

ЖИЗНЬ КАК ВЫСТАВКА (ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП ПРОЕКТИРОВАНИЯ) АМЕРИКАНСКОГО АРХИТЕКТОРА ФРЭНКА ГЕРИ

В.В. Савинкин

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В статье рассматривается экспозиционный дизайн как одна из основ многообразного творчества архитектора Фрэнка Гери. Выставки, как структурный и имиджевый элемент представления позиции, проектов и реализаций анализируемого мастера, сопровождают всю его сложную шестидесятилетнюю карьеру. Выявляется проектная типология американского архитектора: перманентные выставки в Художественном музее Лос-Анджелеса, дома-студии художников и галеристов, экспозиции архитектора на Венецианских биеннале, экспериментально-исследовательские экспозиционные жесты, персональные выставки. Исследуется их возникновение, взаимодействие и последовательное влияние друг на друга. Значение экспозиционного высказывания для архитектора выявляется на современных примерах активной проектной деятельности мастерской Gehry Partners, LLP. В итоге – созданные Гери музеи современного искусства и персональные выставки 2015 года в Париже и Лос-Анджелесе анализируются как формирующие тенденции развития архитектуры будущего.

Ключевые слова: современная архитектура, Фрэнк Гери, экспозиционный дизайн, архитектор, художник

LIFE AS AN EXHIBITION (EXPOSITIONAL PRINCIPLE OF DESIGN) OF THE AMERICAN ARCHITECT FRANK GEHRY

V. Savinkin

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The article discusses the exposition design as one of the key elements of the diverse creativity of Frank O. Gehry. Exhibitions, as a structural and image element of representation, projects and implementations of the maitre accompany his sixty years long career. The article reveals exposition typology of the American architect, such as: permanent exhibition at the Art Museum in Los Angeles, artistic studios and galleries, personal exposition at the Venice Biennale, the experimental research exposition projects, solo exhibitions. The author investigates the origin, interaction and consistent co-influence of the projects. The value of the exposition statement of the architect is studied on the current examples of the Gehry Partners project activity. As a result Gehry's Museums of Modern Art and solo exhibitions in 2015 in Paris and Los Angeles are analyzed as the trends for the development of the architecture of the future.

Keywords: contemporary architecture, Frank Gehry, expositional design, architect, artist

Чувство прекрасного, зарождающееся у ребенка, полностью зависит от его родителей. Именно они делают ремонт в квартире перед его рождением; вешают на стены милые картинки; предлагают ему определенный набор игрушек и книжек; ведут на вернисажи и презентации; записывают в ближайшую музыкальную или художественную школу; считая, что знать историю искусств полезнее, чем постигать жизнь современных улиц.

Цвет бус, в которых Тельма Голдберг – мать Эфраима – склонилась над сыном 28 февраля 1929 года в роддоме канадского Торонто, достоверно узнать не представляется возможным, но то, что с самых ранних лет жизни они вместе посещали городской Художественный музей с его постоянной экспозицией и временными выставками, мы часто слышим в интервью Фрэнка Оуэна Гери, знаменитого американского архитектора, который всю свою жизнь черпает идеи и вдохновение для своих зданий и сооружений из современного, и не только, искусства.

Тридцативосьмилетний Гери сказал в одном из интервью: «У меня другой подход в архитектуре, я ищу работы художников и использую искусство как источник вдохновения. Я стараюсь освободить себя от других участников культурной арены и пытаюсь найти новые подходы в работе. Я хочу быть открытым. Нет правил, нет правильного и неправильного» [2, С.84]. Экскурс в творческую биографию мастера демонстрирует нам последовательный, стройный, развивающий достигнутое путь: от частных заказов индивидуальных жилых домов в Калифорнии в 60-70-х годов до сегодняшних масштабных урбанистических концепций в Торонто, Лондоне и Гуанчжоу. Каждый из проектов Гери занял свое место в архиве компании, многочисленных публикациях в периодических изданиях и каталогизированных монографиях; многие здания отмечены наградами жюри международных премий и конкурсов. Обусловлено это, прежде всего, неуспокоенностью автора в борьбе за качество, его непрекращающимся желанием искать новое и открывать неизведанное. Каждое его здание и сооружение манит критиков, архитекторов, туристов, даже если они и называют их манерными, шутливыми или однообразно скульптурными.

Жизнь архитектора (Гери в том числе) организована проектами, временем работы над ними, процессом строительства объекта. Но у исследуемого мастера параллельно можно выявить и наблюдать еще один профессиональный слой проектных реализаций, связанных с экспозиционным дизайном. Его скоротечность, с одной стороны, несоизмерима с вечностью и фиксированной монументальностью даже самого скромного построенного сооружения. Но, с другой стороны, попытаемся обнаружить и определить значимость выставок Фрэнка Гери для становления, развития, выработки его творческой позиции, художественного языка и проектных принципов, рассмотреть его жизнь как систему экспозиционных жестов, как развивающуюся в пространстве и времени экспозицию. Архитектор, которого называют «художником в архитектуре», не может, по определению, остаться в стороне от представления своих идей, разработок, материалов, проектов компании в оформленном виде современной экспозиции. Для Гери выставка, как впрочем, и архитектурное сооружение, прежде всего художественный жест, запоминающееся высказывание проектировщика, пространственная скульптура, претендующая стать инсталляцией.

Например, персональная выставка в парижском Центре Жоржа Помпиду (8 октября 2014 года – 26 января 2015 года) в пространстве южной галереи, справа от главного входа. На площади более 1000 квадратных метров свободно расставлены массивные, белые, не достигающие до потолка стены разных конфигураций в духе минималистических скульптур-слэбов Роберта Морриса: линии, углы, дуги, перекрестия. На них располагаются 225 рисунков и чертежей авторской графики в традиционных бледно-охристых рамах, проекты, информационные тексты, фото реализаций. Между ними «плывут» по всему залу на разновысоких подиумах сделанные в разные годы 67 макетов различных проектов, в том числе находящихся на стадии реализации. Вместе они создают перетекающую архитектуру выставки. В начале экспозиции монитор, на котором интервью с мастером, в центре зала масштабная проекция фильма Сидни Поллака

«Зарисовки Фрэнка Гери» (2005). У интерактива десятки зрителей, сам зал тоже наполнен посетителями, мигрирующими от макета к макету. Архитекторы давно уже стали медиа-персонами, творчество которых теперь привлекает не меньше, чем классическая живопись XVII века. Есть в экспозиции и стеклянная стена – граница здания, которая не разделяет экспозицию и город, а скорее продолжает выставку, включая площадь Стравинского, открытую экспозицию Музея современного искусства с кинетическими скульптурами Жана Тенгли и Ники де Сен-Фалль, обнаруживая связь скульпторов и архитектора в их обоюдном стремлении привести в движение свои статические объекты: и скульптуры, и здания. В первую очередь, экспозиция периодизирует пятидесятилетнюю профессиональную активность Гери (1965-1980 Элементарность – Сегментация; 1980-1990 Композиция – Сообщество; 1990-2000 Синтез – Взаимодействие, Напряжение – Конфликт; 2000-2010 Непрерывность – Поток; 2010-2015 Сингулярность – Единство), дополняет блоки, обозначенные датами творчества, разделами «Урбанизм» и «Цифровой расчет». Во-вторых (возможно, это главное) – стремится продемонстрировать и проиллюстрировать основные проектные принципы архитектора в сложной, требующей долгого изучения цифровой таблице всех основных построек, структурированных в хронологическом, но более в своеобразном авторском исследовательском порядке.

Центр Жоржа Помпиду во второй раз экспонирует работы Фрэнка Гери. В 1991 году персональная выставка была приурочена к строящемуся в Париже зданию американского центра (1994 г., с 2005 г. – французская синематека) и называлась «Европейские проекты». В 2014 году состоялась выставка, связанная с открытием Музея Современного искусства Фонда Louis Vuitton в Булонском лесу. Одна из первых выставок фонда также имеет отношение к архитектору – она рассказывает об истории реализации проекта в разделах: «контекст», «концепция», «айсберги», «паруса», «конструкция», «пространство интерьера». Для Гери стало естественным и правильным – приоткрывать «тайну творчества» создания нового произведения через его публичную презентацию.

Так было и в Бильбао (выставка «Фрэнк Гери: Архитектор», 2001), и в Гонконге (выставка «Вне границ», 2011), с проектами Музея Гугенхайма (1991-1997) и многоэтажного жилого дома Опус (2008-2012) (Рис. 1(а-е)). Это помогает установить связь между порой неизвестным, а иногда даже враждебным контекстом, и новым архитектурным объектом, как правило, у Гери «взрывающим» ситуацию вокруг. Выставка открывает архитектора посетителю (будущему пользователю этого вновь возникающего пространства) историю создания, процесс проектирования через многочисленные рисунки, макеты, цифровые модели, чертежи, фотографии, видеосъемку строительства. Житель города, как ранее заказчик, становится членом Gehry Partners, он погружен в работу мастерской, он участник финальных открытий, он сотрудник, соратник, он становится соавтором, в каком-то смысле, прочувствовав и осмыслив результат архитектурного творчества через выставку.

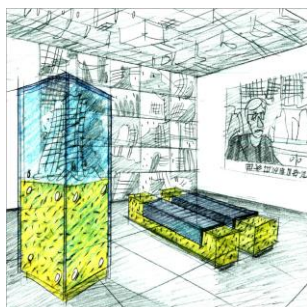
В 2011 году на несколько месяцев приостановлен процесс строительства Музея современного искусства Фонда Louis Vuitton в Париже. Пауза была вызвана общественным неприятием масштаба здания (подобно Эйфелевой башне и Бобуру). В этот период в Париже состоялось сразу две выставки работ Гери, которые были призваны убедить скептиков в жизнеспособности предложенного проекта. Выставки стали своеобразными «адвокатами» архитектора.

Специально организованные выставки не раз помогали Гери проанонсировать свой будущий проект, дать ему позитивный импульс, а в случае нереализации проекта – оправдать затраченные на него усилия. Выставка становится своеобразным получением разрешения на строительство.

В 2015 году выставка Гери перемещается из Центра Жоржа Помпиду через океан в Художественный музей Лос-Анджелеса LACMA (The Los Angeles County Museum of Art), где проходит до марта 2016 года. Именно в LACMA в 70-ые годы проходили выставки, дизайн экспозиции которых проектировал молодой Гери.



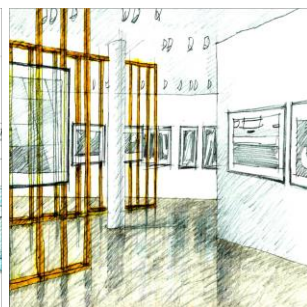
a)



b)



c)



d)



e)

Рис. 1(а-е). Экспозиции 2010-х годов: а) The Foundation Louis Vuitton, Paris, France, 2002-2014; б) «Outside the Box», Hong Kong, 2011; в) Frank Gehry: First Major Retrospective in Europe, Centre Pompidou, Paris, France, 2014-2015; д) Photographs 1984-2014 Peter Arnell, Milk Studio Gallery, NY, 2014; е) «Calder and abstraction: from Avant-Garde to iconic», Los Angeles Country Museum of Art, USA, 2013-2014

Вот как вспоминает Гери время своего обучения в беседе с архитектурным критиком Барбарой Айзенберг: «С того момента, как я повзрослел, я всегда больше относил себя к художникам, нежели к архитекторам. Я открыл для себя, что мне легче и интереснее быть среди них. Когда я учился в USC (Университете Южной Калифорнии), предметы по программам искусства и архитектуры преподавались в одном здании, Харрис Холл, и некоторые занятия проходили в одних и тех же кабинетах. Так что каждый раз, когда я появлялся в USC, изучая архитектуру, я подвергался влиянию университетской программы по искусству. Так как я был членом программы искусства, я продолжал стараться соединять две группы вместе. Казалось, они были с двух разных планет, и я никогда не мог решить эту проблему. Так что я жил практически двойной жизнью, пока учился на архитектурном факультете. И, как мне кажется, продолжаю жить так же» [7, С.55].

После окончания учебы, работая в офисе у знаменитого калифорнийского архитектора Виктора Грюена, Гери познакомился с дизайнером-графиком Марионом Сэмплером, который занимался еще и живописью. Именно с ним он продолжил свои походы на выставки и презентации. Друг и наставник Фред Ашер, работавший с архитектором и дизайнером Чарльзом Имзом до того, как стал работать на Грюена, также познакомил Гери со многими художниками, включая и Лу Данзигера, которому он рекомендовал Гери в качестве архитектора для нового дома-студии. К тому же сестра Фрэнка Дорин вышла замуж за арт-агента Рольфа Нельсона. Цепь этих точечных контактов приводит к главному – встрече с группой художников – представителей американского

абстракционизма 50-60-х годов, оккупировавших тогда городские выставочные залы и особенно легендарную Галерею Ферус. На рубеже десятилетий она была передовой площадкой, делающей весь город живым центром искусства и творческой активности. Именно в это время Гери открывает собственную мастерскую, начиная нащупывать свой индивидуальный путь в архитектуре. Чуть раньше LACMA открыла свои пространства художникам. Гери, еще недавно скромного еврейского мальчишку-школьника, поразило и их свободное обращение с формой и материалами, и их легкое отношение к жизни.

Эпохальная встреча случилась на участке строительства дома-студии художника-графика Данзигера (Голливуд, Калифорния, США, 1964-1965). Проект был сделан под влиянием архитектуры Луиса Канна. Однажды Гери встретил на стройке художника Эда Мозеса, тот привел друзей-художников Кена Прайса и Билли Эль Бенгстона. Дружеское общение превратилось в череду проектных акций: художественные выставки, экспозиции которых проектировал Гери, дома-студии, предметы мебели. Вокруг Галереи Ферус появилось сплоченное содружество – Эд Руша, Питер Александер, Роберт Ирвин, Роберт Грэйем, Лэрри Белл, Тони Берлант, тогда еще молодые Лэдди Дилл и Чак Арнольди. Каждый день общения был зафиксирован событием: выставкой, концертом на псевдоинструментах, перфомансом, импровизацией. В таком творческом коллективе, конечно, был свой лидер. Все держалось на Джоне Алтуне – художнике, представителе абстрактного экспрессионизма. Сравнивая его с папой римским, благоговей перед его космическим, оторванным от обыденности существованием и творчеством, Гери отмечает, что общность художников исчезла вместе с его смертью. «Никогда больше не было так, как тогда» [7, С.57].

Все персонажи калифорнийской «Cool School» оставили свой след в творческой жизни Гери. Эд Руша поддерживал его и в творческих исканиях, и в борьбе с жизненными обстоятельствами. Роберт Ирвин помогал проектировать и изготавливать мебель из прессованного гофрированного картона, Ларри Белл разрабатывал проект детского лагеря развлечений, в котором принимали участие Класс Ольденбург и его жена Кузи ван Брюгген. Для Чака Арнольди Гери спроектировал одну из трех арт-студий на Индиана-Авеню в калифорнийской Венеции. Для Билли Эль Бенгстона, художника поп-арта, который использовал в своих произведениях бывшие в употреблении материалы и трафаретную печать известных логотипов на листовом металле, Гери проектировал экспозицию персональной выставки в Художественном музее Лос-Анджелеса в 1968 году. Идея Гери – создание атмосферы, идентичной творчеству художника, заключалась в привнесении на площадку выставочного зала предметов мебели и оборудования, взятых в аренду из мастерских художников, которые существовали бы с произведениями искусства вместе и рассматривались как единое целое. Увы, руководство музея, да и сам Бенгстон, оказались не готовы к этому и заставили вынести многочисленные предметы, мигрировавшие из личных интерьеров в общественные. Сегодня мы восхищаемся только свежестью развески и представления картин, скульптур, знаков Бенгстона на оцинкованных гофрированных листах и взятых со склада необработанных фанерных плоскостях с трафаретной печатью, с помощью которых организованы перегородки и стены выставочного зала.

Гери оказался «своим среди чужих или чужим среди своих», у него возникало немало противоречий и неопределенных ситуаций. «Есть художники, которых обижает, когда слово “искусство” применяется к зданиям, внутри которых есть туалеты. Чтобы не навредить им, я избегаю использования этого слова. Но история подтверждает, что Бернини был не худшим художником, чем архитектором, как и Микеланджело. Возможно, чтобы архитектор был еще и художником» [7, С.56]. Образ мыслей художников, внимание к интуитивным ощущениям, свобода самовыражения – все это сильно отличалось от того, с чем Гери соприкасался ранее. Чтобы найти свой язык, свое звучание, Гери стал подражать новому творческому подходу в архитектурном проектировании.

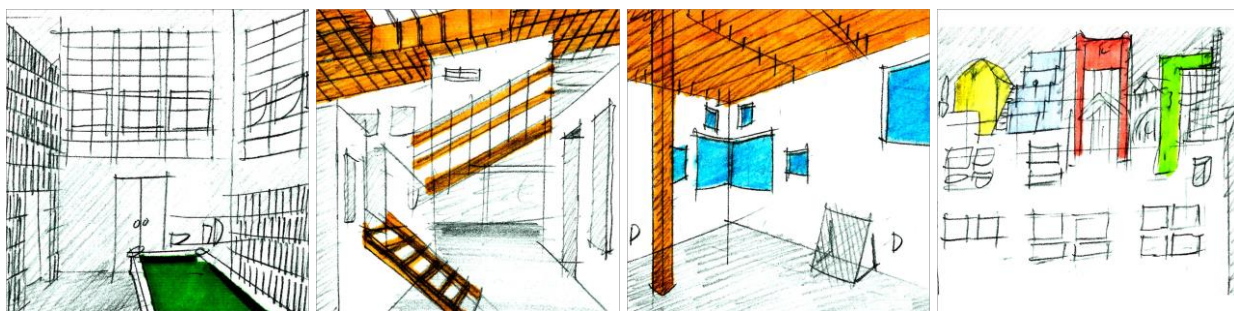
Необходимо подчеркнуть, что до знакомства с художниками американский архитектор уже имел проектный опыт и мог успешно решать практические проблемы. Он имел дело с

достаточно крупными общественными и жилыми комплексами и территориями. Следовать нормам и правилам, вписаться в бюджет, решить правильно функциональное зонирование, обеспечить безопасность – со всем этим Гери справлялся уверенно и достойно. Наглядные примеры в первой части книги «Frank O. Gehry. The Complete Works» Франческо Даль Ко и Курта Форстера – каталоге всех работ и проектов архитектора до 1998 года (Рис. 2(а-е)).

Гери осознавал, что все практические вещи должны существовать в архитектуре, но этого было недостаточно. Гери «гулял» на территории искусства все свободнее и масштабнее. Как пример – постройка дома-студии для Рональда Дэвиса (Малибу, Калифорния, США, 1968-1972), архитектура пространства которого полностью была рождена произведениями художника-заказчика.



a)



b)

c)

d)

e)

Рис. 2(а-е). Дома-студии художников и галеристов: а) Norton Simon Gallery and Guest House, Malibu, California, 1974-1976; б) Danziger Studio and Residence, Holliswood, California, 1964-1965; в) Davis Studio and Residence, Malibu, California, 1968-1972; г) Indiana Avenue Houses, Venice, California, 1979-1981; е) Wosk Residence Beverly, California Hills, 1981-1984

Встреча с Рональдом Дэвисом спровоцировала плодотворный диалог, который закончился буквальным иллюстрированием художественного приема. Пока Дэвис на своих полотнах изучал вопрос геометрических иллюзий, Гери воплотил его на практике. «Сдвиг от ортогонального к перспективному искажению пришел от Рона Дэвиса, потому что он писал двухмерные картины, которые были абсолютно перспективными конструкциями. Я был поражен фактом, что он мог нарисовать, но не мог сделать их; он не мог перевести их в трехмерные объекты» [1, С.121]. Этот объект – и дом для жизни, и мастерская художника, и выставочная галерея. Примечательно, что конфигурация дома

рождалась непосредственно на площадке с помощью натянутых между деревянными рамами тросов, представляя пространственную скульптуру в среде. Во внешней отделке Гери использовал принцип мономатериала – гофрированного стального листа. Он почерпнул идею у Эда Мозеса, который в то время сам проектировал свою студию на первой линии венецианского пляжа и размышлял о возможностях обыденного материала.

В итоге Эд Мозес сделал свой дом традиционно – оштукатуренным, а Гери зарядился живым и интересным приемом облицовки наружной оболочки и применил его в домостудии Рональда Дэвиса на все 100 процентов. В интерьере обнаженные деревянные конструкции явно были заимствованы из увлеченности Гери традиционной японской архитектурой. Грег Уолш, первый партнер Гери, был знатоком японского дизайна, жил в Японии, коллекционировал предметы и украшения. Благодаря его знакомствам выставка «Художественные сокровища Японии» (1965) оказалась в арсенале экспозиционных проектов мастерской Гери. Она была первой из впоследствии одиннадцати постоянных экспозиций, созданных Гери в Художественном Музее Лос-Анджелеса. Это и «Сокровища Тутанхамона» (1978), и «Авангард в России, 1910-1930» (1980), и «Изгнанники и эмигранты» (1992). (Рис. 3(а-е)). Последняя «Калдер и абстракция: от авангарда к знаку» состоялась в 2014 году. Необходимо остановиться на важных аспектах, которые Гери прорабатывает в процессе создания выставки, которые помогают зрителю почувствовать характер, дух представляемого материала:

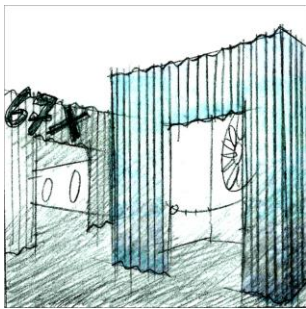
- правильное освещение залов и произведений искусства;
- применение транспарентных (каркасы, сетки) и экономичных материалов для оборудования экспозиции (фанера и прессованные слои гофрокартона присутствуют почти на всех персональных выставках рассматриваемого архитектора и в XXI веке);
- доступность и наглядность дидактического материала;
- свобода передвижения посетителей.

Гери понял на практике, сталкиваясь лицом к лицу с произведениями искусства в выставочных пространствах, что чем более нейтральным становится белый зал, тем более «токсичен» он для искусства, создавая разреженное пространство, в котором большинство произведений искусства не выживает. Это открытие поможет архитектору впоследствии стать лидером в проектировании музеев современного искусства.

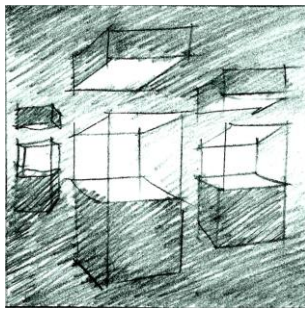
Художники калифорнийской арт-сцены заставили его переосмыслить происходящее в архитектурной практике, но уверенность в своей работе и качественный толчок мастер получил с востока, от Роберта Раушенберга и Джаспера Джонсона. Смешанная материальность, комбинированность эпизодов одного, наглядные текстуры мазков, флагов и карт другого, зарождающееся движение поп-арта были так динамичны и экспрессивны, что Музей искусств Лос-Анджелеса организовал большой обзорный показ их произведений. С другой стороны, художников с восточного побережья привлекла западная арт-креативность, выросшая из образа жизни, политики, самосознания. Кроме этого, многие приезжали в Лос-Анджелес, в типографию Джемини для качественной печати тиражей своих графических работ. Гери проектировал комплекс построек (типография, галерея, студия-мастерская) Gemini G.E.L. в 1976-1979 годах. Через ее руководство – коллекционеров искусства Стэнли и Лиз Гринштейн, Сиды Фелсена – Гери познакомился с Робертом Раушенбергом и быстро нашел с ним общий язык, так как давно был вдохновлен его ранними работами. Гери много раз бывал в Нью-Йорке, посещал выставки, студию Раушенберга на улице Лафайет. Гери вбирал в себя все, впитывал, как губка, жадно глотал визуальную информацию, залпом поглощал скульптуру и живопись.



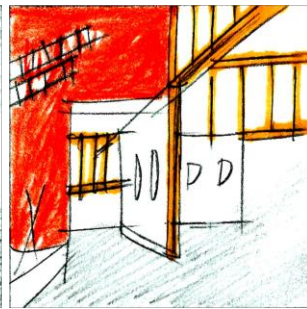
a)



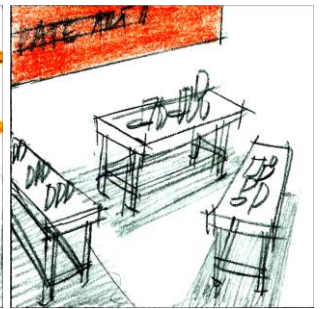
b)



c)



d)



e)

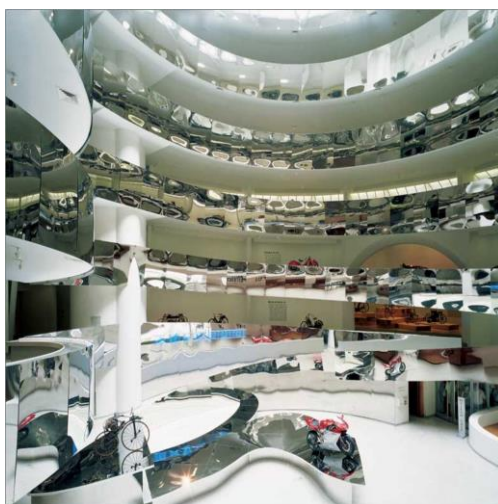
Рис. 3(а-е). Экспозиции в Художественном музее Лос-Анджелеса, Калифорния, США: а) German expressionist sculpture, 1983; б) Billy Al Bengston, 1968; в) Treasures of Tutankhamen, 1978; д) The Avant-Garde in Russia 1910-1930, 1981; е) Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, 1992

Кульминацией второго этапа влияния искусства на творчество Гери становится проект собственного дома, реализованный согласно принципам художественного проектирования, написанный как пространственная картина на чистом холсте вычищенной структуры. Основой послужило бунгало, построенное еще в 1904, а в 20-ые годы привезенное с Оушен Авеню на пересечение Вашингтон Авеню и 22 улицы Санта Моники. Гери признает, что средств было немного, поэтому он старался использовать энергетику оригинальной постройки. В итоге получилось волнующее и загадочное произведение, художественный эффект которого заключался в трудности понимания, что сделано в нем специально, а что нет. Для Гери это была максимальная свобода, которой он мог добиться в тот момент. Дом решен мазками экономичных материалов и смещенных от прямых углов штрихов деревянных конструкций, бирюзовой линией границы участка перед входом в дом, расположенной в трех километрах от Тихого океана.

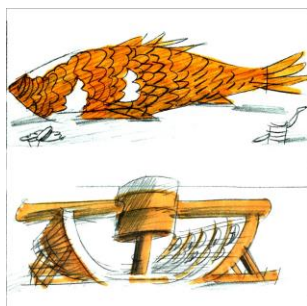
Интерьер дома открыт работам художников: Келли в столовой «ножом разрезает» пространство; Арнольди квадратом пересекающихся разноцветных веток фиксирует стену столовой; Руша с черно-красным закатом – в спальне; скульптура-манекен Билли Эль Бенгстона в углу холла; в самом центре – стеклянная призма Ларри Белла, вращающая вокруг себя отражения всех сторон интерьера.

Собрать произведения всех своих друзей-художников «под одной крышей» Гери удалось дважды. В 1981 году все в том же LACMA, где он представлял их ранее на выставке «Семнадцать художников шестидесятых». И в мае 2005 года в спроектированном Гери Музее искусства Фредерика Р. Вейсмана в Миннеаполисе. Выставка называлась «Запад! Фрэнк Гери и художники Венис Бич, 1962-1978 гг.». Экспозиция обнаружила перекликающиеся идеи архитектора и шестнадцати художников с момента, когда Гери открыл свой первый офис в 1962 году и до 1978 года, когда Гери успешно завершил постройку собственного дома. Фотографии, произведения искусства и прочие напоминания о тех временах до сих пор наполняют и дом Гери, и его офис. Архитектор часто устраивает различные выставки в своей мастерской, само пространство которой не раз сравнивали со спонтанной экспозицией. (Рис. 4(а-е)).

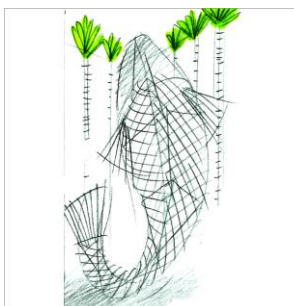
Директор компании Рауз, чьи заказы обеспечивали в то время большую часть доходов бюро Гери, после посещения его дома предложил архитектору развивать новое художественное направление в архитектуре, а не «травмировать» себя игрой на двух фронтах. Последовав этому совету, Гери потерял почти всех заказчиков, но получил возможность для нового старта. Мастерскую посещают такие корифеи как Чарльз Дженкс и Филипп Джонсон, чья положительная оценка дала Гери возможность участия во всех значимых экспозиционных проектах конца 70-80-х годов.



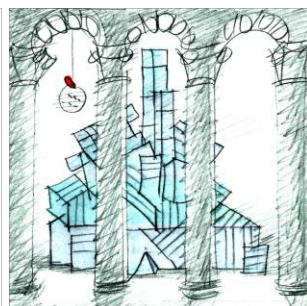
a)



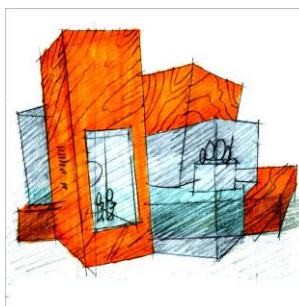
b)



c)



d)



e)

Рис. 4(а-е). Выставочные проекты: а) The Art of Motorcycle, 1998; б) GFT Fish, Turin, Florence, Italy, 1985-1986. Milan Triennale, Milan, Italy, 1988; в) Standing Glass Fish, Walker Art Center Sculpture Garden, Minneapolis, Minnesota, 1986; г) Sheet Metal Craftsmanship: Progress in Building, National Building Museum, Washington D.C., 1986-1988; е) Decorative Arts Museum of Montreal, Montreal, Quebec, 1995

Гери – ведущий архитектор-новатор на выставке лос-анджелесской дюжины «Архитектурные записки» в Пацифик Арт Центр в 1976 году, где он, одержимый идеей разрушения связанности, демонстрирует расчленение здания на независимые ячейки, подобно деревенским домикам или, что ближе автору, предметам из натюрмортов Джорджо Моранди. Сделать архитектуру доступной, проявить ее отношение к окружающим объектам, видоизменить ее через взаимодействие с городом и перестроить программу в соответствии с новым расположением независимых элементов – таким было видение архитектора во время работы над многочисленными резиденциями сначала художников, а затем галеристов и меценатов. Все тот же Фредерик Вейсман, пригласил Гери для создания Художественного музея в Миннеаполисе (Миннесота, США, 1990-1993). Первое автономное здание музея современного искусства Фрэнка Гери, южный фасад которого, обращенный к реке и мосту, выглядит как гипер скульптура, которая, выйдя из интерьера музея, заняла активную позицию в организации окружающей среды по привлечению посетителей внутрь. (Рис.5 (а-е)).

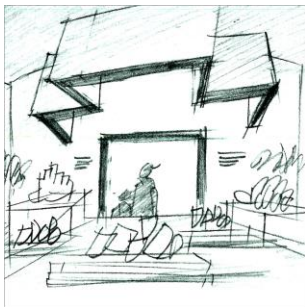
На выставке «Архитектура деконструктивизма» в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1988), куратором которой был Филипп Джонсон, один из главных объектов – макет дома Фамилиана (1977-1978). В нем аналитическо-трансформирующее отношение автора к кубу и параллелепипеду приводят к их разломам и геометрическим искажениям вплоть до создания впечатления мобильности, взаимодействия и полной открытости среде двух объемов, из которых состоит здание. Куратор выставки фиксирует это произведение как манифест деконструктивистской архитектуры. Он демонстрирует общность Гери с нью-йоркской пятеркой: Питер Айзенман с домом III, Джон Хеждек с домом-бриллиантом, Ричард Мейер, Майкл Грейвз, Чарльз Гуотми. В критической статье у Франческо Даль Ко читаем: «Черты сходства очевидны, если сравнить проекты Айзенмана и Хеждека с проектами Гери, потому что все трое используют смещение осей с тем, чтобы подчеркнуть формальную независимость структурной сетки. В работах Гери нет следа разреженного, избирательного, формалистского использования лингвистических инструментов, являющихся общей базой для архитекторов Нью-Йорка, чьи «объекты» демонстрируют поэтику ностальгии, невосприимчивой к избытку воспоминаний» [1, С.23-24].

В новом веке Гери избирателен в участии в коллективных архитектурных экспозициях. Например, в 2013 году он отказался от участия в групповой выставке «Новый скульптурализм», решенной в белоснежно-стерильных тонах. Гери был заявлен хэдлайнером. Однако в последний момент, заявив о несогласии с идеей, заявленной в названии, Гери отказался от участия. Выставка прошла без его участия в здании Temporary Contemporary, эффектную реконструкцию которого Гери произвел в 1982-1983 годах. Тогда вместо проигранного конкурса на новое здание соседнего с LACMA Музея современного искусства Калифорнии (MOCA) (победителем стал японский архитектор Арата Исодзаки), Гери довольствовался утешительным призом: ему дали заказ на реконструкцию старого гаража под временные галереи, но как эффектно он с ним справился! Эта история переросла в легенду, согласно которой Гери рекомендовал заказчикам «оставить все как есть» («высший пилотаж» для архитектора-дизайнера).

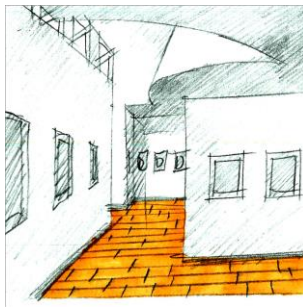
Здание получило новые коммуникации и освещение. Однако удалось сохранить дух производственного помещения, который как нельзя лучше подходил для демонстрации произведений искусства, скульптур и перформансов. Роберт Раушенберг сказал о нем: «Я никогда не видел более красивой инсталляции» [10, С.272]. След Гери едва обнаруживается в тонко вычерченной структуре из металлических швеллеров, которая оформляет и вход в здание в виде пристройки, и продолжение экспозиции музея в экстерьере. Минималистическое решение, которое было возможно в рамках бюджета, функционально продолжает свое существование и сегодня. Нельзя, конечно, забывать, что этому способствовал спонсорский вклад американского продюсера и мецената Дэвида Геффена и реставрация в 1995 году. По желанию спонсора этот филиал музея был переименован в The Geffen Contemporary at MOCA.



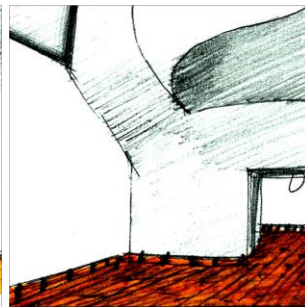
a)



b)



c)



d)



e)

Рис. 5(а-е). Музеи современного искусства: а) Guggenheim Museum, Bilbao, Spain, 1991-1997; б) Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Germany, 1987-1989; в) Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum, Minneapolis, Minnesota, 1990-1993; г) Marta Herford, Herford, Germany, 1998-2005; е) Ohr-O'Keefe Museum of Art, Biloxi, Mississippi, 1999-2014

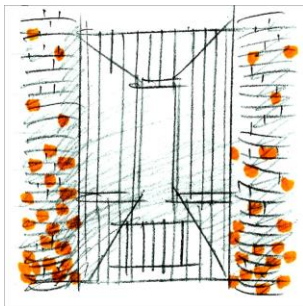
Признанный своеобразный архитектурный язык позволил Гери оказаться в 1980 году на первой Венецианской биеннале по архитектуре, где стройная экспозиция Strada Novissima в анфиладе Арсенала с чередой равновеликих фасадов от знаменитых мировых архитекторов – витрина самых актуальных архитектурных тенденций – была разорвана, прервана пустотой пересекающихся деревянных реек, собранных в открытую стандартную конструкцию, предвещающую дальнейшую облицовку, подразумевающую, но не реализующую ее. Многие испытали шок от проекта Гери, который выделяется на общем фоне своей невидимостью – простая деревянная конструкция, напоминающая строительные леса. Вместо того, чтобы создать «правильный» архитектурный фасад, Гери вывернул наизнанку сам процесс архитектурного творчества.

Псевдо-фасад, «замороженный» на этапе строительства, был превращен в метафорический образ, такой же временный, как и сама экспозиция. В масштабе картины Гери видел такое раньше у Чака Арнольди, трансформирующего холст в периметральную структуру из веток («Ветви», 1972), где каждая – замерзший жест, высказывание, жесткое выражение не столько изобразительного изнеможения, сколько объемно-пространственного решения. За простым интересом Гери к «бедным» материалам (металлическая сетка, гофрометалл, деревянный каркас, гофрокартон) скрывается выявление новых пространственных взаимоотношений, позволяющих определить характер с первых ощущений.

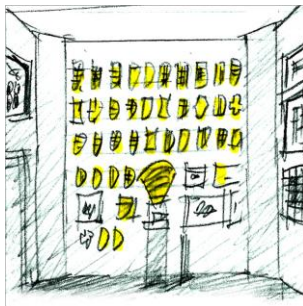
На следующей архитектурной биеннале в 1985 году он выразил несогласие с историзмом, господствовавшим в то время в архитектуре. Вместе с Класом Ольденбургом и Кузи Ван Брюгген он создал перформанс под названием *Il Corso del Coltello*. Он играл роль канадского гангстера Фрэнки П. Торонто, одетого в костюм с элементами классической архитектуры, колоннами, капителями и завитками, которые он ампутировал гигантским ножом, весело ведя лекцию со слайд-шоу и показывая образы знаменитых венецианских памятников, украшенные граффити в стиле его спонтанного рисования (Рис. 6(a-e)).



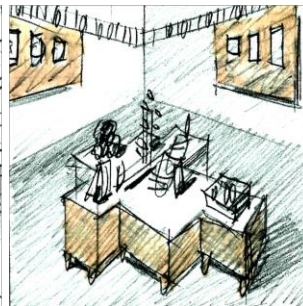
a)



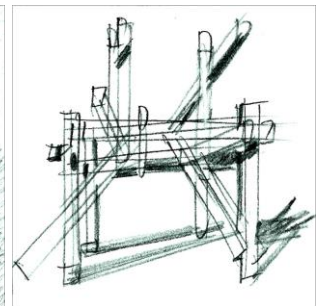
b)



c)



d)



e)

Рис. 6(a-e). Венецианские архитектурные биеннале: a) *Il Corso del Coltello*, 1985; b) *In the Presence of the Past Strada Novissima Corderia of the Arsenale*, 1980; c) *The Walt Disney Concert Hall Design Process*, 1991; d) *11 Venice Biennale, Italy* 2008; e) *11 Ungapatchket*, 2008

Архитектурный критик Ирвинг Лавин так описывает свои впечатления от увиденного: «Гери ссылается не на классику или какой-либо исторический стиль, но на эфемерность, мимолетность в творческом процессе. Концепция Гери заворожала меня – в ней я увидел истину. В то же время он сдвинул меня как во времени, так и в пространстве, как будто я шел по шумной городской улице, где это произошло, и здания на ней были только намеком на то, как они будут выглядеть в будущем. Со временем этот язык стал по-настоящему метафоричным, формами своих архитектурных отсылок отличающимся и от принципов модернизма Баухауса, и псевдо-археологических рассуждений постмодернизма, и от метода форма-следует-за-функцией, и от сдержанного минимализма, и от абстрактного течения» [2, С.104]. Гери и сам не раз подчеркивает свое несогласие с определением и упаковыванием процесса его архитектурного жизнетворчества в какие-либо ограничивающие художника рамки вербальных концепций и «измов».

Последующие выступления в Венеции носили более традиционный характер демонстрации актуальных текущих проектов, среди которых особо значимыми явились проект Концертного зала Уолта Диснея в Лос-Анджелесе в 1991 году, проект реконструкции венецианского аэропорта Марко Поло в разделе «Вода и архитектура» в 2004 году, проект Биомuzeя в экспозиции Панамы в 2006 году. Кульминацией присутствия Гери на Венецианских биеннале стал одиннадцатый форум в 2008 году. Получение весомой награды «Золотой Лев» за вклад в развитие архитектуры сопровождалось персональной экспозицией архитектора, а в одном из залов кураторского Арсенала (Аарон Бецки) в течение двух месяцев создавалась брутальная конструкция-макет в масштабе 1:10 нереализованного отеля в Москве. Каждый день жизни скульптуры давал ей импульс на дальнейшее развитие во времени течения биеннале и пространстве выделенного зала. Мощная деревянная косоугольная стоечно-балочная конструкция сначала покрывалась фрагментарной обрешеткой, которую постепенно покрывали панелями глиняной штукатурки. Засыхая, она приобретала неповторимую кракелированную фактуру сродни техники исполнения картин Эда Мозеса.

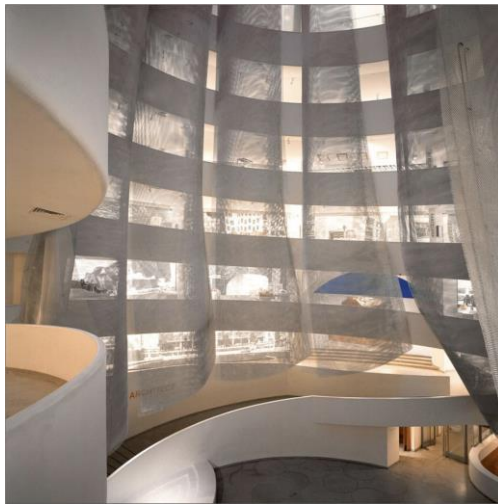
В 2010-х годах экспозиции на биеннале стали скромнее: архитектурное кредо, заявленное в интервью Фрэнка Гери в «архипелаге современных архитекторов» (2010), десяток проектов Гери по всему миру в общем каталоге американской современной архитектуры (2014).

Будучи вовлеченным в процесс представления художественных произведений, Гери и свои рисунки, макеты, чертежи невольно воспринимает как объекты для экспонирования. Не говоря об экспериментах, которые он продолжает выставлять в арт-галереях. Прежде всего, это касается образов рыб и змей, придуманных как реакция на исторические реминисценции коллег по цеху. Именно деревянные, стеклянные, пластиковые светящиеся скульптуры вместе с экспрессивной гофрокартонной мебелью задают тон индивидуальным экспозициям Гери в начале 80-х годов. Впоследствии, стремясь перенести зооморфные формы в архитектуру, Гери добавит к своему художественному проектированию компьютерные технологии, взяв их на вооружение из других, более мобильных областей знаний (авиация, медицина).

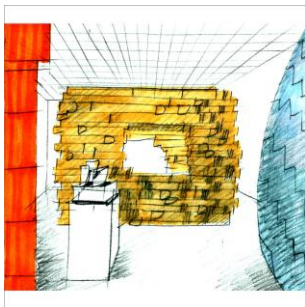
Знаковое событие в биографии мастера: первая масштабная передвижная выставка по шести городам США и Канады, начавшая свое турне в Walker Art Center (Миннеаполис, Миннесота, США). Пять объемов, проход сквозь которые составлял суть экспозиции, представляли собой: деревянный абстрактный лес; гигантскую рыбу, каркас которой покрыт крупной свинцовой чешуей; зиккурат, обшитый финской фанерой; медную пирамидальную башню, срезанную наполовину; гофрокартонный прямоугольный объем, пронизанный отверстиями и окнами. Экспозиция позволяла зрителю обходить и заходить в крупные разноматериальные формы, наслаждаться тупиковыми остановками и, по контрасту, пространственными видами сквозь проемы одних на детали других. Напоминающие архитектурные сооружения формы одновременно являлись и оборудованием, внутри и на котором размещались макеты, рисунки, чертежи, фото, масштабные модели. Их фрагменты в масштабе демонстрировали соединения частей проектируемых зданий. (Рис.7(а-е)).

Персональные выставки прошли во всех музеях, построенных по проектам Фрэнка Гери. В Нью-Йорке его проект Музея Гуггенхайма на рубеже веков не получил своего завершения, но Гери выступал в здании Музея Гуггенхайма Фрэнка Ллойда Райта, которого не раз называл своим «учителем». В 1998 году он оформил выставку «Искусство мотоцикла», выполнив отделку знаменитого пандуса зеркальными листами, калейдоскопом отражающими все вокруг. В 2001 году он решил интерьер персональной выставки вертикально вывешенными протяженными линиями парусов из металлической сетки на всю высоту атриума. Экспансия этой выставки в экстерьер музея заявлена специально созданным волнообразным навесом – кафе на открытом воздухе, повторяющим уже опробованные в сооружениях Гери взаимодействия конструкции и

оболочки. Примечательно, что установлен он на крыше здания, на стыке изогнутых линий Фрэнка Ллойда Райта и пристроенной позже прямолинейной структуры Гуотми Сигела.



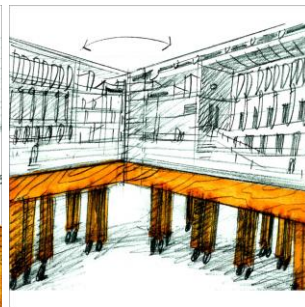
a)



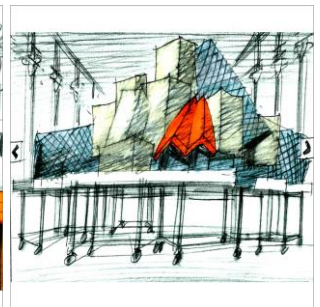
b)



c)



d)



e)

Рис. 7(а-е). Персональные выставки: а) Solomon R.Guggenheim Museum of New York, 2001; б) «The Architecture of Frank O. Gehry» Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 1986-1987; в) Frank Gehry: Architect Guggenheim Museum Bilbao, Spain, 2001 – 2012; д) Exhibition «Making a Class Modern: Frank Gehry's Master Plan for Philadelphia Museum of Art», 2014

Дюжина крупных музеев современного искусства по всему миру (включая открывающийся в этом году Фонд LUMA в Арле, Франция; с 2007 года находящийся в стадии строительства в Абу-Даби, ОАЭ, с 2006 года проектируемые в китайских Пекине и Гуанчжоу), которые Гери довелось спроектировать и реализовать, дают подтверждение правильности сделанной архитектором ставки на художественный принцип проектирования зданий и сооружений.

Но Гери всегда разный. Тактичное расширение Художественного музея в Филадельфии (проектирование ведется с 2006 года) с пробиванием световых фонарей и новых входов в подземные, становящиеся функциональными пространства, воспринимается зрителем как недостаточно «дерзкое» решение, не соответствующее духу американского архитектора. В результате Гери приходится снова доказывать свою правоту, в том числе и через персональную выставку, посвященную этому проекту и методу работы в целом. Контраст отчетливо проявляется в сравнении с осуществленной реконструкцией Художественного музея в Торонто, где эффектно изогнутая протяженная по горизонтали стеклянная стена уличного фасада дополняется со стороны парка стальной вертикалью лестницы, своим объемом нависающей над существующей частью здания. В этих

дизайнерских активностях автор проявил дань уважения и городу, в котором он родился, и музею, посещение которого в детстве открыло ему мир искусства.

Последний реализованный проект – Музей современного искусства Фонда Louis Vuitton в Париже сам становится персональной выставкой, архитектурной экспозицией Гери. Это ощущение создается благодаря большому пространству, которое пересекают калейдоскопические системы взаимосвязанных прямых и изогнутых лестниц, прямые стальные балки и изогнутые арки из клееной древесины. Вы никогда не узнаете, внутри вы или снаружи; пространства находятся в состоянии постоянного взаимопроникновения. Внешнее всегда присутствует внутри, над головой паруса превращаются в зонтики. Единственными закрытыми пространствами являются выставочные залы, расположенные внутри айсбергов, они не имеют никаких окон, но частично освещаются высокими просветами в потолке. Похожая лабиринтная организация пространства была спроектирована Пиранези в серии офортов, которые он выразительно и провокационно назвал «Причуды тюрьмы», как будто бы предугадывая выразительный спектр фантастического будущего архитектуры – как темные, так и светлые ее стороны.

За исключением прямоугольных белых панелей облицовочного Дуктала, в пространстве нет двух одинаковых элементов. Излишне говорить, что такое строительство немислимо без компьютерных программ, которые сделали возможным производство отдельных частей. Известно, что Гери не использует компьютер в своей работе в качестве инструмента проектирования и даже высмеивает его за холодность и бесчеловечность. Но он с готовностью признает, что без новейших технологий он не смог бы проектировать здание, подобное этому, в котором вся структура постоянно меняется и никогда не повторяется, так что зритель движется по помещению изнутри наружу и обратно, проходя через постоянно меняющиеся виды и раздувающиеся паруса. Этот эффект взаимодействия усиливается материалом, используемым для парусов: зажатое между двух листов прозрачного стекла покрытие придает цвет и текстуру парусам, светоотражающее покрытие Ипасол увеличивает естественную отражательную способность поверхности, что создает эффект зеркальности и преломления окружающей среды на каждом изгибе.

В результате этих технологий появляется проект, который на сто процентов уникален. Как это ни парадоксально, благодаря компьютеру он становится эксклюзивным, как предмет ручной работы, как произведение искусства. Полупрозрачные белые светоотражающие паруса и блестящее белое тело здания практически не имеют веса и эффектно дематериализуются, создавая эфемерное видение. Две главные темы Гери (рыба и парусное судно) в музее Louis Vuitton превратились в одно целое. Их слияние породило мифическое существо, которое возвышается над самой архитектурой. Посетитель переносится в пространство бесконечного удивления, где каждый шаг погружает его в новую головокружительную окружающую среду, похожую на иллюзии ленты Мебиуса. «Мне была интересна прямая связь между интуицией и результатом. Когда вы смотрите на картину Рембрандта, кажется, будто она только что написана, и я стремился к такой непосредственности в архитектуре» [7, С. 59]. Здание Louis Vuitton, таким образом, стало своего рода метафизической суммой всего того, что можно было бы назвать мистическим в архитектуре Гери. Светящийся призрак, созданный Гери, является, возможно, самым сложным зданием из когда-либо построенных, чудом не столько инженерии, сколько дизайна.

Гери уже не ищет аналогов в искусстве для своих произведений, но архитектурная критика продолжает сравнивать здания Гери с произведениями художников. В частности, Джеймс Слосс Акерман пишет о здании в Париже: «Я хочу особо отметить способность Гери соединять его страсть к искусству с соблюдением всех технических требований. В основе его решений лежит превращение структурных элементов в скульптуру, рисунок и живопись, давая им различные цвета, формы и материалы, иллюстрирующие его личное самовыражение. В том, как по плавным изгибам опорных балок двигаются тени от лучей солнца, есть даже что-то кинематографическое. Конкретные ссылки на современное

искусство включают в себя «Cubi», полированную стальную скульптуру Дэвида Смита, особенно внешний взрыв поддерживающих элементов из сложных стальных соединений, спроектированных архитектором, и двух отрезков лучей, которые не имеют конструктивной функции и направлены вниз, чтобы привлечь внимание к садам, а также фантастические скульптуры Алисы Эйкок и монументальные стальные композиции Ричарда Серра. Виды из прозрачных стеклянных окон с внутренней стороны напоминают картины Франца Клайна и Эмилио Ведова» [2, С.89-90].

В архитектуре Гери каждый использованный элемент подвергается радикальному эксперименту от плоскости к геометрии, от формы к материалу, от структуры к композиции. Подобно художнику, он снова и снова возвращается к чистому листу, находя возможность для трансформации стандартов и архетипов. За внешне эффектными, скульптурно богатыми сооружениями американского архитектора скрываются противоречия, которые вставали на пути реализации и эксплуатации большинства зданий. Первые проекты вызвали недоумение. Но объекты были качественно реализованы и спустя время становились знаковыми, меняя представления людей о красоте. Люди начинали принимать это как прекрасное.

Демонстрируя вариативность возможных решений, раскрывая процесс мыслетворчества зодчего, экспозиция естественным образом подводит критика и зрителя к неординарному, художественному решению, делая их «соучастниками своего открытия». Сегодня в соцсетях активно обсуждаются новые проекты, представленные специальными экспозициями: городской квартал (King Street West, Торонто, Канада, 2014 – в процессе строительства) и музей в Арле (LUMA Foundation, Франция, 2007 – 2015). В первой от лианоподобно обрастающих лепестками форм трех башен решение стремительно движется к упрощенной игре с вертикальными геометрическими объемами. Вторая экспозиция («Solaris Chronicles») полностью ориентирована на функцию будущего здания – открытого хранилища актуального современного искусства. Макеты разных объектов мастера по-разному осмысливаются современными художниками. Они то высвечиваются вспышками светильников, то перемещаются по залу «в танце». Перфомансы проходят в старом индустриальном цехе, передавая дух строящегося музея. Добавим возможность увидеть будущее сооружение в незавершенном виде. Например, в немецком Херфорде открытие Музея современного искусства предвосхищало представление объекта многочисленным приглашенным гостям на стадии бетонной отливки, напоминающей скульптуру Энтони Каро.

Любовь Гери к открытым конструкциям привела его в глобальном смысле и к обнажению своего творчества. Развенчивая миф о тайне творчества, Гери смог через искусство экспозиции объяснить зрителю свой взгляд на архитектуру, тем самым научив его читать свои многозначные произведения. В современном обществе художественные музеи заменили для многих духовный опыт. Посещение музеев в Европе и Америке превзошло все другие виды отдыха. В год более девяти миллионов человек посещает Лувр, более шести миллионов – музей Метрополитен в Нью-Йорке. Наконец, в Москве в 2015 году открылся Музей Современного искусства «Гараж», площадью 5,5 тысяч квадратных метров. Именно с посещения музеев Гери начал свой путь в мир архитектуры и искусства. И, конечно, те, кого сегодня можно встретить в выставочных залах, завтра станут новыми Фрэнками, Рэмами, Стивенами, Питерами, Захами...

Литература

1. Frank Gehry / ed. by Aurelien Lemonier and Frederic Migayrou. – Prestel, Munich, 2015. – 256 s.
2. Frank Gehry. The Fondation Louis Vuitton / ed. by Frederic Migayrou. – Edition HX, France, 2014. – 160 s.

3. Ермолаев А. Новый словарь дизайнера. – М.: Linia Grafic, 2014. – 216 с.
4. GA Document. 130. Published in December 2014, – A.D.A. Edita Tokyo Co. – 140 s.
5. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование интерьера (проблемы и тенденции) / В.Т. Шимко, М.Ф. Уткин, В.Ф. Рунге и др. – М.: Архитектура-С, 2011. – 256 с.
6. Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990 / ed. by Glenn Adamson and Jane Pavitt. – V&A Publishing, London, 2011. – 319 s.
7. Barbara Isenberg. Conversations with Frank Gehry. Alfred A.Knopf publisher, New York, 2009. – 293 s.
8. Ефимов А.В. Дизайн архитектурной среды. – М.: Архитектура-С, 2005. – 504 с.
9. Franchesco dal Co. Frank O. Gehry. The complete works / Franchesco dal Co, Kurt W.Forster. Electaarchitecture. – Milano, 1998. – 614 s
10. Frank Gehry. Buildings and Projects / Compiled and Edited by Peter Arnell and Ted Bickford // Essay by Germano Celant. Text by Mason Andrews. – Rizzoli, New York, 1985. – 311 s.

References

1. Frank Gehry. Ed. by Aurelien Lemonier and Frederic Migayrou. Prestel, Munich, 2015, 256 p.
2. Frank Gehry. The Fondation Louis Vuitton. Ed. by Frederic Migayrou. Edition HYX, France, 2014, 160 p.
3. Ermolaev A. *Noviy slovar dizainera* [New Dictionary of designer]. Moscow, 2014, 216 p.
4. GA Document. 130. A.D.A. Edita Tokyo Co., 2014, 140 p.
5. Shimko V.T., Utkin M.F., Runge V.F. *Architecturno-dizainerskoje proektirovanie inerjera (problemi i tendentsii)* [Architectural Design of interior (issues and trends)]. Moscow, 2011, 256 p.
6. Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990. Ed. by Glenn Adamson and Jane Pavitt. V&A Publishing, London, 2011, 319 p.
7. Barbara Isenberg. Conversations with Frank Gehry. Alfred A.Knopf publisher, New York, 2009, 293 p.
8. Efimov A.V. *Disign architecturnoj sredi* [Design of Architectural Environment]. Moscow, 2005, 504 p.
9. Franchesco dal Co. Frank O. Gehry. The complete works. Franchesco dal Co, Kurt W.Forster. Electaarchitecture, Milano, 1998, 614 p.
10. Frank Gehry. Buildings and Projects. Compiled and Edited by Peter Arnell and Ted Bickford. Essay by Germano Celant. Text by Mason Andrews. Rizzoli, New York, 1985, 311 p.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ**Савинкин Владислав Владимирович**

Соискатель кафедры «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

e-mail: vvspart@mail.ru, www.pole-design.ru

ABOUT THE AUTOR**Savinkin Vladislav**

Applicant, Chair «Design of Architectural Environment», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail: vvspart@mail.ru, www.pole-design.ru