

УДК: 7.036

ББК: 85.1

А43

DOI: 10.18688/aa200–3–48

Н. Г. Панова

Преимственность в архитектуре XX века: живописная абстракция и формообразование в творчестве Рикардо Легорреты

Сегодня не вызывает сомнений, что достижения пластических искусств XX–XXI вв. в большей или меньшей степени повлияли и продолжают оказывать влияние на формообразование в современной архитектуре¹. Эта тенденция давно уже прослежена в искусстве модерна с его природными мотивами, которые нашли отражение в архитектуре этого периода, а также в органическом искусстве, получившем развитие в середине XX в. Экспрессионистская живопись и скульптура своими выразительными формами отозвались в архитектуре абстрактного экспрессионизма. Цветовые контрасты фовизма нашли выражение в элементах суперграфики архитектуры², что смогло в какой-то мере реанимировать типовую застройку различных городов мира. Принципы формообразования кубизма с его изучением структуры и геометрии формы напрямую проявились в кубистической чешской архитектуре. Динамика футуризма нашла отражение в динамичных и смелых формах современной архитектуры. Супрематизм и неопластицизм практически без трансформации были перенесены в архитектуру модернизма, например структурная геометрия работ Тео ван Дусбурга напрямую проявилась в архитектуре Миса ван дер Роэ. Конструктивный подход русских авангардистов получил непосредственное развитие в архитектуре конструктивизма, модернизма, а также рационализма и деконструктивизма. Цветопластические эксперименты поп-арта наиболее выразительно проявились в декоре архитектуры постмодернизма. Информационно-технические открытия конца XX — начала XXI в. нашли выражение

¹ Вопросы влияния цвета и пластики на формирование принципов формообразования и пространственные связи в художественном творчестве и архитектуре XX–XXI вв. находят отражение в следующих публикациях автора: [7; 9; 10; 11].

² Термин «суперграфика» в 1970-е гг. ввёл американский архитектор Чарльз Мур. Основной признак суперграфики — активность взаимодействия с формой, обусловленная самостоятельностью цветографики относительно объёмно-пространственной формы. Суперграфика динамично изменяет характер формы, которая по-новому организует пространство, придаёт ему новое смысловое содержание, утверждается как художественное средство не зрительным разрушением реальной стереометрии форм, а созданием на их основе новой композиционной целостности. Поэтому суперграфика может вступить в конфликт с отдельными элементами целого: например, визуальное «разрушение» отдельного архитектурного объекта оправдано образованием зрительным преобразованием объекта более крупного и более ёмкого по художественному содержанию — архитектурного комплекса. В последние десятилетия выявился и был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики в архитектуре как метода конструирования визуального пространства города [7, с. 312].

в дигитальном искусстве, а компьютерное моделирование в наши дни позволило виртуально проектировать и конструировать самые смелые замыслы архитекторов [7].

Исследование диалога пластических искусств и архитектуры является актуальным и в настоящее время, когда доминирующее положение в создании архитектурной формы всё больше стали занимать информационно-технологические инструменты. Именно взаимодействие пластических искусств и архитектуры в условиях современной культурной глобализации с их тяготением к интеграции способно, по мнению автора статьи, приводить к единству, обладающему органичностью в процессе формообразования.

В условиях рождения и трансляции любых творческих идей в современном архитектурном проектировании по сравнению с историческим опытом допускается абсолютная свобода формообразования. Современные архитекторы часто прибегают к внешним эффектам, забывая порой о традициях, историческом архитектурном наследии региона проектирования, отчего возникает проблема утраты или разрушения идентичности, а как следствие невключённость новой архитектуры в существующий контекст города. Обращение к самобытной культуре с её историческими корнями — это тот непрерывающийся вектор, пульсирующий как воспоминание об архитектуре прошлого с её цветовой и пластической выразительностью, в русле которого возможен поиск новых проектных идей с целью сохранения художественного качества архитектуры в рамках нарастающего техногенного поля проектирования.

Известный мексиканский зодчий Рикардо Легоррета Вильчис (Ricardo Legorreta Vilchis)³ (1931–2011) — один из немногих архитекторов современности, кто обращался в своём творчестве к самобытному национальному языку с целью возрождения подлинной региональной традиции в архитектуре. Он опирался на историческое наследие того региона, с его пластической и колористической выразительностью, для которого создавал свой проект, добиваясь органичного сплава конструктивной и художественной составляющих [10]. Архитектура Легорреты функциональна и в то же время эмоциональна, эти тенденции были унаследованы от его великих учителей — Хосе Вильяграна и Луиса Баррагана⁴. «Вильягран, по мнению самого Легорреты, дал основу, структурную ясность и фундамент его архитектуры, Барраган — вдохнул свободу, научил безусловно чувствовать цвет и пропорции» [11, с. 350]. Заметим, что на творчество Легорреты помимо мексиканской цветовой культуры повлияла полихромная мавританская архитектура Южной Испании, архитектура Средиземноморья, а также теоретические и творческие работы Ле Корбюзье, Луиса Кана, живопись экспрессионизма и постживописная абстракция. Легоррета в своих публикациях часто упоминал о важности эмоциональной и эстетической функций цвета [27].

Рикардо Легоррета использовал элементы, типичные для традиционной мексиканской архитектуры, но совершенно в новом соединении, создавая камерные и открытые пространства, наполненные светом и игрой теней, соединяя простые геометрические объёмы с плоскостями ровных стен, включая ритмизированные колонны и арки, воду и элементы ландшафта. Дословно не копируя их, с помощью узнаваемых и вырази-

³ Подробнее о Рикардо Легоррете см. [10].

⁴ Подробнее о Луисе Баррагане и Рикардо Легоррете см. [11].

тельных художественных и проектных средств он создавал здания, отвечающие современным стандартам комфорта. Полихромия стала одной из наиболее узнаваемых характеристик работ Легорреты, однако его самой большой заслугой было продвижение концепции «эмоциональной архитектуры» далеко за пределы родной страны [10].

Взаимодействие пластических искусств и архитектуры на протяжении двадцатого столетия создало и продолжает создавать произведения с новаторскими принципами формообразования и работы с цветом, отражающие новую реальность. Одним из самых ярких явлений в этом отношении стало многосложное и разнородное движение художников постживописной абстракции — направление конца 1950-х гг., возникшее как проявление минимализма в живописи. В данном исследовании предпринята попытка показать существование взаимосвязи цветопластических приёмов в формировании пространства в архитектуре и искусстве XX в., впервые обозначив неочевидную параллель между принципами формообразования художественных и архитектурных экспериментов на примере произведений постживописной абстракции и архитектурного творчества Рикардо Легорреты. Проведение такой связи между экспериментами в живописи и архитектуре, безусловно, возможно только при рассмотрении подобного диалога как целостного процесса в рамках единого художественного поля. Единство этого смыслового пространства включает цветовое поле, пространственно-временное, персонально-личностное. Эти категории являются составными интегрированными частями, изначально присущими пластическим искусствам и архитектуре [5; 12].

В настоящее время в отечественной и зарубежной историографии существует незначительное количество специальных исследований по проблеме взаимодействия подобного рода⁵. Обширные теоретические исследования, посвящённые пластическим искусствам и архитектуре, включающие общие художественные аспекты и вопросы формообразования, проблемы синтеза искусств, относятся к одним из наиболее изучаемых в историко-архитектурной науке, но не отражают главного вектора настоящего исследования⁶. Следует отметить, что интерес традиционно ограничивается обращением к художественной, конструктивной или художественно-пластической особенностям их содержания, оставляя в стороне вопросы интеграции приёмов формообразования между художественными направлениями либо наиболее яркими их представителями и архитектурным творчеством. Представляется необходимым восполнить существующий пробел, возникший в отечественных и зарубежных исследованиях. Творчество Рикардо Легорреты, на наш взгляд, даёт для заполнения этой лакуны достаточный материал. Акцентируя внимание на цвете и пластике как основных компонентах формообразования, рассмотрим его цветопространственные композиции как локализованные в пространстве темы постживописной абстракции.

Термин «постживописная абстракция» был предложен в 1964 г. известным американским арт-критиком Клементом Гринбергом (1909–1994), который выделил в жи-

⁵ Взаимосвязи художественных течений и архитектурного творчества посвящены следующие работы: [4; 6; 7; 9; 10; 11; 16; 17].

⁶ Среди обширной библиографии по этой теме необходимо выделить фундаментальные исследования А. Э. Бринкмана, О. А. Швидковского, В. В. Ванлова, Г. П. Степанова, Е. Б. Муриной и мн. др. [1; 2; 3; 8; 15; 16; 17; 18; 20].

вописи новое направление, появившееся на истоках абстрактного экспрессионизма 1940–1950-х гг. Постживописная абстракция — это искусство цвета, которое также берёт начало у неоимпрессионизма, фовизма и орфизма. В литературе по искусству и архитектуре можно встретить другое его название — «хроматическая абстракция».

Клемент Гринберг, исследовавший и продвигавший абстрактный экспрессионизм, обратил внимание на художников, которые в своём творчестве отказались от «живописи действия» с экспрессивной манерой изображения в пользу абсолютной чистоты, геометричности и плоскостности. В результате он ввёл в научный оборот термин «постживописная абстракция», чтобы отделить творчество новых художников от исканий представителей абстрактного экспрессионизма. Постживописная абстракция как вид геометрической абстракции 1960-х гг. претерпела фундаментальные изменения по сравнению с более ранним геометрическим стилем. Это вызвано большим опытом абстрактного экспрессионизма, его пластическими находками — Барнетт Ньюман, Роберт Мазервелл, Клиффорд Стилл уже создали независимые от геометрии, но структурированные живописные полотна [13; 14; 19; 24]. Работы представителей постживописной абстракции новыми цветопластическими средствами — соотношением крупных плоскостей локального цвета, чёткостью геометрии, открытостью композиции — игнорировали художественный исторический опыт, формируя новый взгляд на объективную реальность.

На конкретных примерах соотнесём приёмы формообразования в постживописной абстракции и в архитектуре Рикардо Легорреты — двух явлениях мировой культуры, для которых характерен активный поиск новой формы, пластики и цвета. С одной стороны, «живопись чётких контуров» Элсуорта Келли, Ала Хелда, Фрэнка Стеллы, Джека Янгермана; «живопись пятна» Элен Франкенталер, Джулза Олитски; «живопись цветового поля» Кеннета Ноланда; «систематическая живопись» Йозефа Альберса, Эда Рейнхарда; «минималистская живопись» Роберта Мэнголда, Агнес Мартин, Брайса Мардена, а с другой, — самобытная архитектура прямоугольных бетонных форм Рикардо Легорреты с контрастами насыщенной полихромии, ритмизированными разномасштабными проёмами, игрой света и цвета. Его постройки представляют своего рода формальные композиции, которые отсылают к композиционным экспериментам наиболее характерных представителей постживописной абстракции. Это живопись Йозефа Альберса, Фрэнка Стеллы, Ала Хелда.

Основой анализа является опора на общие закономерности художественного языка и первичные слагаемые архитектуры — плоскость, объём, форму, пространство, цвет, свет, а также композиционные принципы (ритм, симметрию, асимметрию, повторение, доминанту и др.) [10]. Мы не говорим о прямом влиянии приёмов формообразования в постживописной абстракции на архитектуру Легорреты, но прочитываем единство подходов к цветопластическому формообразованию, выраженных в *использовании первоэлементов простой геометрии, линейной чёткости, локальном открытом цвете, ритмической упорядоченности и структурности*. Рассмотрим направление «постживописная абстракция» и архитектурную деятельность Рикардо Легорреты как взаимосвязанные системы в рамках единого художественного поля, показав общность этих на первый взгляд автономных явлений.

Рикардо Легоррета — Йозеф Альберс

Немецкий и американский художник Йозеф Альберс (1888–1976) считал Мексику обетованной землей абстрактного искусства. Как и для Легорреты, Мексика для Альберса с её доколумбовым искусством и архитектурой, пластической и цветовой выразительностью явилась сильнейшим источником формирования его цветопластического языка. Очарованный интенсивными цветами и иконографическими узорами мексиканского искусства, Альберс не копировал эти мотивы, но разрабатывал независимые цветовые изображения из геометрических плоскостей, которые уже указывают на его последнюю знаменитую серию «Во славу квадрата» (Homage to the Square, 1949–1976). Плоские фасады мексиканских домов из самана, с ритмичными квадратными окнами, так привлекавшие Альберса, как будто послужили прообразом для его симметричных геометрических работ. Под влиянием путешествия в Мексику художник также создал свои знаменитые плоские и пространственные живописные структуры, такие как «Цикл скрипичного ключа» (The Cycle of a Treble Clef, конец 1930-х — начало 1940-х гг.), «Трансформации схемы» (Schema Transformations, 1948–1952), «Структурные созвездия» (Structural Constellations, 1953–1958) и др. Альберс известен рациональным, почти научным подходом к форме и особенно к цвету, он практически унифицировал свои приёмы, особенно в перечисленных произведениях, не отклоняясь от тех методов, которые в итоге определили основную линию его творчества [21; 22].

В контексте заявленной темы исследования обратимся к следующим работам Альберса: «Вверх» (Upward, 1926), «Изучение графической тектоники II» (Study for Graphic Tectonic II, 1941), «Скрывающий. Декабрь» (Concealing. December, 1940), «Тенаюка» (Tehuacan, 1943), и Легоррета: отель «Камино Реал Поланко» (Hotel Camino Real Polanco, Mexico, 1968), Музей современного искусства МАРКО (MARCO Museum of contemporary art, Mexico, 1991), Центральная библиотека в Монтеррее (Central library of Monterrey, Mexico, 1994) и др. Произведения обоих мастеров сближает ряд приёмов их формального языка:

1. *Геометрические структуры*, создающие разнообразные пространственные иллюзии. Альберс выходит из двухмерной плоскости картины в иллюзорное пространство, как бы провоцируя выход архитектуры в третье измерение, это наглядно видно в его работах «Вверх» (1926), «Изучение графической тектоники II» (1941) и др.

В основе композиции Альберса «Тенаюка» (1943) лежит динамичная структура со сдвигом контрастных разнотональных серых плоскостей, которым противопоставлены абстрактные геометричные плоскости терракотового цвета. Наиболее точно формальный язык этой работы, её минималистичная пластика находят отклик в геометрии объёмов здания аспирантуры экономического факультета УНАМ (Postgraduate building, Faculty of economics, UNAM), спроектированного Легорретой в 2010 г. Центром здания является основание, поверх которого один над другим находятся два крупных прямоугольных объёма, расположенные взаимно перпендикулярно и создающие консоль. Мост на первом уровне является визуальной кульминацией на связующей оси с другими зданиями комплекса. Рассматриваемые произведения помимо пластической близости с ясным динамичным соединением геометричных плоскостей имеют схожую колористическую гамму (серый разной светлоты и терракотовый цвета).



Рис. 1. Скульптурная стена на территории отеля «Камино Реал Поланко» (Camino Real Polanco). Мексика. 1968 (первоначальный вид, стена выкрашена чёрным), арх. Рикардо Легоррета, ск. Матиас Гориц

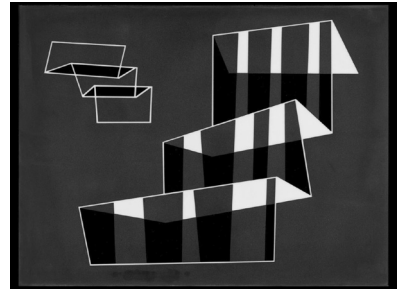


Рис. 2. Йозеф Альберс. Шаги (Steps). 1931. Пескоструйная обработка непрозрачного стекла. Фонд Йозефа и Анни Альберс

Отель «Камино Реал Поланко» в Мексике — знаковое произведение Легорреты, небольшой по высоте комплекс с выразительными пластическими доминантами яркого цвета, одна из которых пурпурно-розовая структурная стена-решётка, спроектированная совместно с мексиканским художником и скульптором Матиасом Горицем (Mathias Goeritz). *«Изначально она была окрашена в чёрный цвет и на контрасте с белыми фасадами отсылала к абстрактным квадратам Йозефа Альберса, однако Легоррета счёл её слишком формальной и концептуальной и перекрасил в пурпурно-розовый цвет. Как вспоминал архитектор: “Этот инцидент вдохновил мою растущую одержимость цветом”»* [10, с. 276; 28] (Рис. 1, 2).

2. *Ритм, игра света и тени* — Альберс ритмично соединяет контрастные по цвету и светлоте геометрические фрагменты разной величины: «Вверх» (1926) (Илл. 58), «Структурные созвездия» (1953–1958), создающие выразительное движущееся пространство; Легоррета разрушает плоскость стены сдвигами, щелями и проёмами: отель «Камино Реал Поланко» (Илл. 57), Музей современного искусства МАРКО, Центральная библиотека в Монтеррее, а *«естественный свет оживляет пространство, артикулирует расположенные в нём формы, проникая через многообразные световые проёмы, солнечные лучи падают на поверхности, проявляя их цвет и фактуру, наполняя пространство игрой падающих теней»* [11, с. 356].

3. *Цвет*, который оптически изменяет размеры, оттенки и пространственные отношения плоскостей. У Альберса этот принцип наиболее проявлен в работах «Цикл скрипичного ключа» (конец 1930 — начало 1940-х гг.), «Трансформации схемы» (1948–1952), а также в серии картин «Во славу квадрата» (1949–1976). Эти плоскостные картины таят совершенно по-новому воплощённые пространственные соотношения форм. Легоррета использует названный приём в подавляющем большинстве своих произведений.

Например, внешний вид Центральной библиотеки Сан-Антонио (San Antonio public library, Texas state, USA, 1995) представляет контраст из форм, углов, проёмов и цвета, которые создают оптическую пространственную игру. *«В зависимости от интенсивности солнечный свет в совокупности с насыщенной покраской стен либо проясняет, либо искажает форму пространства в произведениях архитектора»* [11, с. 356].

Альберс и Легоррета разнообразно и точно работают с цветом, они едва уловимыми способами создают впечатление движения, виртуозно komponуя пространство, не нарушая плоскостности формы, сопоставляя контрастные по цвету элементы, добиваясь также и ритмического контраста, но сохраняя композиционную уравновешенность. Их произведения имеют близкую колористическую гамму — различные земляные оттенки (терракотовый, охра, коричневый), оттенки красного, вплоть до откровенно насыщенных, жёлтый, фиолетовый и другие активные цвета в разных пропорциональных соотношениях [11].

Рикардо Легоррета — Фрэнк Стелла

Для формирования принципов направления постживописной абстракции, несомненно, большую роль сыграло творчество американского художника и скульптора Фрэнка Стеллы (р. 1936). Его работы начиная с 1960-х гг. ярко продемонстрировали эволюцию живописи от минимализма до нового иллюзионизма. Картины художника, изначально монохромные, являются экспериментами минимализма, а с 1965 г. он обращается к хроматической абстракции, окончательно наделив минимализм упрощёнными формами, локальным цветом, геометричностью, повторяемостью элементов.

В начале творческого пути Стелла находился под влиянием абстрактных экспрессионистов, особенно его привлекали работы Франца Кляйна и Джексона Поллока. В этот период он создаёт произведения, отличающиеся свободным, экспрессивным нанесением краски, но более решительно на открытие его творческих горизонтов повлияли плоские поверхности Барнетта Ньюмана и Джаспера Джонса — двух художников, чьи работы стали неким катализатором для созданной Фрэнком Стеллой знаменитой серии «Чёрные картины» (The Black Paintings, 1958–1960). Структурированная и ритмичная вселенная полос в ограниченном диапазоне цветов начала доминировать в творчестве Стеллы с 1958 г. По его мнению, картина должна фокусировать внимание только на взаимодействии основных её элементов — цвета, композиции, формы, а не на том, что она изображает.

В 1960 г. Стелла впервые вырезает отдельные фрагменты холста по периметру своей работы «Маркиз де Портога» (Marquis de Portago), тем самым уходя от традиционного понимания геометрии холста. Эти фрагменты оказались ему лишними и избыточными. Впоследствии для работ Стеллы стала характерна нестандартная форма, тем самым художник окончательно сместил акцент с взаимодействий между геометрическими фигурами, расположенными в едином живописном поле, на периметр картины, который становится частью одного целого с живописным изображением [23]. Созданные Стеллой произведения во многом разрушили границы между живописью и декоративным искусством. Его работы стали важной частью того пространственно-временного поля, в котором формировались принципы постживописной абстракции и существовали живописные опыты Й. Альберса и других мастеров.

Один из главных принципов, которые сближают формальный язык произведений Легорреты и Стеллы, — сложный пространственный абрис, придающий особую пластическую выразительность их произведениям. Приёмы создания формы в произведениях Стеллы — использование локального цвета, близкой цветовой гаммы (пурпурно-розовый, жёлтый, синий, терракотовый), геометричность, соединение простых по форме фигур, их повторяемость — находят параллели и в архитектурных работах Легорреты. Художник и архитектор активно используют ритм — у Легорреты ритмично организованные проёмы, у Стеллы — работа с прорезями, ритмами цвета и геометрическими фигурами. Именно на ритмах сконцентрированы решающие цветовые, светлотные и композиционные сопоставления. Наиболее точно эти характеристики воспроизведены и развиты в следующих произведениях мастеров: Легоррета — Лаборатория CHIRON LIFE & SCIENCE (USA, 1999), Музей-лабиринт науки и искусств (The labyrinth museum of arts and sciences, San Luis Potosí, México, 2008); Стелла — «Без названия. Рабат» (Untitled. Rabat, 1964), «Союз 1» (Union 1, 1966), «Конвей из эксцентрисических полигонов» (Conway from Eccentric Polygons, 1974).

Представители постживописной абстракции, раскладывая пространство картинной плоскости на отдельные часто повторяющиеся геометрические элементы, формируют цветовые композиционные структуры, которые по-разному воспринимаются в зависимости от точек прочтения, как, например, в перечисленных уже работах Альберса и Стеллы. Легоррета добивается близкого визуального эффекта, раскладывая архитектурную форму на отдельные простые по форме объёмы, добавляя последовательность световых проёмов, формируя тем самым подобие геометрической цветопространственной композиции с игрой света и тени.

Рикардо Легоррета — Ал Хелд

Ал Хелд (1928–2005) — американский художник, яркий представитель постживописной абстракции 1960-х гг., стремился в своих произведениях показать нечто большее, чем точно расположенные в плоскости холста изображения геометрических форм. Он создавал свободные структуры из чётких объёмов, напоминающих скульптуры, расположенные в трёхмерном пространстве, стремясь направить внимание зрителя не в глубь картинной плоскости, а наружу. Он передаёт иллюзию присутствия в картине, движение форм, не удаляющихся от зрителя, а, напротив, вырывающихся на него. Кажется, что эти формы, в силу их контрастного цвета с цветом общего живописного поля, движутся вперёд и словно подвешены в воздухе между холстом и зрителем. Ещё Мане в своих живописных экспериментах с цветом стремился «вытолкнуть» в картинной плоскости вперёд дальний план, сконцентрировав и сгустив глубину с целью сведения к минимуму пространственного впечатления. В живописи 1960-х гг. эта тенденция была доведена до предела, когда многие художники стали рассматривать плоскость холста как фон, с которого изображение, как у Роберта Раушенберга, Ларри Пунса, Ала Хелда, буквально опрокидывается на зрителя. Но эта тенденция относится скорее к поиску, и её поддерживали художники, опиравшиеся на творчество в первую очередь Джексона Поллока, в картинах которого пятна, линии, капли буквально двигались по направлению к зрителю [26].

Пространственные геометрические композиции Легорреты 1990–2000-х гг. имеют особенную пластическую близость с приёмами формообразования произведений Ала

Хелда. Формальный язык их работ сближает скульптурность, сложная геометрия пространства, его иллюзорность, визуальное движение, получаемое от взаимодействия яркой полихромии (оба мастера использовали близкую цветовую гамму, выраженно контрастную по светлотным характеристикам) и ритмично расположенных проёмов и пространств. В архитектурных мотивах Легорреты, таких как офисное здание в Монтеррее (Monterrey office building, Monterrey, Mexico, 1995), библиотека Чула Виста (Library of Chulavista, California, 1995), отель «Шератон Абандойбарра» (Hotel Sheraton Abandoibarra, Bilbao, Spain, 2004), особенно наглядно прочитываются перечисленные приёмы живописи Хелда, например «Инверсия XI» (Inversion XI, 1977), «Примо V» (Primo V, 1990), «Аппия I» (Appia I, 1991).

Как наиболее яркий пример из многочисленных построек Легорреты 2000-х гг. выделим простую внешне форму отеля «Шератон Абандойбарра» (Илл. 59). Здание напоминает гигантскую скульптуру, имеет сложную организацию пространств и объёмов. Большой центральный атриум отеля наполнен ритмизированными проёмами разного размера, через которые проникает естественный свет. Активный цвет элементов интерьера, открытые конструктивные фрагменты, покрашенные ярким цветом, в соединении с игрой естественного света создают ощущение динамичного пространства [25]. Картина «Инверсия XI» (1977) (Илл. 60) Хелда, возможно, является одной из наиболее показательных и передаёт близость основных цветопластических принципов с вышеназванным произведением Легорреты. Всё пространство картины отдано взаимодействию ярких по цвету пространственных структур, в которые вторгаются светлые и сравнительно небольшие фрагменты фона. В результате за счёт пересечения и наложения контрастного цвета и простой геометрии создаётся сложная иллюзия и ощущается движение. Пространство в рассматриваемых произведениях Хелда и Легорреты выкристаллизовывается за счёт пересечений, контраста цвета и света главных структур и деталей, которые в свою очередь разделены на более тонкие полоски контрастного цвета, ещё больше подчеркивающие визуальную глубину пространства. Заметим, что данная работа уже превосходит более поздние картины Ала Хелда, отличительной особенностью которых можно назвать визуальный эффект движения, который они производят.

Художники постживописной абстракции и Рикардо Легоррета были авторами важных инноваций, сделавшими революционные открытия в создании формы, в приёмах формирования пространства, технике изображения и композиции. Рассматривая принципы формообразования их произведений в рамках единого художественного поля, можно говорить о близости их поисков на пути открытия собственного стиля, а также о взаимосвязанном существовании интегративных процессов, происходящих в архитектурном творчестве и пластических искусствах. *«Обозначение подобных параллелей позволяет рассматривать эксперименты в живописи, скульптуре и архитектуре как единый художественный процесс, в котором стилистические особенности произведения искусства в той или иной мере отражаются в архитектурной пластике»* [9].

Цветопластические эксперименты постживописной абстракции близки к принципам формообразования минималистичных архитектурных форм Рикардо Легорреты, который формирует пространство преимущественно плоскостью стены, яркой поли-

хромией и ритмом световых проёмов. Единство в подходах к формообразованию проявилось в таких приёмах, как плоскостность и лаконичность форм, геометрическая чёткость, повторяемость элементов, их ритмичность, цветовая яркость, пространственная иллюзорность. Установленная пластическая параллель показала, что принципы формообразования архитектуры зодчего перекликаются с механизмами формообразования, которые использовали яркие представители постживописной абстракции. Можно с уверенностью утверждать, что принцип минимализма цветовых плоскостей, который явился главным для постживописной абстракции, был реализован в архитектурном творчестве Рикардо Легорреты, сумевшего интерпретировать стиль традиционной мексиканской архитектуры, используя характерные для неё приёмы и элементы, но совершенно в новом соединении.

Литература

1. Азизян И. А., Сарабьянов А. А. Два аспекта взаимодействия искусств: формообразование и синтез // Композиция в современной архитектуре. — М.: Стройиздат, 1973. — С. 234–245.
2. Бринкман А. Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / Пер. с нем. Е. А. Некрасовой, ред. М. В. Алпатова. — М.: изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. — 175 с.
3. Ванслов В. В. Образы искусства. Очерки. — М.: Знание, 2006. — 448 с.
4. Данилова Э. В. От изображения к конструкции. Развитие формообразующих методов кубизма и футуризма в архитектуре XX века. — Самара: Самарск. гос. архит.-строит. ун-т., 2004. — 160 с.
5. Дуцев М. В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: монография. — Н. Новгород: ННГАСУ, 2013. — 388 с.
6. Ефимов А. В. Мировые художественные течения и архитектурное творчество. Части 1–4 // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. — № 3 (40). — С. 252–274. URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/3kvart17/19_efimov/index.php (дата обращения: 12.12.2018).
7. Ефимов А. В., Панова Н. Г. Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. — М.: БуксМАрт, 2019. — 424 с.
8. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. — М.: Искусство, 1982. — 192 с.
9. Панова Н. Г. Цветопластические приёмы формирования пространства в архитектуре и искусстве XX века: Фрэнк Гери // Architecture and Modern Information Technologies. — 2017. — № 3 (40). — С. 113–131. URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/3kvart17/09_panova/index.php (дата обращения: 17.12.2018).
10. Панова Н. Г. Художественный язык архитектуры Рикардо Легорреты. Плоскость и цвет как формообразующие элементы // Architecture and Modern Information Technologies. — 2017. — № 4 (41). — С. 272–287. URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/20_panova/index.php (дата обращения: 21.11.2018)
11. Панова Н. Г. Архитектура тишины. Цветовые пространства Луиса Баррагана и Рикардо Легорреты // Architecture and Modern Information Technologies. — 2018. — № 3 (44). — С. 346–361. URL: http://marhi.ru/AMIT/2018/3kvart18/21_panova/index.php (дата обращения: 08.12.2018)
12. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. — Л.: Наука, 1974. — 299 с.
13. Роуз Б. Американская живопись XX века: [альбом] / [пер. с фр. Жака Петивьера]. — Париж: Bookking International; Milano: Skira, 1995. — 175 с.
14. Рыков А. В. Клемент Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х годов // Искусствознание 1–2/07. — 2007. — С. 538–563.
15. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. — Л.: Художник РСФСР, 1973. — 184 с.
16. Стригалёв А. А. Пластические искусства и архитектурная форма // Архитектурная композиция: Современные проблемы. — М.: Стройиздат, 1970. — С. 180–183.
17. Стригалёв А. А. Взаимодействие архитектуры с другими искусствами. — М.: Центр. науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры, 1974. — 75 с.

18. Тиц А. А., Воробьёва Е. В. Пластический язык архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — 310 с.
19. Чунихин К. А. «Модерн и постмодерн» Клемент Гринберга, или Апология модернизма в эпоху постмодернизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3 / Под ред. С. В. Малыцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2013. — С. 515–520.
20. Швидковский О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство. — М.: Стройиздат, 1984. — 280 с.
21. Albers J. Interaction of Color: Grundlegung einer Didaktik des Sehens. — Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970. — 121 S.
22. Albers J. A Retrospective. — New York: Solomon R. Guggenheim Museum Publications, 1988. — 304 p.
23. Campbel A., Nesin K., Blalock L. Frank Stella. — London: Phaidon Press Limited, 2018. — 160 p.
24. Marquis A. G. Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg. — Boston: MFA Publications, 2006. — 322 p.
25. Mutlow J. V. Ricardo Legorreta Arquitectos. — Italy: Rizzoli, 1997. — 240 p.
26. Sandler I. Al Held. — United States: Hudson Hills Press, 1985. — 192 p.
27. Steele J. Architecture Today. — London: Phaidon Press Limited, 1997. — 511 p.
28. Terán A. Tras los Pasos de Ricardo Legorreta. Dime por dónde andas y te diré que ver. — México: Aeditores, 2012. — 269 p.

Название статьи. Преемственность в архитектуре XX века: постживописная абстракция и формообразование в творчестве Рикардо Легорреты

Сведения об авторе. Панова Наталья Геннадьевна — кандидат искусствоведения, профессор. Московский архитектурный институт (государственная академия) (МАРХИ), ул. Рождественка, д. 11/4, корп. 1, стр. 4, Москва, Российская Федерация, 107031. pana00@mail.ru

Аннотация. Поиск диалога в принципах формообразования современной архитектуры и художественно-пластических экспериментов в живописи и скульптуре XX–XXI вв. является актуальным в условиях культурной глобализации и позволяет рассматривать такую взаимосвязь как единый художественный процесс. С начала XX в. пластические искусства тяготеют к взаимодействию, наблюдается тенденция к их объединению или взаимовлиянию. Это послужило поводом к формированию нового метода пластического мышления и формообразования в работах художников и архитекторов. Статья посвящена восприятию своеобразия минималистичной и самобытной архитектуры известного мексиканского зодчего XX в. Рикардо Легорреты, цветопространственные композиции которого автором исследования рассматриваются как локализованные в пространстве темы постживописной абстракции. В публикации на наглядных примерах показано, как цветопластические принципы произведений постживописной абстракции находят выражение в архитектурном творчестве Рикардо Легорреты. Работа восполняет возникшую в отечественных и зарубежных исследованиях существенную лауну в изучении диалога подобного характера, несмотря на большой объём теоретических и практических трудов, посвящённых пластическим искусствам и архитектурному творчеству отдельных мастеров или направлений, а также исследований по проблемам синтеза искусств.

Ключевые слова: Рикардо Легоррета, архитектура, постживописная абстракция, пластические искусства XX–XXI вв., формообразование, цветопластические эксперименты, формальная композиция, художественный язык

Title. Continuity in 20th-Century Architecture: Post-Painting Abstraction and Form Creation in the Work of Ricardo Legorreta

Author. Panova, Natalya Gennadievna — Ph. D., professor. Moscow Institute of Architecture (State Academy — MARCHI), Rozhdestvenka ul., 11/4, 1–4, 107031 Moscow, Russian Federation. pana00@mail.ru

Abstract. In the context of the cultural globalisation the search for the dialogue between the principles of contemporary architectural forms, artistic and plastic experiments and the painting and sculpture of the 20th–21st centuries is most relevant. This link is considered as the unified artistic process. Since the early 20th century, plastic arts seek to make the connection. So, this is the reason to create new methodology of plastic thinking and forms creation in artists' and architects' works. The article is dedicated to perception of minimalist and original architecture of Ricardo Legorreta — the most significant Mexican architect of the 20th century. The appearance of his buildings is considered as ideas of post-painterly abstraction localized in space. The publication based on illustrations shows how color-plastic principles of post-painterly abstraction

works can find their expression in Ricardo Legorreta's architectural career. This work fills the gap in the dialogue between domestic and foreign researches.

Keywords: Ricardo Legorreta, architecture, post-painterly abstraction, plastic arts of the 20th–21st centuries, forming, colour experiments, abstract composition, artistic language

References

- Albers J. *Interaction of Color: Grundlegung einer Didaktik des Sehens*. Köln, M. DuMont Schauberg Publ., 1970. 121 p. (in German).
- Albers J. *A Retrospective*. New York, Solomon Guggenheim Museum Publ., 1988. 304 p.
- Brinkman A. E. *Plastika i prostranstvo kak osnovnye formy khudozhestvennogo vyrazheniia (Plastic and Space as the Main Forms of Artistic Expression)*. M. V. Alpatov (ed.). Moscow, All-Union Academy of Architecture Publ., 1935. 175 p. (in Russian).
- Campbell A.; Nesin K.; Blalock L. *Frank Stella*. London, Phaidon Press Limited Publ., 2018. 160 p.
- Chunikhin K. A. Clement Greenberg's "Modern and Postmodern": the Apology of Modernism in the Postmodern Era. Maltseva S. V.; Stanyukovich-Denisova E. Yu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 3*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2013, pp. 515–520 (in Russian).
- Danilova E. V. *Ot izobrazheniia k konstruksii. Razvitie formoobrazuiushchikh metodov kubizma i futurizma v arkhitekture XX veka (From Picture to Design. Development of Formative Methods of Cubism and Futurism in the Architecture of the 20th Century)*. Samara, Samarskii gosudarstvennyi arkhitekturno-stroitel'nyi universitet Publ., 2004. 160 p. (in Russian).
- Dutsev M. V. *Kontsepsiia khudozhestvennoi integratsii v noveishei arkhitekture (The Concept of Artistic Integration in Modern Architecture)*. Nizhnii Novgorod, Nizhegorodskii Gosudarstvennyi arkhitekturno-stroitel'nyi universitet Publ., 2013. 388 p. (in Russian).
- Efimov A. V. World Art Trends and Architectural Creativity. Parts 1–4. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies)*, 2017, no. 3 (40). pp. 252–274. Available at: http://marhi.ru/AMIT/2017/3kvart17/19_efimov/index.php (accessed 12 December 2018).
- Efimov A. V.; Panova N. G. *Arkhitekturnaia koloristika i plasticheskie iskusstva (Architectural Color and Plastic Arts)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 424 p. (in Russian).
- Egorov B. F. (ed.). *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve (Rhythm, Space and Time in Literature and Art)*. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 299 p. (in Russian).
- Marquis A. G. *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*. Boston, MFA Publ., 2006. 322 p.
- Murina E. B. *Problemy sinteza prostranstvennykh iskusstv (Problems of Synthesis of Spatial Arts)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (in Russian).
- Mutlow J. V. *Ricardo Legorreta Arquitectos*. Italy, Rizzoli Publ., 1997. 240 p.
- Panova N. G. Color-Plastic Techniques of Space Formation in Architecture and Art of the 20th Century: Frank Gehry. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies)*, 2017, no. 3 (40), pp. 113–131. Available at: http://marhi.ru/AMIT/2017/3kvart17/09_panova/index.php (accessed 17 December 2018).
- Panova N. G. The Artistic Language of Architecture of Ricardo Legorreta. Plane and Color as Forming Elements. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies)*, 2017, no. 4 (41), pp. 272–287. Available at: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/20_panova/index.php (accessed 21 November 2018).
- Panova N. G. Architecture of Silence. Color Spaces of Luis Barragán and Ricardo Legorreta. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies)*, 2018, no. 3 (44), pp. 346–361. Available at: http://marhi.ru/AMIT/2018/3kvart18/21_panova/index.php (accessed 08 December 2018).
- Rouz B. *Amerikanskaia zhivopis' XX veka (American Painting of the 20th Century)*. Paris. Bookking International Publ.; Milano, Skira Publ., 1995. 175 p. (in Russian).
- Rykov A. V. Clement Greenberg and the American Theory of Modern Art of the 1960s. *Iskusstvoznanie (Art studies)*, 2007, 1–2/07, pp. 538–563 (in Russian).
- Sandler I. *Al Held*. United States, Hudson Hills Press Publ., 1985. 192 p.
- Shvidkovskii O. A. *Garmoniia vzaimodeistviia. Arkhitektura i monumental'noe iskusstvo (Harmony of Interaction. Architecture and Monumental Art)*. Moscow, Stroizdat Publ., 1984. 280 p. (in Russian).
- Steele J. *Architecture Today*. London, Phaidon Press Limited Publ., 1997. 511 p.

Stepanov G. P. *Vzaimodeistvie iskusstv (The Interaction of Arts)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1973, 184 p. (in Russian).

Strigalev A. A. Plastic Arts and Architectural Form. *Arkhitekturnaia kompozitsiia: Sovremennye problemy (Architectural Composition: Contemporary Issues)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1970, pp. 180–183 (in Russian).

Strigalev A. A. *Vzaimodeistvie arkhitektury s drugimi iskusstvami (Interaction of Architecture with Other Arts)*. Moscow, Tsentral'nyi nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii arkhitektury Publ., 1974. 75 p. (in Russian).

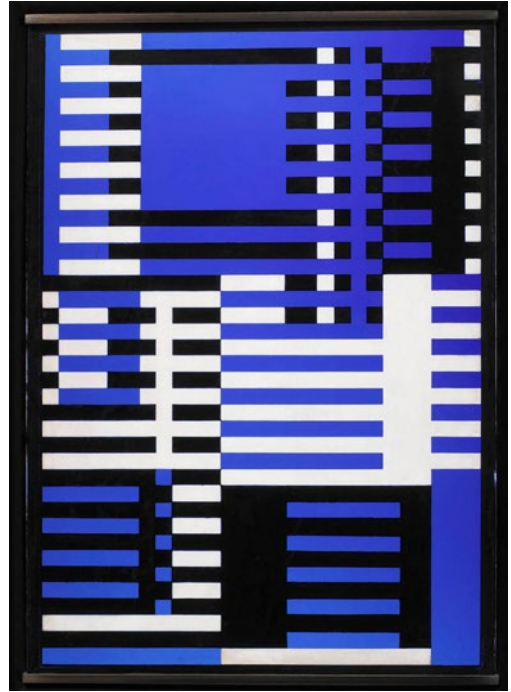
Terán A. *Tras los Pasos de Ricardo Legorreta. Dime por dónde andas y te diré que ver*. México, Aeditores Publ., 2012. 269 p. (in Spanish).

Tits A. A.; Vorobèva E. V. *Plasticheskii iazyk arkhitektury (Plastic Language of Architecture)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986. 310 p. (in Russian).

Vanslov V. V. *Obrazy iskusstva. Ocherki (Images of Art. Essays)*. Moscow, Znanie Publ., 2006. 448 p. (in Russian).



Илл. 57. Рикардо Легоррета. Отель «Камино Реал Поланко» (Camino Real Polanco). Интерьер. Мексика, 1968



Илл. 58. Йозеф Альберс. Вверх (Upward). 1926. Фонд Йозефа и Анни Альберс



Илл. 59. Рикардо Легоррета. Отель «Шератон Абандойбарра» (Hotel Sheraton Abandoibarra) Бильбао, Испания, 2004



Илл. 60. Ал Хелд. Инверсия XI (Inversion XI). 1977. Фонд Ала Хелда