

ИНСТАЛЛЯЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Байбурова Римма Михайловна
Кандидат искусствоведения, ведущий
научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных
искусств Российской Академии
художеств.
Россия, г. Москва
rimmih@yandex.ru

Аннотация

В 1960-х годах стало очевидно, что модернизм себя исчерпал. С конца 1960-х годов мощно заявила о себе разноголосая массовая культура, в частности, реакцией на модернизм в архитектуре стал целый спектр различных стилей. Одним из них является деконструктивизм. В статье анализируются некоторые произведения ведущих мастеров этого стиля. При этом деконструктивизм сопоставляется с художественными инсталляциями и рассматривается как архитектурная инсталляция. И в том, и в другом случае для создания задуманных образов используются способы, ломающие стереотипы, но именно такой подход позволяет эти образы выявить. Появление художественных и архитектурных инсталляций становится понятным в свете работ постструктуралиста Ж. Деррида, предложившего метод деконструкции для обнаружения скрытых смыслов в литературных текстах.

Ключевые слова: модернизм, массовая культура, деконструктивизм, художественные инсталляции, «деконструкции» Ж. Деррида.

Библиографическое описание для цитирования:

Байбурова Р. М. Инсталляции в архитектуре // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 88-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/20/>

Эволюция стилей в XIX – начале XX вв. последовательно привела к возникновению стиля модернизм. В XIX веке откликом на разочарования от предшествующей эпохи Просвещения стал историзм – попытка найти опору в прошлом и в торжестве индивидуального вкуса; в финальной своей стадии историзм являл уже царство своеобразного стилистического смешения, многопредметности, дробности. Реакцией на историзм стал модерн, который, отвергая многопредметность и дробность, предлагал ограничиться сугубо необходимыми, функционально важными элементами, а для декорации предложил стилистически узнаваемые формы, основанные на особой трактовке линии. Следующий логичный шаг вел к вовсе освобожденной от всякой декорации

функции или конструкции, при этом, однако, красивой своей глубинной сущностью, что и воспел модернизм.

Впрочем, возникновение модернизма было естественным ответом на изменения в начале XX века в представлениях современников об окружающем их мире. Открытие в это время структуры атома и макромира Вселенной вызвало революционный взрыв сознания и переориентировало внимание творческой части общества на проблемы глубинного устройства бытия. Художественный мир одним из первых попытался по-своему проникнуть в первосуть вещей.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.

.....
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины. (Б. Пастернак)

Как отклик на эти новые веяния времени в искусстве возникают абстракционизм, футуризм, кубизм, пуризм... В архитектуре «дойти... до самой сути... до оснований, до корней, до сердцевины» означало, отказавшись от наносных украшательств, обратиться к конструктивной или функциональной сущности формы. Сбросив декоративные наряды, архитектура выбирает приоритетом красоту очищенной функции или конструкции. Торжествует новый стиль – модернизм.

Он утверждается на первые две трети XX столетия, в архитектуре сначала в облике функционализма и конструктивизма, затем в рамках модернизма в дополнение к прямолинейным построениям функционализма и конструктивизма добавятся почерпнутые у природы плавные линии органической архитектуры, а развивающееся параллельно стремление к упрощению сделает актуальным еще и интернациональный стиль.

То есть к модернизму подталкивали, в конечном счете, сошедшие две главнейшие эволюционные траектории: имманентная логика стилистического развития и картина мира, которая диктовала, в первую очередь, структуру сооружавшегося человеком архитектурного пространства, но также приемы убранства.

Модернизму какое-то время противостоял ар-деко – попытка оживить во всей красоте проверенные временем формы классики, несколько осовремененные. Однако ар-деко также испытывал мощное влияние новой эстетики.

Поначалу, как это повелось со времен Ренессанса, стилевую ситуацию обуславливала, устраивая свои дворцы и жилые дома, элита общества. Именно она раньше всех реагировала на изменения в представлениях о мире. От элиты новшества переходили («спускались») далее в общество. В модернизме со временем на первый план выходит сооружение общественных зданий, так что жилой архитектуре на этом фоне пришлось значительно умерить пафос.

В 1960-х годах первые роли уже окончательно принадлежали общественной архитектуре. Никаких принципиальных изменений в картине мира к этому времени не произошло, и тем не менее, в передовых архитектурных кругах стало очевидным, что формы модернизма в значительной степени себя исчерпали, изжили. Маятник

предпочтений достиг максимальной амплитуды, и было бы непонятным, куда «назад» он с неизбежностью должен был качнуться.

Но на этом фоне в культурном пространстве случилось очень важное событие – культурная революция. В конце 1960-х годов внятно заявила о себе массовая культура, перед тем постепенно набиравшая силу и голос. Результатом этого стало резкое расширение вкусовых предпочтений. Пристрастия современников оказываются исключительно разнообразными. У части людей по-прежнему закономерно востребован модернизм в его разных практиковавшихся ипостасях. А в качестве реакции на модернизм возникают хай-тек, постмодернизм, минимализм, деконструктивизм, в интерьере – стиль этно, стиль фьюжн, и чем ближе к концу века, тем шире становился этот спектр. Каждый из этих стилей может выступать во всей чистоте присущих ему оригинальных черт. Но каждый может также испытывать влияния параллельно существовавших стилей. Стили множатся, перемешиваются, так что в начале XXI века возникнут еще и варианты, в которых лишь отдаленно могут прослеживаться черты той или иной стилистики или, например, основой дизайнерского решения станет цветовая палитра.

Из возникшего в последней трети XX века набора разных стилей нас интересует деконструктивизм.

В деконструктивизме образ сооружения, как и ранее в других стилях, должен выражать вложенную в него определенную архитектурную идею, однако, сформулированную особым деконструктивистским образом. Для воплощения любой архитектурной идеи обычно используется привычный набор необходимых функциональных форм – стены, перекрытия, оконные и дверные проемы... В деконструктивизме все они изначально очищены от декора. Характерной особенностью деконструктивизма является то, что традиционные функциональные формы искажаются, искривляются, трактуются вопреки привычной традиции. В деконструктивистском сооружении традиционные архитектурные формы могут вовсе отсутствовать – в этом случае объем здания предстает как некая гигантская пластическая форма, представляя собою порою неожиданные фантастические конфигурации. Яркими представителями деконструктивизма стали П. Айзман, Ф. Гери, Р. Колхас, Д. Либескинд, З. Хадид, К. Химмельблау и др.

Казалось бы, в сооружениях деконструктивизма возникает сознательный конфликт между тем, как человек привык воспринимать язык архитектурного произведения, и тем, что он видит в реальности. При обыденном прочтении сооружение воспринимается так, будто его автор зачем-то ломает принятые стереотипы: помещает формы в несвойственные им контексты, смещает акценты и т.д. Порою даже может казаться, что сооружения деконструктивизма – это организованный хаос, как снаружи, так и в интерьерах. Образы деконструктивизма, что называется, «сбивают с толку», принципиально и категорически вырываясь из ряда созданных человечеством на протяжении тысячелетий понятных представлений об архитектурной тектонике. Но, быть может, только так можно донести до зрителя определенный смысл, не прочитываемый иным способом? Быть может, именно таким способом достигается выявление заложенной в него архитектурной идеи, только в этом случае она становится понятной?

Далее мы рассмотрим конкретные сооружения деконструктивизма, а пока зададимся вопросом: может ли подобный разрушающий стереотипы язык быть продуктивным,

почему он появляется в архитектуре, существуют ли аналогичные явления в других видах искусства?

С конца 1960-годов стали появляться работы французского философа-постструктуралиста Жака Деррида, разбиравшего лингвистические теории. Согласно ему, слова имеют разное значение, порою и сами по себе по-разному понимаемые разными людьми, и, тем более, помещенные в разные контексты. А потому тексты не однозначны, противоречивы. В процессе прочтения текста возникает определенный смысл, но это прочтение неполно. То есть, текст содержит еще и скрытые смыслы, этих смыслов множество, и автор их не контролирует. Текст даже может противоречить самому себе. При этом текстом назвать можно абсолютно все.

Деррида предложил термин «деконструкция», понимая под этим сдвиг, переход какого-либо смысла в противоположный и обратно, например, переход в привычных оппозициях «реальное и воображаемое», «обыденное и возвышенное», «безумное и здравое» и др. По Деррида, суть деконструкции состоит в смещении, сдвиге, переходе в нечто иное, благодаря чему освобождаются скрытые смыслы, и становится доступным, возникает новое прочтение текста [1].

Идеи Деррида ориентированы были на философов и филологов, хотя и не все их разделяли. Но актуальность этих идей подтверждает, в частности, появление в искусстве художественных инсталляций – одной из форм современного искусства, предлагавшейся обществу, очень дифференцированному по художественным и вкусовым предпочтениям. В самом общем смысле художественная инсталляция – это произведение, составленное из каких-то привычных элементов, но соединенных так, что произведение в целом получает новое смысловое прочтение. В этом случае деконструкция, осуществленная на уровне составления композиции, позволяет вскрыть абсолютно новое его прочтение. Непривычно могут трактоваться, или подвергаться деконструкции, и сами элементы узнаваемого произведения, обнаруживая в узнаваемом произведении новые смыслы. Еще один вариант – конструктивные части инсталляции могут соединяться так, что составленное из них художественное произведение получает мощный импульс эмоционального заряда.

Другими словами, идеи Деррида отражали злободневные запросы времени, а это значит, что художественное поле было подготовлено.

Мы разберем, как идеи деконструкции сказались на произведениях архитектуры. Пользуясь методом Деррида, можно было бы задаться вопросом: что такое в архитектуре оппозиция «порядок–беспорядок»? Быть может, совершив подобную деконструкцию, удастся выявить еще какой-то новый утаенный смысл? Переведенные на практический язык эти вопросы звучат так: можно ли вскрыть новые смыслы, если построить здание, отказываясь не только от каких бы то ни было украшательства (что уже проделал модернизм), но и от привычной тектоники, когда горизонтальные плоскости пола будут сопрягаться с вертикальными плоскостями стен не под прямым углом, когда линии опор – не вертикальные, а перекрытий – не горизонтальные или правильные сводчатые. Те же вопросы можно отнести к построению различных архитектурных проемов: дверных, оконных и проч. То есть, можно ли, как в инсталляциях, обнаружить, сделать наглядными скрытые смыслы, если вовсе непривычным образом комбинировать или трактовать – «сдвигать» архитектурные формы, из которых складывается архитектурное произведение?

Оказалось, можно. Именно такие преобразенные формы позволяют архитектору создать новый «текст»-сооружение, заряженный и раскрывающийся смыслом, который иным образом не прочитывается.

Рассмотрим конкретные примеры.

В построенном из стекла и стали Институте изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия, арх. Г. Бениш, 1989. Рис. 1, 2) смещены горизонталы и вертикали, здесь обилие острых углов, наклоненные опоры, перекошенные окна и др. Стены и часть крыши – из стекла. Кажется бы, налицо некий архитектурный хаос. Но этот «хаос» приостанавливает, заостряет внимание, заставляет взглянуть и задуматься: о чем говорят эти искаженные формы, что хотел выразить автор?



Рис. 1. Институт изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия). Арх. Г. Бениш, 1989. Источник: <http://www.jenthemusicmaven.com/view.html#dF9lc3NheXMgb24gdGVjaG5vbG9neQ==>



Рис. 2. Институт изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия). Арх. Г. Бениш, 1989. Интерьер. Источник: <http://www.jenthemusicmaven.com/view.html#dF9lc3NheXMgb24gdGVjaG5vbG9neQ==>



Рис. 3. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Источник: <https://www.turj.ru/blog/history/1815.html>



Рис. 4. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Вид «непознанной вселенной мозга». Источник: <https://www.turj.ru/blog/history/1815.html>

И... начинают проступать, становятся очевидными новые смыслы. Стеклоянная оболочка делает доступным для исследователей объект исследования Солнце, хотя и находящееся вне стен здания. Можно допустить, что в множественных неожиданных пересечениях конструкций и форм закодированы всевозможные мыслимые и немыслимые ракурсы, фиксирующие ежедневно смещающуюся ритуальную траекторию Солнца на

пути от Востока к Западу. Вероятно также, что нарочитая неупорядоченность конструкций говорит о целом спектре непознанных загадок, связанных с Солнцем. Это своего рода архитектурная метафора научного изучения Солнца.

Одним из наиболее выдающихся архитекторов-деконструктивистов является американский архитектор Фрэнк Гери (род. 28 февраля 1929). Его неизбывная фантазия поражает воображение. В 2009 году в Лас-Вегасе (США) Гери построил Центр изучения мозга.

Сооружение состоит из двух частей (рис. 3), подобно тому, как мозг – из двух полушарий. Одна (на снимке справа) – привычно относительно упорядочена, здесь, собственно, и расположены все необходимые исследовательские помещения. Вторая (рис. 4) – необжитая, прочитывается как непознанная вселенная мозга: это странное скопление оболочек каких-то скругленных объемов или их фрагментов, а также отдельных плоскостей. Все прорезаны прямоугольными проемами «окон», то есть «открыты», ожидают исследователей.



Рис. 5. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Интерьер «непознанной вселенной мозга». Источник: <http://medbe.ru/photogallery/fotografii-dizayna-klunik/16094/>



Рис. 6. Музей современного искусства в Бильбао (Испания). Арх. Ф. Гери, 1997. <http://maindoor.delta-web.ru/news/frenk-geri>



Рис. 7. Центр искусств в Абу-Даби (ОАЭ). Арх. Заха Хадид, 2016. Вид сверху. Проект. Источник: <https://archinect.com/news/article/52018/abu-dhabi-object-city-baghdad-invisible-city>



Рис. 8. Центр искусств в Абу-Даби (ОАЭ). Арх. Заха Хадид, 2016. Вид сбоку. Проект. Источник: <https://archi.ru/world/3499/novyi-parizh-vostoka>

Интерьер второй части (рис. 5), такой же стихийный, как экстерьер, приспособлен лишь для проведения различных научных мероприятий – своего рода попыток проникновения в стихию мозга.

Деконструкция архитектурных форм позволила Гери передать, что в этом сооружении заняты изучением самого загадочного, самого интригующего органа человека, структуры и функции которого пока лишь частично приоткрыты. И это вновь своего рода архитектурная метафора.

В 1997 году Гери создал беспокойную композицию Музея современного искусства в Бильбао (Испания), составленную из, казалось бы, невозможным образом сопрягаемых различных громоздящихся объемов и поверхностей – заостренных, сворачивающихся, неожиданным образом выдвигающихся из других фантастических форм; в нем вообще ни в каком виде не представлены привычные архитектурные формы (рис. 6).

Эту непривычную для традиционного восприятия деконструктивную композицию невозможно обойти вниманием, здание притягивает, как магнит, его хочется разглядывать издали и вблизи, постоянно меняя ракурсы. То же – в интерьере. И всякий раз оно поражает, вновь и вновь. Что это? Возможно, беспокойно громоздящиеся таинственные объемы можно интерпретировать как собрание удивительных музейных артефактов, каждый из которых – целый мир, требующий пристального взгляда и изучения. Но несомненно, что игра объемами в этом необычном объекте без стен, перекрытий, окон, дверей самоценна.

Работа архитектора с объемом сооружения для выявления новых смыслов наглядно проступает, например, в созданном талантливейшей Захой Хаид (1950–2016) проекте Центра искусств в Абу-Даби (ОАЭ) (рис. 7).

Здесь также отсутствуют какие-либо намеки на традиционные объемы, стены, двери, окна, но в данном случае автор осуществляет свой замысел совсем иначе, чем Гери в Музее современного искусства. Архитектор работает с объемом сооружения, как скульптор с пластичной массой. Над гладью Персидского залива, устремившись к воде, распростерлась гигантская как будто одушевленная фантастическая двухуровневая структура с крупными пластичными удлиненными прорезями для света. Центр искусств как будто воплощает прочную связь земли (здесь обитает творящий искусство человек), живительной в этом климате воды и открытость в вышние сферы (откуда снисходит вдохновение). Объем центра искусств формируют шесть плавно сопрягающихся разного размера и свободной конфигурации граней, которые плавно сопрягаются одна с другой. Но есть еще седьмая, через которую этот объем плавно переходит в длинный сужающийся, раздваивающийся и понижающийся «хвост», который, казалось бы, сдерживает движение к воде. По-видимому, число «7» (7 граней) в данном случае имеет сакральный смысл (7 дней творения, 7 цветов радуги, 7 нот, 7 чудес света, 7 кругов ада и т.д.).

При взгляде с земли (рис. 8) можно видеть, что верхний объем – больший, что это горизонтальный «рвущийся» к морю параллелепипед с обтекаемыми углами, что он пластается над похожим меньшим, что со стороны суши они срастаются в гигантском «хвосте». Ограничивающие плоскости («стены») обоих объемов трактованы как своего рода рамы с брутальными и тоже как будто стелящимися переплетами, корреспондирующими с формами объемов. Всю композицию связывает воедино синий цвет конструктивных форм в соединении с прозрачностью между переплетами.

Возможно, в каких-то сооружениях деконструктивизма какой-то новый, не передаваемый традиционными способами смысл и не предусматривается, а, как в художественных инсталляциях, лишь поднимается градус их эмоционального восприятия.

Быть может, примером подобного подхода является здание центрального китайского телевидения в Пекине, построенного архитекторами Ремом Колхасом, Оле Шереном и архитектурным бюро ОМА (2012) (рис. 9).



Рис. 9. Здание центрального телевидения в Пекине. Арх. Р. Колхас, О. Шерен, арх. бюро ОМА. 2012. Источник:
<http://www.infuture.ru/mobile/article/316>



Рис. 10. Танцующий дом в Праге (Чехия). Арх. В. Милунич и Ф. Гери, 1996. Источник:
<http://www.russia-on.ru/127955>



Рис. 11. Собственный загородный дом Ф. Гери в Санта Монике (США), 1978. Источник:
<https://litobozrenie.com/2016/09/muzy-ka-v-kamne-fre-nk-oue-n-geri/>

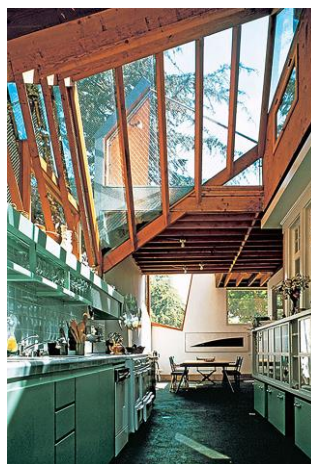


Рис. 12. Собственный загородный дом Ф. Гери в Санта Монике (США), 1978. Интерьер. Источник:
<https://litobozrenie.com/2016/09/muzy-ka-v-kamne-fre-nk-oue-n-geri/>

Другими словами, художественный стиль деконструктивизм фактически стал аналогом в архитектуре художественных инсталляций, в свою очередь теоретически предсказанных в философских построениях Деррида.

Деконструктивизм существовал параллельно с другими архитектурными стилями, как и он, возникшими вследствие реакции на долгое господство модернизма, и естественно вступал во взаимодействие с ними. В частности, интересный пример соединения постмодернизма и деконструктивизма можно видеть в «танцующем доме» в Праге (авторы проекта В. Милунич и Ф. Гери, 1996 г. Рис.10). Он назван так по двум угловым башням, в которых прочитывается – и это в чистом виде постмодернистский эффект – танцующая пара. Он – прямой и «широкоплечий»; она, в расклешенной «юбочке», на вытянутых ножках, трепетно «прильнула» к нему.

К деконструктивизму прибегали не только при сооружении общественных сооружений, в этом стиле создавались также жилые дома и жилые интерьеры. Пожалуй, первым жилым сооружением деконструктивизма, более того, своего рода прототипом этого стиля стал собственный загородный дом Фрэнка Гери в Санта Монике (США), построенный им в 1978 году (рис. 11).

Снаружи можно видеть, что дом, созданный еще в традиционных формах, «вспарывают» неправильной треугольной формы конструкции из каркаса и стекла, идущие вразрез с привычной логикой; другие присоединяются к дому (см. слева), но, отнюдь, не так, чтобы вода с них сливалась наружу, а прямо противоположным образом.

В интерьере (рис. 12) «взломан» привычный ритм. Этому эффекту помогает соединение на дальней стене изображений пейзажей в прямоугольной и перекошенной оконных рамах. Предлагается новый текст, но готовы ли были современники его прочесть? Что хотел выразить автор? Что это? Бунт против диктата традиций?

Поскольку главным формообразующим началом при создании произведений деконструктивизма является либо скрытый смысл, который это произведение должно выявить, либо взрывной эмоциональный эффект, никаких особых правил при создании деконструктивистских образов нет и быть не может. В зависимости от конкретной идеи линии могут быть прямыми и(или) плавными, могут пересекаться под разными углами и так или иначе закручиваться; так же различным в зависимости от поставленных целей может быть цветовое решение. А то, что в архитектурных сооружениях деконструктивизма нередко доминирующим снаружи оказывается серый цвет, объясняется лишь тем, что серый бетон – самый удобный материал для отливки деконструктивистских форм.

Архитектурные инсталляции, то есть произведения деконструктивизма, с непривычными атектоническими композициями, с искаженными архитектурными формами, получили достаточное распространение. При этом произведения великих мастеров всегда отличает либо лежащая в их основе идея обнаружить, передать, порою метафорично, некий смысл, иными способами не вскрываемый, либо поразительный художественный эффект, достигаемый нетрадиционными построениями и непривычным использованием архитектурных форм. Однако в появляющихся повсеместно деконструктивистских произведениях эти качества нередко отсутствуют. Скрытые смыслы, если они есть, остаются непонятными, а странное сочетание архитектурных форм порою вызывает отторжение. Да и не все авторы деконструктивистской архитектуры, по видимому, стремятся вложить в свои творения некое особое содержание, особый смысл, который при использовании традиционной тектоники так и оставался бы «за кадром». Скорее всего, их увлекает сама провокационная трактовка архитектуры, поскольку бесспорно, что эти сооружения не останутся незамеченными.

Литература

1. Деррида Ж. О грамматологии. – М., 2000.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007

DECONSTRUCTIVISM AS AN ARCHITECTURAL INSTALLATION

Bayburova Rimma
PhD, leading researcher, leading researcher,
Research Institute of Theory and History
of Arts of the Russian Academy of Arts
Russia, Moscow
rimmih@yandex.ru

Abstract

In the 1960s, it became evident that modernism had exhausted itself. Since the late 1960s, a discordant mass culture has brought powerfully up its claims. The response to modernism in architecture, in particular, has been an appearance of a whole range of different styles. One of them is deconstructivism. The article analyzes some works of the leading masters of this style. At the same time, deconstructivism is compared with art installations and is considered as an architectural installation. In both of them the methods which break the stereotypes are used to create the conceived images. It is such approach that allows to reveal these images. The appearance of artistic and architectural installations becomes intelligible in the light of the works of poststructuralist J. Derrida, who proposed a method of deconstruction to display hidden meanings in literary texts.

Keywords: modernism, mass culture, deconstructivism, art installations, "deconstructions" by J. Derrida.

Bibliographic description for citation:

Bayburova R. M. Deconstructivism as an architectural installation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 88-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/20/> (In Russian).

References

1. Derrida J. Of Grammatology (Russ. ed.: *O grammatologii*. Translated from French. Moscow, Ad Marginem, 2000. 511 p.).