

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS LONGA

№ 12 (468)
15–30 июня 2011

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО
Подписные индексы: **32584** (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), **79067** (по каталогу «Почта России»)

ТЕМА НОМЕРА

Американский Небоскреб



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Феномен Савицкого

Симптоматично, что огромная знаковая картина «Старое и новое» (1935) С.Б. Никритина, подвергнутая остракизму, не понятая даже коллегами художниками, столь не похожая на другие современные творения, новаторская по духу, оказалась не в собрании ГТГ, не в коллекции Костаки, а в далеком Нукусе, в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан. И это одно из многих свидетельств поразительного чутья и безошибочного вкуса Игоря Витальевича Савицкого (1915–1984), создателя музея и бессменного его директора до конца жизни.

Выставка «Венок Савицкому» в галерее Галеева — своеобразное исследование жизни и деяний этой выдающейся личности, его вкусов и предпочтений, попытка понять неординарный «феномен Савицкого». Художник, археолог, искусствовед, гениальный собиратель, он обладал и незаурядными организаторскими способностями. На выставке представлены произведения художников, которых любил и ценил Савицкий. Документы, фотографии, книги, письма, редкий архивный материал из музея в Нукусе, так же как и собранные здесь произведения, позволяют узнать много нового о личности коллекционера, создавшего один из самых неповторимых музеев в мире, получивших мировое признание. «Я уверен, что в будущем людям, изучающим наше искусство 1920–1930-х годов, нужно будет отправляться не в ГТГ и Русский музей, а в Нукус», — писал известный художник Макс Бирштейн. И это действительно так.

Москвич Савицкий во время войны два года провел в Самаре, где учился у Истомина, Фалька, Ульянова, которые помогли ему понять важные принципы развития искусства. После окончания художественного института в 1950-е годы он был участником экспедиции Института этнографии СССР по открытию памятников древнего Хорезма. Увлеченный идеей собирания и изучения древнего и народного искусства Каракалпакии, он переехал в Нукус, а Каракалпакия стала второй родиной художника из Москвы. Ради спасения чужого искусства он отказался от собственного творчества.

В своем музее Савицкий сумел собрать шедевры древнего Хорезма и народного искусства Каракалпакии, открыл много хороших художников в Узбекистане, непонятых, прозванных формалистами. Свое пристанище в музее далекого Нукуса нашли и произведения русских, советских художников, отвергнутые в Москве.

Вот что писал Савицкий о музее: «Экспозиция должна потрясать и захватывать. Должны возникать у зрителя неожиданные восторженные ощущения, он должен быть в напряжении от встречи с большим искусством». Он умело отбирал работы, выявляя особенности, достоинства, не ведомые даже самим авторам. И стремился показать художника вместе с окружающими его любимыми вещами.

В музее Савицкого нет ни официальных по духу картин, ни портретов вождей. Он собирал свободное искусство. Создание музея потребовало от него не только больших знаний, вкуса, но и исключительной преданности своему делу, большого самопожертвования, отказа от личной жизни. Даже свои гонорары и пенсию он отдавал на спасение работ забытых художников.

Полный энтузиазма, Савицкий приходил к родственникам художников и спасал картины, часто находившиеся в очень плохом состоянии. Он приобретал работы в Архиве художественных произведений в Загорске — месте «ссылки» творений, не соответствовавших духу соцреализма. В музее Нукуса хранится замечательная гуашь «На коленях» (1920-е) Л.С. Гальперина, сначала приобретенная ГТГ, затем «сосланная» в Загорск. Гальперин — художник с трагической судьбой, расстрелянный в 1928 году.

Савицкий блестяще сочетал в своей собирательской деятельности личный интерес с государственными возможностями. В его музее хранится замечательная коллекция произведений Истомина, Фалька, Барто, Софроновой, А.Н. Волкова, Чернышева, Левиной-Розенгольц...

Н.Г. Карахан работал в знаменитой бригаде художников А.Н. Волкова. В 1920-е гг. он создал свой стиль (картины «Строят дорогу», «Строят плотину»). В ярко освещенных фигурах его персонажей с застылыми лицами есть ощущение вечности. Разнообразно представлен на выставке М.И. Курзин, фантастическая, незаурядная личность, один из основателей творческой группы «Мастера нового Востока» (Ташкент, 1930). В 1938 г. он был арестован по обвинению в антисоветской деятельности и получил пять лет лишения свободы, три года ссылки. Здесь представлена его жутковатая гро-

М. КУРЗИН
Колдунья
1910-еС. НИКРИТИН
Старое и новое
1935Н. ГРИГОРЬЕВ
Ночной Ташкент
1910-еУ. ТАНСЫКБАЕВ
Портрет узбека на желтом фоне
1934УСТО МУМИН
Портрет
1927

тесная картина «Колдунья» (1910-е). Он также является автором интересной серии рисунков — клоуны, акробаты в немыслимых позах, дерзкие, артистичные. Не менее выразительны и его пародийные рисунки — «Философ», «Чарли Чаплин». В своих произведениях Курзин смело и изобретательно разрабатывал стиль неопримитивизма.

Одухотворенный «Портрет женщины в вуали» (1930-е), утонченный «Натюрморт с веером» (1930-е)... Об ушедшей из жизни в 34 года талантливой художнице В.П. Марковой сохранилось мало сведений. Основная часть ее живописных и графических работ хранится в Нукусе. Лучший период ее творчества — узбекский, когда она экспериментировала, входила в группу «Мастера нового Востока».

В.Н. Еремян, в 1921 году учившийся у Фалька, — автор чудных акварелей, свободных и кинематографичных. С 1927 г. он жил в Самарканде. Одна из лучших его вещей — полуабстрактная картина «Воспоминание детства» (1934), экспрессивная, динамичная, трагическая.

У.Т. Тансыкбаев — глава узбекских колористов, мастер картины-пейзажа. На выставке сделан акцент на его портретах: «Портрет узбека на желтом фоне» (1934) — яркий пример неопримитивистского стиля с выявлением демонстративной простоты «лика-маски» и обыгрыванием стилизации фона под влиянием народных росписей.

Е.П. Левина-Розенгольц в 1920-е гг. работала в жанре портрета. На картине «Рязанская баба» (1927) фигура поразительной внутренней мощи, написанная вдохновенно, нарочито грубо, погружена в пульсирующую атмосферу в золотистых тонах.

Выпускник Вхутемаса А.В. Николаев, завоженный Востоком, выучил узбекский язык и принял мусульманское имя Усто Мумин. Лучший период его творчества — 1920–1930-е гг. В его произведениях своеобразно переплетаются традиции искусства средневекового Востока, итальянского Ренессанса, Древней Руси. «Портрет» (1927) на выставке — один из примеров индивидуальной трактовки излюбленной его темы — образа восточного юноши, созерцательного, утонченного, мечтательного.

Открытием на выставке для многих стали картины 1910–1920-х гг. малоизвестного художника Н.М. Григорьева («Ночной Ташкент», «Утро красное»), полотна А.А. Рыбникова («Апрель», 1920-е), акварели яркого и очень самобытного художника В.С. Тимирёва. Благодаря подвижничеству деятельности Савицкого возникли из небытия имена забытых художников, были спасены тысячи произведений, что позволило чрезвычайно обогатить историю русского, советского искусства.

Музей в Нукусе — самый оригинальный в мире, потому что собрал все коллекции один человек. Более семи тысяч живописных и тридцати тысяч графических работ хранятся в фондах — огромный материал, с которым предстоит работать и нынешним сотрудникам, и тем, кто придет им на смену.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО,
автор курса «Как разбудить
в ребенке художника»

Синие СОЗВУЧИЯ

Окончание. Начало в № 11/2011

Нить отношений и ткань мира

Елизавета Александровна АРТЕМОВА в эссе «Линии» определяет жизнь как ткань, выходя на самые древние мифологические представления:

«Наш взгляд постоянно скользит по многочисленным предметам. Тонкими длинными или короткими контурами-линиями остаются их образы в памяти. Вдруг наше внимание притягивает к себе какой-то предмет, не совсем нам понятный. Линии становятся яркими и четкими. Сразу появляется идея обследовать его и сделать частью своего обихода. Для этого необходима информация, общение с людьми... Так появляются цепочки, ряды разнообразных линий, возможных вариантов. Наша жизнь — это целый ковер из разных по характеру, объему, цвету и длине линий. Они могут проходить параллельно, пересекаться, обрываться и притягивать к себе новые варианты» (1).

В соответствии с пониманием мира как тканого полотна Елизавета Александровна ощущает себя в качестве луча, световой нити мироздания:

«Каждый человек-луч несет с собой свою историю. Вместе люди образуют энергетический шар. В результате обмена образами и информацией лучи обогащаются и образуют новые миры. В этом бесконечность Вселенной. Но возможны и столкновения, ведущие к разрушению и гибели» (2).

В своих графических работах она обозначает две стадии в развитии модели мира. На первой — гроздь клубящейся органики варьируют внутриутробные сферические формы и демонстрируют некие первичные стадии становления жизни из хаоса или из материнского лона (3). Вторая стадия (современная) развития мироздания представлена в виде сюрреалистической механизированной фигуры человека, в которой клубящаяся некогда сферическая масса выстраивается в цепочки новых космосов (4). Это — хаос, пронзенный и опутанный тысячами индивидуальных жизненных траекторий людей-лучей. Свой жизненный путь автор представляет в виде восходящей спирали органических биомасс, гармонически уравновешивающих свет и тьму (5).

Вариации на тему круга решаются Артемовой по принципу вытяжения из первоначального хаоса нитей планетарных орбит, космической музыки, растительных форм. Особенно выразительна круговая линия единства материнских объятий и ребенка. В композиции Мирового дерева (6) для автора важен также мотив всеоб-

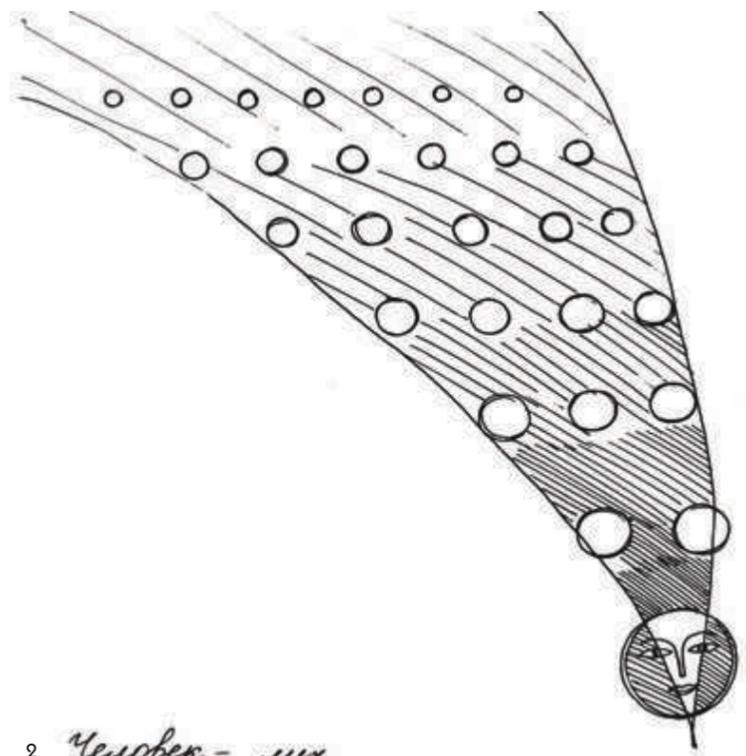
щего кругового плетения кружев гибких ветвей, перетекающих в узор из цветов и бабочек.

Из единой звездной линии вытягивается вся история Рождества в иллюстрации к стихам Бродского (7). Линия осмысливается Артемовой в качестве творца бытия в самых разных аспектах его проявления. Именно это очень важно объяснить и показать ребенку, который, овладевая искусством линии, по существу, осваивает один из элементов собственной человеческой природы, развивает в себе сугубо человеческую способность творить, прорываться в иные миры.

Пример работ и подходов Е.А. Артемовой может помочь учащимся освободиться от рутинной обыденности такого мало ценимого ими действия, как рисование. Только осознав изначальный смысл создания изображения, они смогут по-иному взглянуть на произведение графики и на образность ее основного выразительного средства — линии.

Вариации на темы языка графики

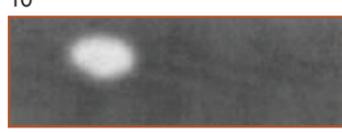
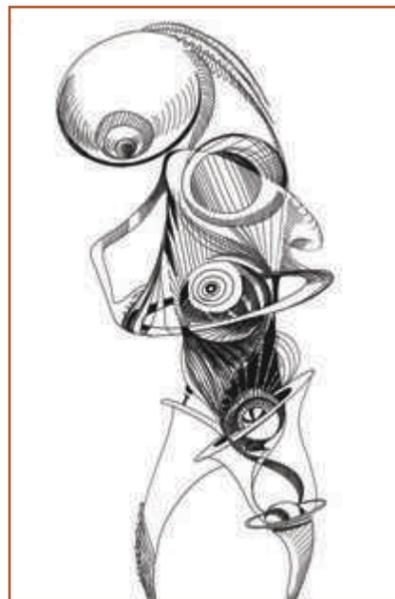
Наталья Ивановна ГАЛКИНА по примеру В. Кандинского дает свою интерпретацию простейших геометрических символов и иллюстри-



2 Человек-луч

рует их графическими примерами. Это маленькое пособие по смысловой и пластической выразительности элементов графического языка, которое мы приводим полностью, может стать отправной точкой для разговора с детьми и для их экспериментальной работы по созданию собственной коллекции графических и композиционных находок.

Ассоциации автора, может быть, не столь совершенны, как классические определения Кандинского, но зато более близки детям и со-



временному пониманию формы. Работа в этом направлении может стать первой ступенью к пониманию языка абстрактной живописи.

«Точка... Начало начал. Вспышка сознания, которая потом перерастает в нечто весомое. Черная точка на белом — некий прокол, начало падения вглубь темного, неведомого пространства, белая — отверстие, глазок, из которого пытается вылиться спрятанная от нас светлая материя. Начало жизни на безжизненном листе. «Точка, точка...» И ожил лист, и обрел свой лик...»

Темное пятно... Несмыслимое... Ужасающее... Интригующее... Пятно — толчок для поиска нестандартных решений. Негатив рождает стремление к действию, заставляет концентрироваться и превращать энергию в позитивные преобразования (8, 9, 10).

Светлое, неяркое пятно на сером фоне — потеря цвета, старение... «Луна как бледное пятно...» (11).

Светлое, яркое пятно на черном — свет в окошке, маяк, который выведет из мрака и тьмы, даст надежду... (12).

Прямая линия — безапелляционная, строгая, делит пространство на верх и низ, левое и правое. Все делит, огораживает, наполняет пространство строительным материалом. Ее движение закономерно, но, встретив противника, равного себе, способна падать и ломаться до бесконечности. Устойчивость и силу приобретает в сочетании с «плотными» созданиями в виде правильных геометрических фигур. Пугает своей бесконечностью, успокаивает — предсказуемостью (13).

Волнистая линия — изгибна, непредсказуема. Бывает спокойна, медлительна, но, скопив излишек энергии, способна закрутиться и, подобно долго сдерживаемому потоку, закрутиться и распрямиться, наполнив собой огромное пространство, расплываясь и растворяясь в нем (14).

Круг — бесконечное движение, источник энергии. При слиянии с другими формами образует защищенное и комфортное пространство. Не хватает устойчивости, но провоцирует к ее поиску. Круг в круге — двойная защищенность, приближенность к гармонии, самодостаточности (15).

Наталья Ивановна не только дает яркие характеристики отдельным графическим элементам, но и демонстрирует умение в абстрактной композиции точно передать свое мироощущение. Ее работа, названная «Трансформация души», своими перетекающими друг в друга формами психологически страстно раскрывает программу работы:

«Переходный сложный период. Ощущение плавной трансформации души. Концентрация на решении жестких проблем. Накопление внутренней энергии» (16).

Иллюстрация к стихам Бродского демонстрирует умение на основе чувства образности простейших форм метафорически осмыслить связь понятий точка — звезда — взгляд отца — вселенная. Точка превращается в зрачок — солнечную звезду божественного глаза, глаз — во вселенную, в которой разыгрывается вечная библейская история (17). С большой тонкостью Наталья Ивановна выявляет поэтическую образность расплывчатой туманности теней и жесткости глубин мрака в иллюстрации к созданной ею «Сказке Тенистых гор» (18).

Приводим план сказки, соответствующий драматизму иллюстрации:

1. Опасна жизнь в Стране Тенистых гор.
2. Сделка жителей страны с королевой горных недр — Бездной.
3. Тени постепенно уходят в проломы и ущелья. Начало новой беззаботной жизни.
4. Солнечная атака.
5. Цвета выцветают, форма невидима без тени. Люди погружаются в Ничто.
6. Гибель людей от беспроблемной тоски, одиночества, голода.
7. Переговоры с Бездной не дали результата.
8. Отважный мальчик находит решение. Подготовка к опасному походу.
9. Стражи теней подкуплены. Бездна похищена и нашла свое пристанище на самой высокой горе, почти у самого солнца.
10. Сделка расторгнута.
11. Отважный мальчик — король Страны Тенистых гор.

«Цветной рассказ» тоже создан на основе метафорического пересоздания формы с привлечением понятий тяжести, текстуры, линейной и композиционной динамики. В нем слово преобразовано в живопись и цветопись. Это один из наиболее удачных «цветных рассказов»:

«Дождь рождался в гуще серых туч, которые заполнили все небо, сделав его вязким и тягучим, как кисель. Бесцветные «слезы неба» срывались и долго-долго летели вниз навстречу серому городу. Тяжелые капли дождя быстро достигали серой земли, серого асфальта, серых крыш домов и пыльных листьев деревьев. Они увлажняли все на своем пути, придавая глянцевый блеск любой поверхности, уподобляя ее зеркалу. И небо отразилось в земной поверхности, придав необыкновенную глубину обычному городу.

Вдвое выше стали казаться дома. Появились готическая торжественность и таинственность. И возникло ощущение ожидания чуда. И оно не заставило себя ждать. Огромным цветным мостом, творением величайшего архитектора, явилась Радуга. Она нашла свое отражение в мокрых ладошках листьев, украсив деревья, подобно гирлянде, красным, желтым, голубым и зеленым свечением. Заискрились окна радужным семицветным блеском. Лужи наполнились красочным калейдоскопом, отражая праздничный наряд города».

Мироздание точки

Эссе Натальи Алексеевны КОРОТКОВОЙ «Всего лишь точка» посвящено осмыслению наиболее абстрактного элемента изобразительного языка.

«Маленькая точка... Казалось бы она так мало значит в огромном мире. Вот линия. Линией можно изобразить все, что угодно. Но ведь и ты сам когда-то был точкой, маленькой-премаленькой. По воле Бога в один миг в мире появилась еще одна точка — будущий ты. И в тот же миг где-то далеко или совсем близко кто-то рассыпался на миллионы маленьких точек, оставив след после себя на земле.

Карандаш оставляет на бумаге линию-след. Но любая линия — это множество точек. Любая линия начинается с точки. Первый рисунок в нашей жизни начинается с точки прикосновения карандаша к листку бумаги, палочки — к мокрому песку, пальца — к запотевшему стеклу. Точки, точки, точки... Кажется,

что тебя окружают одни маленькие точки, слившиеся в единое целое.

Точка — символ рождения мира. С нее все начинается. Точка-позиция рождает стих, точка-открытие движет цивилизацией, точка-совесть остановит нас от несправедного шага. Из точки-зерна начинаются все линии жизни, из точки-клубка разматываются все дороги. Пройдя их, все возвращается на круги своя, точкой все и заканчивается».

В этом тексте образно-философская поэтическая основа подведена под основной метод автора: идти от точки, видеть мир как множество точек-капель, точек-зерен, точек — планетарных систем. Этот принцип выдержан во всех присланных автором работах. И в «Свадебном караване» (19), где мир кружится вокруг точки-солнца. И в двух вариантах Мирового древа — древе пространства, крона которого уподоблена точке-яйцу (20), и древе времени, которое исходит из нулевой начальной точки годового цикла, совпадающей с точкой-зерном разворачивающегося пространственного континуума деревьев весны, лета, осени и зимы (21). И в модели мироздания, представленной в листе «Космос» (пластический эквивалент стихам М. Волошина) (22).

В «Космосе» воплощена мысль автора о точке как начале бытия. Природа баюкает порожденного ею, спящего, еще не осознающего себя человека сферическими оболочками и одновременно истекает творческими токами из своего порождающего духовного центра. Поистине «Адам был миром, мир же был Адам. Он мыслит небом, думал облаками...». Видимо, картины творения настолько архетипичны, что данное изображение вполне могло бы быть иллюстрацией к сцене рождения страны фантазии в «Бесконечной книге» М. Энде.

Предложенная автором техника перетекания форм из сферы в сферу со сменой белого на черное, черного на белое, фактур графической разработки завораживает и адекватно передает принцип прорастания мира из косной материи добытой. Еще один вариант космической спирали дан в иллюстрации «Левая рука тьмы» (23). Примечательно, что автор выбирает название романа, в котором усилен акцент на тьме и воспроизводит развертывание мира из Тьмы, творящей левой рукой, что очень характерно для современного мироощущения.

В листе «Рождество» показан сам процесс расширения точки-звезды — духовного импульса Бога Отца (24).

Модель своего мироощущения Наталья Алексеевна выражает через архетипический образ волны с ее ритмом всплесков и спадов. В работе, названной «Волна событий» (25), воспроизведен пиковый выброс энергии волны, который возносит точку-каплю-человека выше самой себя, дает ему на миг восхитительное чувство полета и тут же обрекает на падение в пучину. Жизненный путь соотношен с «Ритмом дождливого дня» (26), бесконечным, скользким, опадающим, изменчивым, живительным, несущим в своем потоке все те же капли-точки человеческих существностей.

В заключение еще раз хочется поблагодарить моих слушателей за талантливые работы и пригласить всех желающих поделиться своими находками.



18



19



20



21



22



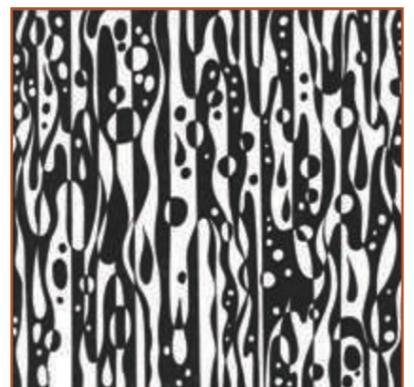
23



24



25



26

Полина
ЗУЕВА,
кандидат архитектуры,
доцент МАрХИ

Американский небоскреб

Возведение высотных зданий стало актуальным в последней четверти XIX века в США, в эпоху триумфа американского капитализма, который приходится на 1870–1920-е годы.

Концентрация промышленного производства и централизация капитала привели к развитию сложных систем управления, для которых требовалось создать новый тип крупного делового сооружения — так возникли конторские здания в административных центрах американских городов. Стоимость земельных участков росла, и, чтобы увеличить объем площадей сооружения, увеличивали число этажей конторских зданий. Росту высотности способствовали внедрение новых строительных материалов и инженерные решения.

Здания, в которых были соединены возможности металлического каркаса и лифта, сначала появились в Нью-Йорке. Одно из них — здание Эквитейбл-билдинг высотой 39 м, построенное в 1868–1870 гг. по проекту архитекторов А. Гилмена, Э. Кендола и Дж.Б. Поста, другое — Трибюн-билдинг, десятиэтажное здание с башенкой (1873–1875 гг., архитектор Р.М. Хант).

Развитие средств вертикального транспорта и использование стального каркаса — факторы, ставшие главной движущей силой в строительстве небоскребов. Но экономический кризис 1873 г. и строительный кодекс, запретивший использование металлической каркасной конструкции для наружных стен высотных зданий, затормозили строительство нью-йоркских небоскребов.

Центр строительства переместился в Чикаго, так как город после пожара 1871 г. переживал строительный бум. В этот период сложилась чикагская школа архитекторов, занимавшаяся проблемой возведения высотных зданий. В 1879 г. в Чикаго началось активное возведение небоскребов, которое достигло своего пика между 1889 и 1892 гг.

Высотные здания Чикаго. Новая эстетика

Ранним новаторским примером нового типа конторского сооружения считается 10-этажное здание Хоум-иншуренс-билдинг (1883–1885) инженера У. Ле Барона Дженни, в котором использовались чугунные колонны и стойки, а также балки из бессемеровской стали. Применяя в своей конструкции металлические колонны, Ле Барон Дженни стремился получить большую площадь окон, чтобы максимально увеличить освещенность в конторских помещениях.

Историческая значимость Хоум-иншуренс-билдинг заключалась в том, что в нем впервые в большом объеме использовались железные конструкции, и именно с него началось широкое распространение стальной каркасной конструкции в многоэтажных конторских зданиях в США.

В мастерской Ле Б. Дженни над проектированием многоэтажных зданий в разное время работали архитекторы Л. Салливен, Д.Х. Бернхэм, Дж.У. Рут и другие. Они застраивали Чикаго в районе Петли (Луп) и создали деловой центр города из высоких зданий.

Наиболее ярким представителем архитекторов чикагской школы был Луис Салливен, который рассматривал здание не только как элемент городской среды, но и как некий организм.

Архитектор Ф.Л. Райт, работавший вместе с Салливенем в начале 1890-х годов, писал в своей работе «Тирания небоскребов»: «Наше специфическое нововведение, небоскреб, начал свою жизнь, когда Л. Салливен вошел в дверь, соединявшую мою рабочую комнату с его кабинетом в башне Аудиториума, и бросил на мой стол чертежную доску с натянутым на нее листом ватмана. Это был Уэнрайт-билдинг — первое высокое со стальным каркасом кон-

торское здание, созданное как произведение архитектуры».

Салливен первый отметил рациональность внутренней структуры высотного здания с техническими устройствами в подвале и на верхнем этаже. Рационалистический подход Салливена и чикагской школы привел к тройственному делению формы высотного здания. Первый общедоступный этаж с группами вестибюлей представлял основание; этажи с одинаковыми конторскими помещениями — тело; технический этаж и карниз — завершение. Фасады многоэтажных сооружений Салливена были отделаны строгими поясками из терракоты с тонким орнаментом.

В статье «Высотные здания, продуманные с художественной точки зрения» Салливен не только четко изложил свою аксиому «форма следует функции», но и дал образное, совсем непрагматическое определение, каким должен быть небоскреб (Салливен сравнил его с ульем). Инженер Д. Адлер, компаньон и соавтор многих проектов Салливена, не возражал против создания Салливенем поэтического образа небоскреба, но сам в это время обсуждал вопрос, как сделать его функции более совершенными.

Небоскребы проектировались изнутри, от маленькой ячейки (соты) к комплексу в целом. Модулем служила единица стандартного офиса, умноженная и вписанная в рациональный план этажа. Даже когда пространство не дробилось, а объединялось в большие секции, оно зависело от величины конструктивного пролета и распределения оконных проемов на фасаде здания.

Новую эстетику небоскребов продвигали архитекторы Бернхэм и Рут, который подчеркивал, что именно архитектор должен первый выявить условия, необходимые для функции здания, и выразить ее смысл и ценность художественным образом.

Удачное соединение металлического каркаса и каменной кладки представляло 11-этажное каменное здание Рукери, возведенное в 1894 г. по проекту Бернхэма и Рута. Сооружение занимало целый квартал, его фасады со стороны улицы были расчленены на ярусы, в пределах которых аркады и ряды пилонов объединяли этажи. Внутренний фасад Рукери опоясывали непре-



А. ГИЛМЕН, Э. КЕНДОЛ,
ДЖ.Б. ПОСТ
Эквитейбл-билдинг
1868–1870. Нью-Йорк



Р.М. ХАНТ
Трибюн-билдинг
1873–1875. Нью-Йорк



Луис Салливен

Д. АДЛЕР,
Л. САЛЛИВЕН
Уэнрайт-билдинг
1891. Сент-Луис

У. ЛЕ БАРОН ДЖЕННИ
Хоум-иншуренс-билдинг
1883–1885. Чикаго

рывные ленты окон, стены образовывали каре, где двор был перекрыт легким металлическим сводом и превращен в большой вестибюль.

Здание Рилайэнс-билдинг архитекторов Бернхэма, Рута и Ч.Б. Этвуда, построенное в 1890 г. сначала 4-этажным и надстроенное в 1894 г. до высоты 15 этажей, отличалось легко-



НЕСКОЛЬКО ФАКТОВ

- Вхождение термина «небоскреб» (skyscraper) в обиход и употребление его в профессиональном значении для нового типа здания происходит в конце 1888 — начале 1889 года. Существование «небоскреба», обозначающее определенный тип здания, было зарегистрировано в строительном словаре в 1891 году.

- В 1853 г. Элиша Грейвс Отис изобрел пассажирский лифт — устройство, которое считается первым пассажирским подъемником с гарантией безопасности и комфорта. Его впервые применили в 1857 г. в пятиэтажном магазине Хауота в Нью-Йорке.

- Бессемеровский процесс передела жидкого чугуна в литую сталь путем продувки сквозь нее сжатого воздуха был предложен Г. Бессемером в 1856 г. Операция продувки производилась в бессемеровском конвертере.

стью и чистой пропорций и являлось не только символом чикагской школы, но и предвестником развития современной архитектуры. Структура сооружения была определена металлическим каркасом и выявлением различных функций основных частей здания. В нижней части располагался двухэтажный универмаг с крупными членениями окон-витрин. Над ним — 12 конторских этажей, объединенные повтором одинаковых мелких членений, и завершалось здание низким чердачным этажом с небольшими световыми отверстиями. Его внешний облик точно отразил влияние идей Салливена. Формы здания следовали его конструкции и создавали новый тип высотного здания-этажерки.

Конторские здания первого периода насчитывали 15–20 этажей, были U-образные или L-образные в плане, с большим световым двором в центре и характеризовались масштабностью и строгостью форм. Самым высоким зданием Чикаго в 1892 г. стал небоскреб Мезоник Темпл, который насчитывал 22 этажа, имел высоту 92 м.

Два десятилетия лидерство по строительству высотных зданий принадлежало Чикаго, однако в 1893 г. первый закон о зонировании высот города разрешил возводить сооружения высотой не более 39 м, и дальнейшее развитие небоскребов происходило уже в Нью-Йорке. А в Чикаго на протяжении последующих 30 лет (с 1893 по 1923 г.) высота построек варьировалась от 39 до 79 метров.

Небоскребы Нью-Йорка. Неоклассика

После отмены в 1892 г. ограничений на использование каркасной конструкции для наружных стен в Нью-Йорке развернулось масштабное строительство. Начиная с 1890-х и до конца первого десятилетия XX века было построено 188 сооружений выше 20 этажей, половина из которых находилась на Нижнем Манхэттене.

Новые небоскребы, предназначенные для коммерческих фирм и городской администрации, представляли собой образцы Античности, Ренессанса и георгианского стиля. Американские архитекторы создавали свои проекты в русле парижской Школы изящных искусств, потому что они учились в Эколь де Боз Ар (*Ecole des Beaux Arts*) и преклонялись перед историческим прошлым Европы. Рубежом перехода к стилистике Эколь де Боз Ар послужила Всемирная Колумбийская выставка 1893 г. в Чикаго, с ее необарочной композицией и классическими формами.

Первым примером использования модной неоклассической направленности в крупном деловом здании стал 32-этажный небоскреб Парк Роу-билдинг архитектора Р. Робертсона, возведенный в 1899 г.

Здание высотой 118 м, в котором размещались 950 контор, было выполнено в стиле эпохи Возрождения с ярусными членениями одинаковых по высоте и назначению этажей при помощи ордера и промежуточных карнизов. Декоративное решение относилось только к главному фасаду, остальные были выложены простым кирпичом и оштукатурены. Небоскреб завершался парными куполами, придающими особый профиль зданию в силуэтной линии города.

К созданию пышных фасадов был склонен архитектор Д. Бернхэм, представитель чикагской школы, но изменивший ее принципам ради новых заказчиков. Он проектировал офисные здания для корпораций и торговых компаний в Чикаго, а также являлся главным архитектором Всемирной Колумбийской выставки 1893 г. Во всех своих проектах после 1890-х гг. Бернхэм использовал классицизированный словарь форм.

Одной из его наиболее значительных построек стало 22-этажное сооружение, возведенное на стальном каркасе в Нью-Йорке в 1903 г. и получившее название Флетайрон-билдинг (здание «Утюг») из-за треугольной формы плана. Высота Флетайрон-билдинг 86 м, а его филигранная форма подобна классической колонне с трехчастным делением на базу, ствол и капитель. Здание не было таким высоким, но его выгодное положение на площади среди малоэтажной застройки создавало впечатление свободно парящего небоскреба.

Как правило, в 1900-х гг. в Нью-Йорке над основным массивом высотного сооружения возвышалась башенная надстройка. Такой тип здания представлял собой небоскреб Зингер-



билдинг архитектора Э. Флега 187 м высотой, построенный в 1908 г. (снесен в 1968-м). Над его 13-этажным объемом поднималась тонкая кирпичная 47-этажная башня, облицованная терракотой, с куполом-мансардой. Декором здания служил измелченный сухой орнамент из светлого камня в стиле парижской Школы изящных искусств. На 40-м этаже небоскреба располагалась обзорная терраса, открытая посетителям за плату.

В 1909 г. началось строительство основания тонкой 50-этажной башни Метрополитен Лайф-иншуренс-билдинг архитектора Н. Ле Брена. На 46-м этаже находилась обзорная площадка для горожан и туристов. Небоскреб напоминал своим мраморным шатром образ венецианской кампанилы на площади Сан-Марко. Сооружение достигло высоты 210 м и, что важно, демонстрировало новую модель небоскреба.

Здание Метрополитен Лайф-иншуренс стало поворотным в развитии типа башни для высотного сооружения, однако тонкая башня оказалась не такой эффективной в смысле аренды и получения прибыли, как ее подножие.

Сразу после открытия небоскребов Метрополитен Лайф-иншуренс и Зингер-билдинг свои планы на строительство еще более высокого сооружения обнародовал магнат Ф. Вулворт, владелец империи десятицентовых и пятицентовых магазинов, которые произвели революцию на американском рынке дешевых товаров.

Проект самого высокого (241 м) и выразительного неоготического небоскреба Вулворт-билдинг выполнил архитектор К. Гилберт. Это был первый в мире случай строительства здания такого масштаба.

Начальные этапы строительства небоскребов были связаны в основном со страховыми компаниями и коммерческими фирмами, но спустя некоторое время, в 1914 г., завершилось возведение 34-этажного, высотой 177 м, псевдоклассического муниципального здания Белый Парк Роу, спроектированного архитектурной фирмой «Мак-Ким, Мид и Уайт». Симметричное в плане торжественное сооружение с широкими крыльями, образующими парадный внутренний двор, отделялось от улицы пышной колоннадой с монументальной аркой в центре. Вся архитектурная композиция была увенчана круглой многоярусной башней на квадратном пьедестале с позолоченной скульптурой в стиле итальянского барокко. Открытие Парк Роу (современное название Манхэттен-муниципал-билдинг) начался период возведения высотных сооружений для городских муниципальных офисов, которые с тех пор называют «дворцы администрации». Здание Парк Роу стало первым, в основании которого заложена станция метрополитена.

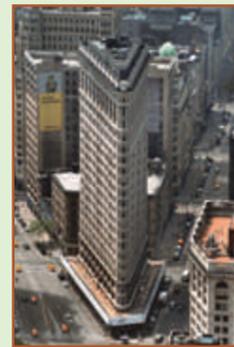
Помимо небоскребов башенного типа, в этот период строились и протяженные по горизонтали высотные здания, имевшие многоярусное членение объема. Самым крупным среди них в 1913–1915 гг. стало 39-этажное здание Эквителил Лайф-иншуренс (с сорока пассажирскими и грузовыми лифтами) архитектора И.Р. Грэхэма из фирмы «Д. Бернхэм и К^о».

Эквителил Лайф-иншуренс имело сложную П-образную конфигурацию и отбрасывало в полдень тень длиной 300 м, покрывая семь смежных акров нижнего Манхэттена и лишая света свыше 30 тыс. м² соседних участков. Поглотив всю свою площадку до последнего дюйма, две гигантские монолитные коробки, объединенные основанием, взмывали вверх прямо от линии улицы.

Д.Х. БЕРНХЭМ, ДЖ.У. РУТ,
Ч.Б. ЭТВУД
Риалейнс-билдинг
(здание-этажерка)
1890–1894. Чикаго



Р. РОБЕРТСОН
Парк Роу-билдинг
1899. Нью-Йорк



Д.Х. БЕРНХЭМ
Флетайрон-билдинг
(здание «Утюг»)
1903. Нью-Йорк

После возведения Вулворт-билдинг инвесторы и девелоперы поняли, что большое сооружение — значит, эффективное в смысле получения доходов, и полностью проигнорировали значение развития формы и права жителей города, которые считали проект небоскреба бедственным и губительным.

Отметим, что к 1913 г. на Манхэттене построили 997 зданий от 11 до 20 этажей и 51 сооружение от 21 до 60 этажей.

Ар деко как стиль небоскребов Нью-Йорка

1920-е гг. в Нью-Йорке характеризовались отходом от эклектизма и началом развития модернистских экспериментов, пришедших из Европы после Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 г. Модернизм, американская версия ар деко, впитал множество влияний, идущих от ар нуво и сецессиона, кубизма, немецкого функционализма и экспрессионизма, техницистских тенденций, с одной стороны, и искусства древних цивилизаций, с другой, развился в свободное и демократичное художественное течение.

Американский модернистский стиль, наиболее полно выразивший себя в архитектуре и интерьере высотных деловых зданий, взял за основу структурные и функциональные принципы чикагской школы и получил название «стиль небоскребов», или «Skyscraperstyle».

К середине 1920-х гг. в Нью-Йорке сложилась высокопрофессиональная и влиятельная школа архитекторов и строителей небоскребов, которую представляли Харви Уайли Корбет, Хью Феррис, Раймонд Худ, Джон Мид Хоуэлс, Артур Лумис Хермон, Альберт Кан и ряд других.

На формирование образа новой архитектуры большое влияние оказало творчество Х. Ферриса. С начала 1920-х он выполнил сотни рисунков небоскребов, реальных и идеальных, создавая образ города, который, как он надеялся, пробудит у архитекторов и общества более широкий взгляд на проблему урбанизма. Работы Ферриса были близки живописи кубистов, футуристов и проектам ступенчатых небоскребов в фильме «Метрополис» режиссера Фритца Ланга.

Феррис признавал только два формальных типа небоскреба: ступенчатый и башню, и в каждом типе он выделял то, что выражало прямую структурную простоту, масштаб и силу. «Истина, лежащая в основе здания, есть его Масса в Пространстве», — писал он.

Новая ступенчатая система построения небоскребов заменила традиционную многоярусную композицию, выполненную с помо-

ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВО О ЗОНИРОВАНИИ ВЫСОТ

В 1913 г. Комитет по региональному планированию Нью-Йорка начал разработку закона о зонировании высот. Для него архитектор Джордж Б. Форд выполнил графические изображения двадцати ступенчатых аналитических фигур, наглядно показывающих соотношение высоты и величин объема с шириной улицы, ограничивающих максимум «оболочки» здания с разных сторон, с угла, середины блока и т.д.

Вся предшествующая работа завершилась принятием в 1916 г. первого в американской истории всеобъемлющего Законодательства о зонировании высот города Нью-Йорка, которое остановило в XX веке развитие сооружений, подобных Эквителил Лайф-иншуренс-билдингу.

Закон делил город на районы (деловые, жилые, промышленные) и регулировал их использование, а также устанавливал ограничения на высоту и размер здания.

Для сохранения света и воздуха в городском каньоне улиц здание после установленной высоты должно было подниматься уступами, вписанными в воображаемую плоскость, соединяющую ось улицы и верхнюю грань фасада на ее красной линии (для Нью-Йорка первая ступень начиналась от уровня 45–60 м). Башня, уходящая вглубь от красной линии улицы более чем на 25% площади участка, могла подниматься на неограниченную высоту. Таким образом, вертикальный уровень улицы увеличился. Но то, что началось как реформистская политехническая доктрина, выразившая интересы элиты собственников, неизбежно привело к необходимости эстетического решения и, как следствие, — к появлению новой формы небоскреба с уступчатыми очертаниями.

После окончания Первой мировой войны и в последующий период Америка имела неоспоримое преимущество в развитии экономики, бизнеса и строительства. Перепись 1920 г. подтверждала, что США — страна с преимущественно городским населением и в большинстве американских городов сложились предпосылки для высотного строительства.

Самым значительным событием 1920-х гг. для архитекторов стал конкурс на высотное здание «Чикаго Трибюн», проведенный в 1922 г. Это мероприятие совпало с новым законом о зонировании высот города Чикаго, который разрешил возводить небоскребы выше 100 м начиная с 1923 года. По данному закону на объем, ограниченный 79 м, разрешалось поставить башню высотой от 17 до 20 этажей.

щью горизонтальных тяг и ордера, и трехчастную композицию, прототипом которой явилась классическая колонна.

По-настоящему первым небоскребом, выразившим пирамидальные формы без камуфлирования уступов историческим орнаментом, строители Нью-Йорка считали отель «Шелтон» архитектора Артура Лумиса Хэрмона, завершённый в 1924 г. И именно такое решение высотных зданий предлагал в своих исследованиях Феррис, изображая с помощью угля и бумаги будущие сооружения, в которых он выразил простоту и скульптурность масс без акцента на деталях.

В последующие годы закон о зонировании стал определяющим для большинства высотных зданий и получил дальнейшее распространение в более чем трехстах городах Америки.

Быстрорастущие небоскребы стиля «Новый Вавилон», особенно на Манхэттене, становились частью городского ландшафта Нью-Йорка. Одним из самых выразительных среди них стал Барклай-визи-билдинг — административный центр нью-йоркской телефонной компании «Нью-Йорк телефон», возведённый в 1923 г. по проекту фирмы «С. Фурхис, П. Гмелин, Р. Уолкер» и выполненный в стилистике ар деко.

В этом сооружении ясно прослеживается влияние ступенчатого композиционного построения небоскреба, предложенного Э. Саариненом в конкурсе на здание «Чикаго Трибюн», закона о зонировании высот и художественного видения Ферриса. В облицовке небоскреба применили светлый кирпич, а нижний уровень фасада здания, как это было принято, отделали терракотой с мотивами на тему флоры и фауны.

Расцвет ар деко в высотном строительстве 1926–1929 гг. подтверждают такие сооружения, как 42-этажная гостиница «Валдорф Астория», построенная по проекту фирмы «Шульц и Вивер», небоскреб-башня Си-Эй-Виктор фирмы «Кросс энд Кросс», тело которого от подножия до экспрессивно-ажурной короны тонкой башни покрывал изысканный орнамент на терракоте, и офисное здание Ирвина Ченина, возведённое архитектурной фирмой «Слоан и Робертсон».

В позднем ар деко 1930-х гг. происходит постепенный отказ от приемов декоративной обработки фасадов зданий, и начинается новый курс в направлении к модернизму. Этот период характеризуется работами архитектора Р. Худа. Тема «здание-пластина» впервые в Нью-Йорке прозвучала в сооружении для издательства газеты «Дейли Ньюс», которое имело форму вертикальной пластины в 40 этажей, развернутой узкой стороной к улице.

Крупнейшим представителем «стиля небоскребов», украсившим силуэтную линию Манхэттена, стало здание Крайслер-билдинг (1927–1930) высотой 319 м архитектора У. Ван Алена.

Одновременно с возведением Крайслер-билдинг архитекторы Р.Х. Шрив, У.Ф. Лэм, А.Л. Хэрмон уже вели строительство Эмпайр-стейт-билдинг (1930–1931) по проекту Лэма. Его проект был простейшим вариантом компромисса между требованиями вышеупомянутого закона о зонировании и интересами группы заказчиков, желавших получить большое, но не обязательно оригинальное здание. Высота сооружения 381 м (включая мачту для причала дирижаблей — 407 м) позволила ему оставаться самым высоким зданием в мире в течение сорока лет, вплоть до постройки в 1973 г. башен Всемирного торгового центра (411 м и 417 м) архитектора М. Ямасаки.

Среди высотных зданий начала XX века небоскреб Эмпайр-стейт-билдинг благодаря своему простому силуэту, пропорциональности и ритму уступов, а также изящному круглому шпилю стал символом урбанистического модернизма Нью-Йорка.

Из сооружений 1930-х гг. особенно выделяется Рокфеллер-центр в Нью-Йорке, построенный в годы Великой депрессии и кризиса и создавший совершенно новое городское пространство. Решение о возведении комплекса первоначально было связано с планами строительства нового зала компании «Метрополитен-опера». Однако в дальнейшем появился новый комплекс Радио-Сити Американской радиовещательной корпорации RCA и ее филиалов NBC и RKO, проектирование которого подчинилось идее мощного коммерческого центра.

Комплекс объединил сдаваемые в аренду офисы, магазины, редакции газет, радиосту-

дии, развлекательные учреждения, рестораны. Ниже уровня земли расположились торговый центр, шестизэтажный гараж, три этажа которого также разместили ниже уровня земли. Создание этого центра должно было решить проблему перенаселенности Манхэттена, сохранив при этом ощущение свободного пространства и проникающего везде света.

Объемы зданий комплекса расположили таким образом, что площадь тени от них, падающей на другие сооружения, была сведена к минимуму; одни из них стоят параллельно друг другу, а другие — под прямым углом. Охватить их взглядом из одной точки нельзя. Такой крупный комплекс предполагал, что человек, обзорающий его, будет постоянно изменять свой угол зрения, перемещаясь в пространстве. Следует отметить, что Рокфеллер-центр также окончательно утвердил тип здания-пластины, прообразом которой послужило здание «Дейли Ньюс» архитекторов Р. Худа и Дж.М. Хоуэллса 1930 года.

Для жителей и гостей Манхэттена Рокфеллер-центр стал комфортной средой обитания, городским центром, который проектировался конкретно для пешехода и пассажира метро. Комплекс добавил улицы в ткань нью-йоркской сетки, сформировав два уровня движения пешеходов с выходом к разным видам общественного транспорта.

Но такой прорыв, выразившийся в объединении различных по своим объемам зданий новыми пространственными связями, так и остался единственным образцом, своеобразным «городом в городе». В дальнейшем высотные комплексы сжимались до отдельного сооружения или изолированного блока.

Чикаго

В Чикаго вторая волна возведения небоскребов началась после 1923 г., когда комиссия по зонированию высот адаптировала нью-йоркский закон к особенностям города. Так, в центральном деловом районе появился небоскреб Ригли-билдинг (1924), выполненный одной из наиболее консервативных архитектурных фирм Чикаго «Грэхэм, Андерсен, Пробст и Уайт».

Сооружение отразило ряд характерных влияний того времени, среди которых можно отметить: творческое использование классического европейского наследия, архитектурную традицию коммерческого (торгового) стиля Чикаго 1880-х, эклектичное наследие Всемирной Колумбийской выставки 1893 г. и новые разработки для отделочных материалов из терракоты. Дерзкая по высоте — 134 м, неправильная по форме четырехгранная башня Ригли бросила вызов высотным сооружениям того времени, возведенным в традиционно правильной сетке плана города.

Еще одним примером размещения тонкой 17-этажной башни в центре массивного 24-этажного объема стал небоскреб Джewelирс-билдинг (1924–1926), высотой 159 м, архитектурной фирмы «Джиавер, Динкельберг и К°». Правда, башня по своим пропорциям казалась слишком маленькой в сравнении с мощным основанием. Старомодное по дизайну, здание оказалось необыкновенно современным по своей сути. Его центральное ядро от основания до 23-го этажа занимала механизированная парковка-гараж. Но это был лишь редкий пример такого решения. Большая часть архитекторов и застройщиков продолжали предлагать традиционные классические коробки с внутренним световым двором, так как хорошо освещенные офисные пространства давали больше прибыли, чем парковка, размещенная внутри здания.

Уникальным среди чикагских небоскребов стало ступенчатое здание Палмолив-билдинг (1927–1929), построенное по проекту Дж. Холаберда и Дж.У. Рута-младшего. Небоскреб поднимался семью уступами, три вертикальные складки прорезали широкие стороны объема по всей его высоте, связывая их. Ступенчатость подчеркивала высоту, горизонтальные линии делали акцент



Вид Манхэттена
1930



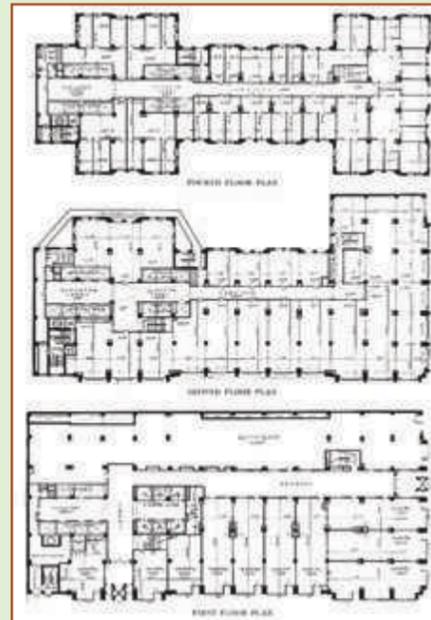
О. ЛЕ БРЕН
Метрополитен Лайф-иншуренс-билдинг
1909. Нью-Йорк

Архитектурная фирма
«Мак-Ким, Мид
и Уайт». Белый Парк Роу
(современное название
«Манхэттен-муниципал-
билдинг»)
1914. Нью-Йорк

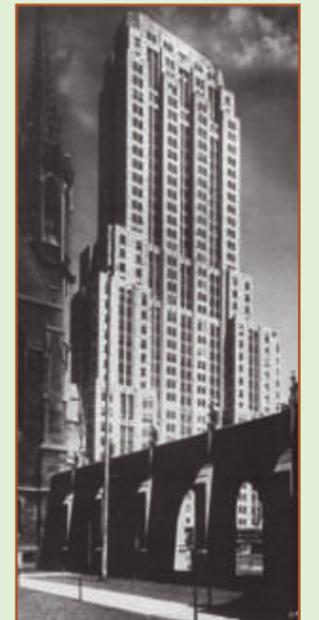


И.Р. ГРЕХЭМ
(фирма «Д. Бернхэм и К°»)
Эквительс Лайф-иншуренс-билдинг
1913–1915. Нью-Йорк

Палмолив-билдинг
План



ДЖ. ХОЛАБЕРД И ДЖ.У. РУТ-младший
Палмолив-билдинг
1927–1929. Чикаго



на ритмах уступов. Тонкие стены, подвешенные к стальному каркасу и лишённые декора, создавали ощущение массивности и монументальности. Несколько сплюсненное, высотой 172 м, 37-этажное сооружение отличалось пирамидальными формами и своим «нью-йоркским стилем».

ЛИТЕРАТУРА

Райт Ф.Л. Будущее архитектуры / Пер. с англ. А.Ф. Гольдштейна. — М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960.
Gordon H.G. Holt. Draughtsmen of Today, VII: Hugh Ferriss // Architects' Journal. — 1927. — 65. — June 29.

ИДЕЯ ГОРОДСКОГО СИЛУЭТА

Строительство небоскребов изменило взгляд на современный город и его высотные пределы. К середине 1930-х гг. высотные офисные здания в Америке стали уже обыденным явлением. Архитекторы и конструкторы Чикаго и Нью-Йорка на первых этапах строительства небоскребов прошли сложный и полный драматизма путь в своем стремлении первыми испытать возможности интересного и нового для них архитектурно-инженерного феномена небоскреба, который прочно вошел в сознание людей, принявших современную парадигму градостроительного мышления.

Однако помимо роли архитекторов и инженеров, помимо конструктивных и технологических инноваций, следует упомянуть и другие факторы, повлиявшие на городскую силуэтную линию того времени, — это политика активного городского развития, законы зонирования высот и другие муниципальные урегулирования, система землепользования и арендная плата, практическое давление программы и плана строительства, а также заказчики в лице энергичных бизнесменов.

Архитектура небоскребов Чикаго и Нью-Йорка, возведенных в период с 1880-х по 1930-е гг., формировалась изначально под влиянием рационалистичности чикагской школы и философии прагматизма, затем эклектики 1900-х и стиля ар деко 1930-х гг. и представляла именно американскую художественную традицию, которая выражала идею формирования силуэтной линии города как живописной композиции из многих небоскребов «с высоко декорированным фасадом».

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Архитектурный СИМВОЛ НОВОЙ НАЦИИ

ТЕМЫ И ВОПРОСЫ
ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

Энергия силы

Процесс формирования национальной идентичности в формах культуры проходил для американцев крайне сложно. «Переселение через Атлантику — это для человека как пересечение Леты в ладье Харона: смерть и новое рождение» — с этим тезисом Г. Гачева следует согласиться, чтобы понять меру проблемности обретения народом «имени».

О том, что старые понятия «коренной» и «некоренной», деление по европейским национальным меркам на англичан, ирландцев, итальянцев и пр. не имеет никакого смысла в Новом Свете, наглядно показано в фильме М. Скорсезе «Банды Нью-Йорка». Кровавый конфликт между «урожденными» англосаксами и «пришлыми» ирландскими эмигрантами меркнет перед масштабами кровопускания, которое позволяет себе демократическое государство, проявляющее свою волю к новому единству в несущих смерть залпах корабельных пушек военного флота. Над крестами могил бывших врагов, все более растущих в землю на фоне растущего вверх небоскребами Нью-Йорка, символически звучат слова главного героя: «Отец говорил мне, что все мы рождаемся в муках и крови... Точно так же рождался и наш великий Город. Но тот Нью-Йорк, который знали мы, те, кто жил и умирал в нем в те жестокие дни, был уничтожен раз и навсегда. И как бы потом ни отстраивали город заново, отныне и во веки веков он будет таким, словно нас в нем никогда не было!» (1).

Действительно, в панораме дыбющегося абстрактными стволами небоскребами современного Нью-Йорка нет признаков национальных культур бывших переселенцев. **Небоскреб — символ новой нации, он не идентичен ни одной архитектурной вертикали национальных культур Европы**, хотя и воздвигся на плечах европейской архитектурной и строительной традиции — в этом отношении стоит упомянуть готические шпили, указывающие путь небоскрегам в небо, или конструкцию статуи Свободы Г. Эйфеля (2), послужившую аргументом для внедрения в гражданскую архитектуру США каркасных стальных конструкций. Однако в целом по своей абстрактности небоскреб похож скорее на чистую энергию силы артиллерийского залпа, расстрелявшего в вышеупомянутом фильме старую национальную идентичность эмигрантов.

Здесь возможна еще одна параллель с кинематографом. В культовом фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», который среди лучших американских фильмов занимает первую строчку, создан образ дома успешного американца, который благодаря своему неистовому служению обществу добивается успеха и реализует американскую мечту о равных возможностях. Замок «гражданина Кейна», вознесенный на вершину горы, — это «Обиталище Американца с большой буквы. Это и Нью-Йорк, и Чикаго, и Вашингтон, и Филадельфия, и Лос-Анджелес. В Обиталище Американца собраны шедевры мирового искусства наряду с дешевыми копиями и пошлыми имитациями шедевров. Здесь мы видим готический камин, окруженный копиями (а может быть, и подлинниками) античной скульптуры. Египетский сфинкс пристроен рядом с произведениями венецианского барокко» (А.К. Якимович).

В процессе выработки

Собрание всех культур в оболочке единой башни — поистине библейский образ. Из истории Вавилонской башни мы помним в основном о ее разрушении. Однако если мы вчитаемся в текст Библии, то увидим истинные цели древних кочевников, которые весьма схожи с целями «кочевого племени» Нового Света: «И сказали они: построим себе город и башню, высотой до небес, и сделаем себе имя, прежде чем рассеемся по лицу всей земли» (Быт. 11:1-9). «По этому тексту, башня — символ объединения людей («прежде чем рассеемся по лицу всей земли»), более того, символ идентичности (через возведение башни народ кочевников обретает имя)» (Энциклопедия символов). Именно на эту мысль библейского текста опиралось национальное самосознание американцев при создании своей небоскрежной башни.

Процесс выработки национальных культурных символов в США однотипен с символом веры гражданина Кейна (3). На первом этапе колониального стиля XIX в. американская архитектура говорит на языке всех эпох Старого Света — древнеегипетском (монумент Вашингтона) (4), готики (церковь Св. Троицы в Нью-Йорке) (5), палладианства (Белый дом) (6) и пр. С начала XX в. Америка создает собственный архитектурный символ — **небоскреб, который обретает форму самой интенции американской культуры на собирание всех предшествующих форм культуры. Форма, воплощаю-**



Современный вид
Манхэттена

или высокими, компактными, с заостряющимся верхом, что, в свою очередь, придавало остроугольным «симметричным лаконичным силуэтам торжественность и строгость, с оттенком холодности» (В.В. Федоров, И.М. Коваль).

Анализируя американскую культуру в координатах природных стихий, Г. Гачев приходит к выводу: «...**все надземно, небоскребно в бытие в Космосе США** на плоской плите Земли. Да и **небоскребы** тут не как Вавилонский столб вырастают — из похоти черного солнца недр, как посягательство... земли на небо — но **как бы сверху надставляют на плиту Земли**».

Абстрактность исходной идеи, нечеловеческие размеры и масштабы, запредельные высоты, отрыв от земли, новая точка взгляда на мир сверху вниз, атектоническая концепция и им-материальная пластика — это все черты визионерского типа здания, в котором в полной мере нашла отражение предельная пассионарность «фаустовской» и протестантской души человека западной культуры.

Сверху вниз

В мировой культурной практике с понятием верха и высоты связан ряд очень важных для человека положительных коннотаций. Прежде всего это предельная верхняя точка, вершина Мировой оси, которая соотносится со значением целостности, вечности как начального момента творения, содержащего в себе все возможности бытия и соответственно с понятиями новизны и молодости мира. Восхождение символизирует восстановление божественных связей, Гармонию, Порядок, олицетворяет сверхъестественную силу, чудо, средоточие природных стихий. Понятие верха, верхнего мира связано с мужским деятельным началом, с понятием богорочества и творчества.

Как пишет М. Маковский, «в любом религиозном контексте и вообще в любой сфере, где они встречаются (шаманские ритуалы, инициация, мистический экстаз, сновидения), **восхождения всех видов**, такие, как восхождение в горы, подъем по лестнице, парение по воздуху ввысь, всегда **означают, что человек... достигает высших космических уровней, проходит посвящение**».

Все вышеперечисленные смыслы присутствуют в идеологии небоскрегов. Каждый из них строился как Мировая ось новой, молодой, активной, мужественной американской культуры, исполненной сверхъестественной творческой силы, способной повелевать стихиями и покорять небеса.



3



1



2



4

щая намерение, цель, направление или направленность сознания, воли, чувства, — в своей основе абстрактна, нематериальна, идеальна. В этом идеология небоскреба соотвечает с идеологией сакрального сооружения Старого Света и являет ту же идеальность и надмирность.

Даже требование не отбрасывать слишком большую тень на город, предъявляемое законами США к небоскрегам, работало на сакрализацию образа сооружения: небоскребы стро-

Весь мир стремительно расширяется отныне.

Люди, природа, промышленность — все развивается неистово, быстро, бесстрашно. Мир первобытен снова, нескончаемая цепь величественных видений удлиняется. Новое великое человечество превзошло предков, оно участвует в новом состязании. Новая политика, новая литература и религия, новые изобретения и искусства. Их возвещает мой голос — я не буду более спать, я встану. И вы, океаны, которые дремали во мне! О, как я чувствую вашу бездонность, там, в глубине, созревают невиданные доселе волны и штормы.

Снизу вверх силой своей души вздыбить саму материю до небес — такова пассионарная сила нового человека американской культуры. При этом выход на новый уровень **каждого индивидуума**, «простого человека» **запрограммирован изначально в архитектуре небоскреба**, что проявилось в обязательных смотровых площадках, в наличии на вершине Эмпайр-стейт-билдинг мачты для дирижаблей, позднее — вертолетных площадок на крышах небоскребов. Смена точки зрения на мир с нижней на верхнюю запечатлена на исторических фотографиях строительства Эмпайр-стейт-билдинг Л.В. Хайна (7, 8). Его кадр с изображением монтажника из племени могавков, сидящего на стальной балке над всем Нью-Йорком, выше Крайслер-билдинг, стал своеобразным символом новой эпохи. Именно этот **взгляд сверху вниз, ранее доступный только Богу, стал основным и привычным во всех изображениях небоскребов** и панорам американских городов — фотографических, кинематографических.

Двойственность переживания

Однако парадокс заключается в том, что подобный взгляд становится почти принудительным, так как снизу вверх тот же Эмпайр-стейт-билдинг не просматривается. Создается странная травматическая ситуация — человек, помноженный на высоту небоскреба, испытывает **эйфорию власти над огромными пространствами и высотой**, оказывается внизу и ощущает **невмещаемость только что присвоенного объекта**. Человек не может вместить в себя собственные божественные способности, собственное творение и воплощение собственного героического «Я».

Двойственность переживания высотности небоскреба особенно наглядно просматривается в трактовке его образа в кинематографе. С одной стороны, Эмпайр-стейт-билдинг может быть олимпом, на котором происходит битва с похитителем молний («Перси Джексон и похититель молний»), местом рождения новой совершенной расы (сериал «Доктор Кто»), местом судьбоносной встречи ищущих друг друга людей («Неспящие в Сиэтле»).

Он может быть также неизблемой константой американского космоса, по поверхности которого неощутимо, но неотвратимо скользит время (документальный фильм Э. Уорхола «Империю» с фиксированной съемкой Эмпайр-стейт-билдинг в течение 8 часов 5 минут). С другой стороны, большая часть фильмов транслирует зловещий образ небоскреба как башни зла, на которой свил гнездо дракон («The Winged Serpent») или засел глава преступного синдиката (мультипликационный сериал «Человек-паук»), или воображаемый дьявол, пытающийся поработить людей вредоносным излучением («Клошар»).

Небоскребы являются обязательным объектом агрессии в фильмах-катастрофах («Армагеддон», «Знамение», «День независимости», «Годзилла», «Послезавтра»). Мало того, они притягивают катастрофы и в реальности (катастрофа бомбардировщика США В-25, врезавшегося в 79-й этаж Эмпайр-стейт-билдинг в 1945 г.; гибель башен ВТЦ в результате террористической атаки, 2001).

Подспудная суть двойственности переживания вертикали небоскреба раскрывается в кинофильме «Кинг-Конг» 1933 г. и его ремейке 2005 г. как оппозиция героической инициации-восхождения человека цивилизованного и низвержения дикой версии человека, Кинг-Конга. Мы переживаем в равной степени и за главных героев, и за несчастную обезьяну, за которой маячит наше же природное начало. Это обнажает одно из противоречий американской культуры — **разрыв природного и цивилизованного, причем не вне, а внутри самого человека**.

Движение вниз по вертикали небоскреба переживается как двойная утрата — уничтожение природного естества человека и отлучение его от собственных же божественных возможностей.

В последнее время восприятие вертикали высотного здания корректируется в связи с влиянием представлений о виртуальном пространстве, где, как утверждает герой «Матри-

цы» Нео, «возможно все. Что будет дальше — решать нам». Вертикальные «текущие символы» кода Матрицы дезавуируют низ и верх. Как только ты поймешь, что «ложки нет... что это не ложка гнется, а ты сам», падение превращается в полет.

Падение с крыши небоскреба может быть истолковано метафорично как выход из безвыходной ситуации («Пятый элемент», «Игра»), как переход в иной мир («Ванильное небо», сериал «Жизнь на Марсе»), как падение внутрь собственного подсознания (сериал «Грань»).

Небоскреб начинает выполнять **функции портала в иной мир или самого иномира**, появляясь или исчезая по воле магии, как в телевизионном фильме «Десятое королевство». Как раз на это обращает внимание А. Якимович: «В постройках Миса ван дер Роэ и его ученика, молодого Ф. Джонсона, используются **эффекты иррационального света, прозрачности, проникаемости, пустоты и «почти ничто»**. Эти смысловые моменты издавна присущи мистическому и визионерскому мышлению Востока и Запада. **В них слышится не голос разума и технологического прогресса, а голос Абсолюта, высших сил за пределами человеческого разума**».

Манифест демократии

Еще одной парадоксальной особенностью небоскреба является его аморфность в отношении структурирования пространства. Звучит странно, но, несмотря на высотную ориентацию небоскреба, при взгляде на Манхэттен с удаленных точек приходится признать правоту Г. Гачева, который считает, что «из координат Пространства в США почтенна не вертикаль, но плоскость как ширь».

Традиционно вертикальную структуру мы мыслим как пространственную иерархическую структуру Мирового древа, с осью-стволом по центру и ветвями — уровнями мироздания на все четыре стороны. В силуэте Манхэттена **нет доминанты, он состоит из множества равных и самостоятельных вертикалей**. Это объясняется тем, что, как пишет Г. Гачев, «в Америке первична субстанция Свободы», «здесь же население не на-род, а съезд, собираемость иммигрантов (девиз США: «из многих — одно»); но вначале именно не единое, а самостоятельность индивидов».

Ансамбля как такового не возникает, властвует принцип рядоположности и простого перечисления свободных, не связанных в некое целое явлений. **Небоскребы растут не как лес, а как густая трава**, стремящаяся заполнить вширь все возможное пространство: «Тут из травы (а не из дерева) — листья: в американском евангелии, «Листьях травы» Уитмена, не модель Мирового древа, характерная для всех культур Евразии... но зато **характерно самоуподобление с травой**» (Г. Гачев).



5



6



8

Ребенок сказал: «Что такое трава?» — и принес мне полные горсти травы, Что мог я ответить ребенку? Я знаю не больше его, что такое трава. Может быть, это флаг моих чувств, сотканный из зеленой материи — цвета надежды. Или, может быть, трава и сама есть ребенок, возвращенный младенец зелени.

... И малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет, А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает жизнь, чтобы ее прекратить. Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь. Все идет вперед и вперед, ничто не погибает. Умереть — это вовсе не то, что ты думал, но лучше.

У. Уитмен

Конгломерат растущих, как трава, небоскребов воспринимается нашим европейским сознанием со знаком минус, как хаос, как угроза безопасности, чего нельзя сказать об американском самоощущении, находящем в этом, как мы видим из стихов Уитмена, неиссякаемый источник жизненности.

Именно так это и надо принимать, как поэтический манифест демократии, с соответствующей «поэтикой и стилем: перечисление вещей, каталог явлений свободных, не связанных в некое целое. Все они — тоже как отдельные личности, и так видится с точки зрения тоже «простой отдельной личности». Они разрозненны. Между ними нет отношений, проблем, противоречий — все они глядят в открытую вселенную, как лучи от центрального солнца его «Я».

ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

- Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. — М.: Академический проект, 2007.
 Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. — М.: Алгоритм, Эксмо, 2008.
 Маковский М.М. Феномен ТАБУ в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. — М.: АЗБУКОВНИК, 2000.
 Федоров В.В., Коваль И.М. Мифологизм архитектуры. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
 Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгарт, 2005.
 Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930—1990. — М.: Искусство—XXI век, 2009.
<http://citaty.info/film/bandy-nyu-iorka-gangs-of-new-york>
http://lib.ru/POEZIQ/UITMEN/uitmen_i.txt
<http://www.wikiquote.info/zitat/>

Полина
ЗУЕВА

Вулворт-билдинг

Вестибюль западного
крыла

Возведен по проекту архитектора К. Гилберта в Нью-Йорке в 1913 г. Его высота 241 м.

Перед возведением сооружения были обследованы все маршруты, связанные с доставкой огромного количества строительных материалов к стройплощадке, масса которых могла обрушить проезжие дороги. Составлялся график транспортировки стальных элементов каркаса, труб для водопровода и канализации,



Скульптурный шарж на Ф.В. Вулворта в аркаде



Вход с Бродвея

чтобы не нарушить движение экипажей по улицам города.

Для проведения высотных работ постройку оборудовали специальными грузовыми лифтами и механизированными поднимающими устройствами. По традиции на 55-м этаже высотного здания устроили обзорную террасу для публики.

29-этажная башня Вулворт-билдинг поднималась небольшими уступами над 29-этажным объемом-пьедесталом до отметки 241 м и имела 35 лифтов, усовершенствование скорости подъема которых позволило заметно увеличить высоту здания. Основание здания U-образной формы в плане было значительно больше, чем у других небоскребов. Однако умеренные площади этажей разумно соотносились с общей площадью сооружения.

Прямоугольные крылья стен («терракотовые контрфорсы») Вулворт-билдинг для усиления конструкции связали добавлением стальных арок по всей высоте основания через каждые пять этажей. Это был распространенный прием, который уже применялся в строительстве Парк Роу-билдинг в 1899 г.

Неоготические элементы в данном сооружении использовались для создания образа нового типа здания и связывались вертикальными пилонами, направленными кверху башни, усложняя ее силуэт. Четко выраженные вертикальные ребра позволили архитекторам не только создать запоминающийся облик небоскреба, но и справиться с практической проблемой размещения большого числа окон в высотном сооружении.

Декор из каменных стрельчатых поясов, напоминающих ламбрекены, проходил по всей высоте здания и подчеркивал его уступы. Схожесть с собором усиливалась не только верти-



кальными линиями, обилием горгулий и другими декоративными деталями, но также двумя дюжинами входов из позолоченной полированной стали, невероятно пышным интерьером, отделанным бежевым, зеленым, терракотовым и красным мрамором, узорами из мозаики на потолках в холлах и оформлением лифтов, напоминавших бронзовые исповедальни.

Автор проекта писал о Вулворт-билдинг: «Его неоготический стиль выражает величайшую степень устремления вверх, и масса постепенно наполняется духом высочайших гор». Это был первый в мире прецедент строительства здания такого масштаба.

На его торжественном открытии епископ Нью-Йорка назвал небоскреб храмом коммерции.

Модульные курсы «Навыки личной эффективности»

Педагогический
университет
Первое сентября

Лицензия 77 №000349, рег. №027477 от 15.09.2010, выдана Департаментом образования г. Москвы

Модульные курсы предоставляют уникальную возможность:

- начать обучение в любой момент;
- выбирать удобный график освоения материалов и самостоятельно определять срок окончания изучения модуля (минимальный срок обучения – 1 месяц);
- выполнять контрольную работу в режиме он-лайн;
- осваивать знания из психологии, менеджмента, экономики, которые позволят: лучше понять себя и других людей; психологические причины возникновения стрессов и различных заболеваний и сохранить свое здоровье; оптимизировать свою деятельность и др.

Нормативный срок освоения каждого модуля – 6 часов. Форма обучения – дистанционная. После успешного окончания модуля выдается сертификат.

Стоимость одного модульного курса – 200 руб.

ПЕРЕЧЕНЬ МОДУЛЬНЫХ КУРСОВ

очень популярно!



Тайм-менеджмент, или Как эффективно организовать свое время.



Приемы конструктивного разрешения конфликтных ситуаций, или Конфликты в нашей жизни: способы решения.



Тайм-менеджмент для детей, или Как научить школьников организовывать свое время.



О стрессе, или Второй шаг за вами.

очень популярно!



Профессиональное выгорание, или Как сохранить здоровье и не «сгореть» на работе.

ПОДАЙТЕ ЗАЯВКУ НА ОБУЧЕНИЕ НА САЙТЕ
<http://edu.1september.ru>

Получить более подробную информацию можно на сайте, по электронной почте: module@1september.ru или по телефону (499) 249-47-82



КАСС ГИЛБЕРТ
Вульворт-билдинг
1913. Нью-Йорк



УИЛЬЯМ ВАН АЛЕН
Крайслер-билдинг
1927–1930. Нью-Йорк

Полина
ЗУЕВА

Крайслер-билдинг

Инкрустированная
дверь лифта

Крупнейшим представителем «стиля небоскребов», украсившим силуэтную линию Манхэттена, стало здание архитектора У. Ван Алена Крайслер-билдинг (1927–1930) высотой 319 м. 70-этажный Крайслер стоит на участке 60,9 x 63 м. Нижняя часть небоскреба получила сложную П-образную форму, и только верхние этажи приобрели характер башни со шпилем. Ближе к шпилю расположили обзорную площадку и оснастили небоскреб 32 лифтами.

Стремление обогатить ритмику здания выразилось в комбинации вертикальных и горизонтальных элементов. Корпус сооружения из белого кирпича отделан серой кирпичной окантовкой и декоративными линиями. Арочные уступы башни, отдаленно напоминающие формы автомобильных колес, облицевали отполированной до блеска хромированной сталью и прорезали треугольными окнами, расположенными в виде солнечных лучей.

Поскольку здание являлось символом автомобильного концерна «Крайслер», орлы, ак-

центрирующие уступы сооружения на уровне 61-го этажа, воспроизводили очертания автомобилей 1930-х гг. Подчеркивала его определенную принадлежность и облицовка из сверкающего металла, и фриз в высоту этажа в виде абстрактных легковых машин.

В отделке больших наружных поверхностей здания Крайслер впервые была использована хромированная сталь. Для интерьеров сооружения, помимо отделки из металла и дорогих пород дерева, применили красный африканский мрамор и выполнили панно, где прозвучала тема истории строительства.

Высокое качество ремесленных работ, необходимых для таких сооружений, как Крайслер-билдинг, к сожалению, было утрачено во время Второй мировой войны, и его не удалось восстановить в послевоенное время. Пирамидальный многоступенчатый небоскреб, в котором У. Ван Ален применил прием эстетизации и символику машинной цивилизации, сами американцы стали называть «каменным денди с галстуком-бабочкой» за безупречный архитектурный стиль.



Уолтер П. Крайслер



Рокфеллер-центр

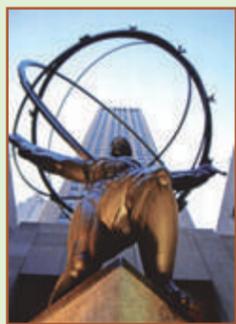
Здание построено в годы Великой депрессии (1931–1939) по проекту специалистов архитектурных бюро «Рейнхард и Хофмейстер», «Корбет, Гаррисон и Макмюррей», «Худ и Фуйу».

Застроенный по единому плану городской квартал площадью 5 га первоначально включал 13 зданий, между которыми были устроены просторные дворы. Вход в комплекс осуществлялся с парадной оси города — Пятой авеню. Слева и справа от центрального прохода построили корпуса с садами на кровлях (архитектор Р. Худ первым предложил такое решение, считается, что он играл доминирующую роль в команде проектировщиков Рокфеллер-центра), в них располагались представительства Франции и Британской империи и находились выставочные залы крупнейших фирм этих стран.

Проход между двумя корпусами длиной около 60 м и шириной около 18 м получил название «канал», его окружили садами с фонтанами и скульптурами. «Канал» вел к углубленной в землю площадке, выходящей к Рокфеллеровской площади — небольшому общедоступному плаза-скверу перед главным зданием Радиовещательной корпорации Америки — RCA.

Небоскреб RCA-билдинг поднялся на высоту 259 м и стал самым высоким сооружением комплекса, выделявшимся своей усложненной объемной композицией.

Справа, к северу от главного здания, расположили корпус, в котором, помимо других помещений, находился огромный мюзик-холл на 6200 мест. Слева, к югу от здания Радиовещательной корпорации Америки, построили 31-этажный корпус для конторских помещений и театра на 3700 человек.

Л. ЛОРИ
Атлант

Главное здание RCA в плане скомпоновано по обычной схеме (все здание занимает площадь 61 x 164 м, башня имеет в плане 30,5 x 99 м) в виде вытянутого прямоугольника, по главной оси которого разместились центральный лифтовой холл. Форма параллелепипеда возникла из чисто технических и экономических соображений. Шаг колонн в небоскребе в сильной степени зависел от архитектурных требований, обычно он менялся от 5 до 7 м и отвечал условию размещения в одной ячейке двух конторских помещений. В здании RCA расстояние между осями колонн равно 5,95 м в башенной части и 8,4–9,9 м в остальной низкой части. Раймонд Худ объяснял такое решение стремлением обеспечить доступ света и воздуха ко всем частям здания, следуя модулю в 8 м (27 футов) от наружных стен до центра здания. С этой же целью шахты лифтов были помещены в середине здания.

Р. Худ говорил, что лифт обусловил окончательную форму билдинга. Если быть более точным, 42 лифта, собранные в пучки, в 5 отдельных стволах для рационального распределения

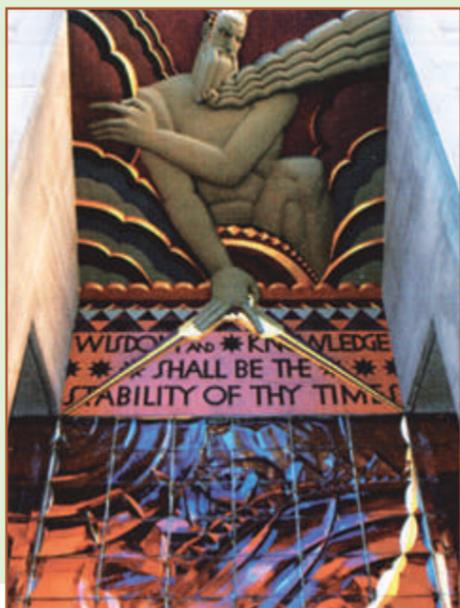
арендаторов и посетителей на все 66 этажей здания. «Как только лифтовая шахта заканчивалась, — говорил Худ, — мы срезали часть здания, образуя ступень, чтобы сохранить те самые 27 футов от ядра здания до экстерьерной стены. Только так мы смогли осветить каждый темный угол».

Правило меры длины, связанное с вопросом освещения интерьеров в высотных офисных зданиях, не сильно изменилось со времен первых сооружений на металлическом каркасе конца XIX века. И для первоклассных зданий 1930-х гг. требовалось, чтобы расстояние от окна до самой дальней стены было не более 9 м (25–30 футов). Таким образом, основные факторы функции и целесообразности привели к простой форме небоскреба RCA.

В разработке фасадов Рокфеллер-центра архитекторы постарались объединить всю композицию системой вертикальных членений. Плоские лопатки объединяют снизу доверху все корпуса. Форму пластин, расчлененную уступами, мотивировали сокращением сверху числа лифтов, обслуживающих этажи. Каждый раз, когда уменьшалась группа лифтов, срезали объем. Устремленные вверх стены зданий были выполнены без венчающего карниза.

В комплекс зданий были введены элементы синтеза искусств, скульптура, фресковая живопись.

Рокфеллер-центр оказался самым большим полифункциональным объектом. Его группа зданий, построенная в США после чикагской выставки 1893 г., явилась образцом крупнейшего делового комплекса, рассчитанного на разных пользователей. Такой замысел привел к анонимности облика его сооружений, к чистому модернизму и гибкой планировке. Комплекс обладал зримым единством, несмотря на различия высот и масс его зданий и отсутствие симметрии в его структуре.

Потолочная фреска
в вестибюле G.E. BuildingРельеф «Мудрость», или
«Знание», над восточным
входом в G.E. BuildingФонтан «Прометей»
Скульптура Пола МеншипаНа подступах
к Рокфеллер-центру



ДЖОН ТОДД и РАЙМОНД ХУД
Рокфеллер-центр
1931–1939. Нью-Йорк

АМЕРИКАНСКИЙ НЕБОСКРЕБ



1880–1924
Архитектурная деятельность Л.Г. Салливана

1885–1931
У.Б. Дженни.
Здание страховой компании (The Home Insurance Building) в Чикаго



1873–1876
Р.М. Хант.

▲ Трибюн-билдинг в Нью-Йорке



1892
Д.Х. Бернхэм, Дж.У. Рут.
Мезоник Темпл в Чикаго



1890–1895
New York World Building

▲ Д. Бернхэм возглавил движение за «красоту городов»
1902
Строительство здания «Утюг»



1916
Х.А. Корбетт.
Башня Буша



1925 ▲
Хью Феррис за работой

1928
▲ Лайф-билдинг



1932
Ч. Эббетс.
«Строители первых небоскребов» ▲

1933
Здание «Б.Е.»



ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, АРХИТЕКТУРА



1874
О. Ренуар.
«Ложа»

1874
Дж. Уистлер.
«Ноктюрн в черном и золотом, падающая ракета» ▲

1883
К. Тон.

Храм Христа Спасителя

1884
А. Гауди начинает строительство Саграда Фамилия ▲



1893
Ф. Шехтель.
Особняк З.Г. Морозовой на Спиридоновке



1895
О. Роден.
«Граждане Кале»



1905
П. Пикассо.
«Семья Арлекина» ▲



1905
Ф.Л. Райт.
Здание фирмы «Ларкин» в Буффало



1913
М. Берг.
«Зал столетия» во Вроцлаве ▲

1914
А. фон Гоген, С. Кричинский.
Мечеть в Санкт-Петербурге ▲



1927
И. Шадр.
«Бульжник — оружие пролетариата» ▲



1930
Р. Кент.
Иллюстрации к роману Г. Мелвилла «Моби Дик» ▼



ЛИТЕРАТУРА, МУЗЫКА



1873
М. Бакунин.
«Государственность и анархия»

1874
М. Мусоргский.
«Картинки с выставки»

1882
М. Твен.
«Принц и нищий»

1884
Ф. Энгельс.
«Происхождение семьи, частной собственности и государства»

1895
Ф. Ницше.
«Антихрист»



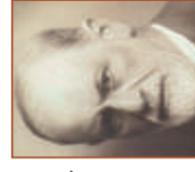
1895
Р. Штраус.
«Тиль Уленшпигель»

1904
Дж. Лондон.
«Морской волк»



1904
Дж. Пуччини.
«Мадам Баттерфляй»

1913
З. Фрейд.
«Тотем и табу»



1916
Д.У. Гриффит.
«Невероятность»



1926
А. Милн.
«Винни-Пух»



1930
Р. Клер.
«Под крышами Парижа»



1931
Братья Маркс в фильме «Обезьяньи проделки»

1927
А. Крослэнд.
«Певец джаза»

ИСТОРИЯ И НАУКА

1873
В Арктике открыт архипелаг Земля Франца-Иосифа

1874
В США изображение слона впервые использовано как символ Республиканской партии

1880
В США основана компания «Истмен Кодак»

1883
Открытие театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке

1894
В США Э. Апперсон конструирует автомобиль с бензиновым двигателем

1894–1917
В России на престоле император Николай II

1904
В Сент-Луисе (США) третьи Олимпийские игры

1905
Восстание на броненосце «Потемкин»

1913
Летчик Петр Нестеров впервые в мире выполняет «мертвую петлю»

28 июня 1914
Убийство террористами наследника австро-венгерского престола эрцгерцога Франца-Фердинанда

1927
Вперые установлена трансатлантическая телефонная связь между Лондоном и Нью-Йорком

1927
Копенгагенская интерпретация квантовой механики

1914–1918
Первая мировая война

1930
В Нью-Йорке начинается работа первый в мире супермаркет

1932
Первый в США закон о страховании по безработице — закон Гровса (штат Висконсин)

Анастасия
ЛОСЕВА,
школа № 1199 «Лига Школ»

Две части – в одно целое

Задание для учеников

Перед вами двадцать картинок. На десяти из них запечатлены небоскребы без своей верхней, венчающей части. А на других десяти – недостающие «верхушки». Ваша задача: найти каждому небоскребу его завершение.

Комментарий для учителя

Это задание лучше выполнять индивидуально, но можно и разделить класс на группы по 2–3 человека.

На рубеже XIX–XX вв. благодаря техническому прогрессу архитекторы получили возможность проектировать здания любой высоты. Рост небоскребов остро поставил вопрос об их завершениях. Ведь именно верхняя часть небоскребов – башни, шпили, зубцы формировали теперь силуэт города и являлись квинтэссенцией его художественного образа. А поэтому, сравнивая завершения небоскребов, мы до некоторой степени можем проследить эволюцию образного языка этого ведущего архитектурно-жанра XX века.

Пунктиром через весь двадцатый век проходит линия готической образности в небоскре-

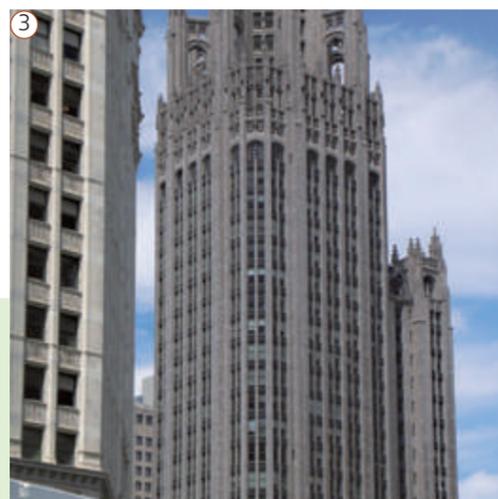
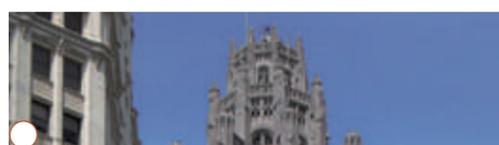
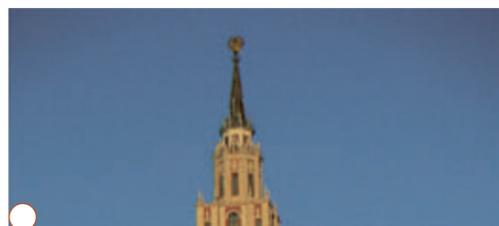
бах. Начало этому было положено еще чикагской школой. Так, башня небоскреба «Чикаго Трибюн» представляет собой гигантский цветок из контрфорсов, башни готических соборов венчают все сталинские высотки Москвы, две телеантенны Сирс-тауэр в том же Чикаго кажутся призрачными остовами готических шпильей, а верх здания ППГ в Питсбурге, напротив, представляет собой кристалл из ребер и пинаклей.

Другой, менее распространенный, но тоже устойчивый образ завершения небоскребов – пирамида. Здесь возможны разные варианты: от пирамиды небоскреба в Питсбурге, облицованной зеркальным стеклом и напоминающей своей гладкостью древние пирамиды, до вершии, сходного с носовой частью самолета, небоскреба в Сан-Франциско.

И, наконец, иной тип завершения, основанный скорее не на использовании архитектурных элементов той или иной эпохи, а на точном расчете. Так, своеобразным аттиком смотрится верх небоскреба «Утюг» в Нью-Йорке. Такую же роль играет и пояс темного стекла, завершающий знаменитое здание Ай-би-эм Миса ван дер Роэ.

Небоскребы, изображенные на картинках:

- ① Небоскреб «Утюг» в Нью-Йорке. 1902
- ② Здание Метрополитен Лайф-иншуренс, 1909.
- ③ Здание «Чикаго трибюн», 1922.
- ④ Крайслер-билдинг, 1927–1930.
- ⑤ Гостиница «Ленинградская» в Москве, 1947.
- ⑥ Здание Ай-би-эм в Чикаго, 1971.
- ⑦ Сирс-тауэр в Чикаго, 1973.
- ⑧ Небоскреб «Пирамида» в Сан-Франциско, 1972–1974.
- ⑨ Здание ППГ в Питсбурге, 1979.
- ⑩ Банк «Тауэр Даллас», 1986.



Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Небоскреб в историческом городе

На тему башни

Европа имеет свою историю высотного строительства и понимания башни как сакрального сооружения. Мощь городских коммун в XIII–XV вв. заставляет на время забыть о печальной судьбе Вавилонской башни и пагубности чело-веческой гордыни.

Во Франции в эту эпоху разгорается гонка за высотность городских соборов. Соборная башня в Бове достигла отметки в 151 м и получила название *la Haute-Euvre* (высотка) (1). На новый приступ небес решились все те же французы в конце XIX в., когда была построена Эйфелева башня (2). Она строилась как сакральное сооружение, но с учетом французской светской традиции должна была служить вратами Всемирной выставки, устроенной в честь столетнего юбилея Французской революции. Ее высотность интерпретировалась в духе государственного престижа Франции, которая «будет единственной страной, располагающей 300-метровым флаштоком!» (Ж. Эйфель).

В немецкой и русской культуре начало XX века отмечено всплеском интереса к теме башни с такими же романтико-идеологическими целями исторического вызова. В Германии строится Башня Эйнштейна (Э. Мендельзон) (3) — памятник «прометеевскому духу свободы, с которым могли ассоциироваться научные исследования А. Эйнштейна» (Энциклопедия экспрессионизма).

К этому же времени относится проект циклопического памятника труду «К радости» В. Лукхардта. На проекте огромная башня из восьми белых пилонов втягивает в движение высь пространство и массы людей. Своим масштабом она полностью соответствует бунтарскому космизму музыки Бетховена, к которой нас отсылает ее название.

Руководитель революционного объединения архитекторов Б. Таут замыслил в 1919 г. утопию «Альпийская архитектура» — «проект перестройки поверхности Земли в природно-антропогенное единство, при котором горы будут увенчаны стеклянными общенародными домами и храмами (4). Сверкающие вершины были для экспрессионистов символом устремленности к свету, где царит гармония и человек обретает себя, растворяясь в единстве с Богом и преобразованным миром» (К. Косенкова).

В то же время в революционной России возникает проект грандиозного по размеру и замыслу сооружения высотой в 400 м (5). Двойная спираль памятника Третьему Интернационалу В. Татлина неслась в себе идею бесконечности прогресса, путь которому открывало новое единение людей в масштабах планеты на основе новой гуманистической идеологии. Социальная идея множилась на космические масштабы: несущая мачта-консоль получила наклон параллельно земной оси; нижний кубический объем, символизирующий Землю, должен был вращаться вокруг своей оси со скоростью планеты, совершающей годичный цикл по орбите вокруг Солнца. Верхняя полусфера, символ неба, синхронизировалась с суточным вращением Земли. Проект Дворца советов Б. Иофана был не менее грандиозным, но более традиционным — башня служила постаментом для гигантской статуи вождя мировой революции (6).

Связь с традицией

Творения европейских архитекторов отличались авангардностью замысла. Однако по сравнению с американским небоскребом они обнаруживают значительно большую связь с традиционными представлениями об архи-

тектонике: спиральные витки башни Татлина и ярусы Дворца советов родом из Древней Месопотамии (зиккурат) и эллинизма (Александрский маяк). Пирамидальность I–III секций Эйфелевой башни воспроизводит Великие пирамиды, а немецкие проекты и вовсе венчают горы или повторяют конические формы вулкана. Поэтому возведение в европейских городах небоскребов американского типа было истолковано как преступление против национальных традиций, вестернизация облика городов в американском духе.

Особенно много критики выпало на долю небоскреба «Монпарнас» в Париже (7), на который был перенесен весь негатив, возникший со времен строительства Эйфелевой башни. Сравнение общественного мнения и строительной практики европейских городов показало, что наиболее нетерпимо к небоскребам относятся в странах с сильно развитым духом этицизма — идеологии сильной государственной власти (Франция). В тоталитарных государствах (СССР) идеология высоток задавалась властной вертикалью, что провоцировало неоднозначное отношение к ним населения.

Значительно терпимее к высоткам относятся в северных протестантских странах (Англия, Германия). Так, например, либеральная политика городских властей Лондона в отношении строительства гигантских зданий вблизи исторического центра спровоцировала жесткий протест со стороны ЮНЕСКО. Реакция правительства Великобритании в отношении этой проблемы ограничилась докладом для внутреннего пользования, что соответствует английской традиции разделения властных полномочий и уважения автономности человека.

При этом надо отметить, что английские архитекторы значительно мягче вписывают свои творения в историческую застройку, о чем свидетельствует удачный опыт Н. Фостера в лондонском Сити. Сетчатая спиралеобразная органичная структура его Башни Мэри-экс (8) (180 м, 2004) не повторяет строгих вертикальных форм рядом стоящих зданий в готическом стиле и тем самым отнюдь не подавляет их. Фантастика ее форм существует как бы в ином пространственно-временном измерении, не мешая привычному уюту старого города. Она даже не порождает неизбежные при прямоугольных формах небоскребов сильные воздушные потоки, поскольку при ее строительстве были учтены законы аэродинамики.

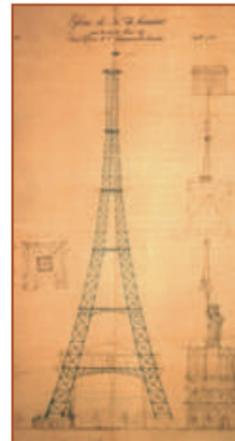
Основная масса небоскребов Лондона, в том числе и три высочайших здания Великобритании — *One Canada Square*, *8 Canada Square* и *Citigroup Centre* сосредоточены в деловом центре Кэнэри-Уорф (Канарский причал), расположенном на Собачьем острове. Ансамбль возник на месте бывших доков в 1980–1990 гг. и, в отличие от Манхэттена, был тщательно спланирован единой компанией-застройщиком. Внутри центра предусмотрены пространства площадей и пешеходных зон с миниатюрными уголками живой природы, барами, ресторанами и развлекательными заведениями. Мягкий вы-



3



1



2



4



5



6

сотный силуэт центральных зданий со свободными расставленными устойчивыми вертикалями параллелепипедов создает спокойный образ самостоятельного острова-корабля, величественно рассекающего воды Темзы (9).

Национальный вариант

Во Франции отношение к высотности в принципе всегда было противоречивым. Гармоничность латинского мироощущения сдерживала вертикализм готических башен, которые сохраняли прямоугольные очертания. Государственная власть не терпела гордыни высотности. Людовик Святой сурово покарал подданного А. де Кузи за то, что донжон его замка оказался в два раза выше, чем королевский, а воля Короля-солнце наложила на пространство Франции сеть горизонтальных трезубца — три луча магистралей, которые соединяли всю страну с его тронном в Версале.

Высотность домов Парижа была ограничена 37 м со времен барона Османа. Два года после завершения башни «Монпарнас» строительство небоскребов в черте Парижа было запрещено. Свой национальный вариант художественного и полноценного решения проблемы новых архитектурных масштабов и высотности французы реализовали в ансамбле делового квартала Дефанс, построенного по инициативе президента Ш. де Голля (1957) (10).

Значимо само его расположение на оси королевской дороги, соединяющей Париж с Версалем. Это позволило органично продолжить новым звеном делового центра XX века структуру «триумфального пути» от Лувра и Тюильри, через Елисейские Поля к площади Звезды.

Узловым архитектурным элементом на этом пути со времен Наполеона является Триумфальная арка, что определило центральное положение в композиции Дефанс Большой арки братства. Она продолжила диалог арок французской столицы. Выдержанная в римском стиле, арка Карузель как бы закрывала славную эпоху Франции-королевства и открывала эпоху Франции-империи.

Триумфальная арка на площади Этуаль, воздвигнутая в честь военных побед Франции времен Революции и Первой империи и принявшая прах Неизвестного солдата Первой мировой, символизировала период военной славы страны. Арка Дефанс (Й.О. фон Шпрекельс, 1989) связана с ценностями защиты отечества, так как в целом квартал получил название в связи с памятником «*La Defense de Paris*» (Оборона Парижа), возведенным в честь солдат, защищавших Париж во время Франко-прусской войны 1870 г.

Идеалы некоего Суперсоциума, всеобщего братства людей, входящих в новую эру, воплощены в образе сияющих олимпийской белизной Небесных врат, под которыми отдыхают облака. Автору Большой арки удалось с помощью скосов и зеркального стеклянного покрытия стен дематериализовать колоссальный куб высотой в 110 м и сделать центром композиции всего ансамбля Дефанс сияющую пустоту ждущих людей небес. Мерой антропоморфного масштаба в этом гигантском сооружении стала

инсталляция «Облако». Она воочию реализует близость человека небу и тем самым, как некогда греческий ордер Парфенона, возвышает человека до божественного масштаба.

Светлая мистерия перехода на новый уровень мироздания в центре ансамбля в принципе давала возможность на периферии, слева и справа от арки, возвести здания любой высоты, однако чувство меры, характерное для средиземноморской культуры, не позволило архитекторам сильно отклониться от масштаба арки.

Высотность силуэта всего ансамбля подобна прибою волн, колеблющихся вокруг незримой доминанты. В целом торжествуют любезные, согласно Г. Гачеву, французской душе «БАЛАНС, РАВНОВЕСИЕ, СИММЕТРИЯ противоположностей... баланс между прямой мужской линией и женской кривой, волной». Этот принцип соблюден и внутри ансамбля, в котором происходит диалог прямолинейных и криволинейных стереометрических форм.

Высотность параллелепипеда концертна «Фиат» из дымчатого стекла (178 м) подчеркивает органичность форм стоящего на трех опорах параболического перекрытия Национального центра промышленности и техники (СНИТ). Крестообразный небоскреб «ГАНН», башня «ЕВА» в форме эллипса, расширяющаяся книзу башня «ДЕФАНС-2000» — всё работает на создание разнообразия пластического переживания архитектуры.

Рационалистическая стереометрия архитектурных массивов дополнена органичностью и красочностью более чем 60 скульптур современных художников самых разных направлений: от футуристического «Красного паука» А. Колдера (11) до сюрреалистической композиции Х. Миро «Два персонажа». Гуманистическая ориентация среды подчеркнута вознесенностью пешеходной зоны над автомобильными трассами благодаря гигантской эспланаде, уступами сходящей к Сене. Фонтаны, каскады, уголки живой природы и парк Андре-Мальро завершают гармоничность ансамбля.

Монуменальная пропаганда

Высотное строительство в СССР можно считать продолжением плана монуменальной пропаганды Ленина и реализации мифа о перетворении новой эпохи, что требовало новых архитектурных и пластических символов. Колоссальный Дворец советов (420 м) должен был стать центром новой Москвы и соответственно сакральным центром коммунистического государства.

Планируемое в 1940–1950 гг. строительство восьми высотных зданий, повторяющих в общих чертах формы утвержденного проекта Дворца советов, должно было, согласно национальной традиции, начать эстафету переноса священного символа по исходящим из центра радиусам-лучам на всю территорию страны. Это определило общую круговую композицию расположения высоток и их привязанность к транспортным и водным магистралям, исходящим из Москвы.

Здание МИДа замыкает вид одного из парадных въездов в московский центр со стороны Бородинского моста, дом на Котельнической набережной «держит» перспективу от Кремля по р. Москве.

Отечественная война внесла свои коррективы в идеологию высотного строительства, сместив акценты с «нового мира» на национальные ценности. Из планов изымаются два звена — Дворец советов и восьмая высотка, строившаяся в районе Зарядья. Сталин отказывается от возведения новых символов центральной власти и отдает предпочтение старым.

Образцом форм новых высоток, «семи сеестер», как их называли, стали башни Кремля, что особенно показательно проявилось в истории надстраивания декоративного шатра над прямоугольным завершением здания МИДа. В его первоначальных формах власти усмотрели черты американизма и в срочном порядке велели усилить национальную составляющую. В целом высотки стали рассматривать как символ страны и народа, одержавшего победу в войне и строящего могущественное государство.

Каждое здание отвечало за свою область: МГУ означал высоты советской науки и народного образования, здание МИДа — междуна-



9

родный авторитет России, высотка на Котельнической набережной — расцвет искусств, башни на Баррикадной, у Красных Ворот — мощь современной промышленности как базы независимости государства, гостиница «Украина» — братство советских народов.

Альма-матер

Кремль как исходный образ обусловил своеобразие трактовки современного высотного здания как башни-града, башни Мировой горы. Это особенно наглядно проявилось в Главном здании МГУ на Воробьевых горах (12). (Архитекторы Б.М. Иофан, Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф. Хряков, В.Н. Насонов. Скульптурное оформление фасадов — мастерская В.И. Мухиной. И.В. Сталин лично курировал проект в определении этажности, высоты шпиля, планировки прилегающих территорий.) Монолит здания венчает Воробьевы горы, и к его высоте 240 м со шпилем надо прибавить высоту природного основания — еще 80 м от уровня р. Москвы.

Комплекс своими многочисленными флигелями, как корнями, буквально держится за мать сыру землю, черпая из нее силу для высотного разгона центральной башни. Здание — порождение горы как по силуэту и белокаменности облицовки, так и по технологии монолитного строительства из бетона и кирпича. Если добавить к этим характеристикам его функцию бомбоубежища и способность устоять при атомном взрыве, то природная мощь сооружения станет еще очевиднее. Недаром Ж.М. Жарр, прославленный своим световым шоу миллениума у стен Великих пирамид, в Москве для своего шоу избрал стены университета.

На уровне идеологии комплекс на Воробьевых горах отсылает к идее державности. В этом отношении показательны превышение горизонтальной распластности всего комплекса над номинальными числами высоты центральной башни. Высота реализуется не сама для себя, а как принцип всеохватности окружающих земель благодатью Центра. По этому принципу некогда строили Софийские, а позднее все кафедральные соборы.

Гора → Храм → Храм науки → альма-матер (кормящая мать) — смысловой цикл замкнулся опять на базовых национальных ценностях материнского начала нашей культуры, которое может как вариант принимать формы довлеющей



11



12



8



10

государственности, однако подспудно будет сохранять свое изначальное значение.

На этом основан механизм переосмысления символики здания университета и значения «сталинских высоток» в целом в контексте истории культуры нашей страны, то, что спустя годы они естественным образом вписались в образ Москвы и наше переживание символов столицы.

Образная доминанта

Идея государственности, иными словами — соборности, до сих пор остается главенствующей в оценке нашей общественностью строительства высотных зданий, особенно когда они претендуют на роль градостроительных доминант.

Благоприятная общественная атмосфера строящемуся комплексу «Москва-Сити» на Пресненской набережной (13) была обеспечена благодаря успешной пиар-кампании, которая основывалась на ценностях престижа федеральной власти (Комплекс «Федерация», башня «Россия»), единства политической и культурной столиц («Город Столиц»: башни «Москва» и «Санкт-Петербург»), идеях диалога европейских и восточных начал в русской культуре (башня «Евразия»).

В общей композиции центра архитекторы учли образную доминанту Москвы и сгруппировали небоскребы наподобие пирамиды, с нарастанием высотности к центру. После отказа от строительства башни «Россия» Н. Фостера роль центра перешла к шпилю трехчастного комплекса «Федерация» (506 м). Обозначив преемственность в общей композиции комплекса, в дальнейшем архитекторы позволили себе все многообразие современной стилистики форм, в том числе спираль («Эволюция»), эллипсообразные формы («Imperia Tower»), вертикали со сдвигами («Город Столиц») и пр.

Неблагоприятная общественная атмосфера сложилась вокруг единичных вертикалей типа башни «Газпрома» в Санкт-Петербурге или дома на Мосфильмовской улице в Москве. Они были восприняты как оппозиция обществу, как знак индивидуальной гордыни.

ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. — М.: Алгоритм, Эксмо, 2008.

Косенкова К. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени. Сб. ст. — М.: URSS, 2006.

Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М.: Республика, 2003.

http://www.architektor.ru/ai/doc_view.html?27



13

Елена
МЕДКОВА,кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Косвенные знаки

Отношение к богатству

Чтобы понять суть идеологии возникновение американских небоскребов, необходимо обратиться к корням протестантской этики и ее соотношения с духом капитализма. Этот вопрос подробно был освещен в работе видного социолога М. Вебера «Протестантская этика и дух капитализма».

Вебер указал, что исходным пунктом формирования протестантской этики стал возврат М. Лютера к догмату о предопределении Богом судьбы каждого человека. Согласно этому догмату ни исполнение обрядов (православная этика), ни добрые дела или церковная индульгенция (католический подход) не в состоянии изменить первичного замысла Божья в отношении человека. Оставалось искать косвенные знаки богоизбранности. Таковым могла быть успешность человека в делах, благословленных Всевышним.

Трагическая ситуация предопределения парадоксальным образом преодолевалась, как пишет Вебер, «посредством специфического по своему характеру поведения, коренным образом отличающего избранника от «природного» человека. На этой основе у отдельного человека возникал импульс к методическому контролю своего поведения (для того, чтобы обрести уверенность в своем избранничестве) и тем самым к его аскетическому преобразованию... Избранность воплощается в добросовестности, которая, в свою очередь, находит свое отражение в тщательном и методичном выполнении своих профессиональных обязанностей. Не труд как таковой, а лишь рациональная деятельность в рамках своей профессии угодна Богу».

Отсюда вытекает особое отношение пуритан к богатству: «Ибо если Бог, перст которого пуританин усматривает во всех обстоятельствах своей жизни, предоставляет кому-нибудь из своих избранников какой-либо шанс для извлечения прибыли, то он совершает это, руководствуясь вполне определенными намерениями. И верующий христианин должен следовать данному указанию свыше и использовать предоставленную ему возможность. Богатство порицается лишь постольку, поскольку оно таит в себе искушение предаться лени, бездеятельности и грешным мирским наслаждениям, а стремление к богатству — лишь в том случае, если оно вызвано надеждой на беззаботную и веселую жизнь. В качестве же следствия выполнения профессионального долга богатство морально не только оправданно, но даже предписано. Чем больше имущество, тем сильнее, если аскетическое жизнеощущение выдержит искус богатства, чувство ответственности за то, чтобы имущество было сохранено в неприкосновенности и увеличено неустанным трудом во славу Божью».

Когда мы говорим о небоскребах как символе богатства, необходимо всегда помнить, что экономический успех, благосостояние корпорации, семьи и самого владельца связывается со служением Богу и рассматривается как знак богоизбранности.

Гонка за идеалом

Несмотря на прагматизм и рационализм деятельности протестанта, это создавало особый тонус переживания мира, тонко подмеченный А. Якимовичем: «Они всегда толковали о вещах божественных, даже когда им приходилось говорить о вещах практических. И такое сплошное «богослужение», охватывающее всю жизнь восторженного и прагматического протестанта, неизбежно становилось мистерией и актом художественной воли. Для них вся жизнь и весь мир есть храм».

Воплощением подобного мироощущения стали протестантские города Старого Света, оформившиеся в XVII веке. «Гигантские иглы

ДЖ. РЕНВИК-МЛАДШИЙ
Собор Святого Патрика
1858–1878. Нью-Йорк

колоколен, которые вонзаются в северные небеса в «эпоху барокко», при всей своей практической функциональности еще и изрядно мистичны, точнее, они в полном смысле фантазмагоричны» — такова, согласно А. Якимовичу, формула протестантского ощущения мира как храма, и именно этот мистический образ вселенской молитвы под открытым небом увозили с собой переселенцы, уезжая на просторы Нового Света. На новых землях при первой же возможности этот образ воплотился в фантазмагорической картине множества молитвенно устремленных к небу небоскребов.

Исходя из специфики протестантского мироощущения можно объяснить ряд особенностей, шокирующих человека, впервые попавшего в запредельность Манхэттена. С одной стороны, явная травматичность городской среды, которая возникает в связи со сверхмощной концентрацией вертикальной энергетики, с несоизмеренностью человеческого масштаба и масштаба небоскребов, а с другой — предельный рационализм расчерченной по линейке сетки улиц, строгой ориентации по сторонам света и пр.

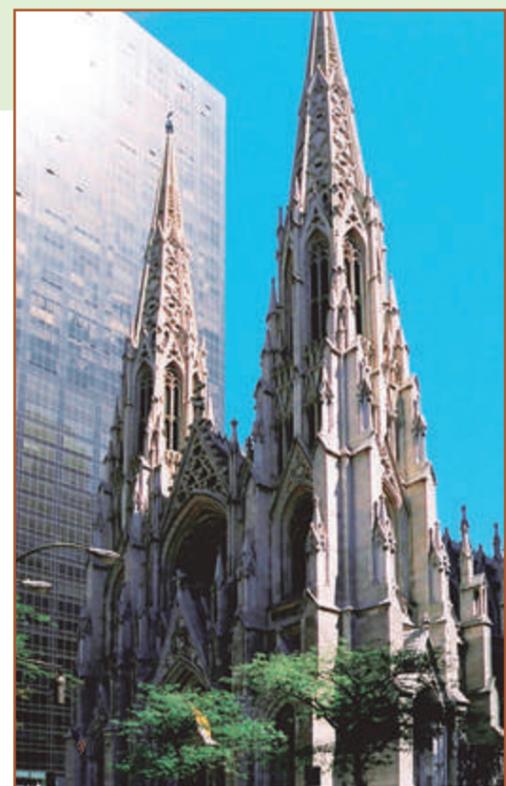
Постоянное напряжение хорошо читается в общепризнанной иконе американской протестантской ментальности — картине Г. Вуда «Американская готика». В ней действительно показано единство веры, истового труда и убийственной социальной энергии, вознесенной на острие трезубца вил. Вилы как метафора триединства труда, оружия и молитвы — перенос смыслов крайне необычный. Такой ход мышления указывает на особое мировидение американцев и подтверждает возможность перенесения символа веры с сакральных сооружений на офисное здание корпорации, гостиницу, жилой дом и пр.

На мистичность отношения американца к труду указывает и Г. Гачев: «В этой бесшабашной одержимости трудом, изобретением потребностей, изготовлением все новых вещей, все лучших, открывается тождество современного американца, работающего уже в гигантской корпорации винтиком, — с индивидуалистом-фригильдером XIX в. в стране «открытых возможностей», чей образ и душа романтически воспеты в капитане Ахаве и Геке Финне. В этой безудержной скачке — и в том американце, и в нынешнем — ощущается гонка за идеалом, за чудом, преследуется какая-то несбыточная идея...»

В свете вышесказанного возможной становится трактовка небоскреба в качестве личной экстаичной молитвы, вонзенной в небо. А это, в свою очередь, сказывается на энергетике Манхэттена — первой полноценной модели города-храма со множественностью молитвенных небоскребов.

Минимум необходимых форм

Источником формальных решений, или «риторических фигур», образного языка небоскреба изначально становится готика, которая, по мысли Шпенглера, является наиболее адекватным выражением сущности «фаустовской души», ее желания «слить свое дыхание с Божиим дыханием единого бесконечного про-



странства». У. Эко указывает как на неслучайный факт на то, что «Нью-Йорк изобилует неоготическими церквями, чей стиль, или «язык», призван передавать Божественное присутствие». При этом образцами служат поздние, наиболее мистические варианты «вертикального» стиля английской готики (церковь Св. Троицы, Г. Апджон) или пламенеющей французской готики (собор Св. Патрика, Г. Ренуик).

В небоскребе Вулворт стилизация под готику проявляется в общем остроконечном силуэте здания, в башенках, напоминающих пинакли, и пр. На вершине здания «Чикаго Трибюн» эстетически обыгран готическая конструкция контрфорсов и аркутанов французской готики. Готический разгон вертикальных форм налицо в Крайслер-билдинг и Эмпайр-стейт-билдинг, построенных в стилистике ар деко.

Новая волна увлечения формами готики в строительстве небоскребов наблюдается с 1980-х гг. (небоскреб ППГ-индастрис, Питсбург, фирма «Джонсон и Берджи»). В интернациональном стиле стеклянных призм готика присутствует как интенция «растворения материальности в пространстве» (О. Шпенглер).

Как было отмечено, протестантский мистицизм в ментальности американца сочетается с предельным рационализмом и практицизмом. Рационализм организации городского скопления небоскребов перпендикулярной сеткой улиц, рационалистические тенденции в стилистике оформления высотных зданий, которые с неизбежностью приходили на смену неоготическим образам, также коренятся в духе протестантизма.

А. Якимович отмечает: «В Англии и Америке сам собой стал возникать простой и практически продуманный семейный дом, полностью очищенный от каких бы то ни было «красивостей» и сведенный к пуританскому минимуму необходимых форм... Пуританский дом, строгий интерьер без излишеств, одежда «сурового стиля» развились начиная с Реставрации конца XVII в., особенно в англосаксонских странах, а позднее именно эти традиции обусловили появление модернизированных обиталищ. Еще до появления авангарда в Англии и Америке стали строиться такие приватные дома, где... предпочитали функционально эффективный план, а конструкции и материалы были открыты глазу... Ф.Л. Райт и американская архитектура XX в. многим обязаны именно традиции «честного дома» протестантского типа».

ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // <http://www.kara-murza.ru/books/Veber/Protestant002.html>

Всеобщая история архитектуры. Т. 10. Архитектура XIX — начала XX в. — М.: Издательство литературы по строительству, 1972.

Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII—XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930—1990. — М.: Искусство—XXI век, 2009.

http://www.netlore.ru/American_gothic/

ВКЛАД АМЕРИКИ В МИРОВУЮ АРХИТЕКТУРУ

Очень интересное наблюдение о взаимоотношениях американцев с категорией времени принадлежит Г. Гачеву: «Из ипостасей Времени (прошлое, настоящее, будущее) в Америке, порвавшей традиции, не важно прошлое, а важно настоящее, растущее спереди — из будущего, в него растворенное и оттуда подтягиваемое». Он же приводит очень показательное высказывание У. Уитмена, который говорил: «Я проектирую историю будущего».

Данная формула может быть полностью применена для определения вклада американской культуры в мировую архитектуру. Формируя свое представление о мире в формах архитектуры, американцы создали новый тип здания — небоскреб как высотное градообразующее здание светского назначения, с перенесением на него ряда старых и созданием новых мистико-символических функций. За этим новым типом здания, как мы видим по современному развитию градостроительства, стояло будущее. Небоскребы становятся символом деловой активности и процветания. Вопросом престижа для стран развитых и не очень становится строительство уникальных вертикальных зданий до ста и более этажей.

С середины XX в. наблюдается общая тенденция увеличения высоты городов — здания в 30—40 этажей превращаются в массовое явление. Так что можно сказать, что Америка породила и ввела в мировую архитектуру не только новый тип здания, но и новый архитектурный масштаб, соответствующий по своим сверхчеловеческим размерам и энергетике новой зре в развитии человечества.

Алла
ГРАЧЕВА,
Париж

В соавторстве с ветром

Американский скульптор Александр Колдер, отец прославивших его мобилей стал, по словам Жана Тэнгли, «единственным победителем» в гигантской пластической революции, которая запустила художественный объект в движение. Другое его изобретение — стабилы — статичные скульптуры гигантских размеров, напоминающие архитектуру готических соборов, вписались в городской пейзаж Чикаго и Сиднея, Торонто и Берлина. С тяжеловесной грацией, писала пресса, «они расправляют свои темные крылья навстречу Истории. Эти загадочные и бдительные часовые современного города отражают непоколебимую уверенность Колдера в неодолимости прогресса».

Неудивительно, что воплощение этого прогресса — воздушные ворота Америки украшены работами Колдера: стабиль «125» в аэропорту Джона Кеннеди в Нью-Йорке; удостоенный Гран-при мобиль «Питсбург» на аэровокзале этого города, 14-метровые мобили свисают с потолка аэропорта Далласа.

Поэтический портрет американца оставил Жак Превер:

Мобиль вверху, стабиль внизу —
такова Эйфелева башня.
Колдер подобен ей.
Чеканщик металла, часовщик ветра,
укротитель черных зверей,
Веселый инженер, неумный архитектор,
скульптор времени —
Все это Колдер!

«Человеческий детеныш»

Династия художников, которых немало было в истории искусств, в XX веке стали редкостью: клан Джакометти, Марсель Дюшан и его братья, американские скульпторы Колдеры.

Дед по отцовской линии Александр Милн Колдер, сын каменотеса из шотландского Абердина, прославился своими скульптурами для мемориала принца Альберта в Лондоне. Со всем молодым эмигрировав в США, он создал памятник герою американской революции Уильяму Пенну, фигура которого венчает купол здания мэрии в Филадельфии. Отец, Александр Стирлингер Колдер, в свою очередь стал признанным скульптором, автором статуи Вашингтона, украшающей мемориальную арку Вашингтон-сквера в Нью-Йорке, и ряда других монументов.

Сэнди, как звали с детства третьего в роду Александра, родился 22 августа 1898 г. в Лоутоне, штат Пенсильвания. Его мать была художницей-портретисткой, так что сама судьба предопределила его будущее. В доме постоянно стоял запах мокрого гипса. В четыре года мальчик уже позировал отцу для скульптуры «Человеческий детеныш», которая теперь находится в нью-йоркском Метрополитен-музее.

Большинство вещей в их доме было сделано собственными руками, покупали только самое необходимое. Выполняя заказы, Колдеры много ездили по стране и в каждом новом жилище неизменно отводили место для мастерской Сэнди, с малого возраста поощряя его склонность к рисованию и изготовлению поделок.

Его привлекало устройство машин, движение всяческих механизмов, и потому никого не удивило, когда в 1915 г. после окончания школы он записался в стивенсовский Технологический институт в Нью-Джерси. Лекции там традиционно начинались с девиза «Уметь столь же важно, как и знать!». Будущие инженеры должны были научиться резать и шлифовать металл, обрабатывать дерево, и эти навыки оказались бесценными для будущего художника. В 1970 г., к столетию альма-матер, Колдер установит здесь один из своих мобилей.

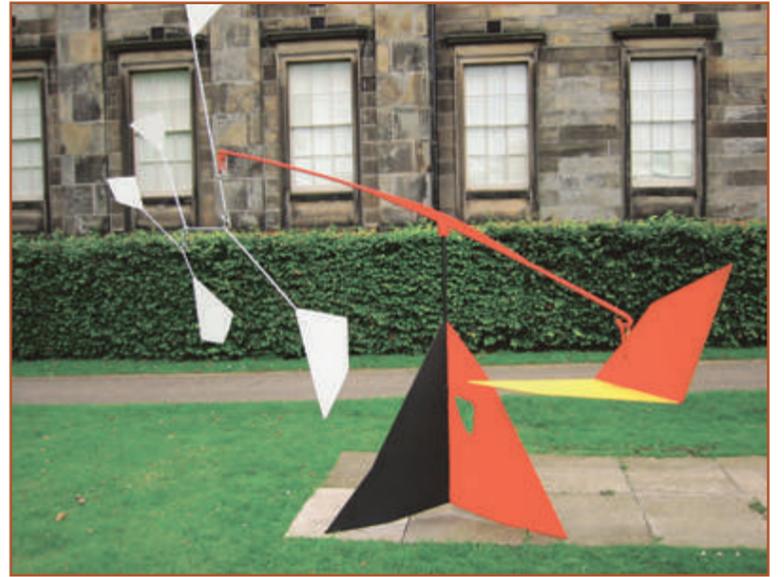
Дух странствий

После окончания института Сэнди, не признававший заданности и принятых за него решений, за семь лет перепробовал множество самых неожиданных профессий и исколесил Америку вдоль и поперек. Он нигде не задерживался подолгу, как истинный бродяга, свободный и готовый к любым приключениям. В 1922 г. в промежутке между своими эскападами он навестил родителей в Нью-Йорке, и отец предложил ему брать уроки живописи у его приятеля в вечерней художественной школе. Эти занятия пришлись Сэнди по душе больше, чем все прежние. Он рисовал главным образом карикатуры, сопровождая их забавными подписями.

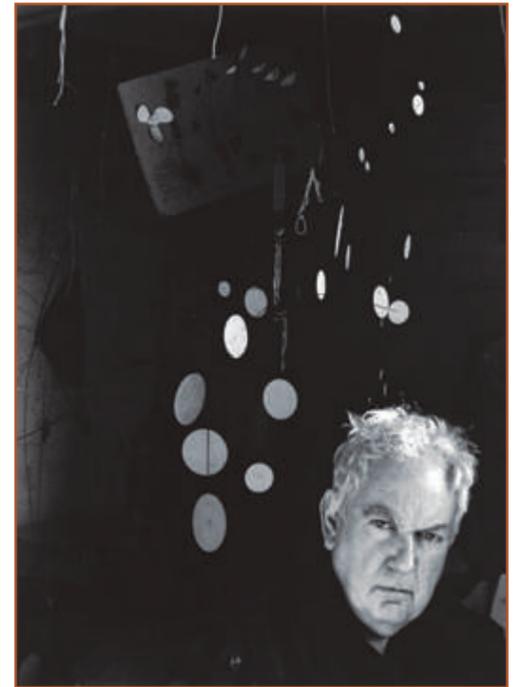
И все-таки дух странствий заставил его пуститься в еще одну авантюру — наняться матросом на судно, отправлявшееся через Панамский канал в Сан-Франциско. «Из всего вояжа меня более всего взволновали бесконечность Солнечной системы, восход алого солнца с одной стороны горизонта и луна, похожая на серебряную монету, — с другой». После этого путешествия Сэнди еще поработал табельщиком на вырубке леса на Западном побережье, но здесь желание запечатлеть виды дикой природы оказалось таким сильным, что он попросил родителей прислать ему краски и кисти.

В 1923 г. он записался в Художественную студенческую лигу в Нью-Йорке, где одно время преподавал его отец. Заведение имело славу либерального: для поступления не надо было сдавать экзамены, но и диплома выпускникам не выдавали. Сэнди пишет маслом городские сцены, ночную жизнь в свете электрических фонарей, цирковые представления. Подрабатывает на жизнь в популярном сатирическом издании «Газета национальной полиции» юмористическими зарисовками из жизни цирка, зоопарка, спорта. Цирк станет его излюбленной темой на всю жизнь.

Закончив обучение, он покидает Новый Свет и отправляется в Европу, нанявшись на судно, плывшее в Англию. Посетив в Лондоне художественные галереи, Сэнди устремляется в Париж — город, где в молодости жили его родители. Безошибочный инстинкт привел его в квартал художественной богемы Монпарнас. Его обитателям трудно было не заметить здорового увальня в неизменной бейсболке, воплощение стопроцентного американца, который за первые годы в Париже не выучил и двух слов по-французски. Однако общительному янки это не помешало завести знакомых из самых разных кругов — коммунистов, анархистов, консерваторов. В многоязыком Вави-



Хвостовое оперение
1953. Национальная галерея
современного искусства,
Шотландия



А. НЬЮМЕН
Фотография
Александра Колдера
Сайт: slog.thestranger.com

лоне художественная богема понимала друг друга без слов.

Можно только подивиться тому, что Сэнди за семь лет парижской жизни, прерываемой частыми разъездами, свел знакомство с таким множеством людей, сломав уйму сословных и общинных перегородок, что было в те времена совсем непросто. Как губка, он впитывал новые идеи и веяния, бурлившие в плавильном котле, каким был Париж в 1920–1930-е гг. Именно здесь Колдер стал Колдером.

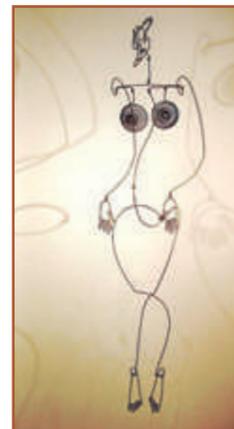
Цирк в чемодане

Сэнди начал было посещать академию художеств «Гран Шомье», но его интерес к живописи ослабел. Не зная, чем заняться, он первое время посылает сатирические репортажи в английский еженедельник, зарисовки — в «Полицейскую газету», но это «не приносит ничего, кроме горсти монет. А рисовать, когда нет особого желания, — значит умереть от скуки», — писал он матери.

Неожиданно Сэнди находит удовольствие в изготовлении игрушек, какие мастерил с детства, для одной американской фирмы. Ради забавы из всякого хлама, которого всегда было вдоволь под рукой: кусочков дерева, кожи и ткани, пробок, жести, проволоки — он начал создавать также персонажей миниатюрного цирка. Фигурки цирковых артистов, снабженные сложной системой пружинок и проволок, благодаря его инженерному умению прыгали, плясали, кланялись; акробаты летали по воздуху, ковбои ловили быка с помощью лассо.

Представления его марионеток, одновременно условных и предельно реалистичных, шаржированных и комичных, стирали грань между разными жанрами: театром, музыкой, скульптурой. Сохранившиеся киноархивы запечатлели Сэнди во время показа стоящим на коленях или на четвереньках, свистящим, дующим, имитирующим на разные голоса своих персонажей, манипулирующим рычагами и рукоятками.

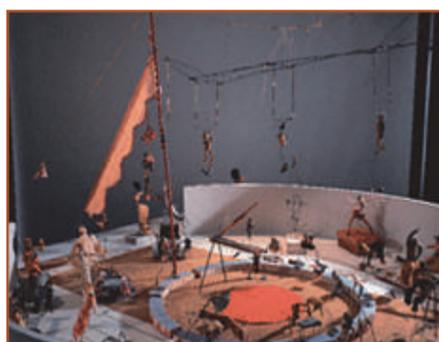
Двухчасовые представления, сопровождаемые музыкой и сочными комментариями Сэнди, принесли ему неожиданную популярность. Постепенно труппа «Цирка Колдера» разрослась до двухсот персонажей, едва помещаясь в пяти чемоданах. Он многие годы не расставался со своим кукольным народом, при каждой воз-



Портрет Жозефины
Бейкер
1929



Цирк Колдера
1926–1930. Музей американского
искусства Уитни, Нью-Йорк



Цирк Колдера
1926–1930. Музей американского
искусства Уитни, Нью-Йорк

возможности устраивая импровизированные шоу в Париже и Америке. В афише, написанной от руки, значилось: приглашают всех, приходите со своим стулом.

Была своя логика в том, что Сэнди впервые выставился в 1927 г. в парижском Салоне юмористов как автор поделок в стиле Марселя Дюшана (который ранее тоже участвовал в этом Салоне). Критика его заметила: «В удивительно точных движениях механических игрушек американца, называющего себя «художником-юмористом», проявляется чувство карикатуры, фантазии и замечательной наблюдательности... Его сорока прыгает совсем как живая, а корова, сонно покачивающая головой, заставляет вас искать глазами поезд, которому она смотрит вслед... Движения акробатов и жонглеров повторяют с изумительной точностью то, что выделывают настоящие циркачи».

«Колдер — дитя, покорившее мир своей игрой», — писали о нем. Именно в мире игры он жонглировал формами, цветом, линиями, движением. Его «цирк», одновременно фигуративный и абстрактный, на сорок лет опередивший появление перформанса, погружал зрителей в мир смеха, риска и победы над собой. Главное, он стал лабораторией, где рождались самые оригинальные идеи его будущих работ.

«Домье железной проволоки»

С 1927 г. Сэнди начал изготавливать скульптуры исключительно из проволоки — материала, больше соответствовавшего его привычке работать спонтанно, дававшего ему графическую и пространственную свободу. Он признавался сестре Пегги: «Мои мысли я лучше всего выражаю, когда у меня в руках проволока». Он работал с ней так быстро, как другие художники делают наброски карандашом: его мощные руки с толстыми пальцами в мгновение ока сгибали и скручивали плоскогубцами тонкие проволочные нити, рождая силуэты, фигурки животных, портреты друзей и знаменитостей.

Так появились изображения звезды негритянского кабаре Жозефины Бейкер («Танцовщица», «Негритянка», «Ацтекская Жозефина», 1929). Один из четырех вариантов «Жозефины» Колдер подвесил на проволоке — все части тела, соединенные системой колец и крючков, свободно двигались, воспроизводя чарльстон, который танцевал весь Париж.

Лаконичными проволочными линиями Колдер передавал не только внешность модели, но и ее возраст, социальную принадлежность и даже черты характера. Так, например, его «Трактищица» (1928) прямо-таки излучает самодовольство. Портреты французских художников Амеде Озанфана и Фернана Леже, модели и музы многих живописцев Кики де Монпарнас, в которых соединилась выразительность карикатуры с характерными чертами персонажа, поражают редкой цепкостью глаза.

Каких бы размеров ни были его работы, Сэнди не делал ни набросков, ни подготовительных макетов.

Новые работы Колдера выставляются в галереях Парижа, Берлина и Нью-Йорка, и ему приходится не раз пересекать океан. В одном из таких путешествий на борту парохода Сэнди встретил Луизу Джеймс, внучатую племянницу писателя Генри Джеймса, которая стала его верной подругой на всю жизнь.

В прессе по-разному оценивали дебют американца. Одни считали, что скульптура — слишком серьезное занятие, чтобы размениваться на пустые игры в юмор или пародию. Другие утверждали, что, несмотря на очевидную развлекательность его работ, Колдер глубокий скульптор, а в газете «Пари Монпарнас» в 1929 г. его назвали «Домье железной проволоки», обладающим талантом сатирика, в работах которого есть все: психологический портрет, уверенность рисунка, фантазия.

И все-таки потенциальную значимость его поиска тогда оценили немногие. Мелкие поделки, как будто девальвирующие понятие скульптуры, простота техники и материалов, свободная игра как основа стиля — все это способствовало утверждению репутации Колдера как ремесленника. Даже его первые попытки придать скульптурам движение не вызвали одобрения критика из «Пети Паризьен»: «Кол-

дер жонглирует проволокой в поисках равновесия, что забавно, но этим работам место скорее в магазине игрушек, чем в художественной галерее». Первая персональная выставка изображений из проволоки в галерее Нью-Йорка (1928 г.) удостоилась иронической заметки в американской прессе: «Эти сочетания спиралей и концентрических кругов подтверждают, что у парня есть воображение. Но что на это скажет его отец?»

Родители Сэнди были признанными художниками классического направления. Так что, скрываясь за юмором своих проволочных изображений, притворяясь скорее затейником, чем художником, Колдер мог в мягкой форме поспорить с академическими вкусами своей семьи. В письме к матери он писал: «Искусство прежде всего должно радовать и никогда не быть мрачным!»

Рисунок в пространстве

Это было время крутых перемен в современной скульптуре. Ажурные металлические скульптуры Липшица и Гаргалло, первые изваяния из ковеного железа Гонзалеса и Пикассо имели мало сходства с традиционной скульптурой. Сэнди не избежал их влияния, равно как и биоморфизма Арпа и Миро. Его технику называли «рисунок в пространстве», который имеет к скульптуре то же отношение, что и линия к живописи. Некоторые критики были убеждены, что работы американца — лишь эскиз к изваяниям из дерева. Сэнди, уже признанный в парижских кругах «король проволоки», на самом деле обратился к деревянной скульптуре в серии изображений животных и женских торсов в стиле Бранкузи.



Александр Колдер и его арт-автомобиль BMW
Сайт: www.bmwblog.com



Ловушка для омаров и рыбий хвост
1939
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Малый паук
Ок 1940
Частное собрание

Гибралтар
1936
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Между тем он продолжал давать представления своего «Цирка» — никто из художников, увлекавшихся этой темой, не посвящал ей себя с такой преданностью, как Колдер. Его наивную игру назвали самым главным аттракционом Парижа, который посещали привыкшие к новинкам звезды парижского авангарда: Дюшан, Кокто, Делоне, Корбюзье, Ман Рей, Мондриан, ван Дуйсбург. На Миро, которого Сэнди навещал в Монтройге, по его словам, «большое впечатление произвел спектакль из клочков бумаги: на нанизанные на проволоку белые лепестки, спускавшиеся по спирали, которую я дергал, в своем падении походили на голубей, усевшихся на плечи цирковой балерины».

Оба они вдохновлялись космосом, природой, отражая многообразие ее форм то в абстрактной, то в сюрреалистической манере. Трудно было найти более разных людей — и по темпераменту, и по внешности, чем большой, похожий на медведя Сэнди и миниатюрный, как стрекоза на его полотнах, Хуан, но тем не менее они подружились. Миро устроил выставку американца в Барселоне и навещал его перед отъездом на родину в 1933 г., подарив на прощание свою картину в голубых тонах. Сегодня их можно увидеть вместе на эспланаде Дефанс в Париже: монументальный стабиль «Красный паук» Колдера установлен рядом со скульптурой Миро.

Колдер сблизился с единомышленниками Мондриана — Арпом, Певзнером, Делоне и был принят в группу «Абстракция-Творчество». Однако очень скоро он охладил к абстрактной живописи, и после посещения ателье Мондриана им овладела новая идея. Аскетические белые стены этой кельи, расчерченные желтыми, красными, синими квадратами, ошеломили Сэнди. Это был, по словам Бродского, «пир кубатуры, где воздух выпит под девяносто градусов углом или щедро залит в параллелепипед». Не удержавшись, Колдер сказал Мондриану: «Было бы очень забавно, если бы все эти прямоугольники вдруг начали двигаться». Мэтр неопластицизма не одобрил идею, но с этого визита, по признанию Сэнди, всё и началось.

Теперь его новые композиции — «разноцветные органические формы, одни статичные, другие движущиеся в собственном ритме». Последние и стали той пространственной инновацией, о которой мечтал еще итальянский фу-

турист Умберто Боччиони. За три года Колдер превзошел опыты футуристов и конструктивистов, целиком разработав принципы кинетического искусства. До него с автономией объектов, освободив их от силы тяготения, экспериментировали Родченко, Татлин, Дюшан, Певзнер и Габо, так что новые работы Колдера совпадали с поисками, в том числе и русских конструктивистов, но Сэнди утверждал, что тогда еще ничего не слышал о них и лишь спустя несколько месяцев увидел фотографии их работ.

Мобиль

На выставке в галерее Персье в 1931 г. под девизом «Объемы-векторы-рисунки-портреты», наряду с абстрактными формами и масками из проволоки, были показаны скульптуры с элементами равновесия — железный прут с прямоугольником из белой жести и противовесом из эбенового дерева покачивался при малейшем движении воздуха, — такого не удалось сделать ни Александру Родченко, ни Ласло Мохой-Надю. Предисловие к выставке написал Фернан Леже: «Невозможно найти более разительный контраст, чем Колдер — стокилограммовый гигант и творец хрупкого, прозрачного и трепетного мира... Он как явление природы, которое улыбается и смотрит на мир с неиссякаемым любопытством. Если его оставить без присмотра в квартире, он превращается в угрозу для хрупких предметов, его истинная стихия — открытое пространство, наполненное ветром и освещенное солнцем».

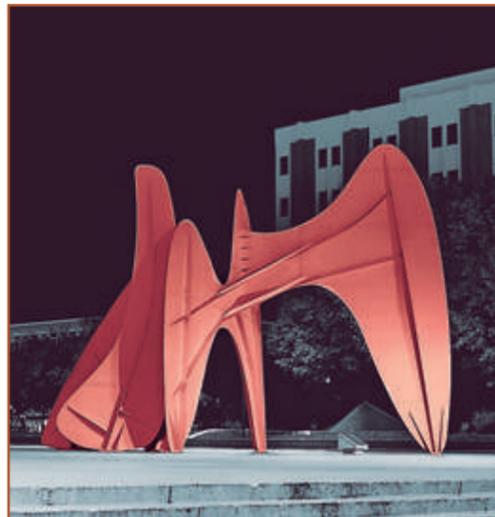
Колдер запускает в произвольное балансирование в пространстве свои абстрактные конструкции, состоящие из разрозненных кусочков металла, дерева и стекла, подвешенные на тонких железных нитях. С помощью инженерных вычислений он выстраивает геометрию их движения. «Всю зиму я работал над объектами, которые постоянно вращались, приводимые в движение либо электромотором, либо при помощи рукоятки. Они издавали шум и дергались, как в конвульсиях». Когда Сэнди спросил навестившего его Дюшана, как бы он их назвал, тот сразу ответил: «Мобиль». По-французски это означает одновременно и движущийся объект, и мотивацию. Так его новые работы получили крещение.

Ансамбль из 30 мобилей, и свободно двигавшихся, и механических (триумф шестеренок и передач), был показан в галерее «Виньон» в 1932 г. Первая в истории искусств выставка ки-



нетических скульптур вызвала энтузиазм в парижской среде. Единственным, кто ее не принял, был Мондриан, убежденный, что все художественные объекты должны оставаться неподвижными.

В следующем году Сэнди участвует в коллективной выставке в галерее «Пьер» вместе с Арпом, Миро, Эльномом и Певзнером. К этому времени он распростился с мотором (сочтя, что тот придавал его фигурам слишком однообразное механическое движение), заставив свои мобили подчиняться исключительно дунению воздуха. Его мобили движутся спонтанно, что присуще джазовым импровизациям. Они вибрируют, как эоловы арфы, они дышат воздухом, питаются им, как мотыльки, оживают под порывами ветра. Кажется, что во вселенной Колдера законы тяготения теряют свою непрекращаемую силу. «Мне нравится механика всего



Большая скорость
1969. Мичиган



Оранжевая панель
1943
Частная коллекция,
Пенсильвания

этого, — признавался скульптор. — Я всегда был заморожен тем, как разные предметы сочленяются друг с другом».

Его излюбленные материалы — железные отходы, проволока, какую уважающий себя мастер и в руки не возьмет, консервные банки — словом, дадаистский хлам в стиле Швиттера. В 1933 г. важный меценат из MOMA предложил Сэнди создать скульптуру из ценных материалов, но Колдер написал в ответ: «Сфера из дерева, покрашенная киноварью, выглядит гораздо лучше, чем золотая». Когда в 1946 г. директриса, основательница Музея Гуггенхайма, заказала ему для внутреннего дворика нового здания монумент с элементами из золота, Колдер ответил: «Хорошо, только мы это покрасим в черный цвет».

Стабиль

В 1933 г., когда над Европой стали сгущаться тучи, Сэнди с Луизой покидают Францию и поселяются на ферме в Коннектикуте. Колдер начал сотрудничать с галереей Пьера Матисса не только показав там то, что демонстрировал в Париже, но и добавив прототип мобиля, который он будет варьировать до конца жизни: подвешенный на проволоке двухметровый стержень с тяжелой сферой, на разных концах которого закреплены красные алюминиевые диски. Роль противовеса диском выполняют черная опора и белая сфера. Идея мобиля с колышущимися элементами, таким образом, окончательно утвердилась.

Поначалу чисто абстрактные, эти формы были и фигуративными («Металлическая рыба», 1934, — первый мобиль на открытом воздухе, «Паук», 1939).

Фернан Леже вспоминал, как они с Сэнди бродили по нью-йоркским закоулкам, где берет свое начало американский хаос: геометрические формы на крышах, тысячи прозрачных металлических структур, которые пересекаются в небе и играют со светом. «Исходная точка его работ — разрозненные элементы современной жизни. Он дает им новую жизнь, собирает их вместе, приводит в порядок, превращает в пластические объекты, с улыбкой нажимает волшебную кнопку, и все приходит в мягкое и грациозное движение».

Колдер утверждал: «Можно использовать движение объекта как часть его концепции и композиции. Так скульптура превращается в машину». Парадоксально, что увлечение игрой объемов в пространстве усиливает стремление Сэнди укрепить свои фигуры в земле, придать им черты незыблемости. Он задумывает гигантские скульптуры, которые станут архитектурной метафорой средневековых соборов: контуры его монументов перекликаются с их сводами и контрфорсами. Его «Готическая конструкция из металлолома» (1936), состоящая из высоких нефов и стрельчатых арок, предвестник формы его статических скульптур. Ханс Арп окрестил их стабильями.

Первый в этой серии — монументальный стабиль «Кит» (1937) изготовлен из деталей, вырезанных из стальных листов. Сделанные из промышленных материалов — алюминия или стали, по технологии, заимствованной из кораблестроения, стабилы Колдера на мощных опорах, окрашенные в его любимые чистые цвета — красный, синий и желтый, выглядят как загадочные трехмерные иероглифы, оставленные инопланетянами.

Говоря об искусстве Колдера, неизменно повторяют очевидные парадоксы: сочетание детскости и зрелости, юмора и серьезности, вооб-



ражения и реальности, движения и покоя. Многих более всего восхищает, что он соединил в себе инженера и художника.

В 1937 г., когда в Испании шла гражданская война, Колдер создал для испанского павильона на Всемирной выставке в Париже «Фонтан ртути», который был помещен рядом с «Герникой» Пикассо и фреской «Жнец» Миро. Американец таким образом выразил солидарность с испанскими республиканцами и со своими друзьями. Фонтан построен в виде каскада, состоящего из трех плоских чаш, — текучий металл перетекал по ним, спускаясь с высоты одного метра. Зритель мог любоваться спектаклем замедленного водопада. Андре Массон скажет про эту работу: «Твой фонтан, колдун ртути, наполнен водой, тяжелой, как слезы».

Когда Америка в 1941 г. вступила в войну, 43-летний Колдер подал заявление в морскую пехоту, памятуя о своем юношеском опыте, однако получил отказ.

Чувствительные символы природы

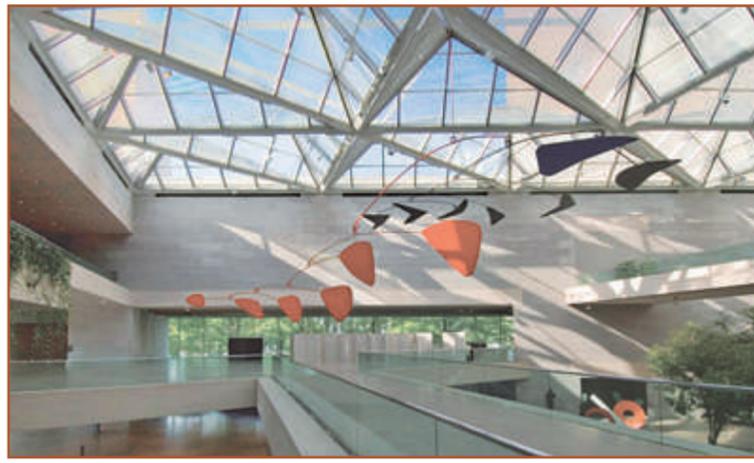
Из-за нехватки материалов для своих работ Колдер обратился к дереву. Так в 1943 г. возник цикл «Созвездия», своим названием напоминавший гаши Миро, иллюстрации к поэзии Андре Бретона. «В 1943 г., когда весь алюминий использовался для производства самолетов и его было трудно достать, я придумал новую художественную форму: маленькие кусочки окрашенного дерева, закрепленные в пространстве с помощью стальных стержней». «Созвездия» помогли ему реализовать давнюю мечту — воспроизвести небесный свод, движение планет, привлекавшие его с детства.

Вскоре Колдер разработал третью разновидность своих скульптур, сочетавших статичность с движением, — стабилы-мобили.

Несмотря на тяготы войны, 1940–1950-е гг. были для скульптора необычайно наполненными. В 1943 г. в Нью-Йорке прошла ретроспектива его работ в MOMA, куратором которой был Марсель Дюшан. Посетив как-то ателье Колдера, Дюшан заинтересовался его небольшими работами, которые разбирались, и, стало быть, их можно было отправить в Европу. Так родилась идея экспозиции в парижской галерее Луи Карре (1946), для которой Жан Поль Сартр написал свое знаменитое эссе о мобилях Колдера — предисловие к каталогу: «Его мобили, не вполне живые и не полностью механические, постоянно меняются; возвращаясь в первоначальное положение, они похожи на подводные водоросли, колеблемые течением... Хотя Колдер ничему не хотел подражать, поскольку стремился только создавать гаммы и аккорды неизвестных движений, он породил лирические изобретения, технические комбинации почти математической точности — чувствительные символы Природы...»

Для открытия этой выставки под названием «Мобили, стабилы, созвездия» Колдер впервые после войны приезжает в Париж. Израненная Европа с трудом возвращается к мирной жизни. В галерее собралось множество народа, пришел даже слепнущий Анри Матисс, и, несмотря на то что погас свет из-за послевоенной нехватки электричества, показ продолжался при свечах.

Любовь к сцене дремала в душе Сэнди с тех пор, когда он, человек-оркестр, десять лет исполнял роли марионеток в своем «Цирке». Неудивительно, что он так охотно взялся за оформление балетов Марты Грэхэм и симфонической драмы «Сократ» Эрика Сати (1935–1936). С тех пор — лиха беда начало — Колдер постоянно работал с театрами: с парижским «Одеоном»,



балетом в Амьене, марсельской и римской операми. Он создает для спектаклей декорации, костюмы и даже бижутерию. Пегги Гуггенхайм на вернисаж в пользу Красного Креста в своей нью-йоркской галерее надела серьги: одну — работы Танги, другую — Колдера, «чтобы продемонстрировать одинаковое пристрастие к сюрреалистам и абстракционистам».

Завершающий аккорд его преданности театру — стабиль, поставленный перед зданием оперы в Ганновере в 1971 году.

Монументальные стабилы Колдера — то ли спруты, то ли гигантские ящеры, заблудившиеся среди бетонных современных построек, вносят необычные формы и цвет в каменный пейзаж больших городов: «Три Пика» перед зданием нового вокзала в Гренобле, «Большая скорость» в Мичигане, стабилы в Вашингтоне, Торонто, Иерусалиме. Архитектурный фон, в свою очередь, подчеркивает их своеобразие.

Послание XXI веку

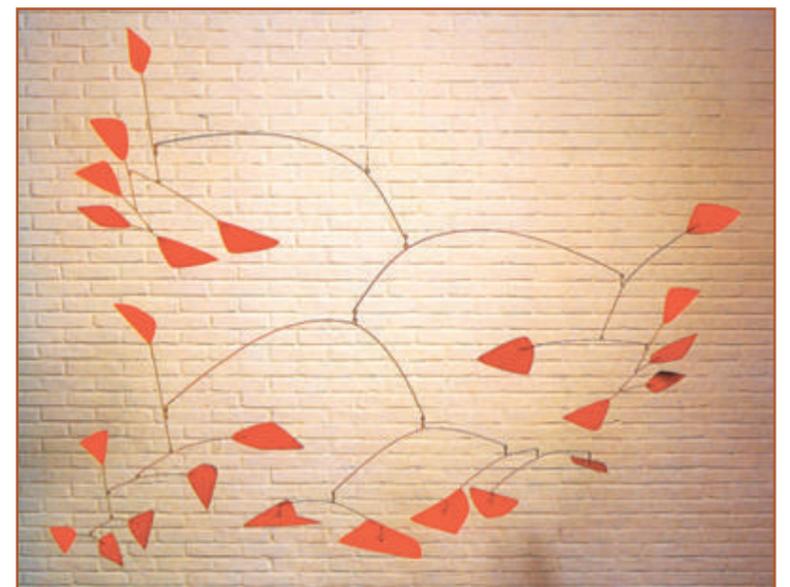
Колдер много путешествует — Мексика, Бразилия, Индия. Его выставки в Рио-де-Жанейро и Сан-Пауло восторженно встречает пресса. «Колдер — один из самых ценных изобретателей и экспериментаторов нашей эпохи. Тем, кто считает, что железо — безличный материал, в котором нет ни теплоты, ни сердца, пусть пойдет посмотреть, что из него делает Колдер!» Оскар Нимейер заказывает ему скульптуру, которая, к сожалению, не была выполнена. Но память о себе в Латинской Америке Колдер оставил, соорудив мобиль для отеля в Каракасе и огромный акустический плафон для зала городского университета (1952). В этом же году Колдер награжден Гран-при за скульптуру на биеннале в Венеции.

В 1953 г. у Сэнди появился первый дом во Франции в Саше около Тура, где он ежегодно проводит по несколько месяцев. Сталелитейный завод в Бьомонте близ Тура стал его мастерской на много лет. Мэрием городка Саше он подарил свое изваяние «Тотем». Здесь в его доме и большом ателье и сегодня работают художники из разных стран.

К 1960-м гг. к Колдеру пришла мировая слава. «Стабилы и мобили Колдера, — писала критика, — отныне стали частью мифологии со-



Майский салон
1969. Частная коллекция



Четыре красные конструкции (Мобиль)
1960. Музей современного искусства, Луизиана

Финни-рыба
1930-е

Трое танцующих
1975



Материалы к номеру вы найдете на диске-приложении к № 12/2011

ИСКУССТВО ИЗДАНИЕ 2011

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

Выходит два раза в месяц

РЕДАКЦИЯ
Главный редактор Марк САРТАН
Ответственный секретарь Эльвира ТАХТАРОВА
Бильд-редактор Елена КНЯЗЕВА
Верстка и дизайн: Анна МАХОТИНА
Подготовка иллюстраций: Владимир СОЛДАТЕНКО
Корректор Галина ЛЕВИНА
Набор: Татьяна СЕМЕНОВА

НА ОБЛОЖКЕ:
Эмпайр-стейт-билдинг (слева) и Крайслер-билдинг

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКССЫ:

32584 (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), 79067 (по каталогу «Почта России»)

Газета распространяется по подписке

Цена свободная
Тираж 5000 экз.
Тел. редакции: (499) 249-3410
Тел./факс: (499) 249-3138
E-mail: artred@1september.ru
Сайт: art.1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № 77-7241 от 12.04.01 в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 11.05.11, фактически 11.05.11
Заказ №
Отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:
ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (499) 249-3138
Отдел рекламы: (499) 249-9870
Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:
Телефон: (499) 249-4758
E-mail: podpiska@1september.ru

Dr.Web® Антивирус
Документооборот Издательского дома «Первое сентября» защищен антивирусной программой Dr.Web

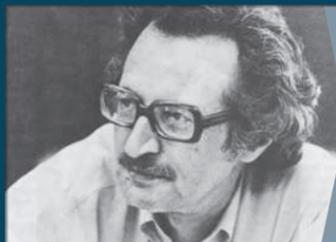
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: Артем Соловейчик (генеральный директор)
Коммерческая деятельность:
Константин Шмарковский (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов:
Сергей Островский (исполнительный директор)
Реклама и продвижение: Марк Сартан
Мультимедиа, конференции и техническое обеспечение:
Павел Кузнецов
Производство: Станислав Савельев
Административно-хозяйственное обеспечение: Андрей Ушков
Педагогический университет: Валерия Арсланьян (ректор)

ГАЗЕТЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:
Первое сентября, Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География, Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог

Московский городской
Дом учителя

30 сентября и 1 октября
2011 ГОДА



ПЯТНАДЦАТЫЕ
СОЛОВЕЙЧИКОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ

Тема чтений:

25 лет педагогике сотрудничества: *настоящее время настоящей идеи*

О сень 1986 года. На встрече в подмосковном поселке Переделкино опыт нескольких поколений учителей-новаторов был обобщен и сведен воедино Симоном Соловейчиком в манифест «Педагогика сотрудничества». Появление в печати манифеста – отчета о встрече учителей-экспериментаторов – по праву считается началом перестройки в образовании и педагогике страны. Сегодня педагогика сотрудничества во многом воспринимается как набор «именных» новаторских методик обучения. Но вдумчивый анализ показывает, что, кроме методик, в манифесте было предложено идейное ядро, чье содержание заведомо шире любой конкретной методики. Движение мысли ученика в познании; сердечное движение учителя навстречу детям; движение детей навстречу учителю – три главных принципа педагогики сотрудничества. Оказалось, что в точке, где скрещиваются три эти линии, возникает плодотворное напряжение. И сейчас можно найти множество педагогических практик, созданных следующими поколениями учителей, чей базис, чья основа – уже неметодики, а идеи «Педагогики сотрудничества». И на чтениях мы бы хотели представить именно этот опыт – опыт педагогики сотрудничества настоящего времени.



На снимке – участники переделкинской встречи: Шалва Амонашвили, Лена Никитина, Софья Лысенкова, Симон Соловейчик, Владимир Матвеев, Борис Никитин, Виктор Шаталов, Владимир Караковский, Игорь Волков, Александр Адамский, Галина Алешина, Евгений Ильин

*Дорогие учителя!
Приходите на чтения!*

Вход, как всегда, свободный.

Открытие чтений – 30 сентября в 10 часов утра.
Программа чтений будет опубликована в газете «Первое сентября», а также на сайте www.1september.ru
Справки по телефону: (499) 249-31-38.

Адрес Московского городского Дома учителя:
Москва, ул. Пушечная, дом 4, строение 2.
Проезд: центр, станция метро «Кузнецкий мост».



Издательский дом

ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ
НОВЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ



«Искусство. Первое сентября»: ОТ ГАЗЕТЫ — К ЖУРНАЛУ!

Представляем свидетельство
о перерегистрации

Журнал «Искусство. Первое сентября» – ежемесячный,
32-страничный, формата А3,
в каждом номере – CD-диск с дополнительными материалами.

Учителя, оформившие подписку на электронную версию
журнала, получают первый номер
1 августа (по Интернету в свой «личный кабинет» на сайте
www.1september.ru)

По почте первый номер журнала (бумажная версия) придет
к 15 августа.

В июле журнал не выходит.

До встречи в августе!