

# Филипп Джонсон

(1906–2005)

Комсомольская правда  
Директ-Медиа  
Москва 2016



# ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



Филипп Джонсон

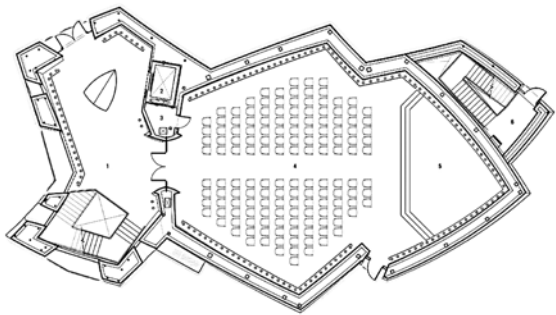
Филипп Джонсон начал архитектурную деятельность лишь в 36 лет, когда во второй раз поступил в Гарвардский университет на архитектурный факультет. Прожив 99 лет, он оставался практикующим архитектором до конца своих дней и, принимая в 94 года сразу три заказа, сказал: «В моем возрасте вы не будете отказываться ни от чего».

Это был невероятно плодовитый зодчий, чье творчество невозможно охарактеризовать каким-то одним стилем или направлением. По собственным словам Джонсона, он был одновременно функциональным модернистом, структурным классицистом, функциональным эклектиком и постмодернистом. Конечно, в его словах немалая доля кокетства: эти «стили» во многом придуманы самим архитектором для определения собственного творчества, но так или иначе они действительно отображают огромную вариативность формальных, стилистических и композиционных решений, использованных Джонсоном в зданиях различного

Филипп Джонсон первым получил престижнейшую архитектурную награду — Притцкеровскую премию



Межконфессиональная часовня Мира. Модель. Даллас, США



Межконфессиональная часовня Мира. План

**Филипп Джонсон дважды поступал в Гарвардский университет: сначала на философский факультет, а спустя несколько лет в Высшую школу дизайна на курс Марселя Бройера и Вальтера Гропиуса**

типа. Надо сказать, мастер был одинаково хорош в строительстве как небоскребов, так и небольших частных особняков, музеев, церквей, библиотек, дизайне парков и монументов и даже в проектировании здания ядерного реактора.

Филипп Джонсон родился в 1905 году в городе Кливленде, штат Огайо, в семье потомков иммигрантов из Голландии, среди которых был Жак Кортелью — автор первой карты Нового Амстердама, ставшего впоследствии Нью-Йорком. По окончании колледжа Филипп поступил в Гарвардский университет, где изучал историю философии. Не закончив обучения, он с друзьями, Альфредом Барром и Генри-Рассел Хичкоком (первый впоследствии стал директором нью-йоркского Музея современного искусства, а другой — ведущим историком архитектуры), отправился путешествовать в Европу, и эта поездка стала поворотным событием в его жизни. Здесь он познакомился с шедеврами архитектуры Старого Света — Шартрским собором, римским Пантеоном, — а также с архитектором Мисом ван дер Роэ, который тогда работал над проектом павильона Германии на Всемирной выставке 1929 года в Барселоне, ставшего леген-



Межконфессиональная часовня Мира. Интерьер

дой истории архитектуры. Эта встреча по-настоящему перевернула жизнь Джонсона.

Вернувшись в Соединенные Штаты, Джонсон, Барр и Хичкок при поддержке легендарного урбаниста Лююиса Мамфорда организовали в нью-йоркском Музее современного искусства экспозицию «Современная архитектура: международная выставка», которая состоялась в 1932 году. К этому событию Джонсон и Хичкок написали книгу «Интернациональный стиль: архитектура с 1922 года». В ней авторы изложили три важнейших принципа современной архитектуры, которые не утратили актуальности даже сегодня: архитектурный акцент делается не на массу, а на объем; отказ от симметрии; отказ от декора.

Определение этих тенденций «стилем» с определенными формальными характеристиками было воспринято многими критиками как нивелировка политического и социального контекста, который был так важен для многих европейских архитекторов. Сооружение больше не отражало политической идеологии или национальных особенностей. А так как эти формальные характеристики архитектурных решений помимо Вальтера Гропиуса, Миса ван дер Роэ, Ле Корбюзье и Филиппа Джонсона



Окно необычной формы в Межконфессиональной часовне Мира



В часовне одновременно могут присутствовать до 175 человек

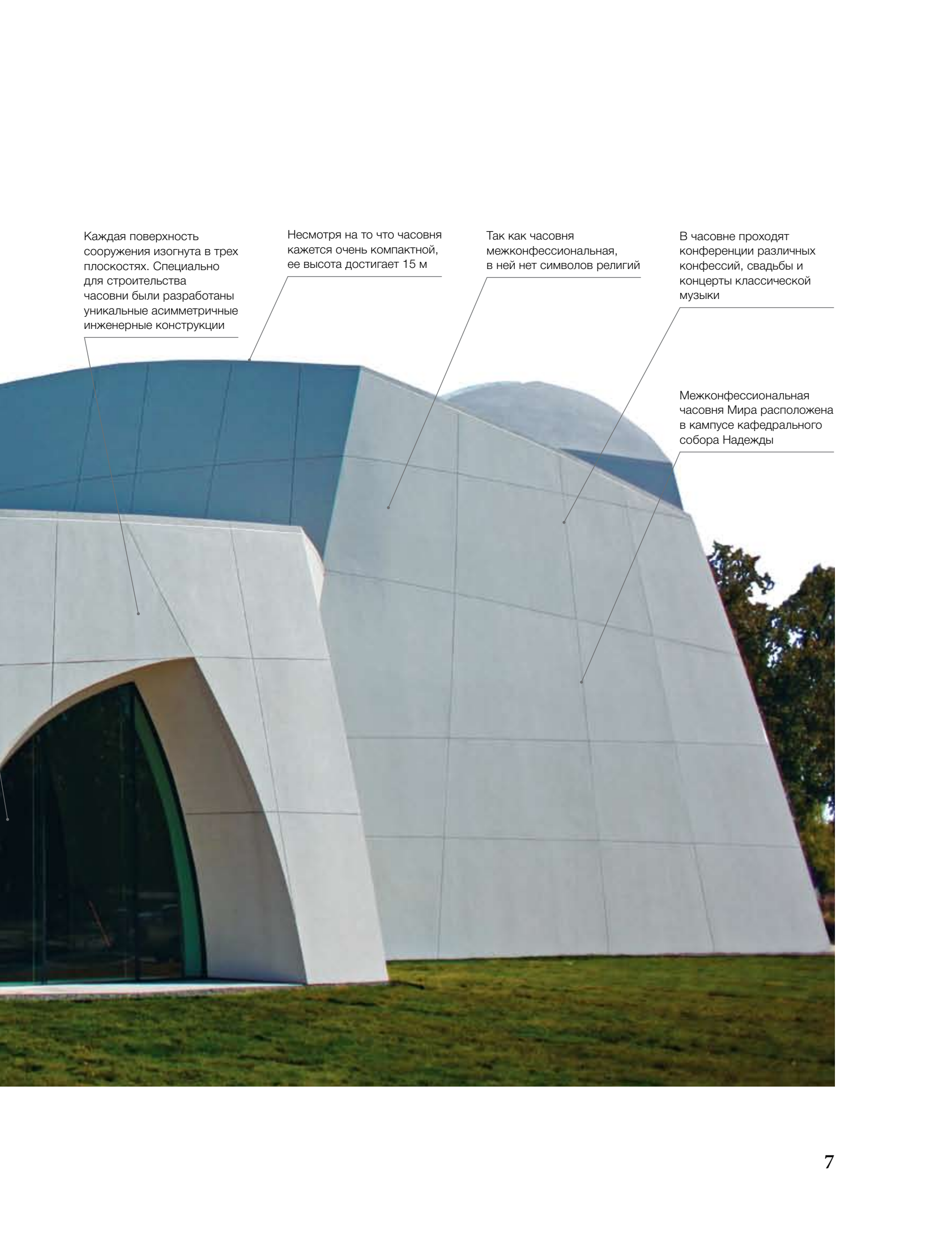
Межконфессиональная часовня Мира была достроена в Далласе, штат Техас, только в 2010 году, через пять лет после смерти Филиппа Джонсона. Это последний проект архитектора

Для того чтобы возвести здание такой неправильной формы, сначала необходимо было построить стальной каркас, на который впоследствии «вешались» стены

Внутренние и внешние стены-мембраны часовни имеют различную геометрию

Все окна и порталы имеют неправильную форму

Межконфессиональная часовня Мира. Даллас, США



Каждая поверхность сооружения изогнута в трех плоскостях. Специально для строительства часовни были разработаны уникальные асимметричные инженерные конструкции

Несмотря на то что часовня кажется очень компактной, ее высота достигает 15 м

Так как часовня межконфессиональная, в ней нет символов религий

В часовне проходят конференции различных конфессий, свадьбы и концерты классической музыки

Межконфессиональная часовня Мира расположена в кампусе кафедрального собора Надежды



Комерика-Банк-тауэр. Даллас, США



стали применять в своих постройках и другие архитекторы из разных стран по обе стороны Атлантики, то стиль получил название «интернациональный».

Та выставка стала поворотным событием в истории всей американской архитектуры и заложила основы интернационального стиля, познакомив американцев с современными европейскими течениями и творчеством Миса ван дер Роэ, Вальтера Гропиуса, Ле Корбюзье. Она оказала влияние на самых крупных североамериканских архитекторов, среди которых оказался Фрэнк Ллойд Райт.

После выставки при MOMA (Музее современного искусства) появился департамент архитектуры, директором которого стал сам Филипп Джонсон, но уже в 1934 году он покинул этот пост. Выставка отразила все значительные исследования в области теории архитектуры, но в скором времени Джонсон осознал, что ему не хватает практических знаний. В 1935 году он организовал первый визит Ле Корбюзье в США, а затем помог эмигрировать в Новый Свет Мису ван дер Роэ.

Вскоре он вновь отправился в Европу, на этот раз в качестве военного журналиста, и освещал вторжение Германии в Польшу. В 1940 году Джонсон вернулся в Гарвард и поступил в Высшую школу дизайна на курс Марселя Бройера и Вальтера Гропиуса. В 1943 году получил степень бакалавра архитектуры.

После окончания университета Джонсон два года служил в Военном инженерном корпусе армии Соединенных Штатов и, разочаровавшись в милитаристских взглядах, вернулся в 1945 году в Нью-Йорк, где стал практикующим архитектором. Он также снова принял пост директора департамента архитектуры в Музей современного искусства, где работал до 1954 года. В 1957-м мастер был признан хранителем музея и поддерживал с ним связи до своей смерти 25 января 2005 года.

Первой постройкой Филиппа Джонсона стал жилой дом на Эш-стрит в Кэмбридже, штат Массачусетс. Формально, это была его дипломная работа на степень бакалавра Высшей школы дизайна Гарвардского университета. Мало кто из студентов может похвастаться тем, что реализовал свою первую теоретическую работу, воплотил ее в жизнь. Но у Филиппа Джонсона к этому времени уже были и деньги и, разумеется, большие связи в архитектурном мире: его дипломный проект стал воплощением всех теоретических принципов, которые были озвучены в теории нового интернационального стиля и в рамках выставки 1932 года.



Филипп-Джонсон-хаус. Берлин, Германия



Оформление входа в Филип-Джонсон-хаус



Сигрэм-билдинг (совместно с Мисом ван дер Роэ). Нью-Йорк, США

Дом № 9 выходит на Эш-стрит глухой почти трехметровой в высоту стеной с единственной неприметной дверью, звонком и почтовым ящиком. И мало кто может догадаться, что спрятано за ней. Внутри участок поделен примерно пополам: одну часть занимает небольшой сад, а другую — дом, составленный из простейших прямоугольных элементов, можно сказать коробка, собранная из готовых заводских блоков, с тремя внешними глухими стенами и сплошным остеклением со стороны сада. Подобное решение, с одной стороны, отсылает нас к немецкому павильону Миса ван дер Роэ на барселонской выставке, с другой — превосходит такие постройки, как вилла Фарнсворт (1945–1951) того же Миса ван дер Роэ или Стекланный дом в Нью-Канаане (1944) самого Джонсона, а с третьей — показывает, как примерно зарождалась вся архитектура современных торговых и бизнес-центров и небоскребов. Хотя это была всего лишь робкая попытка сделать архитектуру прозрачной: одна стена, полностью из стекла, как бы открывается внешнему миру, но в то же время открывается она не на улицу и не в город, а в личное пространство — небольшой сад.

После Второй мировой войны дом был продан, а к концу 1970-х стал быстро ветшать. Позже его выкупил Гарвардский университет, чтобы сохранить как памятник архитектуры.

В 1946 году Филипп Джонсон получил первый частный заказ. Его заказчиком оказалась молодая пара из Нью-Йорка, Ричард и Ольга Буф, которая хотела получить небольшой домик для отдыха на выходных недалеко от Манхэттена. Здесь архитектор действовал более свободно: не зажимая сооружение в прямоугольную раму из высокой ограды участка, он расположил его на холме так, что задняя часть здания частично прикрыта ландшафтом и зеленью, а другая часть выложена кирпичом. Следующим шагом Джонсона станет дом, в котором стеклянными будут уже все стены.

В 1949 году архитектор построил Стекланный дом. Чтобы выполнить такое сооружение, необходима была определенная трансформация сознания архитектора. Эта постройка оказалась поворотной в карьере Джонсона: он получил признание среди величайших мастеров своего времени.

В 1956 году Джонсон начал работать над интерьерами небоскреба Сигрэм-билдинг совместно со своим кумиром Мисом ван дер Роэ. Это сооружение стало своего рода манифестом интернационального стиля, воплотив архитектурный принцип, обозначенный Мисом



Вход в Сигрэм-билдинг со стороны Парк-авеню



Сигрэм-билдинг. Интерьер



Сигрэм-билдинг. Интерьер ресторана «Четыре сезона»



Сигрэм-билдинг. Интерьер ресторана «Четыре сезона»

как «меньше — значит лучше» и подразумевающий отсутствие нефункциональных украшений и использование открытой конструкции как системы декора. Мис хотел вынести стальные балки опорных элементов наружу, но такое решение противоречило требованиям безопасности, и ему пришлось сделать имитацию этих конструкций из бронзовых продольных балок во всю высоту здания. Джонсон прекрасно осознавал революционность такой идеи и хотел ей соответствовать. Поэтому он оформил интерьер в столь же минималистичном духе: пространство лобби и роскошного ресторана «Четыре сезона» он выполнил в светлых тонах, дополняя их акцентами из вертикальных панелей дорогих материалов, темных пород дерева, дверей и мебели. Все пронизано легким намеком на стилистику традиционного японского дома и сада: посреди ресторана расположен декоративный бассейн, по углам которого расставлены овальные кадки с сакурами. Эти японские нотки пришли в архитектуру Джонсона, по всей видимости, не напрямую, а от Миса ван дер Роэ, увлекавшегося Страной восходящего солнца.

Параллельно с оформлением интерьеров Сигрэм-билдинг Джонсон продолжал выполнять частные за-



Нью-йоркский павильон на Всемирной выставке 1964 г. в Нью-Йорке, США

казы, разрабатывая те архитектурные решения, которые проявились в Стеклянном доме. И в 1959 году он перенес эти принципы в более масштабную общественную постройку: в кампусе университета Сент-Томас он выстроил Академические аллеи — поднятые на уровень второго этажа галереи, идущие по периметру внутреннего двора. (Здесь же в 1992 году он построит часовню Святого Василия.) В Сент-Томасе вновь становится очевидным влияние на Джонсона Миса ван дер Роэ, оформившего здание архитектурного колледжа (Краун-холла) и кампус Иллинойского технологического института в Чикаго в 1942 году.

Но однообразие чистого интернационального стиля и архитектурного модернизма быстро исчерпывает себя в глазах Джонсона. Поиск независимого творческого самовыражения и попытка освободиться от влияния Миса приводят к появлению совершенно новых архитектурных решений.

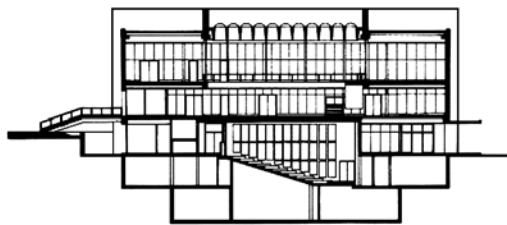
В 1957 году Институт искусств Мансона-Уильямса-Проктора в Ютике, штат Нью-Йорк, по совету ведущего архитектурного критика Генри-Рассела Хичкока выбрал Филиппа Джонсона архитектором нового здания музея Института искусств. Концепция музея была



Нью-йоркский павильон на Всемирной выставке 1964 г. в Нью-Йорке, США



Музей Института искусств Мансона-Уильямса-Проктора. Ютика, США



Музей Института искусств Мансона-Уильямса-Проктора. Разрез



Атриум в музее Института искусств. Интерьер

представлена в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе, где получила высокую оценку критиков. Архитектор предложил новую концепцию музея, включавшую не только выставочные пространства, но также залы для кинопоказов, музыкальных спектаклей, художественных мастер-классов и лекций. В связи с разнообразной программой Джонсон сосредоточил внимание на решении вопросов циркуляции посетителей, освещения и приспособляемости пространств.

Внешняя композиция музея представляет собой кубический монолитный объем, облицованный серым канадским гранитом, с двумя покрытыми бронзой *пилонами*. Это словно ячейка Сигрэм-билдинг, увеличенная до масштабов целого здания. Стекло — материал модернистской архитектуры — заменяется здесь на камень.

К главному входу музея ведет маленький мост, переброшенный через углубленную в землю на высоту целого этажа галерею, идущую по контуру здания. При этом этаж, оказавшийся на подземном уровне и скрытый от глаз посетителей, все же остается стеклянным. Центральный двухсветный зал музея освещается через стеклянную крышу. Вокруг него располагаются выставочные пространства различных форм, размеров

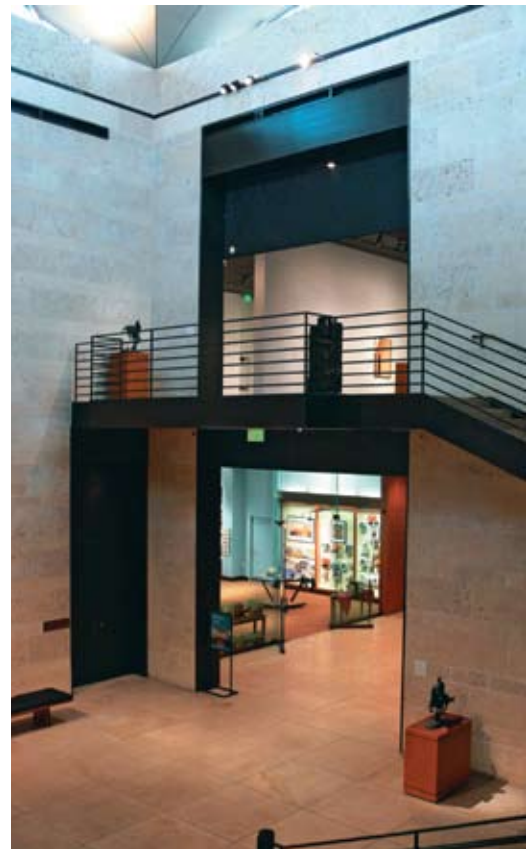


Музей искусств Амона Картера. Форт-Уорт, США

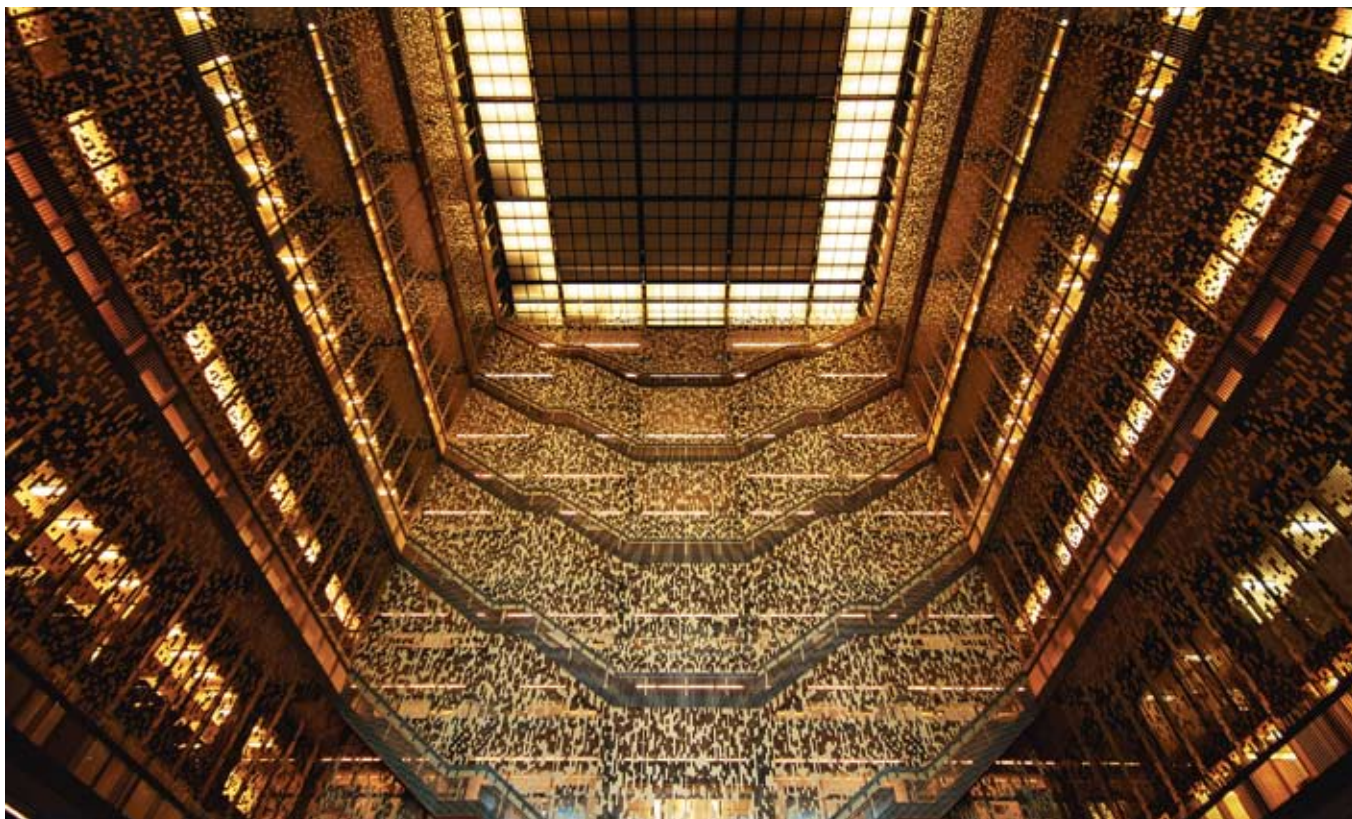
и функционального предназначения. Интерьеры здесь отделаны дорогими и редкими материалами: темным деревом (тиком) и *травертином*.

Многие исследователи творчества Филиппа Джонсона утверждают, что в этот период архитектора начинает вдохновлять немецкая неоклассическая архитектура. В частности, прообразом для музея Мансона-Уильямса-Проктора стал Старый музей Берлина, построенный в 1830 году Карлом Фридрихом Шинкелем: общим для них становится осевая симметричная композиция фасада и внутренний двор скульптур со световой крышей, к которым Джонсон добавляет минималистичную отделку из очень дорогих материалов. Эта стилистическая тенденция становится главной идеей его выступления с лекцией в 1961 году в Берлине по случаю 180-летия Шинкеля. Тогда Джонсон заявил, что ему и всем модернистам есть чему поучиться у неоклассиков. Архитектурные критики Зигфрид Гидион и Генри Рассел Хичкок также акцентируют внимание на влиянии итальянской и немецкой неоклассической архитектуры на творчество Филиппа Джонсона.

В то же время нельзя не отметить, что идея кубического объема здания с гладкими, освобожденными от декора фасадами, основная масса которого приподнята



Музей искусств Амона Картера. Интерьер



Библиотека Элмера Холмса Бобста, Нью-Йорк, США



Библиотека Элмера Холмса Бобста. Интерьер

над землей (нижняя остекленная галерея здесь существует, просто утоплена на уровень цокольного этажа) принадлежала не Джонсону. Правда, на этот раз и не Мису ван дер Роэ: теперь мы встречаемся с цитатой Ле Корбюзье, а здание музея в Ютике можно также сравнить с виллой Савуа, построенной Ле Корбюзье в 1929–1930 годах. Вилла считается одним из чистейших образцов интернационального стиля в европейском варианте, поэтому нельзя в полной мере говорить о смене ориентиров в творчестве Джонсона: скорее это «вариации на тему».

Так или иначе, музей Мансона-Уильямса-Проктора в Ютике 1960 года стал очередным манифестом Джонсона. Отныне музей перестал быть просто выставочным пространством с развешенными и расставленными в нем произведениями искусства, а стал мультимедийным комплексом с различными функциональными возможностями. Приемы организации и оформления музейных пространств, опробованные при работе над музеем в Ютике, Джонсон продолжил развивать и в следующих музейных проектах, таких как Музей искусств Амона Картера (Форт-Уорт, штат Техас, США, 1961), Музей Шелдон (Университет Небраски, Линкольн, США, 1963), Билефельд-Кунстхалле (Билефельд, Германия, 1968), и даже транс-





Мемориал Джона Фицджеральда Кеннеди. Даллас, США

формировал впоследствии в проекты для нового здания Бостонской публичной библиотеки (Бостон, штат Массачусетс, США, 1973) и библиотеки Элмера Холмса Бобста (Университет Нью-Йорка, США, 1973).

Влияние архитектуры Ле Корбюзье еще какое-то время определяло творчество Филиппа Джонсона. Сознательно или нет, он будет воспроизводить формальные решения швейцарца. Яркий тому пример — Музей искусств Амона Картера, по решению фасада похожий на Дворец юстиции Корбюзье в Чандigarхе (штат Пенджаб, Индия, 1951–1957).

В то же время в здание этого Музея искусств и последовавшего за ним Музея Шелдон можно увидеть черты классической итальянской архитектуры: изящный арочный *портик*, наложенный на стеклянную поверхность с площадью перед зданием. Сам Джонсон не раз восхищался архитектурой Италии и, в частности, площадью Сан-Марко в Венеции. Выступая с лекцией в Йельском университете в 1959 году, он сказал: «Мы не можем не знать истории. История — это моя страсть. Я собираю все, любые факты и события. Я не могу создавать новое, не держа историю у себя перед глазами. И я хочу предложить историю в качестве замены для интернационального стиля, который сегодня лежит в



Мемориал Джона Фицджеральда Кеннеди



Музей искусств Южного Техаса. Корпус Кристи, США

руинах вокруг нас. И я говорю “Ура!” истории и благодарю Бога за Адриана, Бернини, Ле Корбюзье и Винсента Скалли!»

Еще «более итальянским» выглядит Музей Шелдон. При сходстве с работами Ле Корбюзье, заметном при быстром и поверхностном взгляде на объект, можно отметить и другое: колонны стали более стройными, чередование поверхностей каменной стены и сплошного остекления — интереснее. Кстати, здесь для строительства использовался настоящий итальянский травертин, доставленный в виде необработанных блоков прямо из-под Рима. Внутри же открывается совершенно неожиданное зрелище: своды большого зала музея сделаны так, как делались в древнеримских базиликах, и покрыты сусальным золотом.

Несмотря на всю эклектичность проектов и некоторую вторичность идей, первые три крупные музейные работы Джонсона — в Ютике, Форт-Уорте и Линкольне — стали отправной точкой для формирования индивидуального архитектурного почерка Джонсона, оказав большее влияния даже не на развитие какого-либо архитектурного стиля в глобальном смысле, а на сами принципы организации музейных пространств и музейного строительства.



**Пилон** — в современном строительстве это прямоугольная в плане железобетонная колонна с вытянутым поперечным сечением.

**Травертин** — «тибурский камень», известковая горная порода, часто используемая при строительстве храмов в эпоху Возрождения.



Музей искусств Южного Техаса. Интерьер

Но прежде чем перейти к проектам, которые действительно стоили того, чтобы удостоиться особого упоминания в истории архитектуры, нужно поговорить еще о нескольких проектах. И в первую очередь надо сказать об еще двух музеях, в которых Джонсон снова оказывается под воздействием архитектурных чар построек Ле Корбюзье: это Дом искусств Альберта и Веры Лист в Университете Брауна (Провиденс, штат Род-Айленд, США, 1971) и Музей искусств Южного Техаса (Корпус Кристи, штат Техас, 1972). Здание музея, подаренного Университету Брауна, представляет из себя архитектурный объем, часть которого нависает над землей и удерживается на непропорционально высоких опорах прямоугольного сечения. Плоская крыша здесь заменена рядом маленьких несимметричных двускатных крыш, короткая сторона которых становится световым окном. Ни одна из этих идей не оригинальна: нависающую часть на опорах архитектор берет из проекта жилого дома в Вайсенхофе (Штутгарт, Германия, 1927), но, изменяя пропорции и соотношения, Джонсон добивается визуальной уникальности. В проекте Музея искусств Южного Техаса автор уже более независим. Сам архитектор говорил, что на создание проекта музея с огромным количеством острых углов в плане его



**Портик** — крытая галерея, перекрытие которой опирается на колонны, поддерживающие его.



Часовня Марка Ротко. Хьюстон, США



Часовня Марка Ротко. Интерьер

вдохновила абстрактная неортогональная живопись художника Фрэнка Стеллы.

В 1970-е годы Джонсон возвел часовню Ротко (Хьюстон, штат Техас, 1971) и капеллу Дня благодарения (Даллас, штат Техас, 1976). Это прекрасные проекты, демонстрирующие попытки архитектора стать непохожим на своих предшественников. Часовню, построенную специально для размещения 16 абстрактных картин выдающегося художника XX века Марка Ротко, можно сравнить разве что с каким-нибудь ранневизантийским баптистерием. И то только в силу октогонального центрального плана. Снаружи это гладкие стены, выложенные светло-бежевым кирпичом, без окон и декора. Внутреннее пространство освещается через стеклянные своды перекрытий. С самого начала часовня задумывалась как пространство для медитации, доступное для верующих всех конфессий: внутри хранятся священные книги различных религий на разных языках.

Капелла Дня благодарения — очаровательная минималистичная спиральная башенка, построенная как молитвенное пространство. Чистая белая поверхность стен, отсутствие какого-либо декора — как будто архитектор вновь говорит на языке модернизма. Но форма! Спираль, увеличенная до масштаба самостоятельного



Витраж капеллы Дня благодарения

сооружения, никак не вписывается в словарь модернистских форм. Джонсон начинает говорить на языке уже постмодернистской архитектуры, носителем которого он, как окажется, являлся всегда, и раньше всех стал использовать его выразительные средства. Капеллу венчает Окно славы — яркий светящийся спиральный витраж, уходящий по нарастающей траектории вверх. Это один из самых больших горизонтальных витражей в мире. Он был заказан мастеру Габриэлю Луару во французском Шартре, где находится Шартрский собор со знаменитыми готическими витражами, чтобы подчеркнуть преемственность культур.

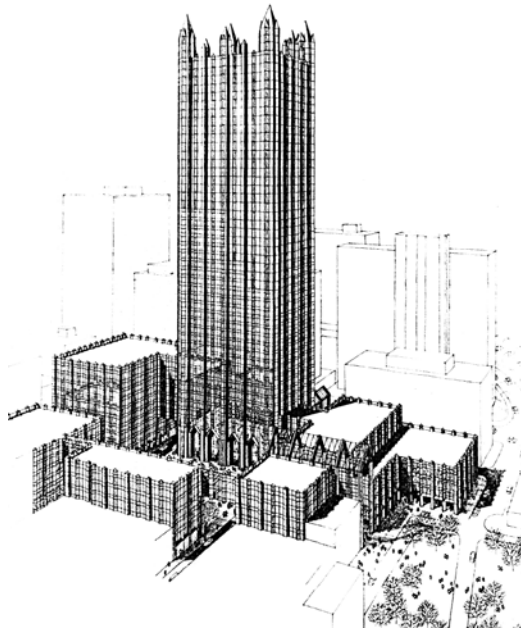
В конце 1970-х среди проектов Джонсона становится все больше и больше небоскребов. И как только архитектор встал на путь постмодернизма, все его цитаты и компиляции из заимствованных элементов, определившие постмодернизм как стиль (или бесстилье), находят себе место. В начале этой главы мы говорили о том, что Джонсон привез в США европейский модернизм и создал понятие интернационального стиля. Но на самом деле все его творчество оказалось постмодернизмом, практически на 30 лет опередившим общее понятие стиля. Возможно, именно поэтому он оказался достойным стать лауреатом первой в



Капелла Дня благодарения. Даллас, США



PPG-плэйс. Питсбург, США



PPG-плэйс. Аксонометрия

истории Притцкеровской премии, которая с 1979 года ежегодно вручается крупнейшим архитекторам за выдающиеся достижения. И все его постройки, среди которых программный каменный небоскреб с разорванным фронтоном АТ&Т-билдинг (сейчас Сони-билдинг, Нью-Йорк, США, 1984) и Республиканский центральный банк, части которого словно постепенно проваливаются под землю (сейчас Центральный американский банк, Хьюстон, штат Техас, США, 1983), построенный вблизи от более ранней работы Джонсона, Пеннцоил-плэйс — двух небоскребов, составленных так, словно это части одного здания, сдвинутые относительно друг друга (1975), Липстик-билдинг, напоминающее по своей форме раздвинутый телескоп (Нью-Йорк, США, 1986), РРГ-плэйс, похожее на башню готического собора или замка (Питсбург, штат Пенсильвания, США, 1981–1984), и Культурный центр Метро-Дэйд, словно распадающийся на части прямо на глазах (Майами, штат Флорида, США, 1982), и те постройки, о которых речь пойдет в следующих главах: Хрустальный собор (Гарден Грув, штат Калифорния, США, 1980), часовня Святого Василия Великого в академическом дворике Университета Сен-Томас (Хьюстон, штат Техас, США, 1992) и небоскребы Ворота Европы (Мадрид, Испания, 1989–1996), — это подтверждают.



# Стеклянный дом



Вид на Стекланный дом и Озерный павильон с западной стороны

Все здания резиденции, кроме Стекланного и Кирпичного домов, сам Джонсон называл «шалостями» в силу их крохотных размеров и причудливых игривых форм, делавших их просто воплощением архитектурных фантазий, непригодных для использования

В 1949 году Филипп Джонсон построил Стекланный дом (Нью-Канаан, штат Коннектикут, США). Сегодня дом является музеем, находящимся с 1997 года под защитой Национального фонда охраны памятников истории, и открыт для посещения. А изначально архитектор строил его как собственную резиденцию, и вряд ли кто-то другой согласился бы в нем жить, открывая свою личную жизнь на обозрение всему миру через стеклянные стены.

Стекланный дом был открытым парафрамом к проекту виллы Фарнсворт Миса ван дер Роэ, а также развитием той архитектурной концепции, которая сложилась с самых первых построек Джонсона: дома архитектора в Кембридже на Эш-стрит и Буф-хауса в Белфорде, где часть фасадов уже была выполнена из стекла. Нужна была известная смелость, чтобы сделать дом прозрачным со всех сторон, ведь Джонсон бросал вызов архитектурным традициям; сознанию общества, принимавшему дом как крепость, в которой всегда можно укрыться; понятиям безопасности, домашнего уюта и личного пространства.

И все же оригинальная идея принадлежала именно европейцу Мису ван дер Роэ. Макет виллы Фарнсворт





Стеклянный и Кирпичный дома в резиденции Филиппа Джонсона

был представлен на персональной выставке архитектора 1947 года, которую Джонсон организовал в нью-йоркском MOMA. Надо сказать, что к тому времени Джонсон уже ассимилировал идеи немца в Америке, положив их в основу интернационального стиля.

Проект Миса вызвал шквал критики среди американской культурной общественности. Кто-то восхвалял его за смелые архитектурные решения, кто-то осуждал как «коммунистическую попытку подорвать основы американской культуры». Особенно невзлюбил европейский модернизм самый «американский» из архитекторов того времени Фрэнк Ллойд Райт, критиковавший впоследствии и Джонсона. В одной из своих статей Джонсон назвал Райта одним из величайших архитекторов в истории. В ответ Райт написал ему личное письмо: «Если вы считаете меня великим, то почему же вы подражаете не моей архитектуре?»

Стеклянный дом стал одним из ранних примеров строительства «уникальной» архитектуры из промышленных материалов — стали и стекла. Он расположен на большом частном участке, который Джонсон застраивал небольшими объектами на протяжении всей жизни. Поэтому на самом деле дом скрыт от глаз прохожих.



Индустриальные материалы, использованные в доме, — металл и стекло



Круглый бассейн между Стеклянным и Кирпичным домами, смягчающий жесткие прямоугольные формы архитектурной композиции



Вид на Стекланный дом с северо-восточной стороны

Дизайном ландшафта занимался сам Джонсон при участии своего друга и компаньона, критика, коллекционера и куратора Дэвида Уитни. Они стремились воссоздать пейзажи классических картин: так, с восточной стороны открывался вид на пейзаж с картины «Похороны Фокиона» (1648) французского художника Никола Пуссена. Джонсон говорил, что «такие живые обои стоили ему целого состояния». Однажды Фрэнк Ллойд Райт посетил Стекланный дом, и его спросили, понравилась ли ему архитектура Филиппа Джонсона, на что он с улыбкой ответил: «Разве это была архитектура? Мне показалось, что я все время находился в саду».

Стекланный дом совсем небольшой по размеру: 17 метров в длину, 9,8 метра в ширину и 3,2 метра в высоту. Кухня, спальня и столовая составляют единое пространство, окруженное стеклом внешних стен. Пол вымощен простым кирпичом и приподнят над землей на четверть метра. Интерьер зонирован невысокими кабинетами из орехового дерева. Единственным непрозрачным помещением, разграничивающим пространство от пола до потолка, стала круглая ванная комната, встроенная прямо в середину дома. Джонсон в очередной раз проявляет уважение к Мисуван дер Роэ, воспроизводя интерьеры барселонского

В Стекланный дом может попасть любой желающий, предварительно записавшись на экскурсию. Зимой дом не работает, торжественное открытие проходит ежегодно 1 мая

Дизайном ландшафта занимался сам Джонсон вместе с другом, куратором Дэвидом Уитни. В ландшафте они стремились воссоздать пейзажи классических картин, таких как «Похороны Фокиона» (1648) французского художника Никола Пуссена

Стеклянный дом стал одним из ранних примеров архитектуры из индустриальных материалов — стали и стекла

Сам Филипп Джонсон жил в соседнем Кирпичном доме, оставив Стеклянный для приемов, выставок и презентаций

Среди мебели, которой обставлен Стеклянный дом, есть коричневое кожаное кресло «Барселона», которое впервые было представлено в барселонском павильоне Миса ван дер Роэ на Всемирной выставке 1937 года



Стеклянный дом

Кухня, спальня и столовая составляют единое пространство, окруженное стеклом внешних стен

Единственным «непрозрачным» помещением в доме является ванная комната

Стеклянный дом был открытым парафразом к проекту виллы Фарнsworth архитектора Миса ван дер Роэ

Стеклянный дом стал одним из 14 сооружений ансамбля, построенных архитектором для себя самого

Интерьер зонирован невысокими кабинетами из орехового дерева

Стеклянный дом совсем небольшой по размеру: 17 м в длину, 9,8 м в ширину и 3,2 м в высоту





Интерьер Стеклоного дома. Кресло «Барселона», выполненное по дизайну Миса ван дер Роэ



Интерьер дома

павильона (Стеклоный дом даже обставлен такой же мебелью, в том числе есть и кресло «Барселона» с кожаной светло-коричневой обивкой).

Впоследствии на участке в 47 акров появилось еще 13 построек в модернистском духе, среди которых Кирпичный дом (1949–1950), служивший изначально гостевым домом, а потом и хозяйским: здесь стал жить архитектор, оставив Стеклоный дом для приемов, выставок и презентаций; павильон (1962); картинная галерея (1965); скульптурная галерея (1970); студия архитектора (1980); Дом-призрак (1982); Башня Кирштейна (1985), посвященная верному другу Джонсона, Линкольну Кирштейну; и дом-портал «Да Монста» (1995). Так как все они были сооружены в разное время, то, не выходя за пределы участка, можно проследить, как эволюционировал индивидуальный стиль архитектора.

Все постройки представляют собой различные вариации и комбинации прямоугольных и округлых форм, повторяя друг друга или чередуясь и образуя пространственную ритмическую композицию. Так, к примеру, ортогональный Стеклоный дом дополнен круглой ванной комнатой, а Кирпичный дом — это простая прямоугольная «коробка», выложенная из кирпича, без окон, с единственной дверью и плоской



Зонирование пространства в Стеклянном доме

крышей — фланкируют небольшие круглые бассейны и скульптурная композиция Дональда Джадда. Кстати, его работу, как и работы многих других современных художников, среди которых были произведения Энди Уорхола, Джаспера Джонса, Фрэнка Стеллы, Роберта Раушенберга и многих других мастеров, Джонсон покупал по совету Дэвида Уитни, обладавшего невероятным художественным чутьем и, собственно, ставшего одним из тех, кто открыл художника Энди Уорхола. Вся эта коллекция хранилась в помещениях картинной и скульптурной галерей, Кирпичного дома и студии Джонсона. Картинная галерея была устроена под землей, а вход в нее имитировал древнее сооружение «Сокровищницу Атрея» (или «Гробницу Агамемнона») в Микенах. Такая имитация была типичным постмодернистским приемом.

Остальные здания сам Джонсон называл «шалостями» в силу крохотных размеров и причудливых игривых форм, делавших их просто воплощением архитектурных фантазий, непригодных для использования. Так, Озерный павильон представляет собой небольшой открытый со всех сторон подиум с перекрытием, опирающимся на ряды арок. Совершенно итальянская по духу, эта архитектурная «игрушка» оказывается



Ванная комната



постмодернистским объектом: элемент классической архитектуры, вырванный из привычного контекста, многократно помноженный сам на себя и оставленный «просто так», без какой-либо функции посреди открытого пространства. А Дом-призрак оказывается всего лишь конструкцией из цепей, растянутых по форме, повторяющей очертания дома. Здесь стены, пол или крыша отсутствуют совсем, а само здание превращено в цветочный павильон, в котором растут лилии и дикий виноград.

Из всех построек комплекса выделяется красно-черный павильон «Да Монста» (1995) без единого правильного угла. Эта поздняя постмодернистская постройка демонстрирует виртуозное владение Джонсоном формой: жесткое начинает казаться мягким и податливым, а прямое и тектоническое — гибким и неустойчивым. И главное, зодчий не просто фантазирует, свободно обращаясь с архитектурной формой, но и знает, как технически реализовать задуманное. Изначально идея компоновки абстрактных форм в подобную композицию принадлежала художнику Фрэнку Стелле, которую он планировал сделать для Дрездена. Он не знал, как технически воплотить ее в жизнь, и рассказал о концепции Джонсону. Тот же, обладая колоссальным архитектурным опытом, смог это сделать. Другим источником вдохновения при строительстве павильона стали работы немецкого архитектора-экспрессиониста Эрмана Финштерлина, который, по словам самого Джонсона, вдохновил его на строительство другого выдающегося проекта — Хрустального собора.

Весь комплекс Стекланного дома вместе с окружающими постройками можно считать лабораторией, в которой Филипп Джонсон опробовал новые формы и стилистические приемы. Здесь он не боялся экспериментировать, создавать новое, не оглядываясь ни на какие прототипы. Стекланный дом был всего лишь пробой пера для Джонсона, который еще даже не сформировал серьезного взгляда на архитектуру и не выработал индивидуальных стилистических приемов. Райт однажды, вскоре после окончания строительства Стекланного дома, сказал ему: «Знаете, за что я вас ненавижу? За то, что вы пытаетесь усидеть сразу на двух стульях: строите лишь тогда, когда захотите, а все остальное время критикуете всех нас». Возможно, именно эти слова подтолкнули Джонсона серьезно заняться архитектурной практикой.



Интерьеры дома





Театр Дэвида Коха



Главный фасад здания

Нью-Йоркский театр балета открылся постановкой «Аллегро Бриллиате», а также сценами из других балетных постановок. Ныне здесь идет спектакль «Вечер одноактных балетов. Посвящение Джорджу Баланчину». Он воспроизводит то представление, которым открылся театр

Для того чтобы построить здание Нью-Йоркского балетного театра, понадобилось два года, более 50 компаний, специализирующихся на производстве осветительного оборудования и строительных материалов, дизайне интерьеров, 19,3 миллиона долларов и 1000 рабочих. Имя Дэвида Коха он получил совсем недавно: в 2008 году нефтяной миллиардер Дэвид Кох выделил 100 миллионов долларов на реконструкцию и техническое обновление театра. Поэтому 25 ноября того же года на традиционном зимнем гала-концерте имя мецената вошло в официальное название театра, который будет называться так как минимум в ближайшие 50 лет, но согласно договору наследники господина Коха могут отказаться от любых переименований. Тем не менее многие ньюйоркцы по-прежнему называют театр его первоначальным именем — Нью-Йоркский балетный театр.

Первыми зрителями, увидевшими выступление артистов на новой сцене 18 апреля 1964 года, стали рабочие, строившие здание, со своими семьями. Это был предпремьерный показ постановок Джорджа Баланчина «Раймонда. Вариации», «Агон» и «Западная симфония». А торжественное открытие театра состоялось в пятницу, 23 апреля 1964 года, постановкой «Аллегро



Площадь Линкольн-центра исполнительских искусств. Театр Дэвида Коха (слева), Метрополитен-опера (по центру) и Эвери-Фишер-Холл (справа)

Бриллианте», а также сценами из других балетных постановок. Открытие театра транслировалось по телевидению на всю Америку.

Здание театра построено на средства банкира и политика Нельсона Олдрича Рокфеллера к Всемирной выставке 1964 года на территории Линкольн-центра исполнительских искусств. Балетный театр стал вторым осуществленным проектом в этом комплексе. Раньше, чем театр, здесь заработал Эвери-Фишер-Холл (Зал Нью-Йоркской филармонии).

Филиппа Джонсона пригласили на роль архитектора театра по совету его гарвардского друга — Линкольна Кирстейна. Кирстейн был одним из важнейших деятелей американской культуры XX века, он оказывал влияние на искусство танца, кино, музыку, живопись, фотографию, архитектуру, литературу и скульптуру. Именно он стоял у основания нью-йоркского Музея современного искусства. В 1933 году он познакомился в Лондоне с Джорджем Баланчиным, который в то время гастролировал с русским балетом. Баланчин принял приглашение Кирстейна работать в США, где в том же году они основали Школу американского балета и Американскую балетную труппу. В 1947 году, заручившись покровительством главы городского совета Мортон

Линкольн Кирстейн стал крупнейшим деятелем культуры своего времени. Помимо того, что именно его стараниями был создан нью-йоркский Музей современного искусства, он привез в США Джорджа Баланчина, помог ему в организации Нью-Йоркской балетной школы, исполнил роль в фильме «Слава» и получил Национальную книжную премию в номинации «Искусство и литература (документальные произведения)»

Первыми зрителями, увидевшими выступление артистов на новой сцене 18 апреля 1964 года, стали рабочие, строившие здание, и их семьи

Имя Дэвида Коха театр получил в 2008 году, когда миллиардер Кох выделил 100 миллионов долларов на реконструкцию и техническое обновление здания. Так театр будет называться как минимум ближайшие 50 лет

Театр Дэвида Коха является частью нью-йоркского Линкольн-центра исполнительских искусств

На главном фасаде театра Джонсон группирует колонны по две, акцентируя, таким образом, входы

При проектировании и строительстве театра Филипп Джонсон работал непосредственно с великим балетным танцором русского происхождения Джорджем Баланчиным. Именно Баланчин предложил увеличить просцениум, установить механизмы для подъема оркестровой ямы и выполнить зрительный зал в гранатовых тонах



Театр Дэвида Коха

Для отделки фасадов здания специально из Рима был привезен итальянский травертин. Из этого же материала построен собор Святого Петра в Риме

Для отделки сводов парадного холла театра потребовалось 18 кг золота

Зал театра Дэвида Коха вмещает до 3000 зрителей

В первоначальном проекте театр выходил на площадь Линкольна стеклянным фасадом с полукруглой бетонной колоннадой. Однако под давлением команды, занимавшейся разработкой генерального плана Линкольн-центра, Джонсон изменил проект, чтобы сохранить симметрию композиции





Фойе театра

Баума, труппа стала Нью-Йоркским балетом, а постоянные гастроли и крупнейшие имена мировой хореографии обеспечили ей известность. Именно для Нью-Йоркского балета был построен Балетный театр, и его проект изначально разрабатывался с учетом рекомендаций и пожеланий Кирстейна и Баланчина.

Первые эскизы к проекту Джонсон сделал еще в октябре 1957 года, до официального получения заказа. В этом варианте театр выходил на площадь Линкольна стеклянным фасадом с полукруглой бетонной колоннадой. Однако под давлением команды, занимавшейся разработкой генерального плана Линкольн-центра (во главе с архитектором Уоллесом Харрисоном), Джонсон изменил проект, чтобы сохранить симметрию по отношению к Эвери-Фишер-Холлу на северной стороне площади и композиционное единство с запланированным зданием Метрополитен-оперы (1966, архитектор — Уоллес Харрисон). Джонсон разработал дизайн классического ортогонального фасада, сделав его как бы отражением филармонии (Эвери-Фишер-Холла), построенной по проекту архитектора Макса Абрамовича: он использовал тот же масштаб, высоту и те же архитектурные принципы, сделав игру объемов и сочетание материалов намного интереснее. Колонны на фасаде



**Интерколумний** — расстояние между соседними колоннами в колоннаде или портике в архитектуре.

**Пилястра** — вертикальный выступ стены, условно изображающий колонну.



филармонии расставлены на равном расстоянии друг от друга, образуя девять одинаковых интервалов между собой. Джонсон в своем проекте сгруппировал колонны по две, получив четыре пары колонн с тремя увеличенными *интерколумниями*. Таким образом, он не только создал более интересный ритмический рисунок объемно-пространственной композиции, но и правильно расставил акценты, обозначая центральным пролетом главный вход в здание. Такое решение придает фасаду объемность и монументальность. Вдоль гладких стен боковых фасадов театра расставлены парные травертиновые *пилястры*. Рассказывая о проекте театра, Джонсон сказал: «Некоторые могут предположить, что спаренные колонны моего театра пришли из восточного фасада Лувра, построенного Клодом Перро», — что неудивительно, учитывая то, как Джонсон любил подчеркивать преемственность от исторических стилей. Но дальше он заявил: «Я хотел заменить девять интервалов между колоннами, как было сделано в здании филармонии, стоящем напротив, на три — для достижения ясности композиции. Так я сразу обозначил путь к главному входу. Контраст с филармонией очевиден».

В качестве материала для восьмигранных колонн на фасаде здания мастер использовал итальянский



Гранд променада — центральный холл театра



Холл театра, украшенный работами скульпторов второй половины XX века и современных художников

травертин. В 1994 году на конференции, посвященной 30-летию театра, отвечая на вопросы журналистов об архитектуре здания и использованных при строительстве материалах, Джонсон сказал: «Я думал, что если травертин был достаточно хорош для Бога [подразумевая тот факт, что из травертина построен ватиканский собор Святого Петра. — *Прим. автора*], то он вполне подойдет и нам».

Фасад украшают люстры, напоминающие гигантские гиацинты, подвешенные между парами колонн. В день открытия театра их свет многократно отражался в восьми миллионах (по числу жителей Нью-Йорка на тот момент) позолоченных шариков, из которых был собран занавес, скрывавший происходившее за стеклянным фасадом, внутри здания. Со временем шарики выцвели и из золотых превратились в серебряные.

Про театральный зал Джонсон говорил: «Я сделал его для Джорджа». Это классический зал, выполненный, по желанию Баланчина, в глубоких гранатовых тонах с минималистичными круглыми светильниками-фарами, с многоярусными балконами, вмещающий почти 3000 зрителей. В 1982 году, во время реконструкции зала, были увеличены оркестровая яма, которая изначально казалась Баланчину слишком маленькой

Своему учителю и кумиру Мису ван дер Роэ Джонсон даже посвятил книгу



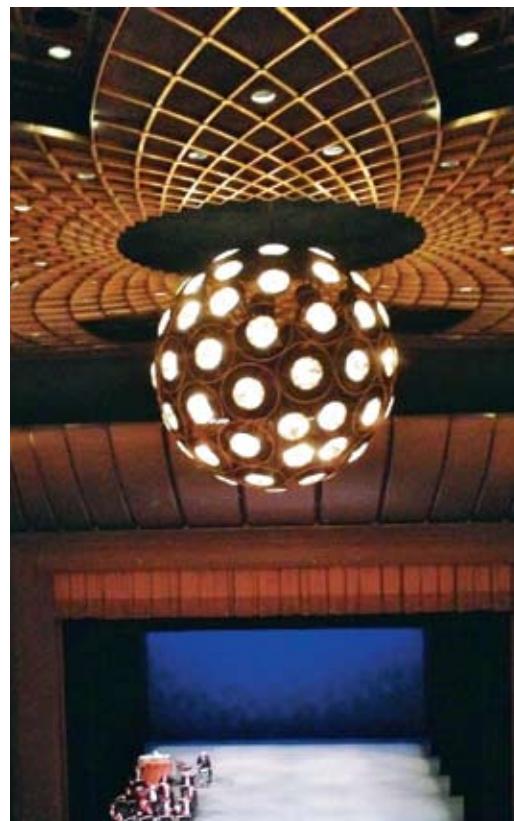


Зал театра

(теперь она могла еще и подниматься до уровня сцены), и просцениум, также расширенный под особые постановки Баланчина.

В холле, получившем название Гранд променада, золотые занавес и свод, на отделку которого потребовалось 18 килограммов золота. Это решение до сих пор остается значительной статьёй расходов для театра: с 1964 года свод приходилось реставрировать трижды. По четырем ярусам балконов, расположенных по всему периметру променада, идет решетка из тонких металлических вертикальных стоек, сгруппированных по две, как и колонны на фасаде. Сам принцип «наложенной» на конструкцию решетки — конечно, дань уважения учителю и главному архитектору интернационального стиля Мису ван дер Роэ, хотя нужно отметить, что в остальном, что касается оформления интерьеров, Джонсон так далеко отошел от принципов интернационального стиля, как никогда прежде. Он соединил стили, поиграл с чередованием низких и тесных пространств и огромных залов высотой в несколько этажей. Джонсон словно превращается из архитектора-модерниста в архитектора эпохи барокко.

К торжественному открытию Кирстейн устроил на балконах картинную галерею, практически полностью



Светильники театра, придуманные самим архитектором и выполненные по индивидуальному заказу



Временная выставка современного искусства в Гранд променаде

спрятав белые стены за произведениями искусства современных художников. Сегодня в пространстве Гранд променада и на обходных галереях часто проводятся выставки, но постоянно здесь находятся лишь несколько работ, занявших свои места с момента открытия. Филипп Джонсон говорил: «Заказывать декоративные работы для украшения архитектуры опасно в любом возрасте. В моем — практически невозможно. Художники заинтересованы в реализации своего творческого потенциала, а не моего. А я же, наоборот, стремлюсь к самодостаточности архитектурного пространства, а не к декорированию стен. Но иногда мы можем договориться и работать вместе. И театр Линкольн-центра хороший тому пример». Сегодня Гранд променада украшают две скульптурные композиции из каррарского мрамора — «Две циркачки» и «Две обнаженные», выполненные скульптором Элли Надельман в 1930-х годах, — а также абстрактный рельеф Ли Бонтеку, картина «Номера» художника Джаспера Джонса, «Путешествие на Крит» Рубена Накяна и другие.



Скульптуры в холле театра



Хрустальный собор

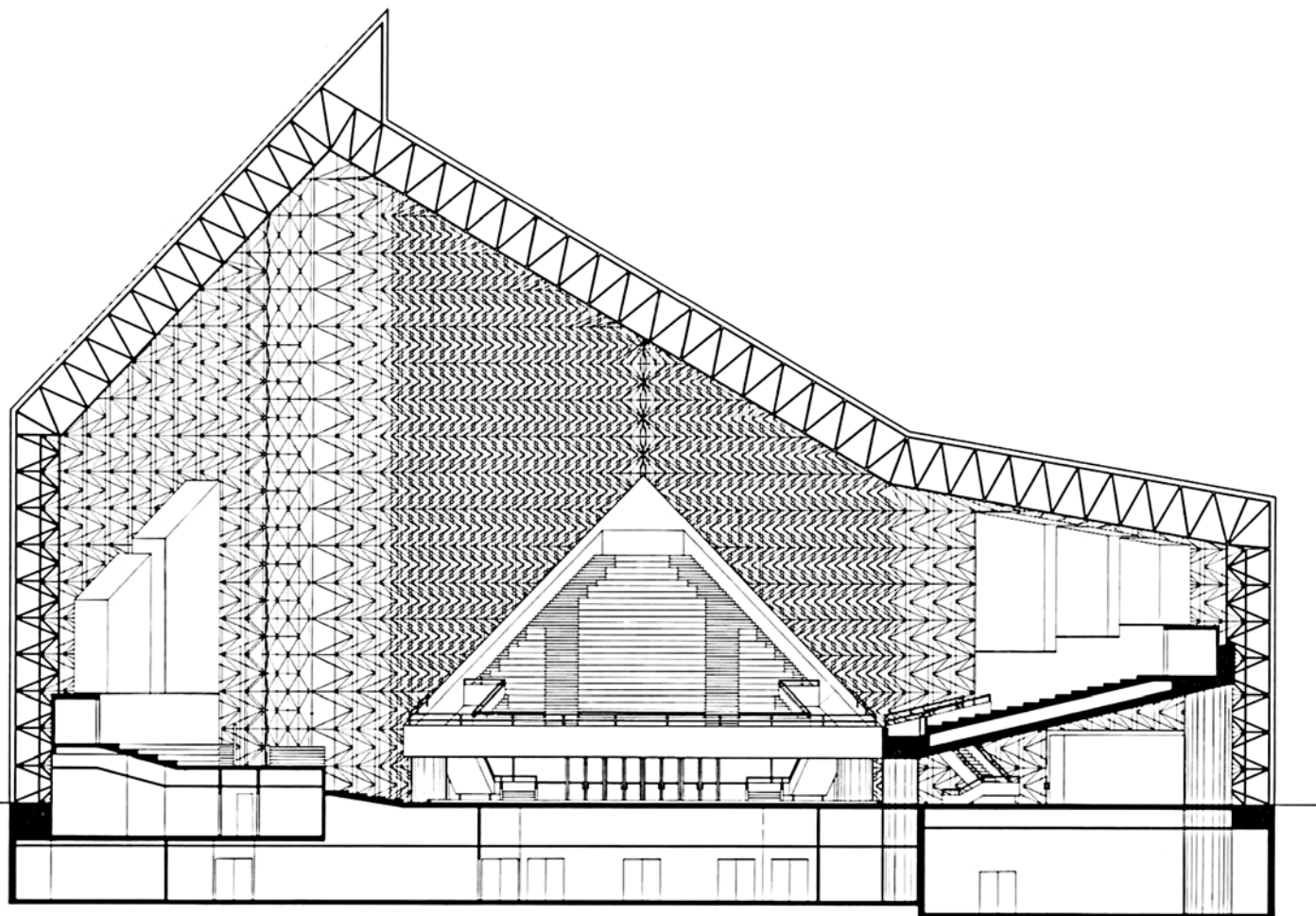


Хрустальный собор



Собор общины американских реформаторов (1961, архитектор Рихард Нойтрой), входящий в единый религиозный комплекс вместе с Хрустальным собором

«Хрустальный собор получит новое имя», «Католики планируют выкупить хрустальный собор», «Хрустальный собор, мегацерковь Калифорнии, выставлен на продажу», «Телепроповедник подтверждает факт своего банкротства», «Основатель программы “Час силы” покидает Хрустальный собор» — такими заголовками были заполнены страницы ежедневной американской прессы в сентябре 2012 года. Речь шла о Хрустальном соборе, построенном архитектором Филиппом Джонсоном в городе Гарден Гроув (округ Ориндж, штат Калифорния) в 1981 году. Здание церкви, вмещающее 2736 человек, стало самым большим стеклянным собором в мире. В нем находится пятый в мире по величине орган Хазел Райт, созданный итальянским мастером Фрателли Руффати. Кстати, в органе используются трубы, изначально установленные в органе нью-йоркской филармонии Эвери-Фишер-Холл в 1962 году. Инструмент, стоивший два миллиона долларов, был подарен церкви благодарным зрителем программы «Час силы», выходящей в эфир из собора с самого момента его постройки и до 2012 года и считавшейся самой рейтинговой религиозной христианской передачей в мире. Основателем церкви, программы и религиозной общины американских реформаторов (протестантов) был



Хрустальный собор. Разрез

пастор и телеведущий Роберт Харольд Шуллер. Передача состояла из церковно-хорового пения, разговоров о Боге и историй прихожан о том, как Бог и вера изменили их жизнь к лучшему.

До недавнего времени община была достаточно состоятельной: основанная в 1955 году, уже в 1977-м она смогла позволить себе пригласить для строительства собора за 18 миллионов долларов корифея американской архитектуры 75-летнего Филиппа Джонсона. (К слову, в 2012 году долг общины составил более 50 миллионов долларов, и здание церкви, ставшее одним из известнейших современных соборов в мире, было продано Католической церкви за сумму 57 миллионов долларов.) Задача Джонсона заключалась в том, чтобы возвести новую церковь для общины и при этом гармонично вписать ее в окружающую застройку.

Проект, предложенный Джонсоном и его ассистентом Джоном Бурже, был совершенно уникальным: никто не делал таких соборов ни до, ни после него. Но, тем не менее, можно проследить несколько идей, нашедших отражение в Хрустальном соборе. Сам Джонсон утверждал, что его вдохновляла архитектура немецких экспрессионистов Бруно Таута и Херманна Финстерлина. «Я всегда был немного экспрессионистом», —



Стеклянные панели облицовки собора



Хрустальный собор



Хрустальный собор имеет в плане форму неправильной четырехконечной звезды

говорил он. Лукавил, если вспомнить его более ранние работы. В 1977 году Филипп Джонсон только-только освободился от влияния Миса ван дер Роэ, он еще не лауреат Притцкеровской премии, а здание AT&T, ставшее одной из точек отсчета американского постмодернизма, еще даже не планировалось.

Здание церкви достаточно простое по композиции: в плане оно имеет форму неправильной, сплюсненной, четырехконечной звезды. Подчеркивая свою связь с классической архитектурой, Джонсон утверждал, что этот план с укороченным продольным и удлиненным поперечным нефами («рукав» католического креста, заложенного в основу плана и организации церковного пространства). А стальная 72-метровая колокольня Молитвенного шпиля, которая вызывает ассоциации с северной башней Шартрского собора, построенного в эпоху пламенеющей готики, была сооружена только к десятилетнему юбилею собора и открылась 16 сентября 1990 года. Ее архитектура заметно отличается от архитектуры собора: Джонсон применил смелое деконструктивистское решение, поставив башню не на стены, а на группы опор, что делает ее основание совершенно прозрачным: из-за этого весь объем начинает казаться невесомым и парящим в воздухе. В нижней части



Колокольня Молитвенный шпиль

В высоту собор достигает отметки в 39 м, в длину — 124 м, а в ширину — 63 м

Для сплошного остекления собора потребовалось 10 000 панелей из специального стекла, пропускающего лишь небольшую часть света и тепла

В плане собор представляет собой четырехконечную звезду неправильной формы

Хрустальный собор стал популярным архитектурным объектом благодаря тому, что именно в нем проходили съемки религиозно-популярной передачи «Час силы»

Перед собором находится гигантская парковка, на которой, не выходя из машины, можно слушать мессу, передаваемую через ретрансляторы



Хрустальный собор



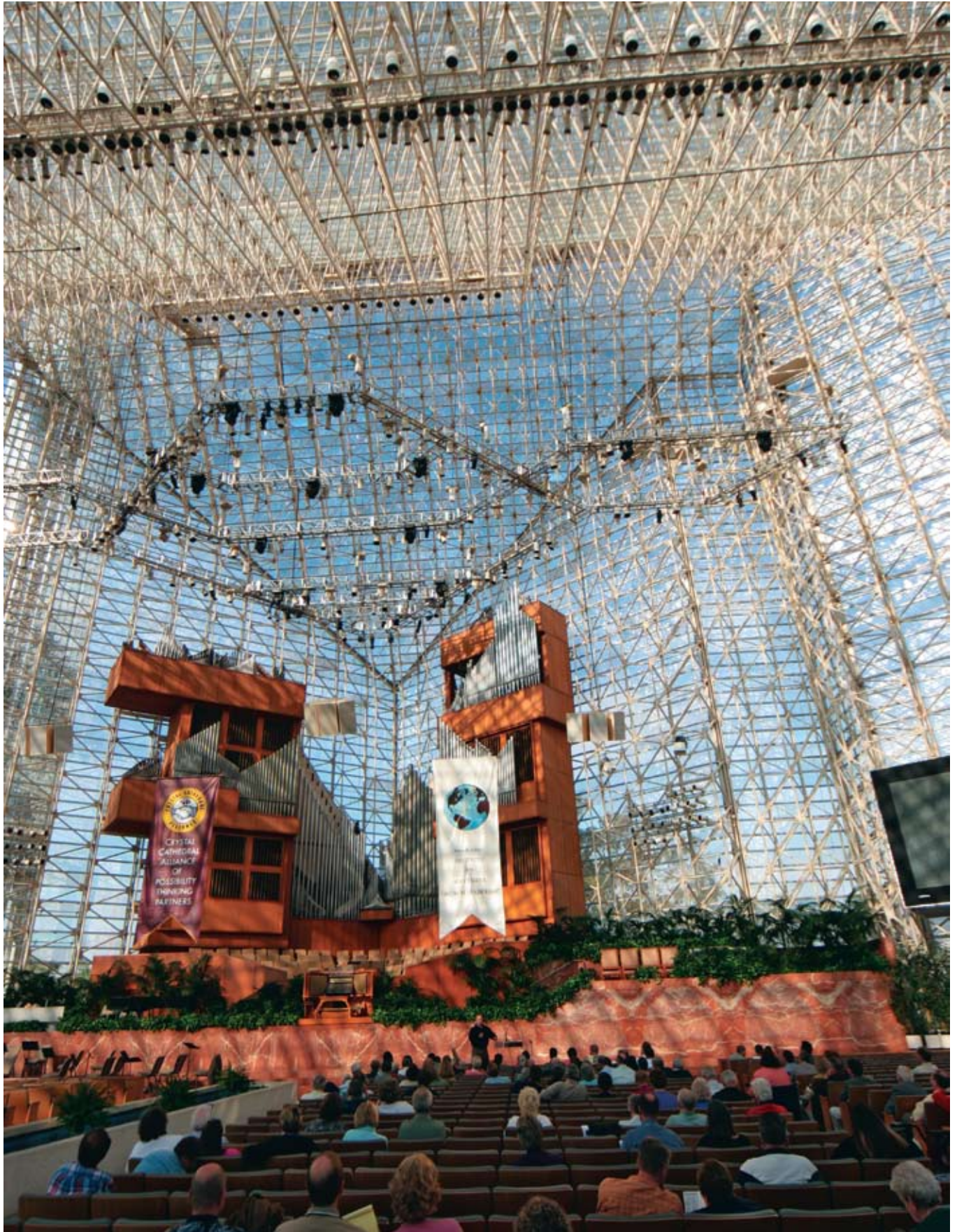


В соборе установлен пятый в мире по величине орган, собранный из 16 000 труб

Стальная 72-метровая колокольня Молитвенного шпиля напоминает северную башню Шартрского собора во Франции

30-метровые двери главного входа могут автоматически открываться, образуя гигантский проем, через который можно наблюдать за проповедью или мессой

Филипп Джонсон говорил, что на такое архитектурное решение его вдохновили проекты немецких экспрессионистов 1930-х годов — Бруно Таута и Херманна Финстерлина



Орган Хазел Райт

устроена крошечная часовня, а в верхней части этой конструкции, ставшей самым высоким сооружением в городе на момент строительства, находится корильон из 52 колоколов. Башня-колокольня по сегодняшний день выполняет свои прямые функции.

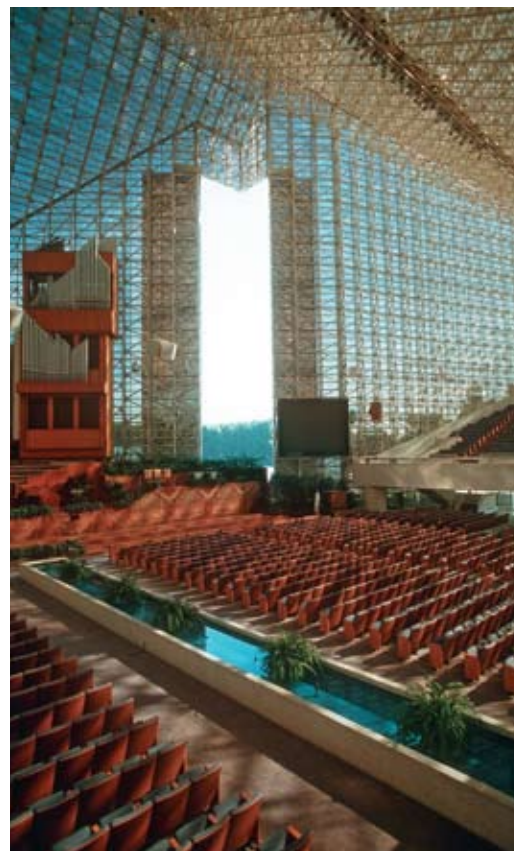
Для сплошного остекления собора потребовалось 10 000 прямоугольных панелей из особого стекла, пропускающего лишь незначительный процент тепла и света, благодаря чему пространство собора самоохлаждается, не создавая парникового эффекта. Они закреплены на гелевую основу таким образом, что выдержат даже восьмибалльное землетрясение. Такое смелое архитектурное решение сплошного остекления было бы неосуществимо без системы инженерных приемов: каждую панель поддерживает решетчатая конструкция из белой стали, и поэтому изнутри оболочка храма кажется тончайшей, вибрирующей мембраной и отвечает главному требованию Шуллера «сделать храм, открытый небу и окружающему миру».

Этот гигантский монолитный объем, не разделенный, как в традиционной храмовой архитектуре, на нефы, составляет примерно 39 метров в высоту, 124,5 метра в ширину и 63 метра в длину, в основе которого лежит латинский крест с удлинненным поперечным сечением и укороченным продольным (относительно оси вход — алтарь). То пространство, что образуется в центре пересекающихся лучей-*трансеpts*, было превращено в большой зрительный зал с массивными белыми балконами, больше подходящий именно для трансляций рейтинговых передач, нежели для мессы. Перед входом в храм устроена огромная парковка, где можно слушать проповедь не выходя из своей машины, через стереосистему. А чтобы у автомобилистов создавалось ощущение сопричастности происходящему, 30-метровые двери главного входа могут автоматически открываться, образуя гигантский проем, через который можно наблюдать за проповедью или мессой.

Такой функциональный подход, доминирующий над религиозным контекстом, конечно же, вызвал недовольство Римской католической церкви, которой теперь принадлежит храм. Поэтому с 2013 года в Хрустальном соборе и на территории кампуса проводятся масштабные работы, после которых храм будет соответствовать принципам католического богослужения. Тогда же храм получил название собор Христа. Реконструкцией интерьеров собора занимался архитектор Джонсон Фейн. Ему удалось найти компромисс между инновационным дизайном и приверженностью традициям: он



Хрустальный собор. Интерьер



30-метровые двери собора



Реконструированный под нужды католического богослужения собор. Интерьер



**Трансепт** — пространство, расположенное поперечно по отношению к основной части храма.

реорганизуем зал под католическую литургию, а также переносит алтарь в центр собора, чтобы голос священников не перекрывала оглушительная волна музыки, создаваемая 16 000 органных труб.

В 1998–2003 годах на территории кампуса построили еще одно сооружение — Международный центр возможности мышления. Оно было спроектировано Ричардом Мейером в точном соответствии со стилем и композицией окружающей среды. Это небольшое круглое здание, по всем четырем этажам которого идет стальная обшивка и панорамное остекление, благодаря которым оно органично вписывается в общий архитектурный контекст. Внутри расположены зрительный и конференц-зал, ресторан, кафе и сувенирный магазин.

Нужно отметить, что все наиболее заметные архитекторы конца XX века в период постройки Хрустального собора начинают мыслить примерно в одном ключе: возводить стеклянные небоскребы и экспериментировать со сложной формой. Поэтому нельзя сказать, что у Хрустального собора был какой-то один внешний первоисточник формы. Джонсон, к этому времени ставший первым лауреатом архитектурной Притцкерской премии, действительно работает как независимый художник и предлагает очень смелые решения, оказываясь одним из провозвестников постмодернизма в архитектуре. Но если оглянуться назад, в историю его творчества, то можно отметить, что первой «моделью» собора был Стекланный дом. Со временем композиция усложнилась, а частное превратилось в публичное. С другой стороны, для Филиппа Джонсона это уже апробация новых идей, которые он будет развивать дальше в похожем на готический костел небоскребе PPG-плэйс или в Культурном центре Метро-Дейд, похожем на разломанное по вертикали здание, внешние края которого провалились под землю, из-за чего боковые фасады здания несколько утоплены в землю. Поэтому Хрустальный собор так важен: он заканчивает одну страницу истории архитектуры и открывает новую главу — постмодернизма.



# Небоскребы Ворота Европы



Макет небоскребов Ворота Европы и площади Кастилии



Металлическая сетка, наложенная на фасады

В 1989–1996 годах Филипп Джонсон и его партнер Джон Бурже выстроили 26-этажные небоскребы Ворота Европы в Мадриде. Расположенные на севере города, они как бы обозначали въезд в него, хотя на сегодняшний день город уже, конечно, сильно разросся за пределы «ворот». Второе свое имя — башни КИО — они получили по аббревиатуре компании Kuwait Investment Office, для которой были построены. Но самое известное название, по которому любой житель города точно поймет, о чем вы говорите, — Падающие башни. Для своего времени башни стали настоящим инженерным достижением: угол их наклона составил 15 %, при сравнительно небольшой для небоскреба высоте в 115 метров верх башен выступает за пределы основания на 30 метров, то есть на полную ширину зданий. Это подчеркнуто декоративными стальными пластинами на фасаде: диагональ боковой стеклянной грани оказывается в вертикальном положении, соединяя точку опоры с противоположным углом наверху.

Такие же стальные профили обозначают углы зданий и делят небоскребы по вертикали на четыре равные части. Они повторяют конструктивные элементы: это тот самый прием, который предложил и впервые использовал Мис ван дер Роэ при строительстве Сигрэм-



Вид на небоскребы Ворота Европы с бульвара Кастьяна

билдинг. В идеале Мис видел здание как бы вывернутым наизнанку, когда все конструктивные элементы оказывались бы снаружи, обнажая все опоры и стальные балки. Но так как это было небезопасно, хотя бы из-за коррозии металла, то Мис дублировал несущие конструкции на фасаде, наложив поверх стекла металлическую сетку. Филипп Джонсон в своих мадридских башнях выступает как постмодернист: он использует тот же самый прием, но в увеличенном масштабе. При этом он использует его не для того, чтобы сделать заметнее устойчивость здания и монументальность конструкции, а для того, чтобы акцентировать его неустойчивость и угол наклона, и дополняет башню тонкими красными вертикальными и горизонтальными линиями, покрывающими все фасады.

Вертикальная ось, которая подчеркивает угол наклона, оказывается проекцией главного конструктивного элемента на стеклянную поверхность северных и южных фасадов башен. Такой наклон стал возможен благодаря сложным техническим расчетам. Через центр каждого небоскреба проходит вертикальная ось, которая держит все здание, — это монолитная бетонная конструкция, опирающаяся на массивный фундамент, служащий противовесом. Чтобы удержать вес башни,



Ворота Европы в городской застройке



Одна из башен Ворот Европы





Небоскребы Ворота Европы и окружающая застройка

плиту пришлось сделать 60 метров в длину и по 10 метров в ширину и высоту, так что ее общий вес составил 15 500 тонн. Восточный и западный фасады, которые оказываются под наклоном к земле, также покрываются стальной сеткой, но здесь уже две диагонали, проходя через всю поверхность, соединяют противоположные углы крест-накрест, что «стройнит» здание, делая его зрительно более высоким.

Для визуального эффекта важен и выбор материалов: белая сталь сочетается с тонкими красными металлическими линиями и черным стеклом фасадов. Нельзя не упомянуть о том, что Филипп Джонсон восхищался художником-супрематистом Казимиром Малевичем, для которого эти цвета всегда составляли основу всей живописной системы. Вспомнить хотя бы супрематические квадраты, которые были черного (стал самым известным), красного и белого цветов. Сам Джонсон говорил о том, что на композицию небоскребов его вдохновил рисунок другого авангардиста, Александра Родченко. Но не только живопись, а и архитектура русского авангарда оказалась важной в эпоху постмодернизма: ведь именно так выглядели архитектурные конструкции-проуны Эль Лисицкого (например, Горизонтальный небоскреб), которые в начале XX века просто невозможно было реализовать.

Филипп Джонсон снялся в 13 полнометражных кинокартинах. Во всех он сыграл самого себя

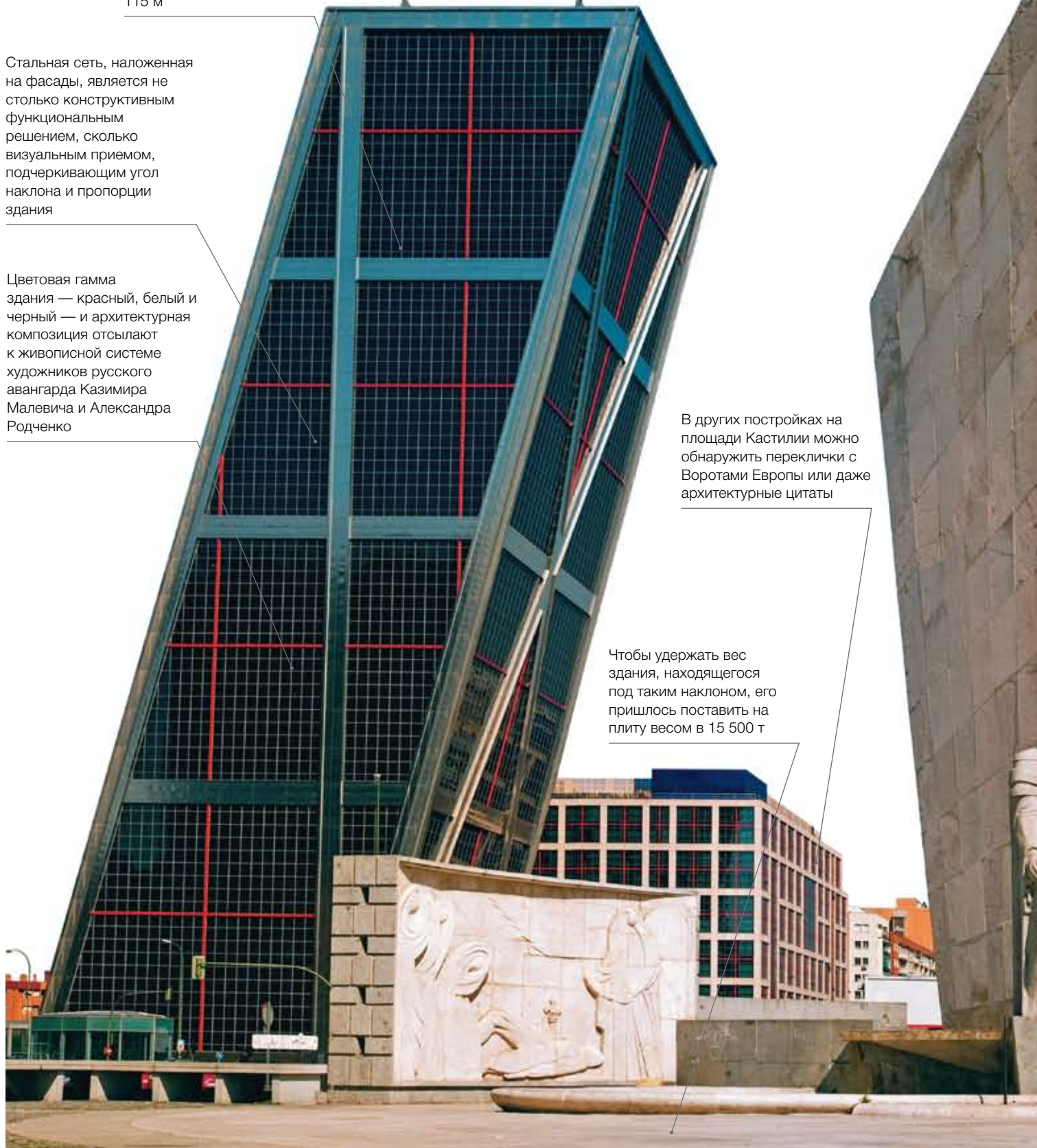
Угол наклона башен  
Ворота Европы составляет  
15 градусов при высоте  
115 м

Стальная сеть, наложенная  
на фасады, является не  
столько конструктивным  
функциональным  
решением, сколько  
визуальным приемом,  
подчеркивающим угол  
наклона и пропорции  
здания

Цветовая гамма  
здания — красный, белый и  
черный — и архитектурная  
композиция отсылают  
к живописной системе  
художников русского  
авангарда Казимира  
Малевича и Александра  
Родченко

В других постройках на  
площади Кастилии можно  
обнаружить переклички с  
Воротами Европы или даже  
архитектурные цитаты

Чтобы удержать вес  
здания, находящегося  
под таким наклоном, его  
пришлось поставить на  
плиту весом в 15 500 т



Небоскребы Ворота Европы



Название Ворот Европы и фланкирующий принцип расположения отсылают к тем временам, когда Мадрид был окружен оборонительными стенами, а въезд в город осуществлялся через «ворота» — Пуэрта дель Сол, Пуэрта де ла Вега

В 1996 году комплекс Ворот Европы получил награду за использованные при его строительстве выдающиеся инженерные находки

Башни Ворот Европы строились как «вариация на тему» башен-близнецов в Нью-Йорке, построенных 16 годами ранее

На площади перед Воротами Европы установлен памятник испанскому политическому деятелю Хосе Кальво Сотело работы скульптора Карлоса Феррейры

Ворота Европы служат также пространственной доминантой, организующей вокруг себя городское пространство площади Кастилии, и фланкируют начало бульвара Кастьяна



Памятник Хосе Кальво Сотело (скульптор Карлос Феррейра и архитектор Мануэль Мансано Монис) на площади перед Воротами Европы

Другим архитектурным объектом, к которому отсылают нас Ворота Европы, были, конечно, нью-йоркские башни-близнецы, построенные японским архитектором Минору Ямасаки в комплексе Всемирного торгового центра (открыт 4 апреля 1973 года). Как башни-близнецы высотой 415 и 417 метров сразу стали символом Америки, так Ворота Европы, находясь в финансовом центре города, стали современным символом Испании и Мадрида: в 2006 году они были выбраны символом Международного конгресса по сохранению культурного наследия. По формальным признакам постройки очень схожи: это простые стеклянные небоскребы, квадратные в горизонтальном сечении, визуально разделенные на равные вертикальные зоны. Конечно, мадридские башни были значительно ниже нью-йоркских, но, учитывая угол наклона, во время их строительства сделать здания выше было просто невозможно, а в этом крене и заключалась главная постмодернистская задумка архитектора.

Филипп Джонсон говорил: «Мы должны покончить с правильными углами, если мы не хотим умереть со скуки. Небоскребы кончились. Мы можем о них забыть». В каком-то смысле он оказался прав: сегодня никто не строит прямоугольные в сечении высотки. Они могут быть круглыми, многопрофильными, сужающимися или расширяющимися, но точно не прямоугольными. Поэтому многие считают Джонсона одним из самых важных архитекторов XX века — он во многом опередил свое время и предопределил будущее архитектуры.

На этом примере наглядно можно показать, в чем различие модернизма и постмодернизма: модернизм подчеркивает простоту, функциональность и тектонику здания, а постмодернизм подчеркивает его нефункциональность и нетектоничность, раздражая тем самым базовые ощущения человека. На подсознательном уровне архитектура воспринимается как соотношение горизонталей и вертикалей, и когда эти соотношения и пропорции соблюдены, тогда постройка кажется «правильной» и «устойчивой», а когда здание оказывается под наклоном, его элементы «висят» в воздухе без опоры, тогда возникает чувство нестабильности и неустойчивости конструкции, «неправильности», которая выбивается из общего ряда и привлекает внимание зрителя. В то же время для постмодернизма характерны отсылки к национальной истории того места, где построено здание. Название Ворота Европы и фланкирующий принцип расположения отсылают к тем временам, когда Мадрид был окружен оборонительными стенами, а въезд



Стальные пластины на фасаде, наложенные по диагонали крест-накрест и визуально «строинящие» здание

Архитектор говорил:  
«Мне приятно, если меня  
называют Мис ван дер  
Джонсон»



Красные металлические линии — отсылка к искусству русского авангарда



Вход в одну из башен

в город осуществлялся через «ворота» — Пуэрта дель Сол, Пуэрта де ла Вега. Такая традиция воспроизведения средневековых подъездов к городу существовала и в XVIII веке, когда были построены аллегорические Пуэрта де Сан Висент или Пуэрта де Алькала.

Ворота Европы служат также пространственной доминантой, организующей вокруг себя городское пространство. Они были возведены на площади Кастилии так, чтобы фланкировать собой круглую площадь и начало бульвара Кастельяна. На площади установлен памятник политическому деятелю Хосе Кальво Сотело работы скульптора Карлоса Феррейры и архитектора Мануэля Мансано Мониса, который появился здесь еще в 1960 году, то есть намного раньше небоскребов. А в 2009 году на площади поставили еще одну скульптуру: Банковский обелиск, подаренный городу Банком Мадрида. Это работа известного современного испанского архитектора Сантьяго Калатравы, который взял за основу обелиска Бесконечную колонну скульптора Константина Бранкузи (1938). Все вместе — круглая площадь, центр которой отмечен обелиском, два небоскреба и монумент Сотело — они составили единую устойчивую пространственную композицию городской среды.

В 1996 году комплекс Ворота Европы получил награду за выдающиеся инженерные находки, использованные при его строительстве. Сегодня такое инженерное решение кажется очень простым, архитектурные возможности и проектные технологии шагнули далеко вперед, а постмодернизм как язык копирования и заимствований стал воспроизводить уже самого себя, не предлагая ничего нового. В этих условиях мы говорим уже не о языке стиля, а об индивидуальности архитектора и о том, насколько уникальным он может сделать каждый новый проект, который должен быть узнаваемым, необычным и обязательно в чем-то «самым-самым» — самым высоким, самым наклонным, самым эффектным. В 2009 году Рем Колхас построил в Пекине здание штаб-квартиры Центрального китайского телевидения — наклонный небоскреб, башни которого соединяются горизонтальной частью без опор на высоте почти 200 метров. А в 2011 году было завершено строительство небоскреба Кэпитал Гейт в Абу-Даби, который при высоте в 160 метров и с углом наклона в 18 градусов стал самым высоким наклонным архитектурным сооружением в мире. Но в этой погоне за рекордами можно с уверенностью сказать, что Кэпитал Гейт не будет долго оставаться зданием с самым большим углом наклона. А что будет дальше — посмотрим.



# Часовня Святого Василия Великого



Часовня Святого Василия Великого (Кесарийского) в академическом атриуме Университета Сент-Томас





Копия знаменитого шартрского лабиринта, символизирующего путь к Богу

Деконструктивистская архитектура уходит корнями в русский авангард. Радикальный слом традиций, произошедший в начале XX века в русском искусстве, оказал огромное влияние на западноевропейскую и американскую культуру и спустя 70 лет проявился в новом архитектурном стиле. В супрематических работах художника Казимира Малевича часто встречаются композиции со смещенными кругами, прямоугольниками, квадратами и стремительными диагоналями, которые вдохновляли деконструктивистов и, в частности, стали лейтмотивом поздних проектов Филиппа Джонсона. Среди них стоит отметить часовню Святого Василия Великого (Кессарийского) в академическом атриуме Университета Сент-Томас в Хьюстоне (штат Техас, США). Она была построена в 1992 году.

Так же как Малевич выстраивал свои живописные работы, Джонсон выстраивает архитектурную композицию, основываясь на трех основных геометрических элементах: кубе, сфере и плоскости. Капелла представляет собой простой белый куб со сферическим золотым куполом, которые «разрезаются» плоскостью черной гранитной стены. Ослепительно белый объем храма с множеством различных теологически обоснованных деталей в постмодернистском духе резко



Вход в часовню, напоминающий тканевый тент



Черная, отдельно стоящая гранитная стена «проламывает» основной объем и купол часовни



Гранитная стена с двумя ярусами прямоугольных окон и с большим сквозным «окном» в верхней части, где устроена настоящая колокольня

контрастирует с архитектурой кампуса, которую почти на полвека раньше проектировал сам Джонсон. Открытые обходные галереи и здание из красного кирпича, построенные в духе чистого модернизма и под влиянием чикагских проектов Миса ван дер Роэ для Иллинойского университета, фланкируют внутренний двор, один конец которого замыкается университетской библиотекой, а другой — часовней. Это сделано не случайно: постройки обозначают две важнейшие основы католического университета, основанного орденом базилианцев, — веру и разум. Таким образом, часовня, резко отличающаяся от всего окружающего ландшафта, кажется каким-то сверхъестественным объектом, что, впрочем, усиливает впечатление, апеллируя к религиозным чувствам.

Это здание высотой более 20 метров возвышается над всеми университетскими постройками. И первое, что видит посетитель, оказавшись в кампусе, — гладкая белая стена почти во всю ширину двора, левую часть которой «проламывает» диагональная черная плоскость отдельно стоящей гранитной стены с двумя ярусами прямоугольных окон и с большим сквозным «окном» в верхней части, где устроена настоящая колокольня. Кстати, колокола звонят каждые полчаса, а также при-



Вид на часовню

зывают студентов университета на богослужения. Стена проходит и через купол, благодаря чему его сфера перестает быть замкнутой, а через образовавшийся «разлом» внутрь храма проникает солнечный свет, создавая живую игру бликов. На такой «игре» светотени, форм и плоскостей, среди которых нет ни одного случайного элемента, и построена вся архитектура капеллы.

Так как гранитная плоскость отсекает часть фасада, то симметрия нарушается, а ось композиции смещается вправо, перетягивая за собой вход в храм. В храме нет дверей, а вход сделан так, словно массивная стена здания вдруг превратилась в тканевый тент, одна из частей которого отошла от другой. Такой прием отсылает к идее скинии или походных древнееврейских храмов, напоминающих что-то вроде палатки в современном понимании. Это можно интерпретировать и как отсутствие барьера на пути к Богу.

Все пространство интерьера построено на повторении и комбинациях простейших геометрических форм: простые прямолинейные формы целого кубического объема здания сочетаются с простыми округлыми формами окон, алтарной апсиды и «разрезанной» диагональной стеной на неравные части купольной полусферы. Причем эллипсы отмечают самые сакральные «точки»



Похожий на тканевый тент вход в часовню



Световое окно-крест и контррельеф «Несение креста» работы скульптора Дэвида Каргилла на западной стене



Бронзовая скульптура Мадонны с Младенцем в нише на восточной стене часовни

пространства храма: алтарь и святыню — скульптуру Мадонны с Младенцем. Эти простейшие комбинации оживляет игра световых бликов. Во-первых, свет проникает через отверстие в куполе. Поскольку гранитная стена оказывается ниже высоты купола, между ее верхней границей и верхней точкой купола образуется зазор, который по аналогии с готическими соборами, можно было бы назвать клеристорием, через окна которого проникает солнечный свет, и, отражаясь на блестящей полированной черной поверхности гранита, как бы дорисовывает линию светового круга, который образуется на белоснежной купольной полусфере. Во-вторых, свет исходит из окна над скульптурой Мадонны, которое как бы спрятано под белоснежным каменным «клапаном», выступающим полукругом из восточной стены и формирующим направленный поток света.

В-третьих, он идет из алтарного пространства. Апсида выступает за границы кубического объема совсем чуть-чуть, и прямо над ней в крыше расположено овальное окно, через которое также проникает направленный световой столб, освещающий белоснежные стены и деревянное готическое распятие. Алтарь смещен от оси и геометрического центра храма к западу. Сделано это потому, что диагональная стена, разделяющая интерьер на условные «неф» и «*нартекс*», изменяет физическое ощущение пространства для человека, находящегося внутри здания. И здесь ось выстраивается с учетом этого внутреннего деления.

Главным световым акцентом является окно в форме креста на западной стене. Крест расположен не вертикально, а под наклоном, и такой наклон, процитирован прямо с работ Малевича: подобный крест присутствует в его работах. Свет, проникающий через него и отражающийся на белоснежных стенах интерьера, буквально ослепляет посетителя. Его движение и изменение в течение дня оживляют пространство, создавая игру теней на полированной поверхности камня, церковных скамьях из черного ореха, бронзовом табернакле с ангелами, распятии, выполненном в XIV веке, от которого сохранилась только фигура Спасителя без креста, скульптуре Мадонны и яркой красочной иконе святого Василия, выполненной в византийском духе.

Но главным украшением храма, которое, можно сказать, существует только благодаря игре света, является обратный рельеф со сценами крестного пути Иисуса Христа. Прямо в стене вырезаны 14 маленьких изображений. В сценах не показано ничего, кроме фигур, которые расположены на белой плоскости, то ближе, то

дальше от зрителя. Это создает невероятное впечатление: при минимальном наборе выразительных средств художнику удается создать целую историю, которая развивается в пространстве и времени от несения креста, через распятие к Воскресению. И при разных углах падения света изображения кажутся то более глубокими, то плоскими, то выступающими за плоскость стены: нам постоянно требуется тактильное подтверждение, потому что зрительное восприятие здесь оказывается бессильным.

В пространстве церкви нет ни одного непродуманного, не символизирующего что-либо элемента, все они были подобраны самим Филиппом Джонсоном. Художник Дэвид Каргилл выполнил не только контррельеф со сценами несения креста, но также монолитный каменный алтарь с волнистыми резными линиями, «стекающими» по вертикальным боковым опорам, что символизирует благодать, нисходящую на верующих во время богослужений. Ему же принадлежат шесть больших алтарных подсвечников, символический табернакль с ангелами для хранения Святых Даров, то есть хлеба и вина, ритуально приготовленных священником на литургии, и бронзовая скульптура Мадонны, которая была подарена храму сэром Лео Либнеком и его супругой Патти Руф, основавших кампанию по сбору средств на строительство этого храма. Младенец на коленях Мадонны держит раскрытую Библию, Слово Божие, что вполне согласуется со схоластической программой университета. Польский скульптор Михаил Пლოსки написал икону святого Василия Великого в византийском духе, так как культ этого святого произошел именно из Византии. А Майкл Доббинс выполнил деревянную мебель для храма. Распятие в алтаре было подарено известным филантропом и меценатом Домеником де Менилом. Чтобы не дополнять фигуру Спасителя современным крестом или имитацией работы XIV века, было принято решение сделать крест контррельефом, углубленным в стену. Это был очень правильный и тактичный ход с точки зрения искусствоведческой практики: не дополнять и не портить тем самым подлинной красоты скульптурного изображения.

К западу от храма устроена копия знаменитого шартрского лабиринта, символизирующего идею пути к Богу. Сегодня центр этого круглого лабиринта служит местом медитации и апеллирует не только к христианству, потому что лабиринт как метафора жизни присутствует во многих религиях.



Распятие в алтаре на северной стене часовни



**Нартекс** — пристройка или отдельное помещение при входе в храм, обычно отделяется от храма стеной с дверным проемом.

# Основные этапы творчества

Выставка «Современная архитектура: международная выставка» в Музее современного искусства	1932	Нью-Йорк, США
Дом № 9 на Эш-стрит	1943	Кембридж, Массачусетс, США
Дом Ричарда и Ольги Буф	1946	Нью-Йорк, США
Стеклянный дом	1949	Нью-Канаан, Коннектикут, США
Сигрэм-билдинг (вместе с Мисом ван дер Роэ)	1956	Нью-Йорк, США
Музей Института искусств Мансона-Уильямса-Проктора	1960	Ютика, Нью-Йорк, США
Музей Амона Картера	1961	Форт-Уорт, Техас, США
Театр Дэвида Коха (Нью-Йоркский балетный театр)	1964	Нью-Йорк, США
Павильон Нью-Йорка на Всемирной выставке	1964	Нью-Йорк, США
Часовня Марка Ротко	1971	Хьюстон, Техас, США
Музей искусств Южного Техаса	1972	Корпус Кристи, Техас, США
Библиотека Элмера Холмса Бобста	1973	Нью-Йорк, США
Капелла Дня благодарения	1976	Даллас, Техас, США
Хрустальный собор	1980	Гарден Грув, Калифорния, США
PPG-билдинг	1981–1984	Питсбург, Пенсильвания, США
Культурный центр Метро-Дэйд	1982	Майами, Флорида, США
AT&T-билдинг (сейчас Сони-билдинг)	1984	Нью-Йорк, США
Небоскребы Ворота Европы	1989–1996	Мадрид, Испания
Комерика-Банк-тауэр	1991–1993	Даллас, США
Часовня Святого Василия Великого	1992	Хьюстон, Техас, США
Филипп-Джонсон-хаус	1997	Берлин, Германия
Межконфессиональная часовня Мира	1997–2010	Даллас, США

# Содержание

Жизнь и творчество . . . . .	3
Стеклянный дом . . . . .	23
Театр Дэвида Коха . . . . .	33
Хрустальный собор . . . . .	43
Небоскребы Ворота Европы . . . . .	53
Часовня Святого Василия Великого . . . . .	63
Основные этапы творчества . . . . .	70

Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
АО «Издательский дом  
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»  
Главный редактор *А. Барагамян*  
Руководитель проекта *А. Войнова*  
Ответственный редактор *С. Ананьева*  
Фоторедактор *М. Гордеева*  
Верстка *С. Туркиной*  
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *Е. Кинякина*  
Фото на обложке *Frank Stella Schroeder*

— Адрес издательства —  
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
e-mail: editor@directmedia.ru  
www.directmedia.ru

Том 31  
«Джонсон»



© Издательство «Директ-Медиа», 2016  
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2016

— Издатель —  
АО «Издательский дом "Комсомольская правда"»  
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский  
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru  
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия  
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 18.12.2015  
Формат 70×100/8. Печать офсетная  
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61  
Заказ № 110057

2016 год

© При подготовке издания использовались материалы  
фотобанка Vostock Photo