

Даниэль Либескинд

(род. 1946)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2015



Жизнь и творчество



Даниэль Либеcкинд



Деконструктивизм — направление в современной архитектуре, основанное на применении в строительной практике идей французского философа Жака Деррида. Другим источником вдохновения деконструктивистов является ранний советский конструктивизм 1920-х гг. Для деконструктивистских проектов характерны визуальная усложненность, неожиданные изломанные и нарочито деструктивные формы, а также подчеркнуто агрессивное вторжение в городскую среду.

Постмодернизм — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века: он употребляется как для характеристики постнеоклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве. Постмодерн — состояние современной культуры, включающее в себя своеобразную философскую позицию, допостмодернистское искусство, а также массовую культуру этой эпохи.

Архитектура — это повествование. Это история, рассказанная с помощью камня. Это история преодоления и борьбы человека за превращение невозможного в возможное. Величайшие соборы, храмы, пирамиды, пагоды, прекрасные индийские города... Все это было воплощено в жизнь не с помощью какой-то абстрактной идеи, это было воздвигнуто человеком.

Даниэль Либеcкинд

Даниэль Либеcкинд — один из тех творцов, чей характерный, хорошо узнаваемый почерк позволил в конце 1980-х годов окончательно сформироваться в качестве самостоятельного течения **деконструктивизму**.

Его подход к пониманию архитектуры и его творческий метод основаны не только на безграничных современных возможностях компьютерного моделирования, но и на философии, музыке и глубоком уважении к истории архитектуры.

Безусловно, в основе всей современной архитектуры лежит точный математический расчет, но нельзя недооценивать творческое начало и индивидуальность архитектора. «Вся наша деятельность зависит от компьютера. Но компьютер должен служить лишь орудием,



Музей Феликса Нуссбаума. Оснабрюк, Германия



Музей Феликса Нуссбаума. Интерьер

которым управляет человек. Я считаю, что рука, при всей своей примитивности и несовершенстве, рука подвижна силами, природа которых не вполне понятна; и, хотя в них нет ничего мистического, мы понимаем, что рукой движут силы, находящиеся вне нашего контроля», — говорит маэстро.

Для Либескинда философская концепция **постмодернизма** второй половины XX века становится парадигмой существования устойчивых композиционных архитектурных мотивов, которые так или иначе присутствуют во всех проектах мастера. Столкновение и смешение форм, стилей, материалов, смысловые и пространственные метафоры, определенная игра смыслов, — все это не только задает форму, но и определяет саму суть, выразительность архитектуры. Эмоциональность, образность, сложная пространственная композиция, а не плоскость фасада, наполненность, а не пустота, — вот что действительно важно.

«Архитектура — застывшая музыка» — это известный афоризм немецкого философа Фридриха Шеллинга. Но главное в нем отнюдь не поэтичность метафоры. В произведениях и высказываниях античных философов, например в «Поэтике» Аристотеля, есть суждения о математических соотношениях в музыке, составляющих



Музей Феликса Нуссбаума. Фрагмент фасада

интервалы. Пифагор считал музыку проявлением высшей математической гармонии. В этом смысле сопоставление музыкального и архитектурного произведений только подчеркивает представления Либескинда о выразительности архитектуры. И, надо полагать, музыкальное образование, которое получил архитектор, сыграло в его мировосприятии не последнюю роль. «Экспрессия нашего города, нашего дома — вот что наполняет архитектуру смыслом и наделяет способностью говорить. <...> Поэтому я считаю, что очень важно открывать архитектурные формы, которые, может, и не поддаются описанию словами, но которые говорят с нами с помощью таких понятий, как пропорция, материал и свет». Пропорция — вот основа всего. Пропорция, столь важная для античных философов, не теряет своей силы и сегодня.

Даниэль Либескинд не перечеркивает историю, но обращается к ней как к повествовательному материалу, как к источнику коллективной памяти. История архитектуры и история как таковая — важнейший источник архитектурных форм и смыслов, заполняющих эти формы. В своих проектах Либескинд использует мировую историю и историю архитектуры как в буквальном смысле, аккумулируя исторические архитектурные мотивы, создавая напряжение или сталкивая между



Музей Феликса Нуссбаума. Интерьер



Художественный музей, корпус Фредерика С. Хэмилтона. Денвер, США



Художественный музей, корпус Фредерика С. Хэмилтона. Интерьер

собой новое и старое, так и в интеллектуальном, выстраивая тонкие отсылки к определенным событиям.

Большое значение для Даниэля Либескинда имеет понятие «новый модернизм». Это не стилистическое направление в искусстве, но, скорее, мироощущение и противопоставление концепции мировосприятия и его основ. Либескинд имеет в виду, что период обогащения человеческого интеллекта, то великое, что привнесли в видение мира славные творцы и мыслители, заканчивается. Он считает, что *модернизм* существует в искусстве не последние десять, двадцать или даже сто лет, а около трех тысяч лет и только сейчас подходит к концу. Но это не есть конец пути. Это лишь конец одной концепции, основанной на великих тысячелетних знаниях и законах, которые были опровергнуты. В культурном сознании общества граница между старым и новым уже преодолена, и появилось ощущение, что с приходом «нового модернизма» изменилась и атмосфера существования, желания и устремления людей, и в целом образ человеческого мышления. В связи с этим Либескинд считает, что и архитектура перешла в ту форму существования, при которой каждое новое направление, а подчас и каждое сооружение, стремится впитать весь накопленный к нынешнему моменту опыт.



Художественный музей, корпус Фредерика С. Хэмилтона. Макет

Почерк Даниэля Либескинда уникален и узнаваем, но, строго говоря, мы не можем рассматривать его деконструктивистские проекты как чистое проявление постмодернизма, не приняв во внимание некоторые особенности этих направлений.

Деконструктивизм неразрывно связан с культурой постмодернизма, однако принято различать постмодернистскую архитектуру и архитектуру деконструктивистскую. Впрочем, если сравнивать оба направления на уровне теорий, то мы обнаружим больше сходства, чем различий. Можно говорить о том, что деконструктивизм — часть постмодернизма, но с несколько иным отношением к наследию модернизма, более тесной связью с архитектурными теориями начала XX века, а также с более радикальным (часто даже агрессивным) отношением к человеку, более глубоким исследованием проблем современной архитектуры, поиском новых форм (но не игрой с историческими формами, чем занимаются большинство архитекторов, считающих себя постмодернистами). Возможно, деконструктивистская архитектура самая сложная и отдаленная от массового потребителя, это архитектура мегаполисов и «нового поколения».

В первом приближении творчество Либескинда — типичный деконструктивизм. Но если заняться



Художественный музей, корпус Фредерика С. Хэмилтона. Интерьер



Проект комплекса «Сити-Лайф». Милан, Италия

изучением отдельных проектов, таких как генплан комплекса зданий Всемирного торгового центра в Нью-Йорке или Еврейский музей в Берлине, то (даже несмотря на радикальное переосмысление конструктивных элементов здания) на первый план выйдет некая «лирическая» составляющая. Здесь имеется в виду глубокий символизм, личное сопереживание жертвам событий всемирного масштаба.

Деконструктивистская теория отличается от постмодернизма (если говорить глобально) тем, что деконструктивизм размывает и разрушает общую картину мира, наиболее ярким воплощением которой является архитектура. Постмодернизм все же больше некое настроение современной культуры, которое сказывается чаще в практике искусства и жизни. При этом в архитектуре постмодернизма нередки заимствования, нарочитое подражание, копирование исторических стилей или объектов. Стоит также отметить ее символизм и интеллектуальность, дающие зрителю возможность самому раскрывать идеи и смыслы, при условии, что он обладает достаточным уровнем культуры, чтобы использовать эту возможность. При всем этом если рассматривать архитектурные формы как лингвистическую систему и каждый стиль или направление как



Модернизм — направление в искусстве конца XIX — начала XX века, характеризующееся разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые, нетрадиционные начала в искусстве, непрерывным обновлением художественных форм, а также условностью (схематизацией, отвлеченностью) стиля.



Проект башни Газпрома. Санкт-Петербург, Россия

своего рода язык, то деконструктивизм формально можно считать просто «еще одним языком» постмодернизма.

В любом случае, дискурс о «конце эпохи постмодернизма» не имеет ни однозначных позиций, ни четких определений. Поэтому Даниэля Либескинда можно считать не только одним из ярчайших представителей деконструктивизма в архитектуре, но и с некоторыми допущениями — представителем архитектуры постмодернистской.

Даниэль Либескинд родился 12 мая 1946 года в Польше, в городе Лодзь. Архитектурное образование Даниэль получил в университете Купер Юнион в Нью-Йорке, а второе, по специальности «история и теория архитектуры», — в Школе сравнительных исследований в Эссекском университете (Англия, 1972). По стипендии Американско-Израильского культурного фонда он изучал музыку в Израиле и Нью-Йорке. Музыка играет существенную роль в архитектурном проектировании Либескинда на стадии разработки концепции; это органичный элемент архитектоники его сооружений.

В 1978–1985 годах Либескинд возглавлял архитектурный факультет Крэнбрукской академии искусств, в 1986–1989 годах основал и возглавил архитектурное

Родители Либескинда — польские евреи, чудом спасшиеся во время Второй мировой войны в Советском Союзе. Они встретились в Киргизии, а после вернулись в Лодзь



Ансамбль Гранд-Канал-сквер. Дублин, Ирландия

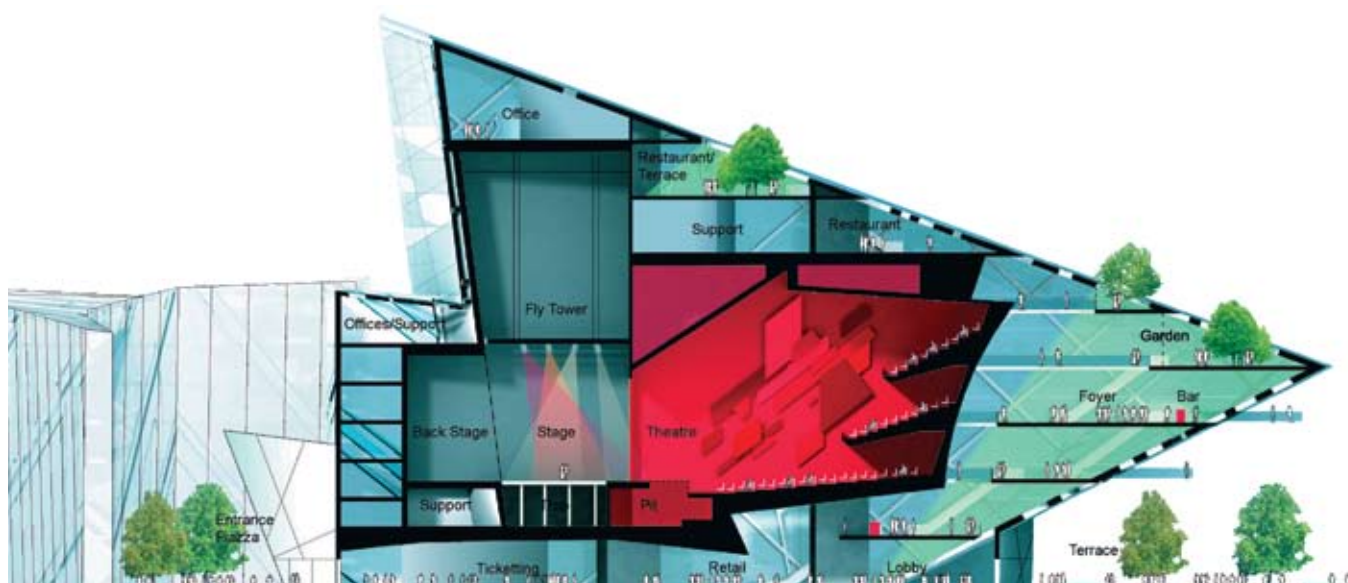


Театр на Гранд-Канал-сквер. Интерьер

училище в Милане. Даниэль Либескинд — один из семи зодчих, принимавших участие в выставке «Архитектура деконструктивизма» в Нью-Йорке (1989).

В 1989 году в Берлине Либескинд основал собственное бюро. Всемирная известность пришла к нему благодаря проекту Еврейского музея в Берлине (1989–1999; открыт в 2001 году). Этот же проект принес Либескинду Архитектурную премию Германии.

В 1989 году выходит программная статья Либескинда под названием «Поверхность должна умереть. Доказательство». В ней он деконструирует понятие поверхности, стены и, словно теорему, псевдоматематически доказывает свое утверждение, используя абстрактные символы. «Линия всегда перпендикулярна вибрации, испускаемой Богом, который впервые поцеловал треугольники, затем ставшие равносторонними...» — примерно в таком духе написана вся статья. Кроме того, в своих текстах Либескинд одновременно использует множество языков (и древних, и современных, и несуществующих), переворачивая слова и буквы во всех направлениях, пуская их зигзагообразно, наискось, сталкивая друг с другом, вклинивая между буквами цифры, превращая сам текст в некий шифр. И если его читать привычно, от начала к концу, то ничего кроме бессмыслицы в нем найти не



Проект театра на Гранд-Канал-сквер. Разрез

удастся. Дело в том, что Либескинд, как в своих текстах, так и в архитектурных проектах, подразумевает использование «метода чтения между линиями» (как и Питер Айзенман, главный теоретик архитектуры деконструктивизма, который все же основные поиски направляет именно на архитектуру, а не на текст). При этом «шифр» Либескинда — типичная постмодернистская игра, в которой его можно отнести к идеям деконструктивизма. Лингвистические опыты постмодернистов, начиная с Джеймса Джойса, были зачастую основаны на проблеме «шифра» и его «трактовки». Но если в середине XX века исследовались возможности автоматического письма, то рубеж XX–XXI веков ознаменовался попыткой контроля и создания скрытой структуры и жестких внутренних ограничений формы. То есть идея неограниченного выбора и абсолютной свободы на самом деле стала еще более жесткой формой внутреннего тотального контроля (в тексте и архитектуре — контроля над интерпретацией и «разгадкой шифра»).

В 2003 году Даниэль Либескинд принимает участие в конкурсе на проект нового комплекса на месте разрушенного во время теракта Всемирного торгового центра в Нью-Йорке и побеждает в нем, после чего его архитектурное бюро переезжает в Нью-Йорк.



Театр на площади Гранд-Канал-сквер. Интерьер



Торговый центр «Кё-Боген». Дюссельдорф, Германия. Фрагмент фасада



Парк и торговый центр «Кё-Боген»

Его творчество — не только архитектура, но и философия, и музыка, причем в этих областях он также высоко профессионален. Сложно назвать другого зодчего, для которого музыка была бы столь органичным элементом архитектоники сооружений. Музыка, геометрия, слово — источники вдохновения в творчестве Либескинда-архитектора. Он строит здания, пишет философские эссе, ставит оперу (в 2000 году в Лейпцигской опере Либескинд не только выступил в качестве постановщика, но и дирижировал оперой Оливье Мессиана).

На счету маэстро огромное количество проектов, как осуществленных, так и нереализованных. Даниэль Либескинд — обладатель многочисленных премий и наград. Дважды он был удостоен премии RIBA Королевского института британских архитекторов. В 2004 году архитектор был выбран первым послом по вопросам культуры и архитектуры в программе государственного департамента США «Культурная инициатива».

Чтобы иметь представление о его творчестве, нужно рассмотреть несколько основных аспектов, благодаря чему станет возможным сформировать целостное представление о нем и разобрать отдельные объекты уже в



Торговый центр «Кё-Боген». Фрагмент фасада



Жилой комплекс «Отражение». Бухта Кеппел. Сингапур



Башни комплекса «Отражение». Бухта Кеппел

определенном контексте. Философская проблематика архитектуры Либескинда была рассмотрена выше. Теперь же стоит обратить внимание на географию и типологию творчества этого мастера, а точнее, на несколько архетипичных методов, которые так или иначе можно проследить практически во всех проектах.

Никогда ранее архитектура не была настолько универсальной и космополитичной, как сегодня. Постройки Даниэля Либескинда можно обнаружить по всему миру — от Азии до Соединенных Штатов, его нереализованные проекты также планировалось осуществить в разных частях света. Самыми известными из них являются Музей Феликса Нуссбаума в Оснабрюке (1998/2010–2011) и Еврейский музей в Берлине (Германия, 1989–1999), Имперский военный музей в Манчестере (Великобритания, 1999–2001), Еврейский музей в Копенгагене (Дания, 2003), Королевский музей Онтарио в Торонто (точнее — его расширение; Канада, 2003–2007), генплан Всемирного торгового центра и башня Свободы в Нью-Йорке (в соавторстве с Дэвидом Чайлдсом; США, 2003 — по наст. вр.), проект «Сити-Лайф» (совместно с Захой Хадид и Аратом Исодзаки) в Милане (Италия, 2004–2012), проект небоскреба «Илад Пропертис» (остался нереализованным, США, 2007),



Королевский музей Онтарио. Торонто, Канада. Вид с высоты птичьего полета

проект жилого комплекса «ВИТРА» в историческом центре Сан-Паулу (Бразилия, 2015).

На сегодняшний день на территории США у Либескинда не так много реализованных персональных проектов. Среди них, например, торговый центр «Кристалл» (2007–2009) в Лас-Вегасе и Художественный музей, корпус Фредерика С. Хэмилтона в Денвере (2000–2006), его геометрическая форма напоминает детскую головоломку, которую архитектор попытался собрать из совершенно несвязанных ромбовидных фигур. Сам автор говорит, что своей формой этот музей обязан очертаниям Скалистых гор, которые, собственно, находятся в Денвере.

Большая часть творений Либескинда разбросана по Европе. На окраине столицы Швейцарии, в Берне, по его проекту построен Западный торгово-развлекательный комплекс (2008). Масштабное коммерческое сооружение стало одним из крупнейших строительных объектов в этой маленькой стране. Этот торговый центр Либескинда явно демонстрирует характерный «почерк» архитектора: угловатые объемы и ломанные линии, что перекликается с, например, «Кристалл», построенным на год позже в Вегасе.

Чтобы придать комплексу в Берне некоторую мягкость, архитектор решил обшить его фасад деревом.



Королевский музей Онтарио. Фрагмент фасада



Первоначально здание было поделено на 5 основных галерей, по одной для археологии, геологии, минералогии, палеонтологии и зоологии

Пространство музея разделено на 3 зоны: «Разнообразная жизнь», «Взаимосвязанная жизнь» и «Жизнь в опасности»

Здание на 75 % покрыто алюминием и на 25 % — стеклом

Форма здания была придумана благодаря впечатлению от коллекции минералов, хранящейся в музее

С наступлением темноты поверхность фасадов становится экраном для видеопроекций

В музее есть ресторан, получивший награду за современный дизайн

Королевский музей Онтарио

Сегодня новая часть здания музея носит имя Майкла Ли Чина, в честь крупнейшего донатора

Это самый большой музей в Канаде, привлекающий ежегодно более миллиона посетителей

Музей по праву считается самым высокотехнологичным музеем Канады. Здесь имеется огромное количество видео- и аудиотуров и интерактивных программ

Новое здание пристроено к старому 1870-х годов, возведенному в неороманском стиле





Жилой комплекс «Восхождение». Ковингтон, США

Внутри, по мысли Либескинда, создана имитация города — некоего нового Берна с собственными переулками и площадями. Мы не встретим этого в Вегасе — тут основным материалом служат металлические листы. Но в целом архитектор неоднократно обращается в своем творчестве к таким материалам, как дерево или камень, для того, чтобы подчеркнуть контраст живого и неживого, внутреннего и внешнего. Мы видим этот прием в Еврейском музее в Дании или в музее Феликса Нуссбаума в Германии.

Архитектор не оставил без внимания и Азию. В бухте Кеппель Сингапура и в южнокорейском Бусане Либескинд спроектировал очень схожие между собой архитектурные комплексы (в 2011 и 2013 годах соответственно). Оба проекта реализованы. Основная их идея заключается в расположении группы криволинейных небоскребов на берегу реки или залива таким образом, чтобы отражение визуально дополняло образ и было не случайным, но четко продуманным и просчитанным элементом композиции. В этих проектах Либескинд использует перепады высот, изогнутые фасады и конические криволинейные формы, чтобы создать скульптурную композицию на горизонте. Огромную роль играет освещение и отражение на поверхности воды — все это



Башня «ВИТРА». Сан-Паулу, Бразилия

дополняет образ. Здесь можно проследить и природные мотивы: волны, формы цветочных лепестков или парусника.

Эти комплексы являются в первую очередь общественными местами, включающими в себя отдельные частные владения. В них располагаются и квартиры, и отель, и бизнес-центр. Поэтому пространство, рассчитанное на то, что ежедневно в нем будут встречаться десятки тысяч людей, уже является не только архитектурным, но и социальным объектом.

Либескинда иногда называют приверженцем «ансамблевого паразитизма». Его эффектные, а подчас даже агрессивные сооружения не гармонично вписываются в окружающую застройку, а зачастую подавляют ее. Имея свои достоинства, она становится лишь выгодным фоном для его блестящих проектов. Это замечание только подтверждает тезис Либескинда о «новом модернизме». Раньше развитие стилистических особенностей и технических возможностей архитектуры шло поступательно, позволяя постепенно заменять старые строения новыми, не разрушая городской среды, устойчивых пространственных решений, сложившихся ансамблей. При этом со временем «накапливались» те уникальные сооружения, которые стали архитектурными



Жилой комплекс «Злота-44». Варшава, Польша



Академия Еврейского музея. Берлин, Германия



Вход в Академию Еврейского музея

достопримечательностями исторических центров городов, то теперь любой новый проект, осуществленный в историческом центре, разрывает ткань городской архитектуры, взрывает изнутри сложившуюся систему городских общественных пространств, подчиняя себе все вокруг, доминируя над окружающими зданиями.

Стоит отметить, что в проектах Либескинда можно не только выделить несколько типов общественной архитектуры, но и определить его отношение к частному пространству.

В проектах архитектурных комплексов, где есть место частному жилью (таких, как в Бусане или Сингапуре), Либескинд делает акцент на индивидуальности частного пространства — каждые апартаменты предполагают совершенно уникальную планировку. Вообще же для Либескинда мотив «личного пространства», как и «личного переживания» (например, общественной трагедии), играет огромную роль при создании архитектурных проектов. Причем во втором случае это не столько формальность, сколько основа выразительности.

В качестве подтверждения сказанному можно привести пример генерального плана Всемирного торгового центра. В основе проекта лежит идея коллективной памяти о национальной истории, но при этом в каждом



объеме, в каждом элементе она переосмысливается и становится памятью самого архитектора, в пространство которой попадает зритель. Каждая деталь комплекса имеет символическое значение (деревья, парапеты бассейнов на месте башен-близнецов, на которых выгравированы фамилии погибших, и многое другое), и символизмом их наделяет именно автор проекта, а зритель лишь считывает его замысел и уже по-своему, в пределах собственных переживаний, интерпретирует его идею.

Таким образом, в проектах Даниэля Либескинда общественное архитектурное пространство всегда задает тон социальным отношениям, складывающимся между посетителями, и потому личный взгляд человека смешивается с взглядом архитектора и в некотором смысле подчиняется ему. И это очень важное замечание, так как практически все творчество Либескинда (и проекты, сделанные вместе с его мастерской) можно разделить на несколько основных типов общественных сооружений: музеи, торговые центры, культурные и образовательные центры, а также театры, стадионы и, конечно же, бизнес-центры, расположенные в небоскребах по всему миру. Каждый из этих проектов предполагает ежедневные встречи огромного количества людей в едином общественном пространстве.



Академия Еврейского музея. Интерьеры



Это пространство само по себе, согласно своему предназначению, задает определенные нормы поведения, и каждый, кто приходит в театр или музей, начинает играть определенную социальную роль. Поэтому архитектура, так или иначе, несет важную социальную функцию. И если в проектах торговых центров, выполненных Либескиндом, она не столь очевидна, то в проектах музеев, и особенно проектах Еврейских музеев в Берлине и Копенгагене, эта функция выходит на первый план не только в идее, но и в форме.

В двух вышеупомянутых примерах Еврейских музеев основой проекта служит идея воплощения истории, попытка выразить в архитектуре бесконечно богатую и трагическую историю еврейского народа, а вот в таких проектах, как Королевский музей Онтарิโอ в Торонто или же Военно-исторический музей в Дрездене, концепция в большей степени формальна. В первом случае форма «Кристалла Ли Чина» (таково официальное название пристройки Либескинда) напоминает естественную природную форму какого-то минерала, а во втором случае — это нос военного крейсера. Здесь дело уже не в трактовке мотива, а в том, что само столкновение исторических архитектурных форм и современных элементов является культурным феноменом, объектом притяжения социальных масс. И если в азиатских проектах архитектора мы говорили о важности природных мотивов, о прямом взаимодействии объектов с природой, светом, отражением на водной поверхности, то в последних примерах стоит отметить тот факт, что новые архитектурные элементы превращают старые здания музеев в суперсовременные концертные и арт-площадки благодаря световым проекциям и мобильности отдельных элементов.

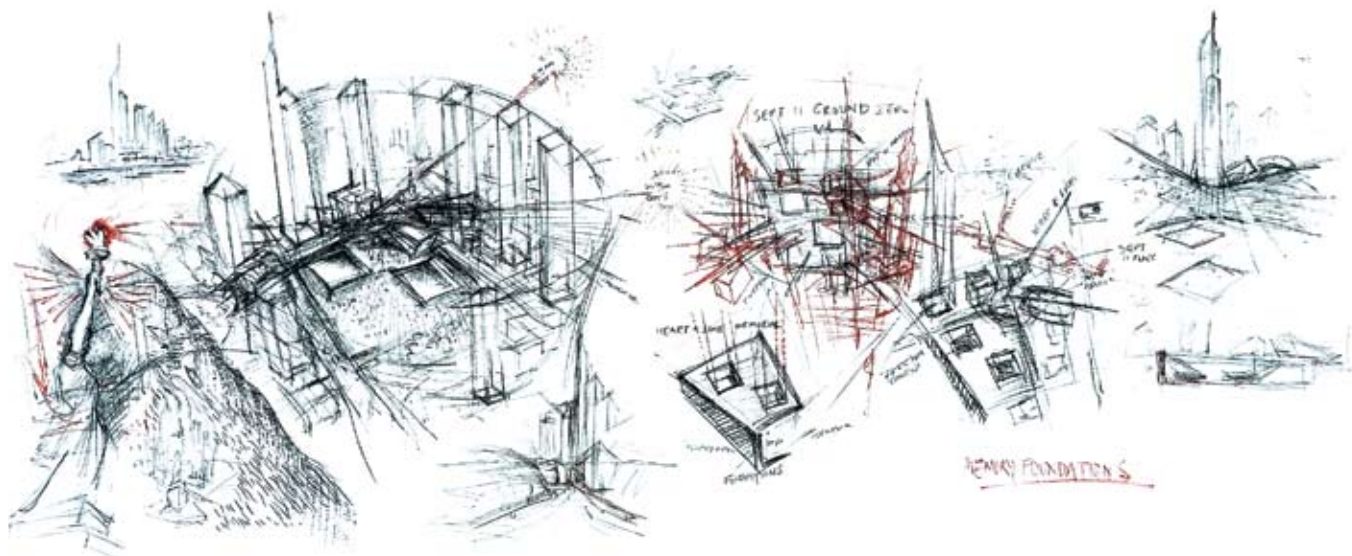
В творчестве Даниэля Либескинда тесно сплетаются история, литература, лингвистика, различные философские концепции, природные формы, объемы, выстроенные по правилам нелинейной геометрии. Чтобы все это считать или угадывать, необходимо иметь не только разносторонние знания, но и богатое воображение, а также развитую визуальную культуру восприятия. И тогда архитектура его проектов сможет поразить богатством смыслов.



Академия Еврейского музея. Интерьеры



Генплан комплекса Всемирного торгового центра



Эскиз проекта нового комплекса Всемирного торгового центра

Конфликт может быть средством достижения мировой гармонии.

Уинстон Черчилль

В 2002 году Организация по развитию Нижнего Манхэттена (LMDC) объявила конкурс на разработку генерального плана архитектурного комплекса на месте башен-близнецов, разрушенных при теракте 11 сентября 2001 года. Проект «Основы свободы», предложенный студией Даниэля Либескинда, был одобрен жюри и стал организующим для совместной работы крупнейших архитекторов нашего времени — Нормана Фостера, Ричарда Роджерса, Фумихико Маки и Сантьяго Калатравы.

При разработке этого сложнейшего проекта необходимо было учитывать несколько аспектов. В основе всего должна была остаться идея памяти всех жертв теракта. На площади 16 акров, окруженной уцелевшими зданиями комплекса и самостоятельными архитектурными объектами, нужно было спроектировать такой ансамбль, который бы собрал в себе все символические элементы. В самом центре отведенного под проект пространства, на месте башен-близнецов, предполагалось устроить мемориальный комплекс и мемориальный музей. То, что решение о создании мемориального комплекса было принято практически сразу же после трагедии, было первым шагом к преобразованию и использованию этой территории.

В 2003 году в конкурсе на проект мемориального комплекса победил проект Майкла Арада и Питера Уокера. Он предполагал устроить на месте башен два квадратных бассейна, окруженных аллеями белых

«Память лежит в основе не только нашего мира, но и в основе понимания мира тех, кто будет помнить нас. Таким образом, архитектура не нема. Это средство общения. Это повествование о глубинах наших страстей»

дубов, и подземный музей. Изначально идея сделать комплекс ниже уровня земли была предложена именно Либескиндом. «Отражение отсутствия» — такое название получил мемориал. Эта «дыра» в плотной застройке Манхэттена должна была остаться незастроенной, став «сильным символом безвозвратной потери». На контрасте с окружающим пространством она должна была напоминать о «травме», о ранах, которые не заживут. Стоит отметить, что практически все проекты, принимавшие участие в конкурсе, отражали эту «посттравматическую» концепцию.

Мемориальный комплекс несет колоссальную смысловую нагрузку, и ни один элемент тут не может быть случайным. Здесь растет одно из шести деревьев, находившихся в самом эпицентре событий и уцелевших при катастрофе. В ноябре 2001 года дерево извлекли из-под завалов. Большая часть его была сожжена, и лишь одна ветвь осталась живой. Президент мемориального комплекса Джо Дэниэлс назвал его «одним из ключевых



Вид из мемориального музея на башню Свободы



План мемориального комплекса на месте башен-близнецов и нового Всемирного торгового центра



Проект нового комплекса Всемирного торгового центра



Проект башни Свободы

элементов всего комплекса». На парапетах бассейнов выгравированы имена тысяч погибших от теракта.

Все это хорошо иллюстрирует главную идею постмодернизма — сложных интеллектуальных отсылок и игры смыслов. Каждый зритель должен обладать какими-то знаниями, определенной визуально-литературной культурой, чтобы понять все аллегории, связи и параллели. Автор всегда оставляет зрителю ключ или подсказку к решению загадки, но при этом число ответов на нее бесконечно, и нет единственной и универсальной трактовки образа.

Второй этап строительства нового Всемирного торгового центра предполагает сооружение четырех небоскребов, окружающих мемориальный комплекс, по проектам Даниэля Либескинда и Дэвида Чайлдса, Нормана Фостера, Ричарда Роджерса и Фумихико Маки. Проект генерального плана, предложенный в 2002 году, за прошедшее время претерпел существенные изменения. Символические и мемориальные функции постепенно отодвигались на второй план и уступали место экономическим интересам, интересам безопасности и инновационным технологическим достижениям. Необходимо было вписать весь комплекс в сложившуюся устойчивую сетку улиц и при этом создать такое общественное



Один из бассейнов на месте башен-близнецов

пространство, которое было бы способно обновить городской ландшафт и обеспечить максимально развитую инфраструктуру. Так, вместо изначально предполагавшейся здесь небольшой станции метро, появился большой пересадочный узел, дизайн-проект которого был разработан архитектором Сантьяго Калатравой (строительство будет завершено к концу 2015 года). Также было решено создать Центр искусств.

Новый архитектурный ансамбль необходимо было встраивать в сложившуюся ткань городских улиц и зданий. Но проект Либескинда представляет собой генеральный план, совершенно автономный от внешней среды. Он является «городом в городе», задает свою систему координат. И, наверное, лишь только сооружения Миса ван дер Роэ, в каком-то смысле опередившие свое время, могут выстроить этот самый диалог с новым комплексом Всемирного торгового центра.

Новое здание Всемирного торгового центра-1, или башня Свободы, построенное первым из запланированных сооружений комплекса, стало самым высоким в Соединенных Штатах. Проект, предложенный Даниэлем Либескиндом в соавторстве с Дэвидом Чайлдсом, отвечавшим за проработку всех деталей, был и остается одним из ключевых элементов комплекса.



Башня Свободы



Башня Свободы в городской застройке

Задуманное изначально асимметричным, с энергично закрученными по спирали ребрами и гранями (традиционный для Либескинда архитектурный прием) и смещенным от центральной оси шпилем, здание Всемирного торгового центра-1 должно было вторить своим силуэтом статуе Свободы, перекликаться с ней. Но в итоге, чтобы удовлетворить требованиям безопасности (что в данном случае очень актуально), архитекторы остановились на более простом и симметричном плане с трапециевидным силуэтом.

Квадратное в плане основание выше плавно переходит в восьмиугольник, а затем — снова в квадрат. В целом, новый проект имеет много общего со старым Центром мировой торговли, а учитывая монолитный пьедестал небоскреба, намного превосходит предшественников по суровости и неприступности. Ответ террористам, который должна воплощать идея постройки, превратился из вызова мира свободы в вызов могущественной империи.

Первый камень в основании башни Свободы был заложен 4 июля 2004 года — в День независимости. Но начало строительства было отложено до 2006 года в связи с экономическими проблемами, а также постоянными изменениями в дизайне проекта и требованиями



Начальный этап строительства

безопасности. Работы начались 18 ноября 2006 года и были завершены 10 мая 2013 года. Общая высота здания составила 417 метров, что равняется высоте башен-близнецов. Стилизованная антенна на крыше поднимается до символических 1776 футов (1776 — год принятия Декларации независимости США), или до 541 метра, что делает это сооружение самым высоким в США и четвертым по высоте в мире.

Еще одним элементом комплекса станет Всемирный торговый центр-2, спроектированный архитектурным бюро Нормана Фостера. Небоскреб в 88 этажей будет достигать в высоту 387 метров (со шпилем — 411 метров). Для сравнения, 102-этажный «Эмпайр-стейт-билдинг» имеет высоту 381 метр, со шпилем — 443,2 метра. После постройки башня станет второй по высоте в ВТЦ. По ее вертикальным поверхностям, которые будут полностью стеклянными, согласно проекту будут проходить желоба, визуально разделяющие здание на четыре части. Покатая крыша, выполненная в форме ромба, поделенного в свою очередь на четыре вписанных ромба, будет наклонена к мемориалу, причем саму башню планируется расположить так, что 11 сентября тень от нее не будет падать на мемориал. Это еще один элемент, несущий не функциональную, но смысловую и символическую нагрузку.



Вид на башню Свободы со стороны Гудзона



Проект нового комплекса Всемирного торгового центра

Солнечные лучи будут проникать в отверстие в крыше вестибюля станции метро только в день осеннего солнцестояния, 22 сентября

Проект Всемирного торгового центра-3 выполнил Ричард Роджерс. Строительство здания началось в феврале 2012 года и должно завершиться в 2017 году. Согласно проекту к массивному стеклянному параллелепипеду в лучших традициях классического модернизма с двух сторон будут добавлены узкие пристройки. Облик фасада определен диагональными и перпендикулярными пересечениями стальных балок конструкции и завершающими здание четырьмя 26-метровыми антеннами.

Башня Фумихико Маки (2009–2013) — единственная из четырех с непрозрачным, зеркальным фасадом: архитектор предложил проложить между двумя слоями остекления блестящую ткань из металлических нитей. Башня-4 также и самая сдержанная и элегантная. Основа ее формального решения — переход от трапециевидного плана основания здания к квадрату в его верхней половине. Отражающая поверхность, асимметрия башни и невозможность одновременно осмотреть ее с нескольких точек, сильно дезориентируют зрителя в пространстве — он не чувствует объема здания, несмотря на всю его лаконичность.

Вестибюль станции метро, который будет построен по проекту Сантьяго Калатравы, — еще один элемент композиции, исполняющий как утилитарные, так и символические функции. Конструкция его предполагает некое отверстие в крыше, которое, как окулюс римского Пантеона, должно пропускать солнечные лучи. Калатрава, всегда обращающийся в своих проектах к природным, естественным мотивам, сравнивает этот проект с птицей, вылетевшей из детских рук и расправляющей крылья.

Таким образом, все элементы комплекса связаны между собой не только общим структурным планом, но и смысловыми элементами. И несмотря на то что от изначальной идеи Либескинда осталась только структура комплекса, а визуальные требования к каждому из сооружений были либо в корне пересмотрены, либо вовсе опущены по тем или иным причинам (что, конечно, негативно сказалось на общей концепции), новый Всемирный торговый центр является не просто квинтэссенцией современной архитектуры, но еще и прекрасным мемориальным комплексом. Пространство мемориала остается сакральным, при этом каждый его элемент посвоему обыгрывает идею памяти о конкретном событии, переживании не отдельного человека, но всего народа.



Еврейский музей в Берлине



Вид музея с высоты птичьего полета

Я чрезвычайно горд, поскольку Еврейский музей является одним из самых посещаемых музеев в Европе и самым посещаемым в Берлине.

Даниэль Либескинд

История Еврейского музея в Берлине началась в 1933 году, когда в здании на улице Ораниенбургер Штраße был открыт музей, организованный еврейской общиной. Просуществовав всего несколько лет, в 1938 году он был закрыт в соответствии с нацистской политикой. В конце 1980-х музей было решено восстановить и провести конкурс на строительство нового здания, по результатам которого и был выбран проект Даниэля Либескинда.

Сегодня музей состоит из двух строений: старого здания Коллегиенхауса (суда прусского двора, а затем — Высшего суда Берлина) и нового зигзагообразного сооружения, открытого в 2001 году; первое являет собой образец **барокко**, второе — деконструктивизма.

Именно этот проект принес мастеру всемирную известность. Он является наиболее ярким и целостным выражением архитектурных идей Либескинда. Немалое количество музеев, построенных архитектором в разных странах, пусть и несет в себе повествовательный элемент, непосредственно связанный с каждым отдель-



Барокко — один из главенствующих стилей в архитектуре и изобразительном искусстве Европы и Латинской Америки конца XVI — середины XVIII века. Искусству барокко свойственны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, страстие к эффектной зрелищности, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени.

ным проектом, но все же очевидно содержит больше формальных средств выразительности, чем уникальных концепций.

Новое здание Еврейского музея — это повествование об истории еврейского народа. Каждый его элемент, начиная от общей формы, заканчивая каждым объектом экспозиции, является носителем смысла, символизирует какой-то исторический факт или представляет собой целую философскую концепцию. Сдержанный барочный вид старого здания меркнет по сравнению с новым, которое становится примером по-настоящему говорящей архитектуры.

Зигзагообразная форма нового корпуса, по всему периметру облицованного цинковыми пластинами, служит метафорой как прошлого, так и будущего. На протяжении многих лет необработанный сплав титана и цинка на фасадах будет окисляться и менять цвет под воздействием света, воздуха и влаги. То есть здание, сама архитектура становится здесь живым организмом, изменяющимся с течением времени.

Строение Либескинда не имеет входа с улицы. Входом служит отделанный бетоном спуск в подземный коридор в холле старого корпуса. Попадая внутрь, посетители теряют равновесие, так как пол находится под наклоном, и уже с первых шагов необходимо предпринимать некоторые усилия для того, чтобы двигаться вперед. Это лишь дополняет общую идею. Таким образом, через физические переживания каждый посетитель музея «преодолевает» трудный путь, который служит метафорой истории еврейского народа в целом и еврейской общины в Германии в частности.

Но в этой «трагичной» архитектурной форме есть и поэтическая составляющая: сам автор говорит, что его здание вдохновлено сочинением Вальтера Беньямина «Улица с односторонним движением» (1928) и является также продолжением незаконченного музыкального произведения композитора Арнольда Шенберга, которому Либескинд дал название «Между строк», как и своему проекту. Этому соответствует внутренняя структура строения, в ее основу положено две линии. Одна — извилистая, но непрерывная, другая — прямая, но разбитая на множество отрезков. По словам Либескинда, его проект — о двух способах мышления.

Прямая линия, о которой говорит архитектор, тоже заложена в структуру здания: линия из пустых помещений, не имеющих ни входов, ни выходов, не предназначенных для размещения музейной экспозиции, она, прерываясь, идет через весь зигзаг здания, образуя в



Фасад музея. Фрагменты



Сад Изгнания



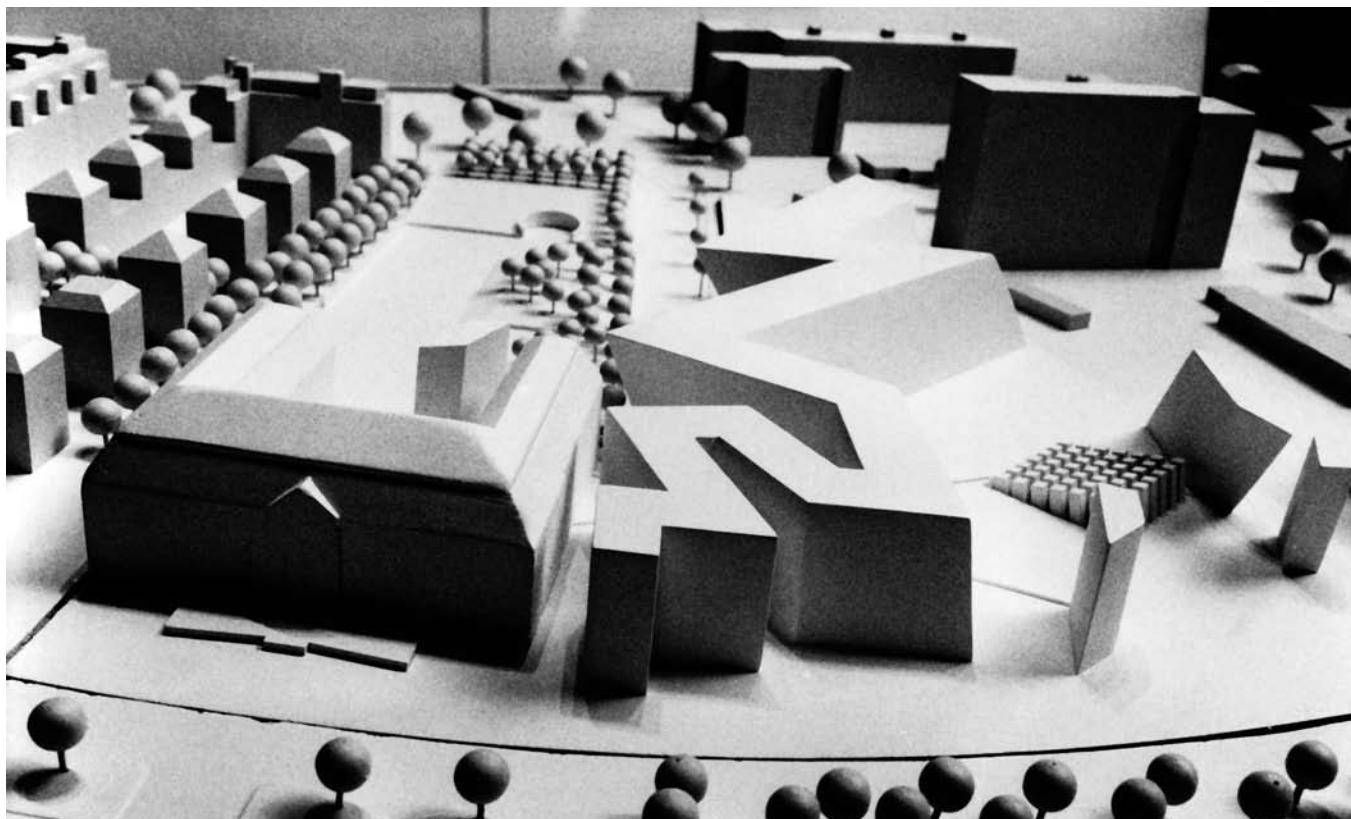
Символические стелы: 48 — с землей Берлина и одна — с землей Израиля

местах пересечения световые колодцы. По полу одной из пустот разбросаны металлические ржавые пластины, с прорезями в форме глаз и рта (инсталляция «Шалехет», или «Опавшие листья»), что, конечно, однозначно отсылает нас к трагической истории XX века.

Но игра символов на этом не заканчивается. В процессе проектирования архитектор нанес адреса выдающихся еврейских и немецких граждан на карту довоенного Берлина и эти точки соединил линиями так, чтобы сформировать «иррациональную и невидимую матрицу», которую при помощи языка геометрии зашифровал в здании музея. Эти линии стали «окнами», хаотично разбросанными по всей поверхности фасада, так что невозможно прочесть внутреннюю структуру сооружения — ни количество этажей, ни количество помещений.

Постоянная экспозиция музея состоит из трех отдельных частей, совершенно независимых друг от друга. Все три подземных оси пересекаются и символизируют три возможных варианта существования еврейского народа в Германии в XX веке.

«Ось Холокоста» заканчивается тупиком: она постепенно становится все уже и темнее и завершается в Башне Холокоста — асимметричном пустом поме-



Макет музея

щении, освещаемом лишь тонким лучом света, проникающим через единственное отверстие в потолке. В витринах, расположенных вдоль стен оси, размещены документы и личные вещи, рассказывающие о частной и общественной жизни своих убитых владельцев.

«Ось Эмиграции» ведет в Сад Изгнания. Здесь экспозиция рассказывает о людях, которым пришлось уехать. Неровный пол постепенно поднимается и приводит к массивным дверям, но, чтобы открыть их, необходимо приложить определенные усилия. Сад Изгнания представляет собой замкнутое пространство с висящим садом (отсылка к историческим библейским событиям) на 49 столбах. Число 49 символично — Израильское государство было основано в 1949 году. Полы и колонны расположены не перпендикулярно по отношению друг к другу. Это приводит к полнейшей дезориентации. И так или иначе, Сад Изгнания не является полным освобождением — из него нет выхода. И зритель возвращается в подземелье, чтобы пройти третий путь.

«Ось Непрерывности» оказывается самой длинной — она идет через все здание и заканчивается большой лестницей, поднимающейся от подвала до верхнего этажа, что символизирует непрерывность истории.



Музейная пустота «Шалехет», заполненная дисками с изображением лиц

В музее размещаются:
постоянная экспозиция,
временные выставки,
обширный архив и учебный
центр Рафаэля Рота

Видимого фасадного
соединения между
зданиями нет, они
сообщаются через
подземный этаж

Здание Либескинда в виде
изломанной линии дает
посетителям возможность
в некоторой степени
представить те невзгоды,
которые выпали на долю
еврейского народа

Название проекта —
«Между строк» — отсылает
к незаконченному
музыкальному
произведению композитора
Арнольда Шенберга

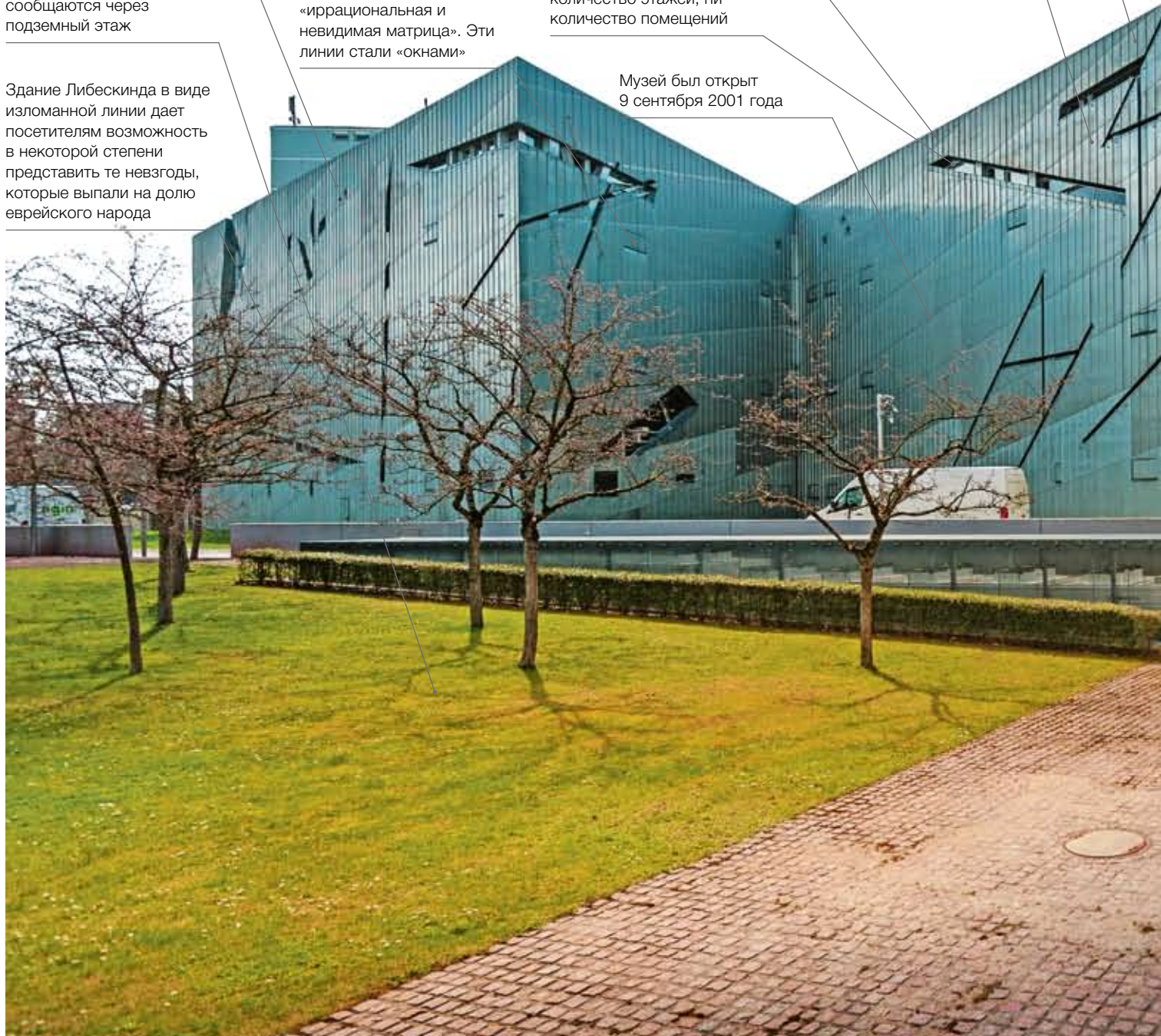
В процессе
проектирования
архитектор отметил адреса
выдающихся еврейских и
немецких граждан на карте
довоенного Берлина и
соединил их — получилась
«иррациональная и
невидимая матрица». Эти
линии стали «окнами»

Узкие окна хаотично
разбросаны по всему
фасаду, так что
невозможно прочесть
внутреннюю структуру
сооружения — ни
количество этажей, ни
количество помещений

Здание музея целиком
облицовано цинковыми
пластинами

С течением времени
необработанный сплав
титана и цинка на
фасадах будет окисляться
и менять цвет под
воздействием света,
воздуха и влаги. То есть
здание, сама архитектура
становится здесь живым,
изменяющимся организмом

Музей был открыт
9 сентября 2001 года



Еврейский музей

Музей состоит из двух
строений: старого
здания Коллегиенхауса и
нового зигзагообразного
сооружения





Пространство музея, предназначенное для временных выставок (экспозиций)

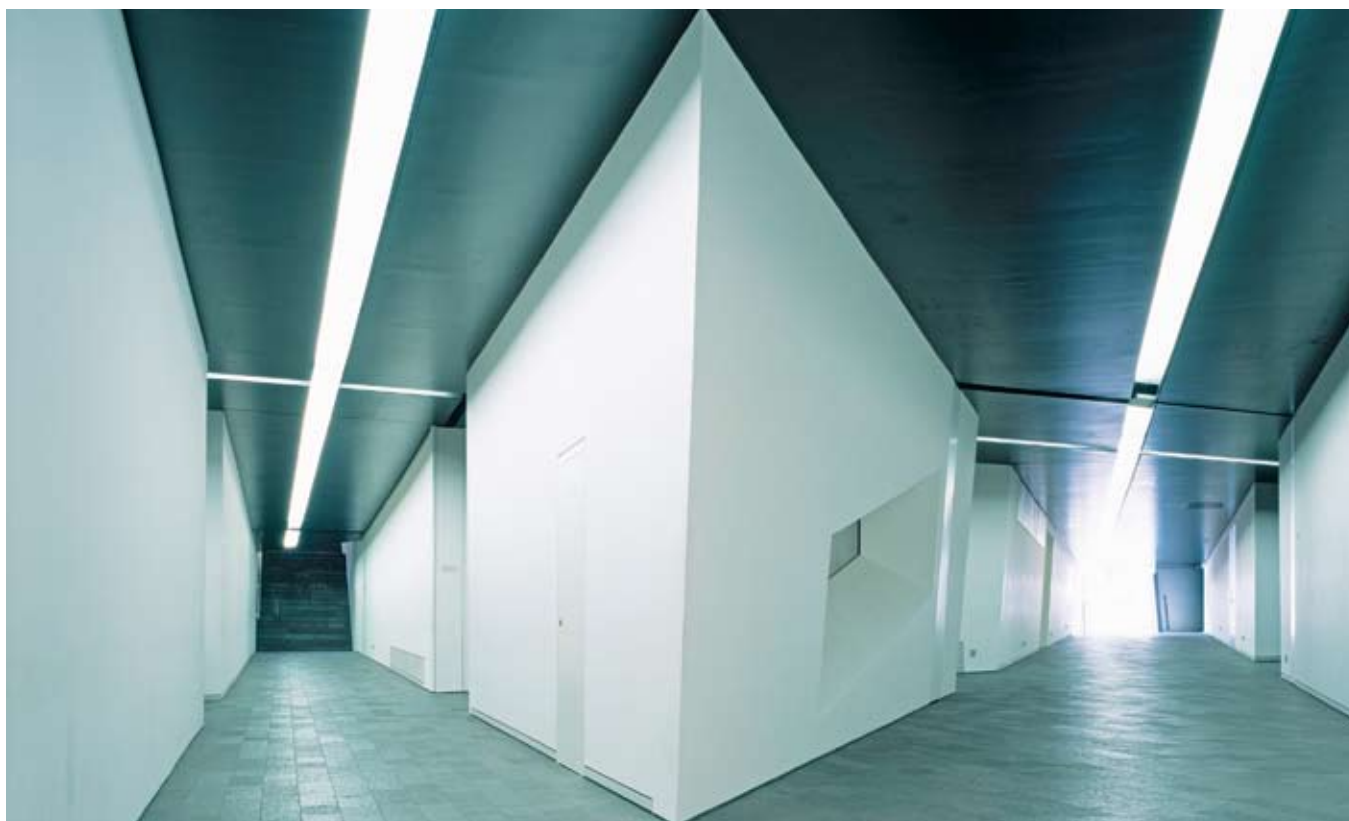


Вход в музей

Вся эта сложнейшая повествовательная структура дополняется большим количеством отдельных залов для временных экспозиций, блуждая среди которых, посетитель то и дело заходит в тупик и оказывается вынужденным возвращаться и искать верный путь — это есть замечательная метафора человеческой жизни.

Даниэль Либескинд разработал свою концепцию за год до падения Берлинской стены, и в основе ее лежали три идеи: невозможно понять историю Берлина, не понимая огромный вклад в нее еврейских жителей; смысл холокоста должен быть осознан как часть истории и элемент коллективной памяти; и, наконец, необходимо признать умаление роли еврейской общины в истории Берлина и Германии. Проект получился более чем убедительным. Переступая порог музея, посетитель оказывается погруженным в определенную психологическую среду, полностью подчиняющую себе все возможности человеческого восприятия.

Этот проект сделал Даниэля Либескинда знаменитым. Целостная повествовательная концепция, продуманная от общей идеи до каждой отдельной детали, вдохнула жизнь в архитектурную форму. Подобные проекты уникальны, но они порождают череду имитаций, повторов и подражаний. После Еврейского музея в



Пересечение «Оси Непрерывности» и «Оси Эмиграции»

Берлине Либескинд создал и осуществил проекты более 10 музеев по всему миру. В том числе Еврейский музей в Копенгагене, Имперский военный музей в Манчестере, Военно-исторический музей в Дрездене, Королевский музей Онтарио в Торонто и т. д. В каждом из них можно разглядеть идеи берлинского Еврейского музея. Но в отличие от своего прообраза эти сооружения уже являются лишь набором формальных выразительных элементов. В них нет такой целостности и мощи, нет такого глубокого смыслового содержания в отдельных элементах. И хотя форма каждого из этих сооружений имеет свое образное объяснение, она остается «пустой», не наполненной содержанием.

Так в основании Имперского военного музея лежит то же пересечение линий в плане, как и в Еврейском музее в Берлине. Идея, кажется, наглядно и понятно воплощена. Но повторение форм и отсутствие глубокой проработки смысла каждого отдельного внутреннего и внешнего элемента не позволяют этому проекту превзойти Еврейский музей по своей содержательности или хотя бы оказаться с ним наравне. То же касается и Еврейского музея в Копенгагене, где была осуществлена попытка повторить психологический эффект предшественника вновь при помощи наклоненных

Посетителям разрешается трогать экспонаты руками. Только так, по мнению руководителей музея, люди смогут осознать, насколько древними являются культура и быт еврейского народа



полов и опор и голых кирпичных стен исторического здания, в котором разместился музей.

Интересное решение было предложено при расширении Военно-исторического музея в Дрездене — острая конструкция из стали и стекла как бы пронзает тело здания классической архитектуры, что символизирует разрыв истории на то, что было «до Первой мировой войны», и на мир «после Второй мировой войны». Но это опять же — единичный символ, а не глобальная, проработанная идея, вобравшая в себя всю историю одного народа на символическом уровне.

Еврейский музей в Берлине — уникальное сооружение, ставшее источником для многочисленных повторений и цитирований. Но ни одно другое сооружение не смогло превзойти его ни по завершенности архитектурной концепции, ни по целостности смыслового выражения.

Интерьеры



Торгово-развлекательный центр
«Кристалс»



Комплекс «Сити-центр» в городской застройке



Торгово-развлекательный центр «Кристалл». Фрагмент фасада

В манхэттенском Хрустальном дворце 1853 года — как и на всех ранних всемирных выставках — показывают немыслимую смесь из всякого рода безумных производств ничемных вещей, воспевающих (теперь, когда машины научились повторять технологию уникального) демократизацию предмета.

Рем Колхас. Нью Йорк вне себя

Торговый центр не имеет никакой иной цели и не содержит в себе никакого иного смысла, кроме идеи потребления. В его архитектуре нет и не может быть какого-то сложного символического смысла, повествовательного рассказа о чем-либо. Он, как Хрустальный дворец, построенный к Всемирной выставке 1851 года сначала в Лондоне, а затем, в 1853 году, воспроизведенный в Нью-Йорке, сам по себе является объектом искусства (архитектуры) вне зависимости от своего наполнения.

Пусть торговые центры и не играют ключевой роли в творчестве архитектора Даниэля Либескинда, но, во всяком случае, один из них — торгово-развлекательный центр «Кристалл» в комплексе «Сити-центр» в Лас-Вегасе — послужит хорошим примером того, чем становится архитектура в эпоху постмодернизма и деконструктивизма, и того, как архитектурные объемы могут взаимодействовать между собой и с общественным городским пространством.



Торгово-развлекательный центр «Кристалл». Фасад

Проект «Сити-центра» осуществлялся на небольшом участке земли Лас-Вегас-Стрип. Он представляет собой совокупность высотных зданий отелей, расположенных вокруг района бутиков и развлечений. «Сити-центр» стал самым дорогим частным проектом в области недвижимости в США.

Площадь всего комплекса составляет 46 000 м². Это колоссальная инфраструктура, удовлетворяющая всем человеческим потребностям и прихотям, триумф потребления и гедонизма.

Кристаллические формы из нержавеющей стали создают впечатление динамичного и хаотичного нагромождения объемов. Огромный кристаллический монолит «не теряет» своей формы ни при одном из ракурсов. Кажется, что здесь совершенно отсутствует разделение на вертикальные и горизонтальные элементы, на опоры и перекрытия. Основы архитектоники окончательно стираются — это ярчайший пример деконструктивизма.

Фасад здания в виде причудливого кристалла выполнен из стальных панелей и стекла. Крыша ломаной формы поддерживается сложной системой опор. Она состоит из 13 плоских и 6 наклонных дугообразных пластин, прорезанных *зенитными фонарями*. Сооружение



Фрагмент фасада



Для строительства здания
использовано 13 900 т
металлических конструкций

Кристаллические формы
из нержавеющей стали
создают впечатление
динамичного
нагромождения объемов

В отделке «Кристалл»
использованы
самые современные,
экологически безопасные
материалы, а инженерные
решения отвечают
жестким стандартам
энергосбережения

С каждого ракурса здание
имеет уникальный вид

Площадь всего комплекса
составляет 46 000 м²

Торгово-развлекательный центр «Кристалл»

В 2010 году «Кристалл» был удостоен награды IDEAS2 за инновационный дизайн в инженерии и архитектуре

Крыша здания состоит из 13 плоских и 6 наклонных дугообразных пластин, прорезанных зенитными фонарями

Здание «Кристалл» является ярчайшим примером деконструктивизма благодаря совершенной асимметрии и визуальной неустойчивости форм





Фрагменты фасада

не имеет прямых углов и каждый его элемент уникален. Здание настолько эффектно, что пройти мимо, не заглянув внутрь, просто невозможно.

Изломанность и хаотичность внешнего облика сооружения контрастирует с огромным внутренним пространством, которое решено в духе функционально-пользовательского конструктивизма. Причудливые формы в интерьере здания дополнены фонтанами, цветочными композициями и невероятными произведениями всемирно известных скульпторов Генри Мура, Класа Ольденбурга и других.

В отделке «Кристалл» использованы самые современные, экологически безопасные материалы, а инженерные решения отвечают жестким стандартам энергосбережения. Благодаря этому в конце 2009 года комплекс получил золотой сертификат LEED от Green Building Council в категории «торгово-развлекательные центры».

В 2010 году «Кристалл» был удостоен награды IDEAS2 за инновационный дизайн в инженерии и архитектуре, а также награды от Американского института стальных конструкций (AISC) в знак признания выдающегося достижения в области техники и архитектуры структурных проектов из стали.

Все эти награды говорят о значимости проекта. При строительстве здания использовано 13 900 тонн металлических конструкций. Некоторые опоры несут более 15 горизонтальных элементов. Просчитать такие конструкции было бы невозможно без компьютерного моделирования. Применение цифровых технологий в инженерии сделало вполне осуществимыми практически любые футуристические архитектурные проекты, ограниченные только пределами нашего воображения. И неслучайно можно провести визуальную параллель между центром «Кристалл» и проектом Музея современного искусства в Бильбао Фрэнка Гери. В них действительно много общего: хаотичность форм, сложность конструктивных решений, принципы организации пространства. Именно Фрэнк Гери был одним из первых, кто стал воспевать компьютерные технологии на службе у архитекторов. Гери очень высоко оценивает компьютер за то, что он возвращает архитектору контроль над процессом проектирования. До этого момента он был вынужден подчиняться инженерии, а теперь благодаря технологиям смог стать независимым автором своего проекта.

Прообразы комплекса «Кристалл» можно увидеть и в творчестве самого Либескинда. Во-первых, это За-



Вход в торгово-развлекательный центр

падный торгово-развлекательный центр в Берне, во-вторых, это музеи и образовательные центры в Европе, Америке и Азии, начиная от центра в израильском университете Бар-Иллан в Рамат-Гане (2005) и проекта расширения денверского Художественного музея. Если со швейцарским проектом «Кристалл» стоит сравнивать по типологическому принципу, то с музеями и центрами — по формальным и стилистическим признакам.

Западный торгово-развлекательный центр в Берне был построен всего на год раньше, но его формы намного скромнее, сдержаннее, они более статичны и упорядочены. Словно архитектор боялся применить свой опыт, накопленный при строительстве зданий с экспрессивными, «говорящими» формами. Надо сказать, что до Берна в творчестве Либескинда такого типа сооружений не было. Зато было много музеев, образовательных и культурных центров, на которых он смог отработать и довести до совершенства индивидуальные выразительные приемы. Денверский проект, хотя и был реализован раньше бернского, но представляет собой гораздо более сильную, динамичную, проработанную форму.

К работе над проектом «Сити-центра» были привлечены крупные архитекторы: Дэвид Рокуэлл, Хельмут Ян, Рафаэль Виноли, Норман Фостер, Пелли Кларк,



Зенитные фонари — светопрозрачная часть крыши или вся крыша, которая выполнена в виде купола, арки. Этот элемент является не только дизайнерским решением, но и дополнительным источником света. Зенитные фонари используют для естественного внутреннего освещения как крупных зданий, так и сооружений практически любого назначения — промышленных зданий, спортивных объектов, выставочных павильонов, зимних садов и т. д.



Интерьеры

Юджин Кон и Артур Дженслер в качестве главного архитектора и создателя генплана всего комплекса. Единственной идеей, объединяющей весь комплекс, было создание по-настоящему урбанистической среды, отличающейся от всего, что было когда-либо построено на Лас-Вегас-Стрип. Эта идея воплощалась в первую очередь благодаря отказу от принципов «односторонней архитектуры» казино, предполагающей только «вход» и «выход», и созданию сложного многоуровневого городского пространства со своими парками, пешеходными зонами и внутренней транспортной системой. Пешеход в этой среде становится исследователем, постоянно открывая для себя новые пространства и объекты публич-арта. Эта среда играет более важную роль, чем интерьеры. И стеклянные элементы крыши «Кристалс» оказываются закономерным элементом: через них видны другие объекты комплекса и связи между ними.

Весь «Сити-центр» из шести отелей и торгового центра должен был изменить представления о Лас-Вегасе и его архитектуре, сложившиеся в 1970-е годы под влиянием идей Роберта Вентури, Дениз Скотта Брауна и Стивена Айзенура, изложенных в книге «Уроки Лас-Вегаса». Авторы обращаются к придорожной эклектике гостиниц, моллов и казино Лас-Вегас-Стрип



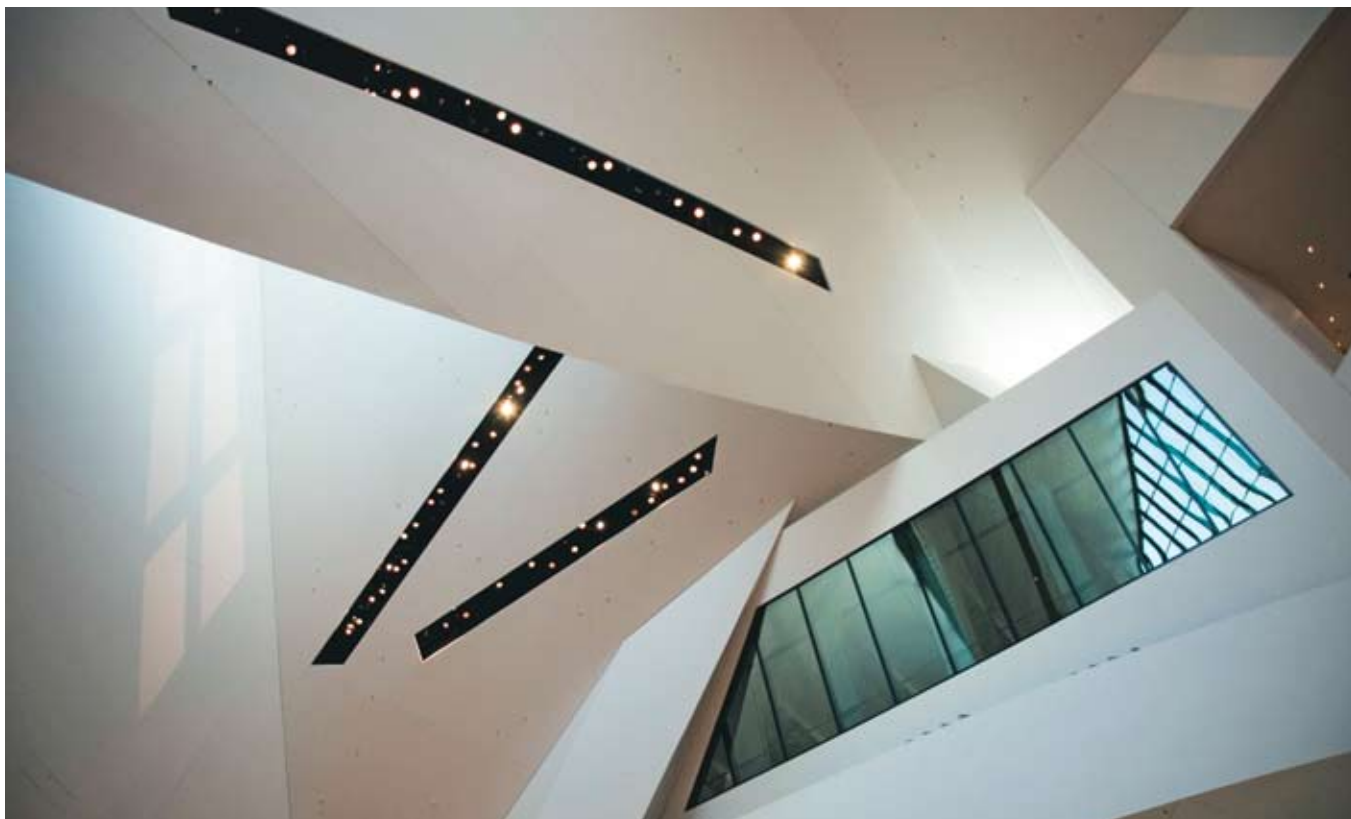
и утверждают концепцию нового стиля, где форма здания выполняет не столько конструктивную, сколько символическую функцию. Броскость, копирование достопримечательностей со всего мира, как в Диснейленде, отсюда — эклектичность, отсутствие каких-либо урбанистических и структурных принципов — вот те принципы и качества, которые служили синонимами архитектуры Лас-Вегаса с легкой руки создателей «Уроков». Надо сказать, что книга пользуется популярностью и по сей день. Но архитектура не стоит на месте.

Проект «Сити-центра» призван был стать поворотным моментом в истории городского планирования и организации общественных пространств Лас-Вегаса. История города казино и придорожных мотелей должна была уйти в прошлое. Если раньше казино были только в Вегасе, то сегодня они есть по всему миру. Поэтому во всем комплексе есть только один отель с казино, в остальных же акценты перенесены на другие возможности времяпрепровождения.

Произошел существенный сдвиг в парадигме большого города. Так, в 1920-е годы, накануне Великой депрессии, архитекторы во главе с Раймондом Худом пытались совершить революцию в сфере городского планирования на Манхэттене при строительстве



Интерьеры



Внутренняя отделка окон. Фрагмент



Интерьер

Рокфеллеровского центра. И архитекторы комплекса «Сити-центр», кажется, свято чтят заветы Худа: «Все планирование... должно вестись вокруг коммерческого центра, настолько прекрасного, насколько это возможно с учетом необходимости извлечения максимальной прибыли». Поэтому здесь «Кристалл» служит основой композиционных, пространственных, а главное — экономических решений. Эти принципы строительства прошли проверку временем и, по всей видимости, будут действовать всегда.



Военно-исторический
музей бундесвера



Вид на музей с высоты птичьего полета

Целью атаки является нанести удар противнику там, где он почувствует его сильнее всего, позади частично рухнувшего фронта... и заодно показать русским, когда они придут в город, на что способны Королевские ВВС.

Меморандум Королевских ВВС, 13 февраля 1945 г.



Начало работ по расширению

Если где-то и следовало создать Военно-исторический музей бундсвера (вооруженных сил), то именно в Дрездене. Потому что именно он хранит воспоминания не просто о фашизме, о Третьем рейхе, но и историю одного из самых хладнокровных политических решений, принятых во время Второй мировой войны, историю одного из самых ужасающих ее эпизодов, когда буквально за несколько дней в результате авианалетов один из красивейших городов Германии был превращен в руины, похоронившие под собой, по приблизительным подсчетам, 135 000 мирных жителей.

Символично, что главной темой центральной экспозиции Военно-исторического музея стала даже не война, а, скорее, человек на войне, независимо от эпохи, времени и границ. «Этот проект не о вооружении и ракетах. Он о людях и их решениях, о том, как они видят этот мир», — говорит Даниэль Либескинд, чей проект расширения музея победил в конкурсе в 2001 году.



Макет музея

Первоначально коллекция музея размещалась в здании арсенала, построенном в конце XIX века. Еще в 1897 году в нем была организована выставка «Коллекция исторического оружия и моделей». В 1914 году здесь был устроен Королевский музей саксонской армии, который открылся лишь в 1923 году под измененным названием Музей саксонской армии. Основные площади здания использовались для хранения крупного вооружения. В 1940 году музей был снова переименован в Музей сухопутных войск и, пережив бомбардировки города, оставался открытым для посетителей до 1945 года, когда после поражения Третьего рейха во Второй мировой войне по решению стран-победительниц в Германии были закрыты все военные музеи. В историческом здании с тех пор проводились выставки городских музеев. С 1972 года здание начинает использоваться как Музей армии ГДР. С объединением Германии, в 1990 году, музей переходит в ведомство министерства обороны и получает новое название — Военно-исторический музей бундесвера Германии.

Когда Даниэль Либескинд взялся за расширение выставочных помещений в здании арсенала, построенном



Новый корпус после расширения



Фасад



Фрагмент фасада

в 1877 году в стиле неоклассицизма, было очевидно (учитывая все более ранние его проекты и постройки), что архитектор не пойдет по пути гармоничного дополнения, мимикрирования под исторический объект. Адепт выразительных архитектурных форм, рассказывающих историю мировых событий или народов (как в случае с Еврейским музеем в Берлине), Либескинд через свои проекты исследует огромное количество социальных, философских и политических вопросов. Поэтому конструкцию пристройки в виде клина следует рассматривать не только с точки зрения архитектурной формы, но в первую очередь — с точки зрения осмысленности каждого отдельного элемента и их совокупности.

Формальная организация классического фасада, построенного по принципам строгой симметрии и гармонии в пропорциях, нарушается пятиэтажным 140-тонным клином из стекла, металла и бетона, что создает драматический образ, призывающий к размышлениям. Структура клина с игрой света и теней символизирует военную историю Германии с ее контрастами. Как архитектурная концепция, так и экспозиция музея предполагают разностороннюю интерпретацию и переосмыс-

ление привычного зрительного восприятия. В верхней части клина находится смотровая площадка, с которой открывается красивый вид на Дрезден.

«Когда был объявлен конкурс на проект перестройки музея, все ожидали, что строительство будет идти на тыльной стороне арсенала. Но я подумал: зачем прятать военное здание? — рассказывает архитектор. — Германия — современная демократическая страна. Немцы должны принять свою историю и относиться к Военно-историческому музею как к чему-то позитивному! Поэтому я решил впереди на фронтальной стороне арсенала вбить стеклянный клин».

Открытость и прозрачность новой структуры контрастирует с глухим фасадом и жесткостью старого здания арсенала. Можно интерпретировать это противопоставление с политической точки зрения, как бы противопоставляя авторитарное (тоталитарное) военное прошлое мирному демократическому настоящему (игра с «прозрачной демократией» — это, скорее, влияние американского менталитета автора).

Проект вызвал множество споров, так как с архитектурной точки зрения такой «разрыв» материи выглядит очень неестественно, словно фрагмент из другой реальности, прорвавшийся сквозь пространство и время. С другой стороны, перед нами невероятно изящный подход к философской постановке вопроса о роли войны в истории и роли человека на войне.

Исторический фасад с лепниной в зоне врезающегося клина был сохранен, но внутренние помещения — залы со сводчатыми потолками на первом этаже и колонные залы на двух верхних этажах — полностью изменились благодаря новаторским пространственным решениям Либескинда. Выставочные площади новой структуры от исторической части музея отделяют бетонные стены.

Выставочное пространство новой части музея было оформлено силами бюро HG Merz и швейцарской мастерской Holzer Kobler. Наличие как старых, так и новых, неординарных, помещений дало возможность разделить экспозицию: в старой части здания в хронологической последовательности и довольно традиционным образом представлены военное ремесло и войны как исторические события, хотя и здесь всегда показаны последствия войн, нивелирующие героический флер военного искусства. Помимо основной экспозиции посетители имеют возможность ознакомиться с подробностями военной истории конкретной эпохи, представленными в прилегающих залах.



Интерьеры

Устремленный в небо клин достигает высоты 30 м

Структура клина с игрой света и теней символизирует военную историю Германии с ее контрастами

Основные материалы нового комплекса — сталь и стекло

Внутри клина расположены залы, где те или иные темы представлены во вневременном аспекте

Ансамбль состоит из двух элементов: здания арсенала 1877 года и сооруженной в 2011 году пристройки Даниэля Либескинда



Военно-исторический музей бундесвера

Выставочное пространство новой части музея было оформлено бюро HG Merz и швейцарской мастерской Holzer Kobler

В музее хранится более 1,5 млн экспонатов

Исторический фасад с лепниной там, где в здание врубается клин, был сохранен, но внутренние помещения со сводчатыми потолками на первом этаже и колонными залами на двух верхних полностью изменились

Постоянная экспозиция музея включает две части: тематическую в залах новой пристройки и хронологическую в залах старого арсенала





Смотровая площадка

Пристройка Либескинда указывает на западную часть города, а ее форма похожа на бомбовый ковер, который в феврале 1945 года был выпущен с западной стороны и обратил в руины центр Дрездена

В новой части музея расположены тематические залы, где те или иные темы представлены во вневременном аспекте. Среди залов есть вертикальные — бетонные колодцы на всю высоту здания, напоминающие «пустоты» из Еврейского музея в Берлине. В этих слишком тесных помещениях установлено, например, «чудо-оружие» Гитлера — ракета «Фау-2»; повешен вниз головой настоящий вертолет «Алуэтт»; размещены самые разные гранаты, бомбы и ракеты, словно грозящие вот-вот обрушиться на посетителя. На своего рода подиуме представлены чучела животных, которых с холодным цинизмом использовали в военных целях, — от боевых слонов до противотанковых собак. По мнению архитектора, восприятие пространства и энергия здания меняются при изменении формы помещения. Именно поэтому он создает такое сложное по своей внутренней организации сооружение.

С одной стороны, этот проект Либескинда очень логично укладывается в эволюцию его творческой манеры. В принципах организации композиции фасадов и организации внутренних пространств у проекта дрезденского Военно-исторического музея можно найти много общего с предшественниками — проектами мастера в Берлине, Денвере, Торонто, Манчестере, Копенгагене. С другой стороны, дрезденский музей совершенно уникален как с архитектурной точки зрения (оригинальность конструкции клина с сильно выступающей верхней частью), так и с психологической (он непосредственно связан с местом трагических событий и является своего рода историческим монументом).

Даниэль Либескинд в своих интервью говорит, что его проект дает возможность посетителям задаться вопросами: почему люди участвуют в организации насилия? что привлекает их в тоталитарных идеях? что ими движет? Потому что война и катастрофы — порождение не оружия, но людей, которые создают оружие и отправляют целые армии других людей, каким-то образом убеждая их это оружие использовать. Таким образом, проект архитектора уже не столько об истории, сколько о настоящем и повседневном, так как может помочь увидеть и предотвратить насилие сегодня. Хотя, конечно же, многие вопросы, поставленные в экспозиции, так и останутся без ответа.



Северный филиал
Имперского военного музея



Вид на музей с высоты птичьего полета



Фрагмент фасада

Прежде чем я предложил проект этого музея, я думал об «Илиаде» Гомера. В этом тексте заключается вся история Западного конфликта. Все произведение — о крови и разделении мира на части.

Даниэль Либескинд

Северный филиал Имперского военного музея в Манчестере — еще один выдающийся пример творчества Даниэля Либескинда. Основная цель этого проекта — показать разрушающее влияние войн на человеческую личность. Но можно понимать его суть и более узко — показать, как изменила война жизнь британцев. И тогда становится понятно, почему филиал лондонского военного музея был построен именно в Манчестере — этот промышленный регион, производивший значительную часть вооружения для британской армии, являлся стратегически важной целью немецких авианалетов во время Второй мировой войны.

С тех пор как в 2001 году строительство сооружения было завершено, оно получило множество наград и было признано одним из самых узнаваемых зданий современной британской архитектуры (серебряная награда «Large Visitor Attractions in England» в «Visit Britain's Excellence in England Awards», 2007).



Интересно, что выбор места и последующая высокая оценка, которую британцы дали этому сооружению, — два факта, связанных между собой, и для современной архитектуры это очень показательно. Музей построен в пригороде Манчестера, который называется Сальфорд Куэйс, на берегу Манчестерского судоходного канала. В прошлом на берегах канала располагались корабельные доки, и весь район был некомфортным для жизни и нереспектабельным.

С середины 1990-х годов, Куэйс стал местом, которое решено было переосмыслить, местом, в которое нужно было вдохнуть новую жизнь. В связи с этим здесь были построены театр и галерея Лоури (1999, архитектор Майкл Уилфорд), малоэтажные и высотные жилые дома, пешеходный мост «Миллениум» со сложной подвижной конструкцией, обеспечивающей проходимость судов (1999, по проекту архитектурного бюро «Кристиани и Нильсен»), известный комплекс «Медиа-Сити» (2006–2011), построенный по проекту одного из самых значимых современных английских архитекторов Уилкинсона Эйра и ставший офисом телекомпании BBC.

Одним из проектов, призванных создать новый имидж Куэйса, стал Северный филиал Имперского



Вид на музей со стороны Манчестерского судоходного канала



Вид на музей и «Медиа-Сити» со стороны Манчестерского судоходного канала



«Воздушный осколок» — смотровая площадка

военного музея, расположенный напротив «Медиа-Сити» через канал и соединенный с ним мостом «Миллениум». Таким образом, тот факт, что все эти постройки являются частями одного проекта по преобразованию городской среды, становится очевидным, хотя нигде и не декларируется. В стилевом отношении этот глобальный комплекс действительно достаточно разнообразен. Но наибольший интерес он представляет с точки зрения организации городского общественного пространства. Два крупных культурно-медийных объекта с пешеходной зоной, смотровыми площадками, ресторанами и магазинами, объединенных в один пространственный кластер пешеходным мостом, — типичный пример организации городской среды в XXI веке. Более того, на момент строительства музея здесь еще не были построены высотные комплексы, поэтому гигантский силуэт музея четко читался на фоне неба, формировал архитектурный ландшафт. Он стал доминантой в окружающей застройке, на которую впоследствии стали ориентироваться другие архитекторы, создававшие проекты для Манчестера. Но и сегодня, за счет выгодного расположения на берегу канала, музей сохраняет визуальные характеристики и значимость в пространстве маленького города.

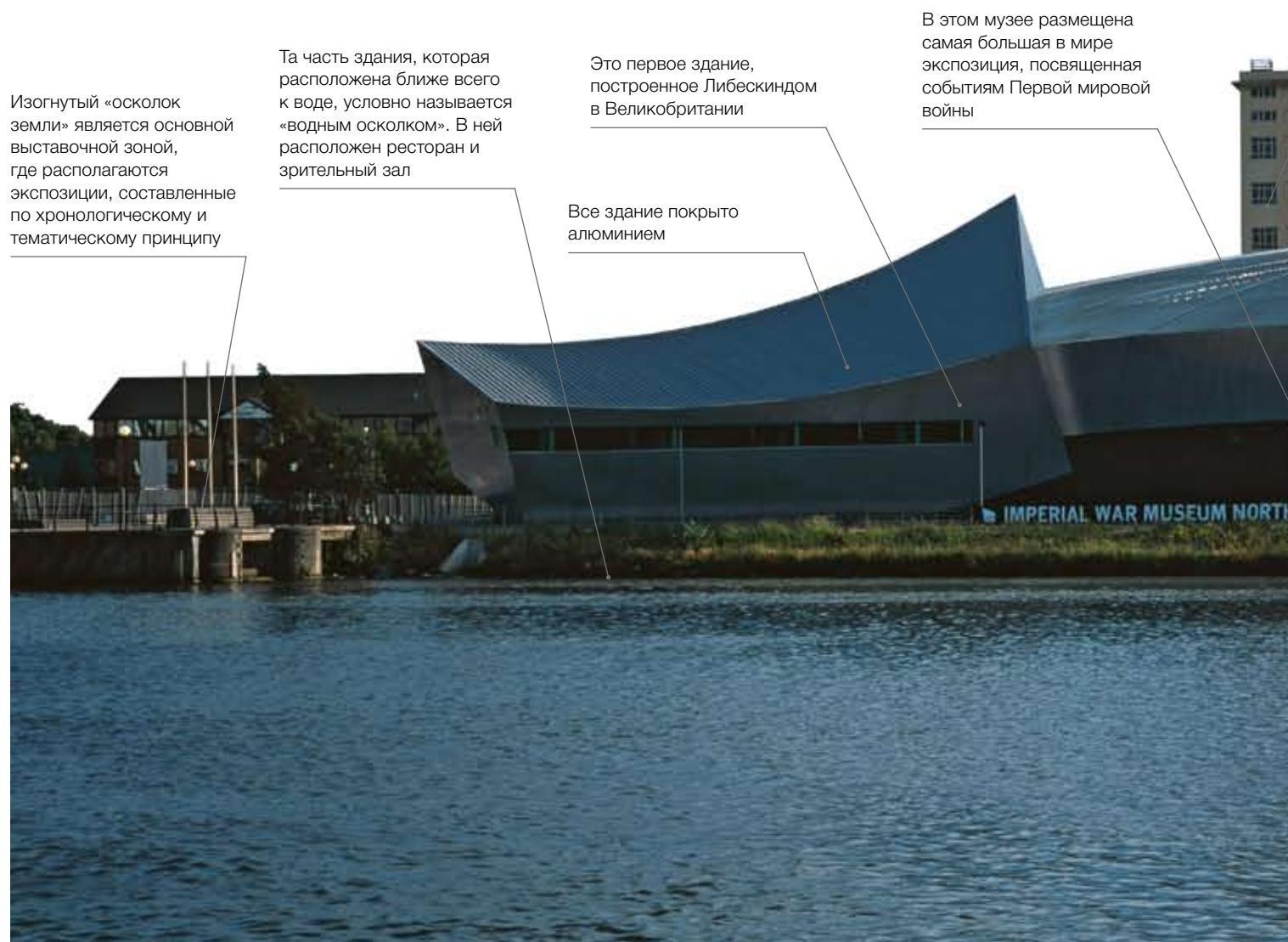


«Осколок земли» — основная выставочная зона

Все это напоминает проект не менее значимого и, наверное, одного из самых влиятельных архитекторов современности Фрэнка Гери. Речь идет, конечно же, о Музее Соломона Гуггенхайма в Бильбао. Он тоже расположен в прибрежной части, окружен пешеходной зоной, включающей мост, соединяющий ее с другим берегом канала (или реки) и создающий единую городскую пешеходную среду. А кроме того, оба музея еще и визуально похожи друг на друга. И то, и другое здание облицованы металлическими листами (в случае с музеем в Бильбао это титан, в Манчестере — алюминий). Конструкции обоих музеев представляют собой яркие примеры деконструктивизма в архитектуре. Это крупные архитектурные блоки неправильных геометрических форм со сложными криволинейными очертаниями, сталкивающиеся в пространстве и пронзающие друг друга под разными углами. Мысль о схожести проектов подтверждается тем, что строительство Военного музея в Манчестере началось одновременно с завершением строительства Музея Гуггенхайма. Этот факт не означает, что проект Либескинда был плохим (то есть попросту повторяющим проект его коллеги). То, что называется «эффектом Бильбао» (когда благодаря возведению музея городские, в частности промышленные, пространства



Алюминиевое покрытие фасада



Изогнутый «осколок земли» является основной выставочной зоной, где располагаются экспозиции, составленные по хронологическому и тематическому принципу

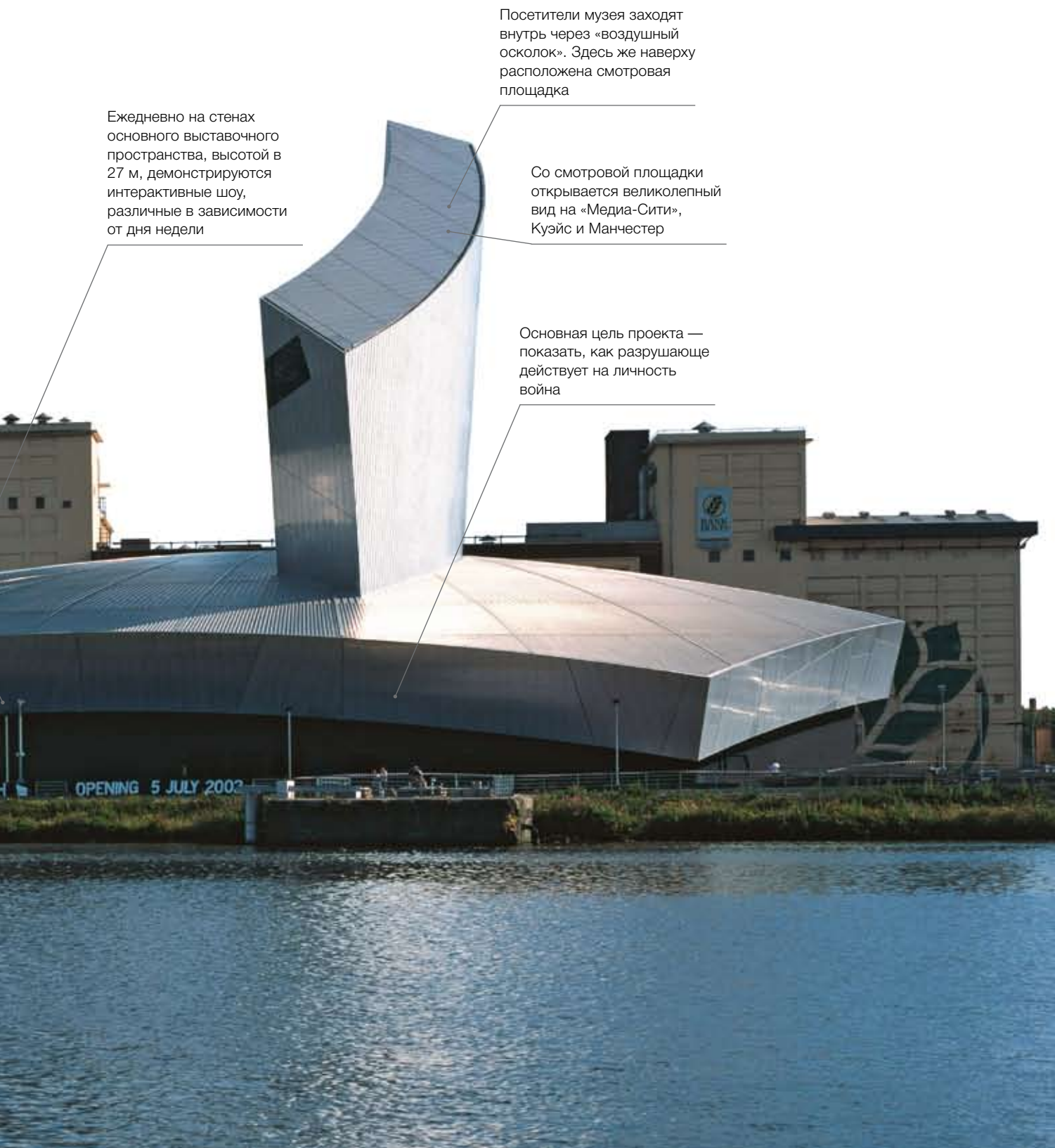
Та часть здания, которая расположена ближе всего к воде, условно называется «водным осколком». В ней расположен ресторан и зрительный зал

Это первое здание, построенное Либескиндом в Великобритании

Все здание покрыто алюминием

В этом музее размещена самая большая в мире экспозиция, посвященная событиям Первой мировой войны

Северный филиал Имперского военного музея



Ежедневно на стенах основного выставочного пространства, высотой в 27 м, демонстрируются интерактивные шоу, различные в зависимости от дня недели

Посетители музея заходят внутрь через «воздушный осколок». Здесь же наверху расположена смотровая площадка

Со смотровой площадки открывается великолепный вид на «Медиа-Сити», Куэйс и Манчестер

Основная цель проекта — показать, как разрушающе действует на личность война



Интерьеры

облагораживаются и становятся привлекательными для туристов, а значит, и экономически привлекательными), играет очень важную роль в современных городах, давая пространствам новую жизнь, и здесь реализация подобного проекта оказалась очень успешной.

Проект Либескинда для Северного филиала Имперского военного музея в Манчестере и сегодня остается одним из наиболее характерных для архитектора, особенно если говорить о музейной теме в его творчестве. Как и в музеях, которые рассматривались ранее, внутреннее пространство и вся архитектурная композиция сооружения наделены символическими смыслами и обладают определенной функциональностью.

Архитектурная композиция музея представляет собой три пересекающихся блока, или «осколка», каждый из которых имеет свой наклон и изгиб. Это символы трех элементов нашего мира — земли (самая большая горизонтальная часть), воздуха (отклоненный на 4,5 градуса от вертикали блок 55-метровой высоты) и воды (горизонтальный блок с другой *курватурой*, нежели у земли). Все они взаимосвязаны — как в реальном мире, так и в символическом пространстве музея. Их столкновение символизирует мировой конфликт на земле, в воздухе и в воде.



Интерьер

Посетители музея заходят внутрь через «воздушный осколок». Конструкция этой башни состоит из расположенных крест-накрест стальных балок. Они несут на себе как внешние стены, так и внутренние элементы. Хотя стен тут как таковых нет, потому что внешняя оболочка здания проницаема (это же «воздушный осколок»!) и состоит из некоего подобия металлических жалюзи. Это устроено по тому же принципу, что в пристройке Военно-исторического музея в Дрездене. На высоте 29 метров расположена словно парящая в воздухе смотровая площадка, откуда открывается удивительный вид на город и на Манчестерский судоходный канал, благодаря тому что высотное строительство здесь все еще недостаточно развито.

Изогнутый «осколок земли» является основной выставочной зоной, где располагаются экспозиции, составленные по хронологическому и тематическому принципу. Пол в выставочных залах сделан с небольшим наклоном, имитирующим изгиб земного шара. Подобный эффект также был использован архитектором в другом его проекте — Еврейском музее в Берлине, но там основной смысл его был смещен в область национального самоопределения.



Курватура — незначительный выгиб горизонтали или уклон вертикальной поверхности или опоры здания.



Интерьеры

Экспозиция включает в себя такие знаковые объекты, как советский танк Т-34 или английский самолет AV8a Harrier jump-jet, сыгравшие ключевую роль во Второй мировой войне. Все внутренние поверхности экспозиционных залов выкрашены в темно-красный цвет. С одной стороны, это, безусловно, символизирует кровь, пролитую в войнах, с другой — один из символов Великобритании — алые маки, а также красный — цвет магмы, находящейся под землей, символом которой и является данный «осколок». С самого начала предполагалось, что на все вертикальные и горизонтальные поверхности будут проецироваться исторические фильмы о войне и фотографии. (С учетом этой задумки и планировалось пространство.) В сочетании с наклонным полом такой прием окончательно дезориентирует зрителя: усиливается впечатление хаоса глобального конфликта, визуально «растворяются» поверхности стен, пола и потолка. При этом Либескинд говорит, что искажение пространственной реальности не нравоучительно. Он воздействует на чувства зрителя, оставляя за ним выбор интерпретации архитектурных приемов.

Третий «осколок», символизирующий водную стихию, является зоной досуга — здесь расположены ре-



сторан и зрительный зал. Эта часть архитектурной композиции находится непосредственно у канала и имеет причал.

Сегодня мы можем сказать наверняка, что строительство Северного филиала Имперского военного музея в Манчестере было обусловлено не только фактором исторической значимости этого места, связанного с событиями Второй мировой войны, но также и фактором современной урбанистики и стремлением переосмыслить старые промышленные зоны, сделать их комфортными для жизни и привлекательными для туризма. Этот проект стал важным не только для маленького пригорода Манчестера, но и для всей современной архитектуры в целом. В одном из интервью Даниэль Либескинд сказал: «Когда строительная бригада впервые приехала в Берлин для строительства Еврейского музея, рабочие сказали, что у них нет достаточно мастерства по сравнению с теми, кто работал над созданием Манчестерского проекта. Но если архитектор говорит непосредственно с рабочими на месте строительства и если он может убедить их, что они делают что-то особенное, то они действительно смогут сделать это».



Интерьеры

Основные этапы творчества

| | | |
|---|-----------------|-------------------------|
| Еврейский музей | 1989–1999 | Берлин, Германия |
| Музей Феликса Нуссбаума | 1998, 2010–2011 | Оснабрюк, Германия |
| Северный филиал Имперского военного музея | 1999–2001 | Манчестер |
| Корпус Фредерика С. Хэмилтона Денверского музея искусств | 2000–2006 | Денвер, США |
| Еврейский музей | 2003 | Копенгаген |
| Победа в конкурсе на проект нового комплекса на месте бывшего Всемирного торгового центра | 2003 | Нью-Йорк, США |
| Королевский музей Онтарио, расширение | 2003–2007 | Торонто, Канада |
| Ансамбль площади Гранд-Канал-сквер, многофункциональный комплекс | 2004–2010 | Дублин, Ирландия |
| «Сити-Лайф» многофункциональный комплекс, Музей современного искусства, жилой комплекс | 2004–2011/2012 | Милан, Италия |
| Всемирный торговый центр-1 (башня Свободы) | 2006–2014 | Нью-Йорк, США |
| Западный торгово-развлекательный комплекс | 2008 | Берн, Швейцария |
| Еврейский музей | 2008 | Сан-Франциско, США |
| Многофункциональный комплекс «Кё-Боген» | 2008/2011–2013 | Дюссельдорф, Германия |
| Торговый комплекс «Кристалл» | 2007–2009 | Лас-Вегас, США |
| Академия Еврейского музея | 2010–2012 | Берлин, Германия |
| Военно-исторический музей бундесвера (расширение) | 2011 | Дрезден, Германия |
| Комплекс небоскребов «Отражения» | 2011 | Бухта Кеппель, Сингапур |
| Комплекс небоскребов «Хёнди Удон» | 2013 | Бусан, Южная Корея |

Содержание

| | |
|---|----|
| Жизнь и творчество | 3 |
| Генплан комплекса Всемирного торгового центра | 23 |
| Еврейский музей в Берлине | 31 |
| Торгово-развлекательный центр «Кристалс» | 41 |
| Военно-исторический музей бундесвера | 51 |
| Северный филиал Имперского военного музея | 59 |
| Основные этапы творчества | 70 |

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

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

Автор текста *Е. Кинякина*
Фото на обложке *Gunter Kirsch*

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

Том 14
«**Либескинд**»



© Издательство «Директ-Медиа», 2015
© ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015

— Издатель —
ЗАО «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 24.04.2015
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Заказ № 108328

2015 год

© При подготовке издания использовались материалы
фотобанков Vostock Photo и Shutterstock

*В томе 11 «Калатрава» в выходных сведениях допущена ошибка.
Правильно: Автор текста С. Кудрявцева.
Редакция приносит извинения автору за допущенную ошибку.*