

АРХИТЕКТУРА

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ, РЕСТАВРАЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ



УДК 72.01

DOI: 10.17673/Vestnik.2025.04.14

Э. В. ДАНИЛОВА

АРХИТЕКТУРА КАК ИСКУССТВО: ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА ФРЭНКА ГЕРИ

ARCHITECTURE AS ART: THE FORMATION
OF FRANK GEHRY'S ARTISTIC LANGUAGE

Статья посвящена исследованию развития проектного подхода Фрэнка Гери во время его работы над серией индивидуальных жилых домов в 1960–1980-е гг. В статье определяются факторы влияния на его работу. Анализируются условия его проектов в это время – урбанистический и артистический контексты. Описывается своеобразие городской среды Лос-Анджелеса, которая стала для архитектора источником вдохновения, определив композиционные структуры объектов. Выявляется специфика Калифорнийского художественного сообщества, которое стало для Гери стимулом для создания его архитектурного языка. Рассматриваются архитектурно-планировочные особенности шести построек, их эстетические качества и средства художественной выразительности, превратившие каждый объект в произведение искусства.

Ключевые слова: фрагментарность, динамика, непостоянство, городская среда, арт-сцена, современное искусство, ассамбляж, архитектурная экспрессия

The article is devoted to the study of the development of Frank Gehry's design approach during his work on a series of individual residential buildings in the 1960s-1980s. The article identifies the factors influencing his work. The conditions of his projects at that time – urban and artistic contexts – are analyzed. The article describes the uniqueness of the Los Angeles urban environment, which became a source of inspiration for the architect, determining the compositional structures of the objects. The specificity of the Californian art community, which became an incentive for Gehry to create his architectural language, is revealed. The architectural and planning features of six buildings, their aesthetic qualities and means of artistic expression, turning each object into a work of art, are considered.

Keywords: fragmentation, dynamics, impermanence, urban environment, art scene, contemporary art, assemblage, architectural expression

Фрэнк Гери – архитектор, который в большей степени, чем его коллеги, обязан искусству своим вдохновением, концепциями и методом. Его объекты, начиная с музея Гуттенхайма в Бильбао, являются важными знаками современного урбанистического мира, повышающими статус города и притягивающими потоки туристов. Узнаваемый почерк Гери стал символом глобализации. Но международное признание пришло к архитектору только во второй

половине его жизни, когда он, достигнув профессиональной зрелости, решил полностью поменять свой подход к архитектуре. Серия индивидуальных жилых домов, построенных им в 1960–1980-е гг., стала для Гери решающей в его переходе от коммерческой архитектуры к тому, что представляет собой главный концепт его работы: архитектурный объект как произведение искусства. С точки зрения художественного языка на Гери повлияло два главных фактора:

контекст и художественная среда. Лос-Анджелес, обеспечивший архитектору урбанистические условия для работы и творческую лабораторию одновременно, был многократно интерпретирован в этой серии домов. Можно рассматривать серию как последовательный художественный эксперимент, в процессе которого Гери отработывал идеи, переосмысливал архитектуру, добиваясь высшей художественной выразительности, и разрабатывал свой проектный метод. В статье рассматриваются особенности урбанистического и культурного контекста и их архитектурная интерпретация Гери в формообразовании и пространственной организации жилых домов.

Контекст: город

Фрэнк Гери родился в Торонто, но городом его жизни и творчества стал Лос-Анджелес. Он приехал в город в 1949 г., окончил университет Южной Калифорнии – школу архитектуры – в 1954 г. Лос-Анджелес заставил архитектора выработать свой особый ответ на урбанистический условия, принять типологию, впитать культурный и социальный контекст. В то время, когда Гери в 1962 г. открыл свою архитектурную практику, город представлял собой альтернативу традиционным городам, основанным на взаимоотношениях центра и периферии. Лос-Анджелес воспринимался как бесконечный пригород, в котором существовало множество анклавов, варьирующихся как по уровню дохода, так и по национальности. Это была многокультурная среда, невероятно плотная и неоднородная, в которой каждый житель жил мечтой о своем частном доме, но в реальности сталкивался со множеством проблем.

Примерно в этот же период Рейнер Бэнхэм, знаменитый английский архитектурный критик и теоретик, посетил город. Результатом его исследования стала книга «Лос-Анджелес: архитектура четырех экологий», которая увидела свет в 1971 г. [1] Возможно, это наиболее полное описание той среды, в которой происходило становление Гери как архитектора. Книгу Бэнхэма часто сравнивают с такими знаменитыми книгами, как «Уроки Лас-Вегаса» Р. Вентури (1972 г.) и «Нью-Йорк вне себя» Р. Колхаса (1978 г.), раскрывающими для архитекторов специфику американского урбанизма в его различных контрастных проявлениях. Бэнхэм предложил взгляд на урбанистическую структуру Лос-Анджелеса как на мозаику из четырех непохожих сред-экологий, каждая из которых обладала своими собственными характеристиками, потенциалами и проблемами, а значит и особой идентичностью. Такой

подход позволил автору передать своеобразие Лос-Анджелеса, который, не имея исторического ядра, был не похож на традиционные города Старого и Нового Света.

Четыре экологии представлены прибрежной полосой, холмами, равниной и автострадами. Для каждой из сред-экологий с уникальным ландшафтом Бэнхэм предложил название, выражающее гибрид культурного и природного контекстов. География становится поводом для определения, но городской социум составляет акценты. Первая из экологий – Серфурбия – названа так по имени культуры серферов, вызывая ассоциации с образами солнца, песка и прибоя. Это прибрежный район города, уникальность которого определяется океаном, пляжем и в целом романтической жизнью, в которой доминирует отдых и туризм. Прибрежный образ жизни оказал свое влияние и на архитектуру, для которой характерны открытые пространства, панорамные окна, виды на океан, меняющие повседневность своим постоянным присутствием природных явлений. Это идеал благополучной жизни, вечного досуга, который представляет собой прямой контраст по отношению к трудовым будням города. Это праздничная часть Лос-Анджелеса, где красота природы становится красотой урбанистической жизни.

Вторая экология – это Предгорья, или холмы, представляющие собой оппозицию открытому побережью Серфурбии. Эти районы ассоциируются с уединением и отстранением от городской суеты. Это места роскоши и благополучия. Для Предгорий характерны большие участки, а сама застройка гармонирует с окружающим ландшафтом. Дороги петляют между холмами, являющимися природными ограждениями, за которыми от посторонних взглядов скрыта жизнь их обитателей. Именно здесь проживают звезды Голливуда, ведущей индустрии Лос-Анджелеса. И именно здесь обитают промышленные магнаты и другие влиятельные лица города. Равнины Ид, третья экология, является наиболее обширной. Это место обитания всех остальных социальных слоев города с их разнообразными образами жизни. Равнины представляют собой пригород, который расползается во всех возможных направлениях. Жилые зоны чередуются с промышленными и коммерческими, и именно здесь мечта о своем доме находит свою массовую реализацию. И, наконец, четвертая экология, названная Бэнхэмом Автопией, представляет собой синтез автомобиля и утопии. Автопия и есть кровеносная система Лос-Анджелеса, связывающая воедино бесчисленные урбанистические фрагменты. Автопия – это система автомагистралей

и развязок, занимающих настолько обширные территории, что они могут быть поняты как отдельная часть города – его экология, рассредоточенная по всему городскому пространству. Автопия определяет Лос-Анджелес как динамичный город, жизнь в котором немыслима без автомобиля. Невозможно было бы считать этот разросшийся пригород городом, если бы не автомобиль и не система коммуникаций, связывающая его воедино. Жизнь жителя регламентируется временем, проведенным в пути от точки до точки. Сеть маршрутов определяет повседневность. И если говорить о факторах градоформирования Лос-Анджелеса, то центральным из них будет несомненно являться автомобиль. Автомобиль привносит в жизнь города свободу и гибкость, которые становятся отличительными характеристиками местного образа жизни. Свобода передвижения обеспечивает свободу личности, которая выражается в разнообразии его архитектуры, где каждый частный владелец привносит тот же дух свободы и индивидуальности в экстерьер и интерьер своего дома.

Мобильность является ключевым качеством среды, указывая на единственно возможную традицию в городе, где практически нет истории, которая была бы закреплена в его урбанистической структуре. Мобильность – это константа, и значит, в Лос-Анджелесе нет ничего, что претендовало бы на вечность, а следовательно, его архитектура свободна от догм и традиций. Все изменяется, и архитектурные изменения, бесконечные перестройки скорее являются нормой, чем исключением. Все четыре экологии создают урбанистическую уникальность Лос-Анджелеса, демонстрируя возможности среды, которая реагирует на социальную мозаику его жителей разнообразием условий. Это среда, которая постоянно трансформируется и адаптируется – к ландшафту и экономике, культурам и климату, социуму и тем образам жизни, которые возникают в этом пространстве изменений и динамики.

Таким Лос-Анджелес предстал перед Гери в 1960-х гг., поставив перед ним проблему архитектурного метода в городе, в котором отсутствует контекст в его традиционном понимании. Архитектурная традиция Лос-Анджелеса заключалась в ее отсутствии. Испанское миссионерское возрождение, Ар-деко довоенного времени, Фрэнк Ллойд Райт, модернистские постройки Рудольфа Шиндлера и Ричарда Нойтры, коммерческая реклама заправок и придорожные кафе гутти-архитектуры – футуристичного калифорнийского изобретения – все это сосуществует в городе, где модернизм уживается с Маленьким Токио

и другими азиатскими соседствами, а эклектика является неизбежной. Именно в таком окружении Гери нужно было найти ключ к своей архитектуре, которая была бы вдохновлена этим противоречивым контекстом. И именно Бэнхэм обращает внимание на Фрэнка Гери, все еще маргинального архитектора на момент написания книги, рассказывая на ее страницах о Студии Данцингера. Небольшая постройка привлекает внимание архитектурного критика, заметившего архитектурную новизну этого минималистского дома. С данного объекта начинается история архитектора Фрэнка Гери, который был в равной мере сформирован как урбанистическим контекстом, так и художественной средой Лос-Анджелеса, заслуживающей отдельного описания.

Контекст: искусство

Серфурбия формировалась в Лос-Анджелесе начиная с конца XIX в., когда железные дороги соединили прибрежную территорию с внутренними районами. Вдоль береговой линии стали возникать дома отдыха, застройка вокруг которых со временем расширялась. Возникли такие пригороды, как Санта-Моника, а затем и Венеция, которые сыграли важную роль в культуре Калифорнии. К 1950-м гг. Венеция представляла собой деградировавшую среду с облупившимися домами, отсутствием удобств, но привлекавшую поэтов, художников, музыкантов дешевой арендной платы и свободным духом. Здесь сформировался богемный район, подобно Гринвич Виллиджу в Нью-Йорке. Битники составляли большую часть посетителей бесчисленных кофеен, которые функционировали как центры социальной и культурной жизни. Здесь продавались произведения искусства, здесь выступали поэты и музыканты, сюда приезжали такие известные писатели, как Аллен Гинзберг и Джек Керуак. Именно здесь появилась альтернативная художественная сцена, где нашли свое прибежище те, кто был изгнан консервативной средой Лос-Анджелеса. К 1950-м гг. в районе Западного Голливуда появилось множество коммерческих художественных галерей, благодаря притоку частных инвестиций в искусство. Но эта среда была неоднородна. В Лос-Анджелесе сосуществовали две различные сцены – официальная и андеграундная, противоречия между которыми стимулировали саму художественную жизнь [2].

К 1960-м гг. в городе было более сотни галерей, и именно на волне галерейного бума художник Эдвард Кинхольц и куратор Уолтер Хоппс открыли в 1957 г. авангардную галерею

Ферус на бульваре Ла-Сьенега. Через год галерея представляла несколько десятков художников, которые жили и работали в районе Венеция и Западном Голливуде. Среди них были сам Эд Кинхольц, Уоллес Берман, Билли Эл Бенгстон, Джон Олтун, Крейг Кауфман, Джордж Хермс и Эд Мозес, а позже Эд Рушей и Ларри Белл. Именно Эд Мозес стал проводником Фрэнка Гери в мир современного искусства. Кроме продвижения художников Лос-Анджелеса, Хоппс и сменивший Кинхольца Ирвинг Блюм выставляли ведущих художников Восточного Побережья – Энди Уорхола, Роя Лихтенштейна, Дональда Джадда, Фрэнка Стеллу, Роберта Раушенберга. Блюм превратил андеграундный и маргинальный Ферус в процветающую коммерческую галерею. Художники, выставлявшиеся в галерее, теперь определяли художественный климат Лос-Анджелеса, превратив бывшую художественную провинцию во второй по значению для современного искусства город после Нью-Йорка [3].

Начало самостоятельной карьеры Гери совпало с подъёмом художественного мира Лос-Анджелеса, где задавали тон художники, представляющие собой авангард современного искусства. В их творчестве было два доминирующих направления – ассамбляж и поп-арт. Руша переосмысливал урбанистический ландшафт Лос-Анджелеса – бассейны, парковки и заправки, сочетая шрифт с языком рекламы, создавая знаки массовой культуры и глянца. Часто художники использовали пластик, неон, оргстекло и алюминий вместе с акриловыми красками, что было прямым ответом на коммерческий и развлекательный дух города. Детали мотоциклов Билли Эна Бенгстона и рекламные знаки Эда Рушея контрастировали с работами Уоллеса Бермана, Джорджа Хермса и Эда Кинхольца, которые представляли другую версию среды Лос-Анджелеса. Они создавали сложные инсталляции из найденных объектов и собранного мусора, что дало повод для критиков называть их работу «мусорным искусством». Таким образом Голливуд и Венеция, глянец и андеграунд были двумя сторонами одного и того же города, который представлял собой коллекцию контрастных фрагментов, хаотично разбросанных в ландшафте. Ассамбляж Кинхольца и Хермса был попыткой переосмыслить маргинальность, они создавали работы, которые не были рассчитаны на коммерческий успех, в то время как Раушенберг демонстрировал более эстетскую версию ассамбляжа, уходившую своими истоками в классический модернизм Курта Швиттерса и Владимира Татлина. То, что объединяло всех художников, занимающихся ассамбляжем, – это внимание к материалам, их

парадоксальным сочетаниям и использованию, интерес к феноменологии современного урбанизма, в котором традиционные природные и искусственные материалы перемешивались самым естественным образом. Таков был дух Лос-Анджелеса 1960-х гг., и именно таким его передавали художники. Для Гери этот взгляд и подход стали решающими.

Архитектор познакомился с Эдом Мозесом, когда приезжал на стройку Студии Дэнцингера. Он каждый раз встречал художника, который наблюдал за строительством, и приводил с собой своих друзей-художников. Необычный объект привлек внимание артистической среды, и скоро Гери стал своим среди художественного сообщества Лос-Анджелеса. Бенгстон, Мозес, Прайс и Белл познакомили Гери с Раушенбергом, Джаддом и Серра. Гери говорил, что именно художники стали его кругом поддержки в то время, когда он не находил общего языка с архитекторами Лос-Анджелеса [4]. Развитие галереи Ферус и деятельность Хоппса, подъем современного искусства Лос-Анджелеса происходили параллельно со становлением Гери как архитектора, который находился в центре всех процессов и событий.

Вспоминая этот период, Гери часто впоследствии утверждал, что именно от художников он «научился находить вдохновение вокруг себя и ценить повседневные вещи» [4]. Он выбрал такой круг общения, потому что искусство всегда привлекало его. Когда Гери обучался в университете, он пытался объединить студентов архитекторов и художников в проектах, привнести момент искусства в архитектуру, поскольку верил, что архитектура – это искусство, и он старался практиковать ее именно так [5]. «Мои любимые художники – Кен Прайс, Роберт Раушенберг, Элсворт Келли, Эд Мозес и Джон Балдессари», – говорил архитектор в одном из своих интервью [6]. В других интервью он часто упоминал Джадда, который вместе с Раушенбергом повлиял на использование джанка – мусора, дешевых материалов и найденных вещей; Рона Дэвиса, который вдохновил его на игры с перспективой; Лоренцо Бернини, впечатлившего его барочной избыточностью; Микеланджело с его рисунками складок. Но, видимо, одним из самых важных аспектов влияния художников стала практикуемая Гери координация руки и глаза, определяющая взаимосвязь построенного объекта с эскизом, сохранение экспрессии и непосредственности графического росчерка в фундаментальных материалах. Сам архитектор называл это качество своим лучшим навыком архитектора: «Я способен перевести скетч в модель здания» [4].

Начиная с 1960-х работа Гери делилась на две части. Первая – это коммерческие проекты, вторая – творческие. Такое раздвоение продолжалось несколько лет до того момента, когда, встретив личный кризис в зрелом возрасте, архитектор решил заниматься только творчеством, чего бы это не стоило, что и было осуществлено им во второй половине его жизни. Но его бэкграунд из объектов, построенных в 1960–1980-х гг., обеспечил ему постепенное становление как художника, для которого архитектура – такой же вид искусства как живопись и скульптура. Многие из этих проектов были построены для его друзей-художников, что предоставляло архитектору возможности для свободного и ничем не ограниченного творчества. Его собственный дом в Санта-Монике стал кульминацией этой серии домов и принес ему мировую известность и будущие концептуальные основания для его архитектуры после 1980-х.

*Дом как произведение искусства
Резиденция и студия Данцингера*

Дом, который привлек внимание художников, был спроектирован Гери для графика Луи Данцингера и построен на Мелроуз авеню. Художник предложил архитектору идею из двух смещенных кубов и попросил построить это как можно дешевле. Гери в свою очередь разработал концепцию закрытого глухого скульптурного объема, который был отгорожен от дороги с интенсивным движением (рис. 1). Интровертный объект контрастировал с хаотичским урбанистическим окружением. На улицу было обращено только узкое окно кухни, в то время как все остальные проемы обращены во двор. Дом представляет собой кубистическую композицию, созданную под влиянием Луиса Кана, Ле Корбюзье и японской архитектуры, которой был увлечен Гери в тот момент. Сырая

штукатурка, использованная для стен, была заимствована из эстетики автострад, где она применялась для покрытия под ними. Внутреннее пространство дома отличалось разнообразием проемов и работой со светом. Архитектор комбинировал естественный и искусственный свет, работал с холодным и теплым освещением для студии и жилого дома. Каждая композиция проемов и потоков света была отдельным эпизодом в световой композиции дома.

Для художников Лос-Анджелеса этот объект представлял собой архитектурную версию современного искусства: это была минималистская скульптура или инсталляция, которая транслировала те же идеи, что были актуальными в искусстве того времени. Дом явно представлял собой эстетическое высказывание и выделялся этим на фоне остальной утилитарной и коммерческой застройки города. Собранность, компактность, композиционная чистота и целостность, а также оппозиция внешнего и внутреннего пространства, разыгранная через ограниченную палитру художественных средств, представлялись выдающимися качествами архитектуры Гери, который стремился противопоставить эклектике вернакуляра Лос-Анджелеса концептуальную чистоту произведения искусства.

Дом Рона Дэвиса

Тридцатилетний художник Рональд Дэвис вдохновил Гери на новую работу с формой. Дэвис просил архитектора построить два объекта на одном участке в Малибу – дом и студию. Но Гери отказался в пользу синтетического решения. Архитектор, наблюдая за тем, как Дэвис экспериментирует с перспективными изображениями и геометрическими формами, предложил найти ключ к пространству через перспективу. Гери взял точки схода



Рис. 1. Резиденция и студия Данцингера. 1965 г.
Fig. 1. Danzinger Residence and Studio. 1965



Рис. 2. Дом Рона Дэвиса. 1968 г.
Fig. 2. Ron Davis House. 1968

на стене и протянул струны по модели участка. Пространственная конструкция, полученная в результате этих опытов, была положена в основу структуры дома (рис. 2). Трапециевидная форма в плане и по фасаду была вписана в ландшафт. Гери говорил, что это решение было также продиктовано феноменологией. Он вспоминал, что провел там много времени, сидя и наблюдая, куда падают тени и свет солнца [7]. Начал играть с отражениями, исследуя его визуальный и эмоциональный потенциал. От предыдущего проекта – студии Данцингера – осталась идея минималистской формы, но теперь эта форма была искажена и своими острыми и тупыми углами стала художественным прообразом будущего творчества архитектора. Перспектива в работах Дэвиса стала примером для перспективы пространственной, которая в свою очередь представляла собой модель для последующих художественных опытов. Закольцованность идеи перспективы была своеобразным ответом на развивающееся концептуальное искусство.

Из дома открывался вид на океан. Крыша была расположена параллельно горам и оси дороги. Именно здесь проявился особый подход Гери, который заключался в том, чтобы рука и взгляд были скоординированы. Гери представлял будущее восприятие объекта через модель, стремясь расположить объект в ландшафте таким образом, чтобы все взаимно дополняло друг друга через драму природы и архитектуры. Дом построен на основе деревянного каркаса, но облицован гофрированным металлом, что создавало ссылку на транспортный контейнер. Дом и был контейнером, содержащим внутри пространство для идей и их реализаций, оболочку для произведений искусства, созданных как художником, так и архитектором. Гофрированный металл мог вызвать намек на банальность, если бы не перепад кровли в шесть метров – с девяти до трех. Первоначальная простота объема была усложнена искажением ортогональной сетки и мостила путь к дальнейшим открытиям в интерьере. Здесь работы Дэвиса – живописные геометрические абстракции – продолжались архитектурными геометрическими абстракциями интерьера. Диагонали балок и лестниц, световой проем в кровле, перегородки и экраны – все вместе создавали сложный пространственный рисунок, а каждый фрагмент мог быть воспринят как скульптурная инсталляция. Иллюзии и аллюзии открытого и закрытого, противостояние внешнего и внутреннего, плоскостное и линейное – все это обретет дальше в репертуаре архитектора свое новое прочтение.

Дом Гери

Если в домах Данцингера и Дэвиса архитектор Гери играл с закрытым автономным объемом-контейнером, представляющим образ убежища в урбанистическом беспорядке Лос-Анджелеса, то затем его интерес сместился в сторону взаимодействия с окружением. Скульптурная форма уступила место инсталляции и ассамбляжу. Контекст, который прежде вызывал реакцию ответить на фрагментарность целостностью, на этот раз выступил поводом для создания нового образа. В городе, где все непостоянно, где все находится в движении, где нет ничего ценного, длительного и непрерывного, объект Гери становится высказыванием, выражающим дух места.

У дома были и свои художественные прототипы. Огромная скульптура – бесконечная колонна – Курта Швиттера, «поэта мусорного искусства», созданная им в собственном доме, инсталляции Роберта Раушенберга и художников Лос-Анджелеса – все это были пространственные скульптурные композиции, которые можно сделать из найденных объектов. Для Гери в ассамбляже и «мусорном искусстве» заключался особый ключ к пониманию Лос-Анджелеса. Большая часть застройки города была сделана из дешевых материалов, поскольку строящиеся дома воспринимались как временные постройки. Но даже в тех районах, где находились дорогие виллы, обязательно присутствовала сетка-рабица. Забором из сетки-рабицы были огорожены теннисный корт и бассейн, демонстрировавшие претензии на роскошь, заключенную в рамки дешевой промышленной продукции. Бесконечный микс дешевых и дорогих материалов создавал урбанистический ассамбляж и специфическую текстуру Лос-Анджелеса, что и попытался воплотить Гери в своем собственном доме.



Рис. 3. Дом Гери. 1978 г.
Fig. 3. Gehry House. 1978

Он купил розовое колониальное бунгало, построенное в 1920-х гг., и не стал сносить старый дом, чтобы построить новый объект. Бунгало стало основой для гигантской архитектурной инсталляции – ее композиционным центром. С трех сторон Гери построил оболочку, которая представляла собой вариацию абстрактной скульптуры, созданную из фанеры, деревянных конструкций, гофрированного металла и сетки-рабицы (рис. 3). Каждый элемент этой оболочки – оконный проем, стык кровли и стены, вход – все было выполнено с особой тщательностью, как часть художественного произведения. Все окна были задуманы как экраны, отражающие небо и природу, определяя игру света и тени в интерьере. Внутри дома был смонтирован наклонный куб, который прорывал оболочку и создавал множество пространственных сцен-инсталляций внутри самого дома.

Дом стал художественным манифестом архитектора, который, имея абсолютную свободу в этом проекте, позволил себе любые вариации формы и пространства. Выражая дух окружения, дом одновременно был мощным авторским жестом, который нельзя было не заметить. Дом Гери стал местом паломничества архитекторов и публики, которая традиционно посещает музеи и выставки современного искусства. Позже, на выставке в МоМА в Нью-Йорке в 1988 г., дом был представлен как деконструктивистская икона, но сам Гери отрицал это узкое определение. Спустя годы становится ясно, что именно художественная сцена Лос-Анджелеса сформировала художественный язык Гери, послужив линзой для восприятия урбанистического окружения.

Дом Нортон

Художница Лина Нортон и писатель Уильям Нортон были вдохновлены собственным домом Фрэнка Гери и заказали архитектору резиденцию на береговой линии в Венеции. Вытянутый участок размером 4x20 м был втиснут между традиционными постройками с панорамным остеклением. Для Гери линейность участка стала определяющим фактором архитектурной композиции. Штабелируемые разнородные по своим материалам и цвету кубические объемы соединены наружными и внутренними лестницами на разных уровнях. Эта постройка еще больше похожа на скульптуру или инсталляцию, чем дом Гери (рис. 4). Здесь не существовало исходного объекта, который дал бы возможность вступить с ним в диалог, как в предыдущем проекте. Архитектор обыграл каждый куб, до-



Рис. 4. Дом Нортон. 1984 г.

Fig. 4. House of Norton. 1984

бавив отдельные детали, превратив дом в меняющиеся по ходу пьесы декорации для жизни его обитателей. Выразительная форма, балансирующая на грани банальности и изобретательности, стала результатом сборки, в которой принцип контраста был основополагающим.

У дома есть характерный элемент, который разрушает линию панорамного остекления прибрежной застройки. На фасад выходит отдельный куб, доступ к которому осуществляется по наружной лестнице, – это место уединения, студия писателя, напоминающая спасательную будку. В юности Нортон работал спасателем, и эту ссылку можно прочитать в архитектуре дома. Возвышаясь над первым и вторым уровнем дома, кабинка отделена от всей остальной композиции. Здесь писатель становится наблюдателем, но и сам представляет собой объект для наблюдения, хотя способен закрыться от внешнего мира поднимающимися ставнями. В этой форме можно увидеть и отсылку к кабинке Ле Корбюзье – пляжному дому, построенному великим модернистом для уединения и творчества. Остальные элементы – красная труба, стеклянный навес, портал из бревен, голубая, зеленая и желтая плитка – добавляют поэзии в утилитарную конструкцию, меняя ее первоначальную функцию. Дом как убежище с видом на океан превращен в арт-объект, выставленный на обозрение для публики. В этом объекте Гери кажется ироничным и скептическим по отношению к серьезной типологии, но Монео подчеркивал, что намек на иронию исчезает после того, как присмотришься к совершенству деталей [8]. Фрагментация становится инструментом Гери на несколько последующих лет, позволяя архитектору добиваться идеальной функциональной структуры, не ограничивающей свободное формотворчество.

Гостевой дом Уинтонов

Заказчики – Дэвид Майкл и Сара Уинтоны были известными коллекционерами и покровителями искусства. Они жили в доме на берегу озера Миннетонка в Ороно, недалеко от Миннеаполиса, в доме, который Филипп Джонсон спроектировал в 1953-1954 гг. для куратора Института искусств Ричарда Дэвиса. Дом представлял собой минималистскую модернистскую постройку из красного кирпича. Уинтоны нуждались в гостевом доме, где они могли бы разместить своих пятерых детей и внуков. Они первоначально обратились к Джонсону, но тот был занят и отказался. В журнале *New York Times Magazine* они прочитали статью о Гери, в которой был процитирован отзыв Джонсона о его работе. Джонсон высоко оценил его работы, которые «поражают воображение ... дарят таинственное чувство удовольствия» [9]. Для Уинтонов было важна связь Гери с художниками, поскольку свой гостевой дом они рассматривали как потенциальное произведение искусства. На них произвел впечатление собственный дом Гери, о котором рассказывалось в статье.

Сначала архитектор сделал эскиз «детской деревни», композиции, которая была сформирована архетипичными домами в духе Альдо Росси. Но по мере процесса проектирования и взаимодействия с заказчиками его концепция изменилась. «Детская деревня» трансформировалась в гигантский натюрморт, вдохновленный произведениями Джорджо Моранди и отчасти метафизическими работами Джорджо де Кирико. Теперь архетипичные дома были заменены выразительными по своей геометрии абстрактными объемами, каждый из которых обладал собственной идентичностью (рис. 5). В центре композиции был расположен пирамидальный объем гостиной, вокруг которого

располагалось шесть элементов – деформированные параллелепипеды, кубы и сфера. Каждый объем был в определенной степени иррациональным по форме, не имеющим явной предметной отсылки, но возможно, напоминающим просвещенной публике об идее архетипичных объемов Ле Корбюзье. Только в случае Гери идеальная геометрия белоснежных форм великого модерниста уступила место ироничной интерпретации всего, что может быть рассмотрено как идеальная форма. Результат – скульптурная композиция, которая создавала временной диалог с модернистской постройкой Джонсона, перекликаясь материалом – красным кирпичом – одного из объемов, увенчанного трубой. Эта рифма лишь подчеркивала контраст материальной целостности дома Джонсона и фрагментарности коллажа, созданного Гери. Черный металл, алюминий, фанера, кирпич, доломитовый известняк, побелка – выразительная композиция цвета и материала создавала музыкальное многоголосие или как в случае дома Нортон – нарратив с несколькими героями. Как и в доме Нортон, здесь существует момент поэзии – куб на опоре – вызывающий ассоциации с домом на дереве, традиционном образе детства с его летними каникулярными историями.

Нельзя лучше представить себе оппозицию модернизма и постмодернизма, чем в этих домах-высказываниях. Если минимализм Джонсона – это минимализм архитектурного объекта, то избыточность Гери прежде всего происходит из мира искусства, где любое искажение идеального вносит экспрессию и заставляет зрителя переживать эмоциональный катарсис. Скульптурный натюрморт из объемов в духе переосмысленного Эльсвортом Келли Ле Корбюзье, несмотря на строгое выполнение функциональной программы – гостиной,



Рис. 5. Гостевой дом Уинтонов. 1987 г.

Fig. 5. Winton Guest House. 1987

кухни, гаража, ванной, спален, – все же выходил за пределы утилитарности. Это скульптурное качество дома проявило себя в полной мере, когда дом был продан, разобран, перевезен и смонтирован на новом месте, став центром архитектурных исследований Университета Св. Фомы. Дом был назван Филипом Джонсоном шедевром [9]. Эта высокая оценка архитектора архитектором дорогого стоит. Дом Гери стал началом нового этапа творчества. С этого момента архитектор стал создавать фрагментированные композиции из дифференцированных объемов, исследуя эту тему дальше в жилых и общественных объектах.

Дом Шнабеля

В этом проекте для дипломата в отставке Рокуэлла Шнабеля и его жены Марни Гери продолжает идею композиции гостевого дома Уинтонов. На этот раз форма опять происходит из сюрреалистического синтеза деревни-натюрморта (рис. 6). От деревни – образ усадьбы, состоящей из нескольких построек. От натюрморта – автономные объекты, причудливые и эксцентричные, одновременно вызывающие ассоциации с предметным миром и миром искусства. Гостиная в центре композиции – то ли замок с башней из детского набора кубиков, то ли кубистическая бутылка – альтернатива Умберто Боччони. Башня соединяется с параллелепипедом на втором уровне, который в свою очередь завершается ромбовидным объемом мастер-спальни, выходящей в пруд. Аркада, отсылающая к архитектурной традиции вилл Палладио, связывает главный дом с гаражом. Узкая полоса бассейна становится третьей линией в плане после объема с аркадой и аллеей, ведущей от входа к гостиной-башне.

Изобретательность, с которой Гери выстраивает и сочиняет каждый объем, превращает дом в выставку скульптуры под открытым небом. Все возможные реплики и формы – шары, кубы, параллелепипеды перемешиваются в композиции, которая равно далека как от классических, так и модернистских прототипов, но при этом имеет удивительные ассоциации на глубинном уровне с теми и другими. Но на этот раз становится очевидным, что Гери становится тесно в рамках типологии частного дома. Сам объект нуждается в зрителях, которые могли бы оценить все архитектурные мизансцены с их множеством аллюзий и ссылок. Объект является зрелищным по своей природе, в нем нет камерности, а его сложная геометрия разрушает представление о сельской идиллии, которая сама по себе была исходным посылом. Все, что должно быть в вилле, здесь существует, но существует в правилах архитектурного театра, а не частного дома. И случайно дом стал одним из последних объектов Гери в этой типологии.

Заключение

Когда дом Шнабеля был построен, Гери был занят уже множеством других проектов, таким как Концертный зал Уолта Диснея в Лос-Анджелесе, Рыба в Барселоне и другими, прославившими его. Музей Гутенхайма в Бильбао стал главным объектом XX века. Творческий метод Гери, проявившийся в этих и последующих знаковых постройках, был, тем не менее, развит именно в этой серии домов. Здесь впервые Гери отработал подход, основанный на восприятии архитектурного объекта как произведения искусства, обладающего таким же качеством как живопись или скульптура. Отвечая на урбанистический хаос Лос-Анджелеса, города, не имеющего архитектурной традиции, Гери обратился

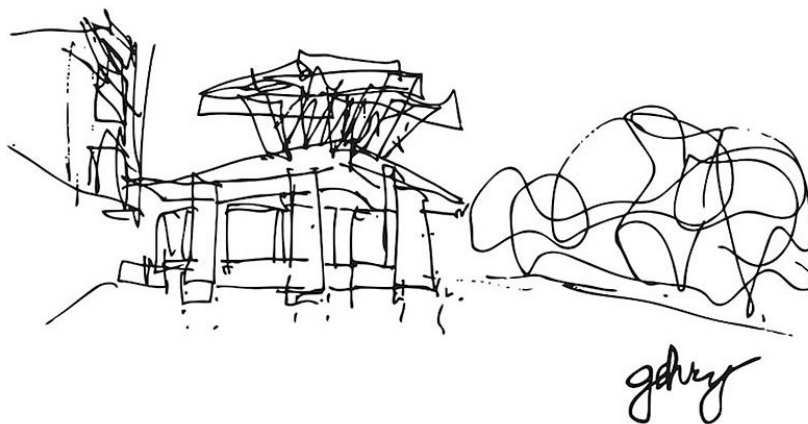


Рис. 6. Рисунок Гери «Дом Шнабеля». 1989 г.
Fig. 6. Gehry's drawing "Schnabel's House." 1989

к искусству как единственному чистому смыслу, представляющему контраст спонтанному окружению. Сначала противопоставляя, а потом создавая собирательный образ из городской среды, архитектор открыл свою собственную эстетическую программу, которая была сформирована в диалоге с художниками. Гери является единственным архитектором, после Ле Корбюзье, кому удалось добиться абсолютной чистоты и совершенства перехода от современного искусства к современной архитектуре в своем творчестве. Компьютерные технологии лишь расширили возможности архитектора, обеспечив его большей свободой в реализации собственных идей, но сама методология была развита Гери еще в традиционном проектировании. Именно поэтому серия домов, построенных в 1960–1980-е гг., стала таким значительным вкладом в современную архитектуру и определяющим опытом для самого архитектора.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Banham R. Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies. Los Angeles: University of California Press, 2009. 296 p.
2. Schrank S. The Art of the City: Modernism, Censorship, and the Emergence of Los Angeles's Postwar Art Scene // *American quarterly*. 2004. V. 56. N. 4. P. 663–691.
3. Schwartz A. Second City": Ed Ruscha and the Reception of Los Angeles Pop // *October*. 2005. N. 111. P. 23–43.
4. Zaera A. Conversations with Frank Gehry // *El Croquis*. 1995. N. 74/75. P. 6–36.
5. Davidson J. In conversation: Frank Gehry [Электронный ресурс]. URL: <https://nymag.com/intelligencer/2020/01/frank-gehry-in-conversation.html> (дата обращения: 26.04.2025).

Об авторе:

ДАНИЛОВА Элина Викторовна

кандидат архитектуры, доцент,
профессор кафедры градостроительства,
советник РААСН
Самарский государственный технический университет
443100, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244
E-mail: red_avangard@mail.ru

Для цитирования: Данилова Э.В. Архитектура как искусство: формирование художественного языка Фрэнка Гери // *Градостроительство и архитектура*. 2025. Т. 15, № 4. С. 100–109. DOI: 10.17673/Vestnik.2025.04.14.
For citation: Danilova E.V. Architecture as art: the formation of Frank Gehry's artistic language. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2025, vol. 15, no. 4, pp. 100–109. (in Russian) DOI: 10.17673/Vestnik.2025.04.14.

Принята: 12.05.2025 г.

6. Minner K. Interview with Frank Gehry [Электронный ресурс]. URL: <https://www.archdaily.com/129680/interview-with-frank-gehry> (дата обращения: 26.04.2025).

7. Dal Co F., Foster K. W. Frank O. Gehry The Complete Works. New York: The Monacelli Press, 1997. 616 p.

8. Moneo R. Frank Gehry // *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: The MIT Press. 416 p.

9. Ramos F. G. V. The house of the '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry // *Arquitetura Revista*. 2016. V. 12. N. 2. P. 154–164.

REFERENCES

1. Banham R. Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies. Los Angeles. University of California Press. 2009. 296 p.
2. Schrank S. The Art of the City: Modernism, Censorship, and the Emergence of Los Angeles's Postwar Art Scene. *American quarterly*. 2004. V. 56. N. 4. P. 663–691.
3. Schwartz A. Second City": Ed Ruscha and the Reception of Los Angeles Pop. *October*. 2005. N. 111. P. 23–43.
4. Zaera A. Conversations with Frank Gehry. *El Croquis*. 1995. N. 74/75. P. 6–36.
5. Davidson J. In conversation: Frank Gehry. Available at: <https://nymag.com/intelligencer/2020/01/frank-gehry-in-conversation.html> (accessed 26 April 2025).
6. Minner K. Interview with Frank Gehry. Available at: <https://www.archdaily.com/129680/interview-with-frank-gehry> (accessed 26 April 2025).
7. Dal Co F., Foster K. W. Frank O. Gehry The Complete Works. New York. The Monacelli Press. 1997. 616 p.
8. Moneo R. Frank Gehry in Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects. Cambridge. The MIT Press. 416 p.
9. Ramos F. G. V. The house of the '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry. *Arquitetura Revista*. 2016. V. 12. N. 2. P. 154–164.

DANILOVA Elina V.

PhD in Architecture, Associate Professor,
Professor of the Town Planning Chair, RAASN Advisor
Samara State Technical University
443100, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya st., 244
E-mail: red_avangard@mail.ru