

УДК 72.01
ББК 85.11
DOI 10.18688/aa2313-8-57

П. П. Семенюк

Влияние лингвистики на раннее творчество Питера Айзенмана: концепция «картонной архитектуры»

Лингвистический поворот в архитектурной теории, произошедший в 1960-х гг., ознаменовался постепенным завоеванием архитектурного дискурса лингвистическими парадигмами — семиотикой, структурализмом и постструктурализмом. Архитектура начала рассматриваться как язык, система коммуникации, вспыхивает интерес к проблеме знака. Однако если эти поиски, преимущественно теоретиков и архитекторов историзирующего ответвления архитектуры постмодерна, сформулировали в архитектурной теории поле для исследования семантики, то отношение знаков к внешнему референту — синтаксическое измерение архитектуры, имеющее дело с отношением единиц значения между собой, — ещё не было артикулировано. Работы Питера Айзенмана стремятся раскрыть этот, оставшийся в тени, аспект синтаксиса архитектуры. Студент Колина Роу и апологет автономности формы, основатель Института архитектуры и урбанистических исследований в Нью-Йорке, организатор «Нью-Йоркской Пятерки», Айзенман к концу 1960-х гг. формулирует концепцию картонной архитектуры. Она призвана перевернуть традиционное восприятие архитектурной среды, сместить фокус с понимания формы в связи с функцией и значением и обратить внимание на лежащие в основе формообразования процессы.

Картонная архитектура позиционируется Айзенманом как использование на практике, в конкретных зданиях, его теории *концептуальной архитектуры*. В 1970 г. Айзенман публикует в журнале “Design Quarterly” статью «Заметки о концептуальной архитектуре: к определению», которая включает в себя четыре страницы — место текста на них занимают разбросанные по листу сноски [6]. Они отсылают к работам о современном концептуальном искусстве, «Идее» Эрвина Панофского, сочинениям Ноама Хомского и собственным статьям архитектора. Безусловно, эта загадочная работа требовала пояснений, которые не заставили себя долго ждать — в следующем году в журнале “Casabella” была напечатана одноименная статья, излагавшая идеи архитектора уже вполне конвенционально, — в форме связного текста [8].

Анализ концептуального аспекта в архитектуре Айзенман выводит из описания концептуального искусства. Как и в последнем, речь идет о переключении наблюдателя с первичного, чувственного опыта, к интеллигибельному, то есть, концептуальному [8, р. 49]. Однако, рассуждает Айзенман, в отличие от искусства, архитектура требует присутствия объекта; кроме того, она всегда содержит в себе функциональные или семантически наполненные элементы — от ваннных комнат и чуланов до стен и потолков [8, р. 51].

Тем не менее, по мнению Айзенмана, архитектура может быть осмыслена через *концептуальную структуру* — аспект видимой формы, который намеренно создается архитектором, чтобы обеспечить доступ наблюдателю к концептуальному уровню. Функциональные же элементы, по Айзенману, необходимо поместить в *концептуальную матрицу*, где их утилитарное назначение или семантика становятся вторичными, а сами эти элементы в некоем первичном прочтении интерпретируются лишь как обозначения-нотации [8, р. 49–51]. Так, воспринимаемые формы должны содержать структуру внутри их физического присутствия, которая может перенаправить читающего от чувственного восприятия к концептуальной позиции¹.

По сути, Айзенман переносит в область архитектуры цельную лингвистическую модель. Сперва он заявляет о заимствовании семиотической классификации Чарльза Морриса на прагматику, семантику и синтактику. В архитектуре, по Айзенману, она работает следующим образом: прагматика описывается как отношение формы к функции и технологии, семантика — связь формы со значением, а синтактика — передача значения и формы через структуру формальных взаимоотношений [8, р. 51].

Затем архитектор отмечает, что подобное разделение — фонология, семантика и синтактика — использовал в своей модели лингвистики Ноам Хомский [8, р. 51–53]. Идеи последнего принципиально важны для Айзенмана на раннем этапе творчества — именно модель трансформационной грамматики Хомского лежит в основе концептуальной архитектуры.

Итак, с точки зрения Айзенмана, в архитектуре отношения существуют на двух уровнях: воспринимаемом человеком чувственно, а также внутри объекта — на абстрактном или концептуальном уровне, недоступном для постижения через органы чувств. Архитектор усматривает аналогию в позиции Хомского, который постулирует наличие в каждом высказывании поверхностной (изменчивой, субъективной) и глубинной структуры (неизменной и объективной).

Работы Ноама Хомского — в частности, «Синтаксические структуры» [3], «Аспекты теории синтаксиса» [4] и «Язык и мышление» [5] — произвели определённый прорыв в лингвистике в 1950–1960-е гг. В то время как уже приобретающая налёт традиционности лингвистика Фердинанда де Соссюра и его последователей была сосредоточена на системе взаимодействия отдельных знаков или единиц значения, лингвистика Хомского концентрировалась на описании грамматики, то есть структуры, управляющей использованием языка. Хомский представил модель трансформационной порождающей грамматики. Структура этой грамматики имеет три основных компонента: синтаксический, семантический и фонологический, из которых главным является синтаксис, а семантика и фонология выполняют по отношению к синтаксису интерпретирующие функции [3]. Концентрируясь на синтаксисе, Хомский определяет, что каждое высказывание имеет поверхностную и глубинную структуру — так, например, предложения могут иметь разные поверхностные структуры, но единую глубинную [4, р. 23]. Поверхностные структуры образуются через трансформации, которым подвергаются структуры глубинные. Понимание же глубинной структуры обуславливается врожденной грамматической компетенцией человека [4, р. 4].

Айзенман переносит модель Хомского в область архитектуры с некоторыми дополнениями. Если у Хомского глубинная и поверхностная структуры существуют только

¹ Ещё одно, более лаконичное, описание идеи концептуальной архитектуры см. [12].

на уровне синтаксиса (первая интерпретируется через семантику, вторая — через фонетику), и если объект в языке (слово), в первую очередь, — знак, и его эстетический и перцептивный аспекты второстепенны, то в архитектуре и искусстве объект имеет важные чувственно воспринимаемые атрибуты. Соответственно, Айзенман полагает, что в области архитектуры и семантика, и синтактика имеют поверхностную и глубинную структуру, а также перцептивный и концептуальный аспект [8, p. 51–53].

Так, проекты, в которых автором закладывается идея передачи значения через форму посредством конкретной отсылки, с точки зрения Айзенмана, следует обозначить как перцептивно-семантические. Те же, где значение передается через процесс реконструкции в сознании, как, скорее, концептуально-семантические. Например, приведённый в описываемой статье эскиз бюро *Superstudio*, по мнению Айзенмана, непосредственно отсылает к Дворцу Лиги Наций Ханнеса Мейера, и, отсюда, представляет собой перцептивно-семантический проект. Дом Ванны Вентури, наоборот, является проектом концептуально-семантическим — построение ассоциативной связи с барочной архитектурой (Санта Мария делла Паче) требует ментальной вовлеченности [8, p. 53].

Айзенман отмечает, что его классификация условна: речь идёт о том, что один аспект преобладает над другим при одновременном наличии нескольких. В качестве примеров перцептивно-синтаксического и концептуально-синтаксического проектов он называет работы Ле Корбюзье и Джузеппе Терраньи². Хотя сопоставление виллы в Гарше и виллы Мальконтента, осуществленное Колином Роу в «Математике идеальной виллы» [20], раскрывается в первую очередь на уровне синтаксиса, ведущую роль здесь играет семантика ренессансного идеала, особенно в чувственном восприятии пространства. Каса дель Фасцио Терраньи же обнаруживает значительные сходства в плане с Палаццо Фарнезе и Палаццо Тьене. В нем, как и в упомянутой выше вилле Ле Корбюзье, безусловно, присутствует семантическая отсылка к итальянскому Ренессансу, однако Терраньи, по мнению Айзенмана, отделяет эту типологию от традиционного значения и использует данный формальный тип как референт на уровне глубинной структуры. Таким образом, иконографическое считывание объекта является второстепенным, и проект рассматривается в первую очередь в свете концептуального аспекта синтаксиса [8, p. 53].

Синтаксическая область подразделяется Айзенманом на два концептуальных аспекта: форма как код, постигаемый в культурном смысле, то есть посредством существующих систем знаков; или же код, понимаемый через некие формальные универсалии, то есть через потенциально возможную, но ещё не существующую систему знаков [8, p. 55]. Выведение универсалий также соотносится с идеями Хомского, который утверждает, что глубинная структура частично определяется «универсальными законами... которые определяют абстрактный лежащий в основе порядок элементов, который делает возможным функционирование трансформационных правил... которые отображают глубокие структуры в поверхностные структуры» [4, p. 165]. Именно исследование природы этих универсалий, регулярностей, присущих, по мнению Айзенмана, любой форме, и является задачей концептуальной архитектуры [12].

Таким образом, для создания концептуальной архитектуры автор ещё на уровне проектирования должен намеренно обеспечить условия для сдвига первичного восприятия от чувственного к концептуальному аспекту. Именно этого и стремится до-

² Более развёрнутое рассуждение о творчестве Джузеппе Терраньи проводится Айзенманом в текстах [7] и [9].

стичь Айзенман в своих «картонных» домах. Два выстроенных здания — Дом I, или павильон Баренхольца — галерея, предназначенная для показа и исследования коллекции старинных игрушек Бернарда Баренхольца в Принстоне, Нью-Джерси, и Дом II, частная резиденция в Хардвике, штат Вермонт, в своеобразных, созданных пост-фактум, пояснительных записках становятся первыми иллюстрациями новой концепции³.

«Картонную архитектуру», по Айзенману, отличает понимание формы как системы обозначений-нотаций, фактически исключающей эстетический или функциональный контекст. Помочь направить восприятия зрителя от семантики к синтаксису должны использование нейтральных цветов и однородной текстуры, а также подавление семантики структурных элементов, которые превращаются в набор примитивных «меток». Создание формальной структуры из этих нотаций лежит в основе проектирования. Иконографический уровень значения, предполагающий внешний референт, как и функция, становятся не более, чем подчиненными понятиями. Внимание наблюдателя переносится на глубинный уровень, относящийся лишь к архитектурной форме самой по себе [13, р. 15–16].

Этот глубинный уровень, *глубинная структура* сооружения, состоит из формальных закономерностей, или универсалий, присущих, по мнению архитектора, любому физическому пространству и находящихся в постоянной оппозиции в любой пространственной концепции, — масса и пустота, плоскостное и объемное, линейное и центрическое [13, р. 16–17]. В своих домах он осуществляет наложение друг на друга различных систем — линий, плоскостей и объёмов [16, р. 82]. По аналогии с языковой моделью Хомского элементы этих систем подвергаются трансформациям — сдвиг, сжатие, вращение — таким способом образуется внешняя формальная структура архитектурного объекта.

Айзенман представляет процесс проектирования как осуществление этих трансформаций, наложения различных систем — линий, плоскостей и объёмов — друг на друга, задаваясь целью оставить процесс доступным для прочтения глубинную структуру в законченном облике сооружения. К примеру, в Доме II архитектор начинает с пространственного куба, делит его сеткой 3×3, создав девять компартиментов на каждом этаже. Эта сетка может быть физически воплощена через ряды опор, систему параллельных стен или при помощи обеих. Айзенман останавливается на диагональном разделении куба системой из стен с одной стороны, а с другой — системой опор. И лишь завершив процесс трансформационных операций, он наделяет пустоты между стенами функцией, превращая их в комнаты [2, р. 478].

На основе Дома II Айзенман выводит понимание двойной глубинной структуры, которая обусловлена возможностью двойного прочтения. Посредством этого, «объект держится в уме не как единая сущность, а скорее как диалектика между двумя равнозначными концептуальными понятиями» [14, р. 26]. В системе, предложенной Айзенманом, объём может рассматриваться как развитие плоскости-стены, а линия или опора — как остаток плоскости. Например, в Доме II существуют два альтернативных прочтения — две глубинных структуры. Первая — несущие стены, которые могут быть прочтены как начальная отметка, после чего опоры читаются как остатки этих плоскостей, диагонально транспонированных от них. Альтернативно опоры могут считываться как референты глубинного уровня, после чего несущие стены могут быть прочтены как их продолжение в пространстве.

³ Имеются в виду тексты [13] и [14], содержащие описания проектов Дома I и Дома II и опубликованные уже после возведения построек.

В Доме III планировочная сетка-куб испытывает радикальную трансформацию: геометрическое тело поворачивается относительно неё на 45 градусов, и сетка остается опустошённой. С точки зрения Манфредо Тафури, в Доме III Айзенман доводит свой метод до предела — архитектор наглядно демонстрирует процесс отчуждения формы, притом не только по отношению к реальности, но и в отношении самой себя [23, р. 48]. Интересную параллель здесь представляет сопоставление Тафури метода Айзенмана с русской формальной школой Виктора Шкловского и, в частности, с приёмом «остранения», предполагающего выведение объекта из привычного контекста.

Отсюда, однако, логически вытекает и ещё одна проблема, заложенная в концепции картонной архитектуры. Айзенман заявляет: «картонный — это термин, который ставит под сомнению природу реальности физической среды» [11, р. 24]. Действительно, сами дома, напоминающие бумажные модели, находятся как будто на грани материального воплощения — за счёт эффекта прозрачности, разрезающих пространство плоскостей и пустот. Более того, по замыслу Айзенмана восприниматься должна, в первую очередь, не актуальная структура объекта, а глубинная, то есть ментальный образ. Как отмечает Розалинда Краусс, визуально воспринимаемое здание, по Айзенману, мысленно подменяется «трансцендентальным объектом» [19, р. 207]. Манфредо Тафури полагает, что в Доме II, а затем и в Доме IV Айзенманом достигается идеальная «виртуальность» объекта самого по себе. По его словам, Айзенман «ставит наблюдателя в состояние идеального отчуждения от реального, отчуждения, которое соотносится с абсолютным отчуждением форм от них самих» [23, р. 47]. Стремление отобразить в проекте при помощи разработки идеи двойной глубинной структуры то, что Айзенман называл «виртуальной природой архитектурного пространства» [10, р. 322], становится ещё одной задачей картонной архитектуры — однако эта тема выходит за рамки данной статьи и заслуживает отдельного исследования.

Итак, ранние дома Айзенмана, или картонная архитектура, задумываются архитектором как материальный эксперимент по переносу модели трансформационной порождающей грамматики Хомского в область архитектуры, раскрывающий синтаксическое измерение формы. Подводя итоги этого эксперимента, нельзя отметить несколько очевидных противоречий. Смысловым стержнем концепции картонной архитектуры для Айзенмана, по аналогии с врождённым пониманием языка, постулируемым Хомски, является заложенное в сознании понимание неких универсальных закономерностей архитектурной формы. К сожалению, согласиться с этим не представляется возможным — понимание архитектуры представляется, скорее, навыком, который вырабатывается на протяжении всей жизни человека. Прямым подтверждением тому является и то, что картонная архитектура Айзенмана, целью которой положено выявление в своей конечной материальной форме глубинной структуры (а именно, универсальных регулярностей и проведенных с ними трансформаций), оказывается недоступна для прочтения в отрыве от текстов Айзенмана. Более того, первичное прочтение её, на наш взгляд, наоборот, неизбежно вызывает ассоциацию на иконографическом уровне — а именно с интернациональным стилем, что не раз подмечалось современниками архитектора⁴.

Более того, в самой своей концепции картонная архитектура кажется продолжением модернизма, отбросившим этические идеалы последнего. Форма в архитектуре Айзенмана автономна и абстрактна. Интерпретируя архитектурный объект как текст, требу-

⁴ См. [18; 21; 2, р. 477].

ющий прочтения, рассматривая его структуру сквозь призму лингвистической модели, Айзенман добивается максимального — недоступности этого текста для читателя. Позиционируя форму как сообщение, направленное адресату, архитектор даёт лишь один ключ для его дешифровки — то самое понимание универсальных регулярностей, которое, по его мнению, не зависит от культуры. Однако само утверждение о наличии неких общих законов являет собой часть классицистической традиции, зародившейся в Ренессансе и продолжившейся в модернизме, — десятилетием позже Айзенман сам опишет и раскритикует эту традицию в своём тексте «Конец классицистского: конец начала, конец конца» [15]. Как заметил Марио Гандельсонас, идея универсальности неизбежно подразумевает превосходство одной культуры над другой. Исключение культуры лишь оказывается инструментом архитектурной идеологии, поскольку оно позволяет навязывать ценности данной культуры другим культурам через представление о вездесущей «человеческой художественной деятельности» надкультурного характера [17, p. 27].

Становится очевидным, что картонная архитектура Айзенмана — своеобразная «архитектура в будуаре» [22], по меткому выражению Тафури, — говорит на таком же элитарном, замкнутом на себе и абстрактном языке, что и архитектура модернизма. Отсылая к Ролану Барту [1], Тафури называет его «языком удовольствия» [23, p. 57] — в эту тонкую интеллектуальную игру вступить может лишь очень хорошо подготовленный участник. Представляя концепцию картонной архитектуры как возможный выход из кризиса, к которому привела гегемония интернационального стиля, Айзенман обращается к структуралистскому дискурсу и стремится создать гибкую междисциплинарную модель для проектирования. Однако при всей кажущейся новизне и смещении фокуса с семантической составляющей на синтаксическую, картонной архитектуре не удаётся совершить прорыв за рамки существующей на тот момент архитектурной парадигмы. Пожалуй, наиболее точно подводит итог экспериментов Айзенмана с синтаксисом архитектуры Гандельсонас: «Работа Питера Айзенмана имеет для нас то достоинство, что даже до степени антагонизма акцентирует внутренние противоречия существующей архитектурной идеологии» [17, p. 30].

Литература

1. *Barthes R. Le Plaisir du Texte.* — Paris: Éditions di Seuil, 1973. — 105 p.
2. *Broadbent G. A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture // Architectural Design.* — 1977. — No. 7–8. — P. 474–482.
3. *Chomsky N. Syntactic Structures.* — The Hague: Mouton, 1957. — 117 p.
4. *Chomsky N. Aspects of the Theory of Syntax.* — Cambridge: MIT Press, 1965. — 261 p.
5. *Chomsky N. Language and Mind.* — New York: Harcourt Brace, 1968. — 88 p.
6. *Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition // Design Quarterly.* — 1970. — No. 78/79. — P. 1–5.
7. *Eisenman P. From Object to Relationship I. Terragni Casa Del Fascio // Casabella.* — 1970. — No. 344. — P. 38–41.
8. *Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition // Casabella.* — 1971. — No. 359–360. — P. 49–57.
9. *Eisenman P. From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni. Casa Giuliani Frigeria // Perspecta.* — 1972. — No. 13/14. — P. 36–65.
10. *Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture II: Dual Deep Structures // Environmental Design Research: Symposia and workshops / Ed. W. F. E. Preiser.* — Stroudsbouurg: Dowden, Hutchinson & Ross, 1973. — Vol. 2. — P. 319–323.

11. Eisenman P. Cardboard Architecture // Casabella. — 1973. — No. 374. — P. 17–24.
12. Eisenman P. Conceptual Architecture // Casabella. — 1974. — No. 386. — P. 25.
13. Eisenman P. Cardboard Architecture. House I // Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier / Ed. P. Eisenman. — New York: Oxford University Press, 1975. — P. 15–24.
14. Eisenman P. Cardboard Architecture. House II // Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier / Ed. P. Eisenman. — New York: Oxford University Press, 1975. — P. 25–37.
15. Eisenman P. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End // Perspecta. — 1984. — Vol. 21. — P. 154–173.
16. Gandelonas M., Morton D. On Reading Architecture // Progressive Architecture. — 1972. — No. 3. — P. 68–86.
17. Gandelonas M. Linguistics in Architecture // Casabella. — 1973. — No. 374. — P. 17–31.
18. Greenberg A. The Lurking American Legacy // Architectural Forum. — 1973. — No. 5. — P. 54–55.
19. Krauss R. Death of a Hermeneutic Phantom: Materialisation of the Sign in the Work of Peter Eisenman // Architecture and Urbanism (A + U). — 1980. — No. 112. — P. 188–220.
20. Rowe C. The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared // The Architectural Review. — 1947. — No. 101. — P. 101–104.
21. Stern R. Five on Five. Stompin' at the Savoye // Architectural Forum. — 1973. — No. 5. — P. 46–48.
22. Tafuri M. L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language // Oppositions. — 1974. — No. 3. — P. 37–62.
23. Tafuri M. Five × Five = Twenty Five // Oppositions. — 1976. — No. 5. — P. 35–73.

Название статьи. Влияние лингвистики на раннее творчество Питера Айзенмана: концепция «картонной архитектуры»

Сведения об авторе. Семенюк, Патриция Петровна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; patriciasemenuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5376-8684

Аннотация. Кризис, который переживала модернистская парадигма в архитектуре во второй половине XX в., породил множество концепций, предлагающих выход из «бесплодия» архитектурной дисциплины. Одной из них стала концептуальная архитектура Питера Айзенмана, возникшая в русле «лингвистического поворота» в архитектурной теории. Специфика осмысления Айзенманом проблемы взаимодействия формы и значения описывается Марио Гандельсоном как «результат сдвига в преобладающей характеристике архитектуры от семантического к синтаксическому». Картонная архитектура, материальное воплощение на практике идеи концептуальной архитектуры, получает своё методологическое обоснование в ряде ранних проектов Айзенмана — первым из них стал Дом I, или Павильон Баренхольца. Определяя «картонную архитектуру» через «понимание формы как системы обозначений», Айзенман заимствует понятие «глубинной структуры» из трансформационной грамматики Ноама Хомского. Глубинную структуру Айзенман называет «рядом абстрактных формальных закономерностей», который стоит за внешней, фактической структурой сооружения и постигается интеллигибельно. Уже в следующем проекте, Доме II, Айзенман выводит понятие двойной глубинной структуры, подразумевающей возможность двойного прочтения на синтаксическом уровне. Однако, несмотря на внимание к мало артикулированному до тех пор синтаксическому измерению архитектуры и стремление к построению междисциплинарного дискурса, «картонной архитектуре» Айзенмана так и не удалось сместить существующую архитектурную парадигму — концептуальная архитектура продолжала оперировать идеями и установками интернационального стиля.

Ключевые слова: картонная архитектура, концептуальная архитектура, лингвистический поворот, Питер Айзенман, синтаксис архитектуры, глубинная структура

Title. The Concept of Cardboard Architecture: Influence of Linguistics on Peter Eisenman's Early Work

Author. Semeniuk, Patricia P. — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; patriciasemenuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5376-8684

Abstract. The crisis experienced by the modernist paradigm in architecture in the second half of the 20th century gave rise to many concepts offering a way out of the infertility of the architectural discipline. Among them was the conceptual architecture of Peter Eisenman, which arose in line with the “linguistic turn” in architectural theory. The specificity of Eisenman's understanding of the problem of the interaction of form and meaning has been described by Mario Gandelsonas as “the result of a shift in the predominant characteristic of architecture from semantic to syntactic”. Cardboard architecture, the material embodiment of the idea of conceptual architecture, receives its methodological justification in a number of Eisenman's early projects — the first of them was House 1, or the Barenholtz Pavilion. Defining cardboard architecture in terms of “consideration of form as a marking or notational system”. Eisenman borrows the notion of “deep structure” from Noam Chomsky's transformational grammar. He calls the deep structure “a range of abstract and universal formal regularities” which stands behind the external, actual structure and is conceived intellectually. Already in his next project, House 2, Eisenman introduces the concept of a dual depth structure, implying the possibility of double reading on the syntactic level. However, despite the attention to then little articulated syntactic dimension of architecture and the desire to build an interdisciplinary discourse, Eisenman's cardboard architecture failed to shift the existing architectural paradigm — conceptual architecture continued to operate within ideas and conventions of the International style.

Keywords: cardboard architecture, conceptual architecture, linguistic turn, Peter Eisenman, architectural syntax, deep structure

References

- Barthes R. *Le Plaisir du Texte*. Paris, Éditions di Seuil Publ., 1973. 105 p.
- Broadbent G. A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture. *Architectural Design*, 1977, no. 7–8, pp. 474–482.
- Chomsky N. *Syntactic Structures*. The Hague, Mouton Publ., 1957. 117 p.
- Chomsky N. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press Publ., 1965. 261 p.
- Chomsky N. *Language and Mind*. New York, Harcourt Brace Publ., 1968. 88 p.
- Eisenman P. From Object to Relationship I. Terragni Casa Del Fascio. *Casabella*, 1970, no. 344, pp. 38–41.
- Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. *Design Quarterly*, 1970, no. 78–79, pp. 1–5.
- Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. *Casabella*, 1971, no. 359–360, pp. 49–57.
- Eisenman P. From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni. Casa Giuliani Frigeria. *Perspecta*, 1972, no. 13–14, pp. 36–65.
- Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture II: Dual Deep Structures. Preiser W. F. E. (ed.). *Environmental Design Research: Symposia and Workshops*. Stroudsbouurg, Dowden, Hutchinson & Ross Publ., 1973, vol. 2, pp. 319–323.

- Eisenman P. Cardboard Architecture. *Casabella*, 1973, no. 374, pp. 17–24.
- Eisenman P. Conceptual Architecture. *Casabella*, 1974, no. 386, p. 25.
- Eisenman P. Cardboard Architecture. House I. Eisenman P. (ed.). *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York, Oxford University Press Publ., 1975, pp. 15–24.
- Eisenman P. Cardboard Architecture. House II. Eisenman P. (ed.). *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York, Oxford University Press Publ., 1975, pp. 25–37.
- Eisenman P. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 1984, vol. 21, pp. 154–173.
- Gandelsonas M.; Morton D. On Reading Architecture. *Progressive Architecture*, 1972, no. 3, pp. 68–86.
- Gandelsonas M. Linguistics in Architecture. *Casabella*, 1973, no. 374, pp. 17–31.
- Greenberg A. The Lurking American Legacy. *Architectural Forum*, 1973, no. 5, pp. 54–55.
- Krauss R. Death of a Hermeneutic Phantom: Materialisation of the Sign in the Work of Peter Eisenman. *Architecture and Urbanism (A + U)*, 1980, no. 112, pp. 188–220.
- Rowe C. The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared. *The Architectural Review*, 1947, no. 101, pp. 101–104.
- Stern R. Five on Five. Stompin' at the Savoye. *Architectural Forum*, 1973, no. 5, pp. 46–48.
- Tafuri M. L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language. *Oppositions*, 1974, no. 3, pp. 37–62.
- Tafuri M. Five × Five = Twenty Five. *Oppositions*, 1976, no. 5, pp. 35–73.