

ІРОНІЯ ТА ПРИНЦИП ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ ЯК ПРОСТОРОВІ АРТЕФАКТИ АРХІТЕКТУРНОГО ДИЗАЙНУ

Визначаються принципи постмодерністської поетики як формотворчі настанови архітектурного дизайну. Характеризується постмодерна іронія як еклектика мислення, бачення й інтерпретації архітектурної форми.

Ключові слова: *архітектурний дизайн, поетика, еклектика, іронія.*

Определяются принципы постмодернистской поэтики как формотворческие установки архитектурного дизайна. Характеризуется постмодерная ирония как эклектика мышления, видения и интерпретации архитектурной формы.

Ключевые слова: *архитектурный дизайн, поэтика, эклектика, ирония.*

The article determines principles of postmodern poetics as formcreation pointing on architectural design. Postmodern irony characterizes as the eclecticism of thought, eclecticism of vision and eclecticism of interpretation of architectural form.

Key words: *architectural design, poetics, eclecticism, irony.*

Актуальність статті пов'язана з необхідністю визначення висхідних механізмів постмодерної поетики як принципів формотворення в архітектурному дизайні. Проблеми поетики постмодернізму розглядали Л. Стародубцева, В. Глазичев, І. Добріцина та ін., адже недостатньо вивчена специфіка дизайнерського формотворення в архітектурі.

Мета статті — визначити принципи іронічного бачення дизайн-об'єктів в архітектурі.

Іронія є фундаментальним механізмом культуротворчого акту постмодерної творчості. На відміну від алюзіонізму як принципу натякування, рефлексії, діалогу, полілогу, іронія — архаїчніший принцип, пов'язаний з дихотомією, подвоєнням суб'єкта дискурсу, з тим, що мова дискурсу (в цьому разі дискурсу архітектури) подвоюється.

Концептуально механізми алюзії та іронії в постмодерністській естетиці дуже подібні. Механізм алюзії починається з того, що є на-тяк і просте звернення до різнопросторової та різночасової реальності. Суб'єкт обгрунтовує інтуїцію як висхідний принцип формотворення. Механізм іронії починається з подвоєння, дихотомія занурюється в суб'єкт і зумовлює той глибинний монологізм, який тяжіє до діалектики як єднання прогиріч [2; 3]. Цей механізм об'єктивується і виноситься назовні, трансформується в просторі всіх можливих світів. Іронік виглядає як анонімна постать, відсутній суб'єкт, залишається тільки сама іронія як гра, відлуння, віддзеркалення світів.

Постмодерна іронія, в якій панує еклектика мислення, бачення й інтерпретації, є подвоєнням, потроєнням, плюралізацією суб'єкта, коли він посідає не одну позицію або метапозицію, а перебуває на

межі всіх позицій або посідає їх усі водночас. Щоб усе сказане здавалося прозорішим і зрозумілішим, слід звернутися до прикладів, проілюструвати сам механізм іронії в контексті подвійного кодування у творах і рефлексивних системах постмодернізму. Механізм іронії фундаментальніший, ніж механізми алюзіонізму або створення культурно-історичних алюзій. Це так, тому що алюзія являє собою діяльність посфактум, переважне право творця, який у своїй діяльності відтворює певну реальність, а іронія — механізм не лише творця, а й комунікації, яка є первиннішою, ніж межі «я» і «ти». Але іронію не слід абсолютизувати, тому тут визначено первинність алюзії як спосіб відлунювання, віддзеркалення і рефлексії над світом архітектури.

Іронія — це певна драма, небезпека, заперечення, які свідчать, що постмодерн є запереченням модернізму та класики, але на зовсім різних основах, які можуть належати як суб'єкту, так і об'єкту, тобто або культурі, або діячеві — суб'єкту цієї культури. Усі ці проблеми надзвичайно гостро виявляються у визначенні типів іронії й іроніка, який діє і не діє або повністю усувається з поля культуротворчості. Смерть автора, згідно з Р. Бартом, — це не просто метафора, а іронічна диспозиція, яка стверджує, що автора немає і не може бути [1].

Якщо розглянути саму еволюцію постмодерного мислення в архітектурі, то можна визначити три фази, про які вже йшлося: ранній період первинної простоти, пов'язаний з еkleктикою, інтенсивним сполученням фактів культури, період квітучої складності, що визначається провідними метафорами (гарно декорованого сараю, качки й ін.), і вже останній період, де виникає нелінійна архітектура. Іронія, як не дивно, є достатньо складною на всіх трьох етапах еволюції постмодерністської архітектури. Якщо вважати, що генетично первинним є період монологізму, а діалог — лише іронічне забарвлення цього монологу в Давній Греції, то це свідчить, що сам принцип еволюції іронії або типів іронічного мислення, які можна охарактеризувати як приховані монологізм, тоталітаризм свідомості або суб'єктності митця, рефлексуючого суб'єкта класики, іронічний універсум романтиків, де світ знижується і виникає диспозиція зниженого (тут) і піднесеного (там).

Можна сказати, що іронічна конфігурація в постмодерні має інвертований вигляд. Це пояснюється тим що, остання фаза постмодернізму, тобто біопопуляції, та нелінійний текст являють собою креативний аналог монізму давньогрецького іроніка, де будь-який інший є зайвим.

Метасуб'єкт класики характеризує період квітучої складності, утворення архегипів, такого сполучення знаку, символу і форми, де сама іронія є гармонією усунення одиничного, його узагальнення.

Романтичний тип іронії, в якому домінує сам суб'єкт, характеризує ранню стадію постмодерної іронії, пов'язану з тотальною еkleктикою, екстенсивною метрикою, метонімією. Іронія — та ж деструкція, що виникає як сполучення будь-яких фрагментів культури. Можна спостерігати цікаві метаморфози: іронія постмодернізму інвертивна,

існує як системогенез типів іронічного світобачення. Це надзвичайно цікаво й важливо. Інвертивність і водночас трансгресія, сполучення всіх типів іронії в постмодерні є універсальним механізмом бачення, інтерпретації творіння, який складно однозначно описати.

До зразків першого романтичного іронізму належать не лише культурний симбіоз на зразок площі Італії, але й симбіоз неопластичний. Так, аеровокзал компанії TWA в Нью-Йорку, США, споруджений Е.Саареним, 1956-1962 рр., теж був своєрідним еkleктичним вибухом форм. Те саме можна сказати і про оперний театр у Сідней, що в Австралії, 1957–1973 рр. Це ранній еkleктизм або іронічний романтизм, який виникає саме на обрії піднесення постмодернізму як своєрідних мислення і чуттєвості. Одним із цікавих епіцентрів, вибухом такого романтичного іронізму в архітектурі була вежа Веласка в Мілані, Італія, 1958 р., створена групою архітекторів: Л. Бельджойзо, Дж. Банфі, Е. Пересутті, Е. Роджерс. «Ця споруда — своєрідна жаклива карикатура на хмарочоси. Вона підживлює інтерес до історії, має схожість з палацо В'екіо. Можливо, що сам декор і сама орнаментальна та декоративна втома викликали почуття повернення до коріння», — так визначає цей феномен Лідія Стародубцева [4, с. 46].

Можна вважати це вибухом саме романтичного типу, коли основи були тією фундаментальною реальністю, яка відразу ж підлягала переченню. Цікаво, що в цей час на межі 50–70-х рр. формувався тип романтичного іронізму. Це не стиль, а спосіб бачення. У 1962 р. Луїс Кан створив одну із цікавих своєрідних споруд, яку складно визначити в контексті поп-арту, але вона має певну геометричну схематику, яку ніяк інакше, ніж іронічною, назвати не можна. Монументальність образів, що асоціюється з пірамідами й водночас містить певні алюзії простого геометризму протоформ, характеризує споруду Парламенту в м. Дакка.

Здається, що цей образ — своєрідний модерністський атавізм у контексті романтичної іронії постмодернізму. Специфічним романтичним та іронічним жестом є так званий «Вентурі Раух», будинок для людей похилого віку в «Гілд-Гауз» у Філадельфії, США, 1960-1963 рр. Роберт Вентурі в «Гілд-Гаузі» зробив своєрідний експеримент, у якому поєднав буденний і потойбічний світи. Люди заховані за фасадами достатньо буденного будинку. Антена символізує потойбічний світ, є епіцентром іронічного вибуху. Люди прив'язані, як примари, до цієї антени, їм залишається лише дивитися телевизор.

Отже, іронія плюс гротеск, повсякденність, бруталізм і втома від життя характеризують цей своєрідний образ — образ тотальної еkleктики, що поєднує повсякденність, звичайний житловий будинок багатоповерхової конфігурації, несе в собі глузування над старістю, над якою глузувати не можна. Ця споруда є своєрідним маніфестом, який провів іронічну демаркацію між старістю і молодістю постмодернізму. Молодість уже минула, а старість ще не розпочалася, адже іронічний романтизм триває.

Будинок матері в Честнат-хіл, Пенсильванія, США, створений Р. Вентурі — теж своєрідна інсталяція, яка демонструє ознаки іронізму класичного типу із зануренням в архетипи. Тут спостерігаємо принципи гарно декорованого сараю, де є вхід, розсічений навпіл двохсхилий дах, ліворуч і праворуч домінують конфігурації прорізів, які врівноважені горизонталлю, що перетинає споруду. Можна вважати, що це перехід від раннього романтичного періоду до стадії квігучої складності, але складність ще не виявляє себе — маніфестація еклектики в контексті метаструктур або мегаструктур того символізму, який є архетиповим для постмодерної архітектури взагалі.

У 1960 р. в Нью-Йорку відбулася виставка групи «п'яти», яку очолював Пітер Ейзенман. Це роботи раннього періоду П. Ейзенмана і тих його супутників, які розпочинали постмодерний рух — Майкла Грейвза, Чарлза Гуотмі, Джона Хайдака і Річарда Мейера. Потім їх назвуть просто «п'ятіркою», адже ця група була заангажована іроніко-маньєристичною спокусою відтворити деконструктивні образи як парафраз архітектури модернізму. Тут наявна еклектика трансформативного зразка, де беруться типи, образи й композиційні схеми модернізму і трансформуються. Об'єкти авангарду стають ігровими, візуально насиченими, більше того, лабіринтоподібними, але не втрачають мови модернізму, тобто логіки прямого кута. Домінанти отворів над стіною і решіткоподібних конфігурацій, що свідчать про іронічний пафос деструкції, належать самому іроніку, який створює механізм прадистанціювання і намагається з будь-якої дистанції оцінювати й модифікувати реальність культури, в цьому разі культури проєктів постмодернізму.

У Японії можна ознайомитися з доволі цікавим об'єктом, створеним М. Модзун — так зване «Антижитло», 1971 р. Це куб, який нагадує дитячу іграшку, збільшену і перетворену на певний маніфест. Панує ідея — будинок у будинку. Звичайно, це інтрига, антисистема, яка розуміється як іронічна констеляція, що належить задуму автора. Це і є той ранній постмодерний іронізм, який утворюється як різноманітна стадія. Л. Стародубцева пише, що «Антижитло» М. Модзуні, «Хауз — III» П. Ейзенмана (цей перелік можна було б продовжити як у минуле, так і в майбутнє) дещо нагадують бібліотеку із самоцитованих книжок Х.-Л. Борхеса, вічний процес самоцитовання.

Звичайно, ця башта постає як іронічний об'єкт, який можна назвати дитячим конструктором. Цей експеримент так і залишився в контексті самодостатньої гармонії, того експериментування, яке належить романтичному періоду архітектури. Чарлз Дженкс писав: «Сто сорок капсул блоків були підняті на двох бетонних стовпах — метафора поставлених одна на одну цеглин або грудочок цукру з'являється знову приблизно через кожних п'ять років, відтоді як її запропонував у 1922-му р. Вальтер Гропіус» [4, с. 53]. Тобто наявні нав'язливі ідеї архітектури, які повною мірою є іронічними штампами і вже повторюються з періодичністю в певний термін архітектурного буття.

Цікаво, що іронізм може бути візуальним, безконфліктно аморфним, як вілла Тоніні в Торічелле, Швейцарія, 1972-1974, споруджена Б. Райхлінім і Ф. Рейнгартом. Саме ці архітектори визначили будинок нібито певну інсталяцію, метафору, що несе в собі романтичну ідею міста або центру міста, яка існує, наприклад, у роботах П'єра делла Франческа або інших художників Відродження. Ця вілла має гарні пропорції й відсилає нас до Палладіо, має рамоподібні структури, симетрію, вісі. Але вона все одно виглядає пародійною, оскільки, окрім візуального схематизму, там нічого не має. Тобто хизування над історією й сам суб'єктивізм уважання її еклектичним баченням можуть виглядати як проста агломерація, зіткнення різних форм культури. У цьому разі алюзія свідчить про універсалізм романтичного типу, який ще тривалий час переслідуватиме постмодерн.

«Дім-обличчя», Кіото, Японія, 1974 р., побудований К. Ямашиті, — це карикатура на людину, де очі-вікна, відкритий рот і ніс приліплені на фасад житлового будинку. Звичайно, це хизування, жест, провокація, адже можна запитати, чому в цього прямокутника бракує інших антропоморфних рис — волосся, вух? Такі парафрази, очі-вікна, ріт-проріз є зовнішніми паралелізмами, адже свідчать про еклектизм бачення і сумативізм, де виникає алюзіонізм як іронія романтичного типу.

У Бельгії Л. Кроль і Ательє створюють комплекс будівель медичного університету в Лувені. Цей комплекс характерний тим, що несе в собі насичену пластику ніздрюватого фасадного деконструктивізму, що доповнюється кольоровим розфарбуванням фасаду. Це своєрідна еклектика, де феномен стіни деструктується і створює змішану структуру прорізів і маси, яка не є ні стіною, ні фасадом, але безкінечним маревом світлокольорових конфігурацій.

Е. Дербішир і Р. Метью, С. Джонсон-Маршар створюють Громадський центр Гілінгдона, Великобританія, 1974–1879 рр., який являє собою характерне візуальне сполучення різних форм, що перетворюють архітектуру на орнамент. Можна сказати, що це теж своєрідна драматургія еклектики, іронії, де романтична лінія сполучення є суто оптичною. Можна стверджувати, що період еклектики романтичного іронізму завершується десь у 80-ті рр. ХХ ст.

П. Джонс і Дж. Берджі створюють офіс фірми «АТТ» у Нью-Йорку, який назвали «тубиком помади». Тобто алюзіонізм, візуальний іронізм, який В. Л. Глазичев називає прямо й однозначно архітектурою шоу, є іронізмом зниженого типу, де романтик знижує пафос піднесеності архітектури над світом і намагається візуально писати або побутово, або орнаментально.

Зрештою, виникає інша стадія, що пов'язують з квітучою складністю постмодернізму, яку можна позначити як символічний симбіоз. Це іронія імпліцитна, прихована, іронія архетипів, яка існує як заперечення реальності на основі глобальних ідей, концептів, образів. Так, архітектор Т. Г. Сміт, автор Таканської вілли в Ліверморі, Каліфорнія, США, 1979-1980 рр., є носієм таких архетипів. Жмут

колон внизу, аркада, підняті колони вгорі — усе це демонструє іронію архетипово-схематичного типу. Колоната співіснує з металевими прорізами гаража. Це іронія, але іронія прихована, яка маскується, маніфестується синтагматикою архетипових великих форм.

Цікавим образом класичного або середнього періоду постмодернізму, де існує іронія, яку можна пов'язати з домінуванням загального над одиничним, є «Театр світу», Венеція, Італія, 1979–1980 рр., архітектор А. Россі. Споруда асоціюється з добою Відродження, несе в собі дитячу інфантильність. Цей незвичайний образ вписується в простір мегаструктур класичної культури, є достатньо ювелірною і тонкою грою об'ємів і просторів середовища. Можна сказати, що постмодерн набуває самовизначення в контексті інших культур, алюзія тут — уже не справа суб'єкта творчості, а належить певному загальному контексту, якого не має ні суб'єкт дискурсу, ні суб'єкт творчості, ні культура як така.

Певною провокацією був будинок комунальних служб у Портленді М. Грейвза, який викликав скандальну полеміку. Здавалося, що цей проект ніколи не побудують, але його вивершили. Накладний фасад, розфарбований куб, свідчить про ідею гарно декорованого сараю. Важливо, що цей Міккі Маус постмодерного класицизму, як його позначили критики, був своєрідним дивовижним сараєм для дешевих гойдалок. Уважається, що ця гіпертрофована побудова, яка з самого початку була маніфестацією ігрової класичної споруди, містила певну провокацію, яка поєднує постмодерн з його класичними ознаками. Тобто досягає розквіту символічна стадія. Концепт перемагає всі феноменальні значення, які є романтичними й водночас постромантичними, несуть всезагальний класицистський імпульс або формат перемоги загального над одиничним і демонструють розвинуту фазу іронії як хизування перед Всесвітом, класикою, примат декору.

Одна з найінформативніших пам'яток архітектури кінця ХХ ст. — робота Р. Бовіла і групи «Тальєр де архітектура» «Палац в Абрікс» у Мон-ля-Валле», Франція, 1978-1982 рр. Ця достатньо цікава композиція являє собою маніфестацію живої стіни, певну ностальгію за монументальною помпезністю фасадів, що втілена у формах, котрі є певним антирепрезентивізмом. Тобто монументальність існує, але завдяки іронічному перевтіленню репрезентативних носіїв монументальних елементів. Так, колони вгорі замість завершення мають певні прямокутники, внизу замість бази коринфської колони — теж прямокутники. Сама поясна аркадна структура елементів свідчить про те, що помпезний образ палаццо — велетенські колони, скляні еркери, капітелі колон, круглі балкончики — нагадує сюрреалістичний класицизм, який визначає архітектурна критика. Образ стає певною інсталяцією, маніфестацією субструктур завершеного квітучого постмодернізму.

Можна вважати, що проект П. Ейзенмана башти у вигляді стрічки листка Мебіуса, Берлін, Німеччина, 1983 р. є певним перехідним дизайнерським етапом до архітектури нелінійного типу. Уже тут наявні

тектонічні зсуви, зрушення, мегаблоки, які стануть формотворчими в Аронофф-центрі.

Х. Раппід, Лайз Евн Кутар, група «Асимптота» здійснили парафраз музею Гуггенхейма, в якому використані комп'ютерні версії, пластичні модулі безкінечних трансформерів, формотворчих потенцій, які є механоподібними й водночас органічно-структурними. Можна сказати, що поєднання механіки й органіки, як демон, навіює та переслідує цей простір. Архітектор Маркос Новак утілює відбитки променів та світлові трансгресії в перманентній віртуальній інсталяції, 1995 р. Це приклад безкінечної архітектури, яка розгортається вгору, ліворуч, праворуч, униз, нагадує фантазії Піранезі, але в зовсім інших формах і конфігураціях. Також близька до цього перманентного розвитку його робота «Гіпероболонка», інтерактивна віртуальна інсталяція, 1998 р. Усі означені приклади свідчать, що це гіпертрофованій механодетермінізм, який розгортає простір як деформовані структури, що не мають ані кінця, ні початку. Близькою до цього принципу є інсталяція Стефана Перелли «Гіпероболонка» — комп'ютерний експеримент з топологічною архітектурною формою, 1990 р. Проект розроблено сумісно з інститутом електронних методів обшивання конструкцій. Можна сказати, що ця реальність надається за допомогою комп'ютера, є певною гіпертрансформативною реальністю.

Дизайн-об'єкти архітектури в комп'ютерних версіях дизайн-простору, таких як пішохідний тунель у «Параморф», Лондон, Великобританія, 2002 р., проект, архітектори Марк Гоулторп та ін., взагалі, свідчить про всезагальний образ, який містить у собі асоціативні образи техноморфного світу і водночас трансформовану біоніку й органіку. Також близький до цього проект фірми «Міссоні», Франція, 2002 р., тих самих авторів.

Отже, від іронії романтичної, класичного типу постмодерн приходить до іронії космологічної, яка є іронією споглядання, поєднання з таємничим абсолютотом Всесвіту, природи, макро- і мікросвіту. Можна вважати, що постмодерн об'єднує ці дві постаті: суб'єкта-іроніка і суб'єкта-споглядача, адже домінанта активного формотворення існувала саме на першому етапі постмодерних архітектурних розробок. На останньому етапі вся формотворча міць повернулася до споглядання, самодостатнього естетизму, наслідування формотворення природи у вигляді тих посередників, які виникають як об'єкт інтерпретації.

Архітектура, архітектурна рефлексія, взагалі сам образ бачення змінилися настільки радикально, що монізм є вже означеною парадигмою, яка не підлягає ані критиці, ані жодній рефлексії, а приймається на віру. Це нова віра, новий похід у небуття, у всесвіт, простір, мікросвіт. Настільки він евристичний — доведе час, адже вже настає втома від нереклексивного, імпульсивного сполучення техніки і природи. Повинна існувати рефлексивна проектно-художня думка. Якою вона буде, складно сказати, але механізм подвійного кодування являє

собою один із засобів інтерпретації й опису тих експериментів і реалій, які відбуваються в проектному просторі архітектури.

Описані моделі іронічного світобачення є певними абстракціями. Можна вважати, що кожний етап постмодерної архітектурної творчості застосовував їх разом, але одна з моделей — домінативна. Так, не можна позбавити ранній етап, який охарактеризований тут як романтичний, еклектичного монізму, всезагальності абсолюту, середній етап, охарактеризований як період квітучої складності, не можна позбавити монізму і романтизму. Вони там є, але існують в іншій диспозиції, інших відносинах. І останній етап не можна позбавити ані романтизму, ані всезагальності — вони існують, але як елементи, що детерміновані саме монізмом, зверненням до першооснов — природних аналогів.

Постмодерн як іронічна реальність має можливість розгорнути системну цілісність, яку можна інтегрувати в трьох вимірах: романтизму, всезагальності й монізму з певною домінантою. Усі ці можливості інтерпретації, бачення постмодернізму збагачують проектний досвід дизайнера та допомагають побачити його виразнішим і ціліснішим, без спрощення й того схематизму, який часто наявний у характеристиках постмодерної естетики.

Список літератури

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
2. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
3. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись. — Л. : Наука, 1982. — С. 31–65.
4. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму / Л. Стародубцева. — К. : Спалах, 1998. — 208 с.

Надійшла до редколегії 11.04.2013 р.

УДК 008.42:778.3.

В. А. ЗОТОВА

ДИСКУРС ВЛАДИ І НОНКОНФОРМІЗМУ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧІ ЧИННИКИ В КУЛЬТУРІ 60 — 90-Х РР. ХХ СТ.

Визначаються соціокультурні ознаки нонконформізму в пострадянському просторі 60–90 рр. ХХ ст. Аналізуються культурні процеси в контексті як української культури, так і західної цивілізації.

Ключові слова: *культура, нонконформізм, глобалізація, інтеграція.*

Определяются социокультурные признаки нонконформизма в постсоветском пространстве в 60–90 гг. ХХ в. Анализируются культурные процессы в контексте как украинской культуры, так и западной цивилизации.