Бондар І. С.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ПОСТМОДЕРНА БІОНІКА ТА ВІТАЛІЗМ У АРХІТЕКТУРНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті подано аналіз застосування принципів біоніки та віталізму в контексті формотвореннь архітектурного дизайну. Визначаються концепти мови архітектури постмодернізму останніх десятиліть, що сформувалася під впливом філософських робіт Ж. Дельоза.

Ключові слова: архітектура, дизайн, деконструкція, віталізм, біоніка.

В статье дается анализ применения принципов бионики и витализма в контексте формотворчества архитектурного дизайна. Определяются концепты языка архитектуры постмодернизма последних десятилетий, которые формующая под воздействием философских работ Ж. Делеза.

Ключевые слова: архитектура, дизайн, деконструкция, витализм, бионика.

The article contains the analysis of application of bionic principles and vitalism, that are given in the context of architectural design formcreation. Concepts of language of architecture in the postmodernism of the last decades, that were formed under the influence of philosophical works of G.Deleuze, are determined.

Key words: architecture, design, deconstruction, vitalism, bionics.

Актуальність проблеми полягає в тому, щоб визначити пріоритети застосування принципів біоніки в архітектурному дизайні. Цій проблемі присвячені дослідження І. Азізян, І. Добріциної, Ж. Дельоза, Г. Ліна та ін., адже проблема мало висвітлена в контексті архітектурного дизайну.

Мета статті: визначити пріоритети застосування принципів біоніки та віталізму в архітектурному дизайні.

Термін „біоніка" належить архітектурній практиці, а „віталізм" є характеристикою загальнофілософського, культурологічного напряму досліджень. Означення віталізму як біоніки є проблема орієнтації на живі системи як моделюючий принцип у контексті їх визначеності структурами рослинного типу, що є одним із характерних моделюючих принципів архітектурної гармонії [6]. Гармонія утворюється як наслідування віталізму в конструкції рослинних систем, що своєрідним чином відбувається в розгортанні цих систем у просторі архітектури, їх моделюванні. Це особливо стосується великих башт і взагалі всієї архітектури, що пов'язана з інтенсивною метрикою – зростанням об'ємів вгору, бо саме рослини виборюють вертикалізм у складному протиріччі достатньо хиткого субстрату своєї побудови і органічної конструкції, яка цей субстрат піднімає над землею.

Важливо, що мова архітектури постмодернізму останніх десятиліть сформувалася під впливом філософських робіт Ж. Дельоза. Спробуємо звернутися до його останньої роботи „Лейбніц, складка і бароко" і інтерпретувати дефініції автора в контексті знахідок

архітектурної теорії [3]. Архітектурна теорія не є просто калькою філософії Ж. Дельоза, а є певною деструкцією його філософії. Як це не дивно, але деконструкція продовжує існувати як принцип архітектурної гармонії, філософська модель деструктурується в архітектурній теорії. Спробуємо увійти в світ складки як глобального метаморфозу біонічного напряму. Тобто це є проміжна ланка між віталізмом як принципом живої матерії і біонікою як моделлю структурної органіки, яка існує в архітектурі. Ж. Дельоз називає складкою феномен, що перекладається французькою мовою як „pli". Спробуємо описати складання двох реалій – мертвого і живого – як деструктурованого, розбитого, розчленованого і континуального простору, що має жити, коли з'єднуються реалії двох типів інтерпретації.

Важливо, що поняття „бароко" у Ж. Дельоза виступає певною метафорою. Бароко тут є своєрідним метаморфозом надмірного живого на відміну від гармонійного і мертвого [3]. Цікаво, що принцип вигнутої лінії, яка вживлюється Вьольфліним у контекст простору бароко, Дельоз трансформує на Всесвіт. „Всесвіт вигинається подібно трьом фундаментальним поняттям: мінливості та текучості матерії, еластичності тіл і принципу пружини" [3; 9].

Розшукується „лабіринт матерії", де виникають нові моделі, які дають можливість побачити всесвіт, що нагадують певні хвилеподібні лінії. Все це не могло не приваблювати архітекторів. Нелінійні дизайн-об'єкти архітектури виникають якраз на межі парадигми гармонійного і деструктивного. Важливо, що Лейбніц, до якого звертається Ж. Дельоз, інтерпретується як певна запорука гармонії. Передусталена гармонія Лейбніца як монадність стає образом своєрідного бачення живого пульсуючого простору матерії, яку він пов'язує зі складкою. Ж. Дельоз пише: „Тепер під матерією-складкою можна розуміти матерію-час, чиї феномени подібні до шумних вибухів безкінечної кількості духовних аркебуз. І також тут ми знов починаємо розуміти про спорідненість матерії і життя в тій мірі, в якій ця „м'язова" концепція матерії, що скрізь здійснює механізм пружини. Посилаючись на розширення світла і „світловий вибух", надаючи тваринним духам еластичну і вибухаючу субстанцію, Лейбніц повертається спиною до картезіанства і дотикається до традицій Ван Гельмонта, який захоплювався дослідами Бойля. Точніше, якщо розглядати як протистоїть згинання, розгинання та інше – це означає напруженість і розслабленість, звуженість і розширеність, зжимання і вибух (а не згущення або розріджування, що має під собою пустку)" [3; 13].

Можна стверджувати, що Ж. Дельоз дуже близький до Альбрехта Дюрера, який намагався знайти дихотомію в гармонії, яку він пов'язує з пропорцією [5]. Але розшук саме такої всезагальної і разом образної констеляції, де матерія-складка, матерія-час розуміється як просторовий візерунок, просторовий вибух, дає можливість розчинити цей простір, а потім говорити про його гнучкість, лабіринтоподібність, що дає йому можливість вібрувати і створювати організмічні акти.

Така простота інтеріоризації, де організм вписується в складку, просторовий лабіринт або машину як механодетерміністску означеність складки, дає можливість архітекторам перейти від філософських імплікацій до образних інсталяцій, трансформацій того простору, який Ж. Дельоз означив як барочний або як принцип

складання. Цікаво, що саме в дусі Відродження, в дусі Альберхта Дюрера Ж. Дельоз пише: „Згинати і розгинати" – означає вже не просто „напрягати – ослаблювати", „звужувати – розширяти", або „охоплювати – розгортати", „скручувати – розкручувати". Організм визначається здібністю згортувати власне частини безкінечного, розгортати їх до певного біологічного виду і ступеня розвитку. Організм також розвивається із сім'я (преформація органів), а сім'я – із іншого до безкінечності (вкладеність зародка одного в інший нагадує матрьошку): перша муха має в собі всіх останніх, і кожна в свою чергу призначена у певний час розвернути власні органи.

Коли ж організм вмирає, він тут же не зникає, але інволіціонує і перестрибує через етапи, згортається у знов сплячий зародок. Таким чином, можна сказати, що „розгинати" означає „збільшувати і зростати", а „згинати" – „зменшуватися і скорочуватися", повертатися в глибину певного світу. У всякому випадку, прості метричні відношення пояснюють розвиток між органічною і неорганічною природою, машиною і пружиною, – тим більше, вони спонукають до того, що ми переходимо навіть не від частини до частини, а від менш дрібних до більш великих складових" [3; 16].

Детермінація складання, руху в просторі розглядається як принцип організмізму. Це в архітектурі є, однак, давно усталеним досвідом, який можна пов'язати з органічною архітектурою, „Озонією" Френка Ллойда Райта, але цей досвід тут набуває тотальних і міфогенних характеристик. Вони є художніми за своїм принципом. Розбивка на „перший" і „другий" поверхи, що як вертикаль означені культурою, дає можливість шукати детермінацію зверху і знизу, шукати той проміжок між складками, де створюється та велика складка, яка дає можливість уявити єдність. „Велика складка завжди розташована між двома малими, і цей проміжок між складками на перший погляд є присутнім при всіх переходах: між неорганічними тілами і організмами, між організмами і тваринними душами, між душами тваринними і розумними, між душами і тілами взагалі", – пише Дельоз [3; 25].

Цього достатньо, щоб побачити, як принцип співскладеності дуже нагадує принцип співскладеності дискурсів, який існував раніше в структуралізмі і постструктуралізмі. Тобто виникає новий міф, нова органічна єдність як принцип формотворення, яка ще не усвідомлюється як передусталена гармонія Лейбніца, але імпліцитно несе цю передусталену гармонію як алюзії, відсилки, натяк на Європейський космос, близький в цих просторових реаліях філософії, культури до архітектури.

Цікаво, що Ж. Дельоз знаходить певний архітектурний ідеал – кімнату з чорного мармуру, куди світло потрапляє лише крізь отвір, так штучно вигнутий, так що не дає можливості побачити нічого зовнішнього. Проте потім освітлення дає можливість виникненню внутрішнього підсвічування, чисто внутрішнього декору. Саме таким барочним духом просякнуті образи Лє Корбюзьє в творі «Абатство ля Турет». Неможливо зрозуміти лейбніцівську монаду і її внутрішню систему: світ, дзеркало, точка зору, внутрішній декор, якщо не співвіднести все це з барочною архітектурою.

І. Добріцина пише, що після всіх узагальнень і трансформацій досвіду нового часу відбувся певний поворот до некартезіанського розуміння епістоміології [4]. Гастон Башляр, відомий французький філософ і методолог науки, у своїх роботах, написаних ще в 30–40-ті рр. XX ст., багаторазово перевиданих в 90-х роках XX ст., дав загальну характеристику некартезіанської епістоміології в науковому мисленні [1].

Здається, що саме І. Добріцина підказала, що лейбніціанський та картезіанський шляхи інтерпретації або проекції на інтерпретативне поле формотворень культури ХХ ст. є досить вузькими. Вузькими тому, що монада є суто обмежений простір і тому, що картезіанський простір є простір Нового часу. Гастон Башляр багато приділяв уваги саме архітектурі, і у нього є есе про будинок: кут, вікно, дах…[1]. Він став тим мислителем, який спонукав до розуміння просторової структури як певної екзистенційної драми та біотехноцентризму. Чому техноцентризму? Тому що від нього відмовитися ніхто не міг – ні Г. Башляр, ні Ж. Бодрійар, ні Р. Вентурі, ні Пітер Ейзенман.

Грег Лінн стверджує, що архітектура має бути динамічною. Він пише: „ Архітектура – можливо, сьогодні остання дисципліна, котра використовує картезіанську доктрину, проте не лише за її цілеспрямованість і простоту: архітектура все більше ціпко тримається за віру в етику усталеного. Архітектура – послідовний заповідник „членів клубу плоскої землі", чиї доволі прості ідеї відносно однорідності земної гравітації переводяться без особливого критичного аналізу в прості статистичні вертикальні моделі і прямокутні просторові артефакти. Таку позицію можна розцінювати як самовільну відмову від урахування комплексних і динамічних сил конструкцій, що включають вітрове навантаження, підйоми, різні ваги навантаження та будь-які інші так звані „нетверді" умови. Все це говорить про те, що в архітектурі не знаходиться ніякого реального руху, ні в прямому сенсі, ні в інтелектуальному відношенні. Завжди вважалося, що архітектура – це дисципліна, яка вивчає і презентує статику. Виникає уявлення, що самі архітектори хотіли зберегти такий стан" [7; 54 – 55].

Ті уявлення, які виникають в колі сучасного архітектурного мислення, тяжіють до реконструкції біоморфної або віталістської парадигми, що Ж. Дельоз визначає як складання. У архітекторів вона „розбігається" за різними формотворчими потенціями. Цікаво, що саме проектний аналіз і синтез в архітектурі засвоює такі конфігурації мислення, як „генетичний алгоритм", тобто мова йде про усталеність, успадкування, генерування еволюційного наслідування процесів, які мають бути визначені в контексті тієї чи іншої технопопуляції. Поняття «технопопуляція» тут є абсолютно ідентичним, бо воно говорить про високі технології, які потрапляють в сучасну архітектуру. Більше того, саме ці високі технології і дають можливість перейти від проблеми запитувань і дихотомічного визначення „форма – маса", „маса – простір" і всіх інших проблем до проблем синтезу.

Якщо простежити ідеї віталізму і сам принцип філософії життя, яка фактично утворює і розбудовує засади формотворчості в новітній культурі, то слід зазначити, що філософія життя, була невпорядкованим анархічним бунтом проти розуму. Життя розумілося як великий організм всесвіту, органіка світової душі, повернення в еманативний простір доби Відродження на відміну від конструювання або конституювання Нового часу. Міфологеми філософії життя в тій чи іншій мірі були осмислені в архітектурі як „субстанційне ядро" або декілька ядер, що утворюють тіло архітектури зсередини. Дизайн-об'єкти архітектури нагадують мушлю, равлика, тобто пластичний об'єм або динамічну трансформативну структуру, яка візуалізує жестуальність рухів цього живого організму. Але ця умовність в тій чи іншій мірі є застиглим артефактом, є означенням або руху, або пластики.

Адже філософія життя і сам принцип віталізму в архітектурі зневажає цей об'єкт, за О. Габричевським [2]. Дизайн-об'єкти архітектури – це всього-на-всього мембрани і плівки, тобто ті розподіляючі простір субструктури, які цей простір лише обмежують. Справа субстанційного ядра або життєвого організму (краще назвати його антропоморфним простором культури, але О. Габричевський називає „динамічним формотворчим простором"), будується як проникнення, проривання, розсунення всіх цих плівок і мембран [2]. Звичайно, це той екстремізм або експансіонізм, який є характерним для європейської культури. Він нікуди не зникає, його не позбулися ані Дельоз, ані Ейзенман – всі в тій чи іншій мірі пророкують і продукують ідею європейського експансіонізму, який почався в Давньому Римі. До чього часу існує певна провокація винищення або попередньої культури, або стін, огорож, мембран, які є нормою або усталеною просторовою межею діяльності людини.

„Переходячи до аналізу зовнішньої оболонки, – пише О. Габричевський, – до зовнішньої форми забудови, прийшлось би в основних рисах повторити все те, що було сказано про форму внутрішніх поверхонь з тією основною різницею, що архітектурна оболонка зсередини пов'язана лише з просторовим ядром, його тектонічною формою, не виражає тих просторових відносин, котрі знаходяться зовні за межами забудови. Зовнішній світ оформлює внутрішній простір лише через пройоми дверей і вікон, оскільки вони слугують джерелами світла; світло ж відіграє в архітектурі вторинну службову роль освітлення вже даних просторових об'ємів, і це також в тих випадках, коли кольорова і світлова динаміка як, наприклад, в готиці ніби розчиняє і підкорює собі і скривлює наявні архітектурні форми, або світло є лише засобом вираження первинних якостей простору і маси. Зовнішні ж форми оболонки завжди несуть подвійну виразну функцію: вони, з одного боку, є внутрішньою побудовою ядра і його зв'язку з оболонкою, а з іншого – зв'язком забудови в цілому і замурованого в оболонку ядра з зовнішнім просторовим середовищем" [2; 460].

Як не дивно, але О. Габричевський випереджає Ж. Дельоза. Він знищує дихотомію інтеріорного та екстеріорного простору і ставить між ними межу – той розподіляючий простір організм, який він називає стіною. Дивно, але межа стає більш органічним і більш живим субстратом спів-буття екстеріорного і ентеріорного простору архітектури, ніж його субстанційне ядро, яке постулюється як життєва сила або динамічний формотворчий простір, що філософія життя визначила як світовий життєвий імпульс. Світовий життєвий імпульс в архітектурі існує, але належить не лише ядру, не лише інтеріорному простору, але й екстеріорному виміру архітектурної гармонії. І це прекрасно показує О. Габричевський. Він як тонкий діалектик і знавець архітектурної гармонії уникає схем і не пропонує універсальної догми, яка виступає метафорогенним пристроєм міфологізації архітектурного простору, будь то складка, будь то «S» подібний вигін, який знайшов Генріх Вьольфлін, і який сприймається потім на віру.

Важливо, що О. Габричевський міфологізує стіну, надає їй більше життя, ніж іншим реаліям архітектури, але ми повинні зазначити, що він якраз і працює в контексті європейського активізму, в контексті європейського експансіонізму. Його динамічний простір – це векторний рух, передусім, по горизонталі.

„Форма, розмір, кількість пройомів слугує найбільш яскравим визначенням вираження двох основних функцій архітектурної оболонки. Чи то портал античного

собору, який тягне і всмоктує натовп, або вузькі башенні вікна, що пропускають через себе пучок променів – і те і інше є виразними органами певної рушійної функції, що пов'язує просторове ядро з динамікою зовнішнього світу. Мало того, пройоми і прольоти – не лише суть засобів спілкування внутрішнього і зовнішнього, а завжди виявляють товщину оболонки і її слою (наприклад, вид внутрішнього двору через колонаду і портал). Підкреслюючи цінність заключного між оболонками ядра, отвори лише знаходять його і дають шлях до його досягнення (порівняйте єгипетський храм або амфіладу кімнату палацу XVII – XVIII ст.), або навпаки, як, наприклад, на відкритому ринку утворюють стіну і порівнюють забудову з відкритим з усіх сторін навісом, що має передумовою безперервний простір руху натовпу" [2; 461–462].

О. Габричевський на основі філософії життя дає можливість визначити роль архітектурної біоніки як біонічного напруженого тіла архітектури, почути тілесність маси натовпу, який живе в цьому просторі. Про це забуває Ж. Дельоз, забуває і Пітер Ейзенман, вони абсолютизують принцип. Принцип формотворення – філософський або архітектурний – стає інсталяцією або надінсталяцією постмодернізму. Важливо сказати, що віталістський імпульс стає генеративною парадигмою останнього постнекласичного етапу формотворення в постмодернізмі. Важливо, що дизайн-об'єкти архітектури є одним з лідерів зондування цілісності універсуму, його бачення в контексті всіх тих інновацій, що визначаються як нелінійний текст, як органічна архітектура, як неевклідовий простір, що можна лише зазначити на рівні топології або фрактальної реальності формотворчих інтуїцій архітектурного простору.

Постмодерний віталізм є інтерпретативною маскою віталізму модерного і, більше того, віталізму стилю модерн. Ця маска дає нову оптику бачення всіх попередніх біонічних схем як в архітектурі, так і в культурі в цілому. Архітектор-постмодерніст, з одного боку, узагальнив інтуїції і тенденції філософії життя, бо філософія життя набуває не лише романтично означених рис, а стає певною механікою, яка запозичується у Лейбніца, Декарта навіть у Канта, а, з іншого боку, – образи класичної гармонії інсталюються в сучасному топологічному вимірі архітектурного простору, трансформуються в четвертому вимірі, як це модно говорити, але вся ця механіка є засобом інтерпретації або інтерпретативним механізмом розуміння формотворчості.

Можна вважати, що теорія фракталів, сингулярностей і сама можливість морфогенезу, тобто формотворення як певного генетичного алгоритму створює своєрідну інноваційну ауру архітектурної творчості. Складання є певним безшовним єднанням – це складання як перетікання, як те, що дає можливість формотворення в просторі інновацій континуальних, нескінченних трансформацій архітектурної реальності.

Література:

1. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.* ***2.*** *Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – М. : Аграф, 2002. – 864 с.* ***3.*** *Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Ж. Делез. – М. : Логос, 1997. – 264 с.* ***4.*** *Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.* ***5.*** *Добрицына И. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре / И. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.* ***6.*** *Игнатьева И. Ф. Антропология техники: Человек как субъект мира техники. / И. Ф. Игнатьева – Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 1992. – 130 с.* ***7.*** *Lynn G. An Advance of Form of Movement // Architectura i Design. – 1997. V. 67. – № 5 – 6. – P. 54 – 56.*