

Бондар І. С.,

здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ДЕКОНСТРУКЦІЯ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Стаття присвячена визначенню специфіки застосування деконструкції в формотворенні дизайн-об'єктів. Характеризуються трансформації дизайн-об'єктів з метою виявлення їх культурно-історичного потенціалу.

Ключові слова: дизайн, архітектура, деконструкція, середовище.

Статья посвящена определению специфики применения деконструкции в формообразовании дизайн-объектов. Характеризуются трансформации дизайн-объектов с целью выявления их культурно-исторического потенциала.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, деконструкция, среда.

The article is devoted to determinate the specific of application the deconstruction in formcreation of objects design. The transformations of the objects design are characterized to exposure their cultural and historical potential.

Key words: design, architecture, deconstruction, environment.

Актуальність статті полягає у тому, щоб з'ясувати пріоритети застосування деконструкції у формотворенні дизайн-об'єктів архітектури. Проблемі деконструкції присвячені дослідження Ж. Дерріда, який визначає її як гіперкритичний дискурс [4], Н. Маньковська характеризує деконструкцію як провідний прийом постмодерністської поетики [7], І. Добріцина інтерпретує деконструкцію в архітектурі як стильовий вимір формотворення, пов'язаний з трансформацією авангардних проєктів [5], Ю. Легенький вважає деконструкцію в архітектурі проєктною парадигмою [7], М. Войтецька порівнює деконструкцію в архітектурі з формотворчим потенціалом дигітального (комп'ютерного) проєктування та вважає деконструкцію формотворчим виміром проєктування [3], Т. Андрущенко, І. Дробот, Ю. Легенький визначають деконструкцію в дизайні як загальний проєктний механізм постмодерністської поетики [2], адже важливо визначити специфіку її застосування в архітектурному середовищі як суто дизайнерського засобу формотворення.

Мета статті: визначити пріоритети застосування деконструкції у архітектурному дизайні.

Деконструкція є висхідною ознакою постмодернізму взагалі, тому її важливо охарактеризувати в різних контекстах: загально-мистецькому, культуротворчому, в контексті культурних практик. Як відомо, в культурології постмодернізму деконструкція розуміється як тотальна настанова. В архітектурі – це маньєристичний дискурс, який є зверненням до модернізму. Тобто, обробка модерністських проєктів, їх переробка та трансформація в архітектурі зветься деконструкцією. Звичайно, це дуже вузько. Потрібно з'ясувати співвідношення загально-естетичного та загально-культурного, філософського розуміння деконструкції та деконструкції як особливої стратегії по відношенню до тексту, яка включає в себе одночасно його деструкцію та декомпозицію.

Термін „деконструкція” був запропонований французьким філософом Жаком Дерріда як переклад хайдеггівського терміна [4]. Термін закріпився за Дерріда і став широко вживаним. Важливо, що деконструкція є гіперкритичним відношенням до тексту. Це є трансформація тексту з метою виявлення його внутрішніх потенцій, а також визначення тих глибинних диспозицій, які належать не тексту, а існують поза текстом. Метою деконструкції є активізація саме внутрішньо-текстових відзнак та вимірів. Можна зазначити, що деконструкція підкреслює деструктивну, риторичну, трансформативну ознаку тексту. Важливо, що процедури деконструкції є характерними для літератури, філософії, архітектури. Деконструкція є способом мислення та способом інтерпретації тексту.

Здається, що саме розуміння деконструкції в контексті архітектури є звуженим. Адже воно визначено стилістичними якостями авангардного досвіду або досвіду модернізму. Можна вважати, що деконструкція як стильовий вимір є маньєристичною течією. Ця течія не є оригінальною. Адже вона є актуальною як принцип наслідування традиції, що орієнтований на членорозподільну цілісність, тобто на дискретизацію реальності, гармонізацію частин тексту як складного механізму складених дискурсів.

Виникає проблема специфіки архітектурної мови як мови комунікації. Проте надія на загальну комунікативність є утопічною, але вона рухала напрямком деконструкції і спонукала деконструктивістів до знаходження спільних мов формотворчого архітектурного образу. „Треба зазначити, що законодавчий розум свого часу та імперативний розум постмодернізму зіткнулися в постмодерністській концепції деконструкції. Законодавство існувало амбіційно як неререфлексивна реальність, що існувала поза драматичним, формотворчим цілим наявної реальності архітектурного простору. Політика законодавчого розуму пов’язана з античною філософією, котра працювала над правильністю риторики в архітектурі тому, що була вимушена бути владою”, – констатує І. Добріцина [1; 330].

Тобто, мова йде про те, що об’єктом може бути не лише завершений твір мистецтва, а і проект. Більше того, звернення до проекту стає пріоритетним. Проект не образиться, проект є примара, лише паперові дизайн-об’єкти архітектури, її можна перевтілити. Але така експериментально-паперова драма відношень проектів модернізму і проектів постмодернізму є занадто спрощеною. Постмодернізм як деконструкція теж є певним проектом, який намагається бути не лише маньєристичним дискурсом, але і розкрити всі потенції проекту модернізму, розгорнути те, що не було втіленим у модернізмі, в певному ігровому варіанті. Ця ідея надається як деконструкція, реінсталяція, певна модуляція або модельна трансформація первинної моделі (зразка). Творчість Пітера Ейзенмана є найбільш яскравим прикладом такої інтелектуальної гри. Ейзенман і група „п’яти” вивчали мови архітектури раннього модернізму. Досконале вивчення стає початком створення засади мови постмодерної архітектури. Варіювання прототипів виходить за межі системи, стилю, виникає ефект трансмутації [1; 349].

Трансмутація – це вже інший вимір. На відміну від трансформації і трансгресії трансмутація є виникненням нової якості проектування – агресивної техніки трансверсії тексту. Трансмутація призводить до якісно нового образу. Цей образ вже відрізняє поетику деконструкції як розборну, або членорозподільну констеляцію, що походить

від античності та всієї традиції європейської культури. Здається, що саме деконструкція проблематизувала код античності, або європейського активізму. Активізм стає зайвим, бо образ виникає зненацька, спонтанно. Вся енергія рушійних сил дисфункції, деструкції втрачає свій потенціал, відкидається та заперечується образом – мутагенним об'єктом, який виникає у проектній трансмутації. Мутант як реальність органоподібного зразка вже не належить активності людини. Людина доторкається до лабораторії природи або до глибинної метареальності органічних об'єктів, креативних витоків природи.

Важливо зазначити, що деконструктивісти перші доторкнулися до цих вимірів культуротворчості. Крім того, пошуки глибинних, архетипових зв'язків, як і знакових функцій цих архетипів, були пов'язані з захопленням Ейзенмана концепцією маніміалізму. Його принцип деконструкції був орієнтований на мінімальність, на альтернативу класичної ідеї знання, метафори дому. Він намагався розгорнути стіни цього дому-моделі і розкрити його в просторі всіх можливих домівок буття людини.

Ейзенман був тим філософом-архітектором, який підняв архітектуру постмодернізму на рівень філософської системи, рівень інтелектуального пошуку і осмислення тих артефактів і феноменів, які є не лише формотворчими, але і засадничими. Аронофф-центр є найбільш руйнівною із забудов у США, свідчить про акт деконструкції самого поняття „архітектура”. Ми бачимо як демонтаж, усунення поняття архітектури призведе до того, що виникають нові дизайн-об'єкти архітектури. Якщо усувається сітка, то структура стає точечною або конфігуративною. Якщо усувається структура (точечна або фігуративна), то замість неї приходить інша структура, – пунктирна або континуальна, нелінійна.

Роботи цього автора демонструють не просто пошук, а метафорогенний пристрій або міф деконструкції, який є зовнішньо заданим кодом сполучення площин під кутом 45 градусів. Андрій Іконніков лапідарною мовою архітектурного критика пише: „У 80-ті Ейзенман декілька великих замовлень, що дозволило йому розвивати свою теорію в різних масштабах. Його центр візуальних мистецтв ім. Векстера в університеті, штат Огайо, 1983–1989, організовано вздовж довгої, прозорої решітчастої конструкції, яка розподіляє на дві частини існуючу тканину комплексу по діагоналі. Ідея складається з того, що цей каркас вводить замість направленої сітки координат лінійність, визначаючи побудову плану Колумбуса, відокремленого на декілька кілометрів, доповнює цю гру з придуманими для неї правилами, історичними формами, макетом певного контексту, який нагадує розколоті шпілі башти, що є пародією на котекстуальність модернізму. Центр Векстера задуманий як складна інформація різних координатних систем” [6; 341].

Якщо ми дивимося на цей візіонерський об'єкт, то він є продовженням деконструктивістських ідей автора, коли він розпилював ліжку пилкою розподілу простору. Тут розпилюється вже башта. Це не лише іронія, не лише алюзія, але і деконструкція. Ідею цього проекту Ейзенман використав і для центру візуального мистецтва університету Ціцінатті, Огайо, початок 1986 р. Тут використаний прийом палімпсесту. Важливо зазначити, що саме для цієї структури характерна „ампутація” решітки, злами всіх осей, які ніби мають бути конституативними осями побудови. Важливо також зазначити, що Пітер Ейзенман працює як конструктор деформації саме топології простору, тобто решіток, тих внутрішніх осей, координат, які структурують простір як конструкцію. Можна вважати, що його роботи є знаковими.

Однією із цікавих є робота архітектора Б.Чумі. Його проект парку Ля Віллет у Парижі (1981–1989 рр.), є одним з великих проектів програми паризького муніципалітету. “Він задумав певний ландшафт ХХ ст., вільний від романтичних навіювань. Це не те, що пов’язувалося природою”, – пише А. Іконніков, – засада планувальної стратегії, яку прийняв Б. Чумі, – координація синоїдальних кривих і меж, що опираються на елементи абстрактного живопису та композиції. Через це чинники координатної сітки відмічають яскраві форми, схожі на червоні іграшки і стенди Беріданської трупи 1910 р. Всі вони в рекреаціях цього парку повільно розміщені автором. Очевидна залежність цих механістичних фантазій, ескізів-композицій Олександра Родченка. Використання прототипів залежить від фантазій парку, а те, що форми породжені політичною пропагандою, не несе певних визначень, є іронічною грою. Іронія над утопізмом, ідея революційного маневру, комп’ютеризованої сучасності належить концепції побудови парку. Абсолютна антиромантичність парку і абстрагованість композиції, на жаль, доведена до крайнощів французької традиції паркобудівництва, де подібні фолії не властиві живописній грі. Дім – машина для житла доповнюється машиною для відпочинку” [6; 343].

Ми пов’язуємо цей парк з творами Ель Лисицького, Василя Кандинського. Так, горизонтальні хмарочоси Лисицького, виконані у червоному кольорі, нагадують механоподібні павільйони парку Б.Чумі. Це конструктивістський хід, але він тонкий, більш алюзіоністський, ніж деконструктивістський, на відміну від демонтажних маніфестів архітектурного простору Пітера Ейзенмана.

Пізня робота Аронофф-центр Пітера Ейзенмана є деконструктивістською структурою, де тектонічні ознаки є більш домінативними, ніж решіткоподібними деформаціями внутрішнього простору. Внутрішній простір означений як певні алюзії з атріумом та „базилікальним розрізом” – аналогом храмів Єгипту, адже сама зовнішність, бруталність пластики, монументальність тяжіє до того напряму, який пов’язують з лендартом, тобто геопластиком Землі. Можна сказати, що принцип механіцизму заміщується принципом культурно-історичного організму.

Пов’язаною з течією деконструктивізму і разом надзвичайно енергійною майстриною в архітектурі заявила себе Саха Хадід, архітектор із Іраку, яка живе в Лондоні. Вона поєднала в собі інтуїції творчості, архітектурних проектів Казимира Малевича, графіки Ель Лисицького і Олександра Родченка. Ці імена називає Андрій Іконніков, але можна продовжити цей список. Тобто російський авангард впливав на неї настільки глибоко, що вона створює певну пластичну архітектуру, аналоги якої також можна побачити в групі Живскульпарх, у 20-ті роки, ВХУТЕМАС. „Хадід, – пише А.Іконніков, – починає від антигравітаційних, динамічних варіантів супрематизму. Проаналізувавши просторову ситуацію і блискучу графіку, Хадід вертикальним хмарочосам Гонконгу протиставила динаміку нахилених хмарочосів, що увінчуються вгорі. Графічні сценарії маніпуляції з міським середовищем основуються на естетичних передбачаннях, інтуїції, на відміну від розумових, систематизованих сценаріїв, які розбудовував Ейзенман” [6; 346].

С. Хадід у проекті нічного клубу “Пік” в Гонконзі показала саме цю залежність від „танцюючої діагоналі”, про яку говорив К. Мельніков. Показала залежність від

модернізму. Адже, можна вважати, що це є лише маніфестація її творчості, яка більш пластично заангажована, радикально скульптурна.

Архаїчним і ретро-орієнтованим у своєму конструктивізмі є Даніель Лібескінд. Американець польського походження працював як художник, але захопився графікою і почав працювати в архітектурі. Архітектуру він розуміє як певний візерунок. Його інсталяції або пластична обробка об'єктів в архітектурі виглядають як містичні знаки, що є архітектурними і скульптурно-репрезентативними інсталяціями. Це певна музеєфікація середовища. „Лібескінд запропонував зигзагоподібні об'єкти з різкими трикутними співскладаннями динамічних частин, виведених у трьохвимірність простору – символу блискавки, що породжує своєрідний настрій. Величезні поверхні стін на відрізках зигзагу облицьовані листками металу, розсічені розрізами і пробиті певними знаками” [6; 348]. Така графічність і скульптурність дає можливість говорити, що виникає певний симбіоз архітектури, скульптури і монументальних графіті, нанесених на металеві стіни об'єкта.

Архітектори-дизайнери групи Кооп Хіммельблау теж працюють як деконструктивісти. Переробка даху житлового будинку в Інні (Австрія, 1989 р.), презентує деконструктивістська конфігурація, яка стала знаковою. Дуже швидко подібні модифікаційні структури стали втручатися в архітектуру на правах знаково-символічних об'єктів, які надавали традиційній архітектурі певного стилю, нових ознак і несли пластичну та архітектонічну доміную. „Радикальний досвід деконструкції австрійських архітекторів Вольфа Прікса і Хельмута Свєцинські, які іменують себе Кооп Хіммельблау, „корпоративна небесна блакить”, їх лозунг: ”Важким часам – важку архітектуру”, посилаючись на великого земляка Зигмунда Фрейда, стверджують, що енергія направлена на пригнічення відкритих потягів, перетворюються на протилежну традиційній архітектурі. Презентацією лінії стала інсталяція – ”архітектура повинна горіти”, 1979 р., що створена на території технічного університету”, – пише А. Іконніков [6; 350].

Деконструктивізм виступає як програма логістичного, геометричного напрямку у Пітера Ейзенмана, експресіоністської хвилі ексцентрики групи Кооп, пластицизм якої орієнтований на пластицизм 20-х років, в авангардній архітектурі у Сахі Хадід. Список імен можна продовжити, але можна побачити концептуальну спільність. Вона полягає в тому, що простір стає розчиненим, деформованим, трансформативним і експресивним дизайн-проектом. А ті підстави, на яких він виступає, – пластичні, іронічно-маніпулятивні – є тим зовнішнім формотворчим кодом, який маніфестує ту чи іншу конфігурацію формотворення. Конфігурація може бути геометрично визначеною, як в ранніх роботах Пітера Ейзенмана, може бути структурно-топологічною, як в Аронофф-центрі, а може бути модифікаційно-графематичною, як в роботах групи Кооп. Все це і є те розмаїття деконструктивізму, який входить в архітектуру на правах вставки, або створює тотальність метричного типу, розуміє архітектуру як певний макет, концептуально означену гіперреальність.

Важливо, що деконструктивізм завершується пластицизмом, або неомодернізмом, як його назвуть трохи згодом, нелінійною архітектурою, якою він стає в пізніх версіях постмодернізму. Можна назвати ще один цікавий об'єкт. Архітектор Гюнтер Дуєменіг

– будинок у Штейндорфі, Австрія, а також побудова банку „Фаворітен”, Відень, 1979 р. Ці роботи енергійні, пластично-об’ємні, пов’язані з механодетерміністською тенденцією або з неоплатицизмом бруталістського зразка, який в тій чи іншій мірі асоціюється з техноморфними об’єктами.

Якщо означувати деконструктивізм в архітектурі та дизайні суто як маньєристичний дискурс по відношенню до модернізму, то тут теж є багато відмінностей. Особливо це характерно для архітектора Кісе Курокава. Музей сучасного мистецтва, префектури Сайтама, Урава, 1953 р., а також міській художній музей Нагая, острів Хоккайдо, Японія 1988 р. несуть у собі принцип геометризму, більше того, розчиненого простору і деформації решітчастих конфігурацій, які наносяться на фасад як маніфестація відкритого простору. Забудову можна порівняти з традиційною культурою Японії, а також побачити у решітках рецидив пізнього деконструктивізму.

Можна вважати, що деконструктивізм як широка парадигма архітектури постмодернізму в цілому – це принцип формотворчості, пов’язаний з гіперкритикою місця, простору, об’єму. Так шукаються метафізичні засади для критичної деконструкції. Ця критична деконструкція завжди носить риси епатажу, трансформації, тектонічних зсувів та непередбачених реалій. Тобто, деконструктивізм у широкому розумінні властивий дуже багатьом побудовам, його можна в тій чи іншій мірі реконструювати як засіб мислення, формування простору і принцип образотворення, адже його можна розглядати більш вузько як стильову трансформацію, деформацію модерністської парадигми.

Деконструкція як певний принцип негодії, як лінія європейського нігілізму в архітектурі постмодернізму є фундаментальною засадою активного, вольового формотворення, де принцип негодії, деструкції перетворюється в принцип активного формотворчого пошуку. На підставі топологічно-означених решіток, їх деструкції, зсувів тектонічних об’ємів, експресіонізму, пластицизму, алюзіонізму відбувається не просто гра-запозичення, алюзії як цитування різних фрагментів культур, а відбувається радикальна критика, на думку Ж. Дерріда. Той, хто здійснює формотворчий пошук у критичному вимірі простору, послідовно відтворює перманентний, релевантний синтаксис. Синтаксис побудови того субстрату, який мусить бути носієм образу.

Наслідком може бути як поліфонічна структура культуро-морфного зразка, так і техно-морфна реальність, певний конструкт, який ми розуміємо як дизайн-об’єкт, обтяжений технічними вимірами цивілізації. Вся Земля вже заставлена об’єктами техно-середовища. Можна вважати, що деконструкція – це рецидив техnodетермінізму як певного бачення або світобачення Нового часу. Новітній час цей механодетермінізм дизайну в архітектурі усуває, але він все одно заявляє про себе в гострих радикальних реаліях архітектури, філософії та літератури. Деконструкція як принцип гіперкритики, принцип активної роботи з текстом, принцип трансформації простору є достатньо могутнім і складним механізмом формотворчості, який існує на межі своїх потенцій, сам собі заперечує.

Отже, запал деконструкції згасає у так званій нелінійній архітектурі, членорозподільна цілісність і моменти трансформації, зсуви простору вже не помічаються, або стали настільки градуїтованими і настільки не помітними, що фактично набувають нової якості.

Відбувається так звана трансмутація, виникає мутагенний об'єкт, який заперечує саму субстратність і принцип деструкції. Таким чином, деконструкція набула широкого, всезагального значення, який був означений Ж. Дерріда як принцип формотворення ХХ століття і мімікрувала до стилістичних ознак маньєристського дискурсу в архітектурі, стала маргінальним явищем у пізній стадії постмодернізму, з яким пов'язують нелінійну архітектуру.

Все це, однак, не говорить, що вона була усунута як принцип формотворчості. Отже, з самого початку деконструкція була занадто універсалізована і, як всі маніфести постмодернізму, розумілася дуже широко. У контексті дизайн-проекування в архітектурі деконструкція залишається провідним проектним прийомом, орієнтованим на трансформацію цілісності проектного простору.

Література:

1. Азизян И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с. 2. Андрущенко Т. І. Дизайн / Т. І. Андрущенко, І. І. Дробот, Ю. Г. Легенький. – К. : Вид. НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. – 703 с. 3. Войтецкая М. „Физика” и „Метафизика” цифровой архитектуры: поиски формы и воплощение невозможного / М. Войтецкая [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www/stroyby.com>. 4. Деррида Ж. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с. 5. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с. 6. Иконников А. В. Архитектура ХХ века. Утопии и реальность / А. В. Иконников. – Изд. В 2 т. – Т 2. – М. : Прогресс-традиция, 2002. – 672 с. 7. Легенький Ю. Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера) / Ю. Г. Легенький. – К. : КНУКиИ, 2005. – 690 с. 8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).