

# КУРЬЕР ЮНЕСКО



ОКТАБРЬ 1990

ИНТЕРВЬЮ С  
ЭРНЕСТО САБАТО

Ар нуво

# встреча культур

Дорогие читатели! Просим вас присылать нам фотографии произведений, достойных, с вашей точки зрения, публикации на этой странице. Это могут быть произведения живописи или скульптуры, фрагменты памятников архитектуры или любые другие объекты, которые служат примером слияния культур. Вы можете также присылать фотографии двух произведений искусства разных культурных ареалов, между которыми, на ваш взгляд, существует связь или сходство. Просим снабжать фотографии подписями.



## Лодки для индейцев

Эти каноэ вылепили из глины дети в возрасте от шести до двенадцати лет, посещающие амьенский Центр искусств (Франция). Это их подарок североамериканским индейцам, приехавшим в 1987 г. в Амьен на VII Международный кинофестиваль. Тронутые вниманием детей, несколько индейских кинематографистов провели с ними целый день, песнями, танцами и рассказами знакомя ребят со своей культурой.

Соответствует:  
«Art Nouveau»,  
August 1990.

Сегодня не осталось неисследованных континентов, неизвестных морей и таинственных островов. Мы научились преодолевать физические препятствия, стоящие на нашем пути, но не разрушены еще барьеры взаимной отчужденности, разъединяющие народы и культуры. Современным одиссеям доступен любой уголок света. Но ныне гораздо сильнее манят путешествия иного рода — в мир других культур, жизненных укладов и ценностей. Именно в такое путешествие приглашает своих читателей «Курьер ЮНЕСКО». В каждом номере авторы из разных стран будут освещать с различных культурных и профессиональных точек зрения одну из тем, представляющих всеобщий интерес. Компасом в этом странствии по культурам мира будет уважение ко всем народам.



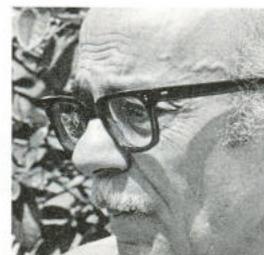
10

## АР НУВО

УНИВЕРСАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АР НУВО <i>Артур Жиллет</i>	10
АПОФЕОЗ ФАНТАЗИИ <i>Манфред Шпайдель</i>	13
ОТЗВУКИ ПРОШЛОГО: ЯПОНИЯ СВЕЖИЙ ВЗГЛЯД НА ТРАДИЦИЮ <i>Хироясу Фудзикока</i>	18
ОТЗВУКИ ПРОШЛОГО: ЕГИПЕТ ОТ ГОРА ДО «АИДЫ» <i>Мона Заалук</i>	20
ДОМ КАК ЕДИНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА <i>Сесиль Дюльер</i>	22
ВАРИАЦИИ В ЮГЕНДСТИЛЕ <i>Андреас Лехне</i>	27
«СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ» <i>Мария Нащокина, Борис Кириков</i>	32
МОДЕРН В БАРСЕЛОНЕ <i>Альберт Гарсиа Эспуче</i>	35
КУБИНСКАЯ МИФОЛОГИЯ <i>Энрике Капабланка</i>	37
АРГЕНТИНА: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ <i>Хорхе Гасанео</i>	39

4

Интервью с  
ЭРНЕСТО САБАТО



41

КОРОТКО О РАЗНОМ 41

НАСЛЕДИЕ  
ЮНЕСКО и «улыбающаяся»  
архитектура  
*Ханс-Дитер Дирорфф*

42

РАЗМЫШЛЕНИЯ  
«Ужасающая  
и съедобная красота»  
*Эцио Годолли*

44

ЭКОЛОГИЯ  
Спасите лемуру!  
Биосферные заповедники  
на Мадагаскаре  
*Эдуар Байби*

46

ПИСЬМА  
ЧИТАТЕЛЕЙ

49

ФОРУМ  
*Международный  
институт Африки*  
Книжный голод  
*Питер Ллойд*

50

1-я с. обл.: вестибюль  
особняка Тасселя,  
построенного по проекту  
Виктора Орта в Брюсселе  
(1893).

4-я с. обл.: дом Игумнова,  
построенный по проекту  
Н. И. Поздеева в Москве  
(1892).

# Эрнесто Сабата

## Умение удивляться

*Вы написали множество статей, посвященных губительному воздействию на человека науки и техники, которые составили целый сборник «Hombres y engranajes» («Люди и механизмы»), 1951. Чем объясняется такая позиция ученого?*

— Я действительно изучал физику и математику, науки, казалось бы, представляющие идеальную возможность скрыться от хаоса окружающей действительности и погрузиться в «платонический рай» абстрактной мысли, однако очень скоро я понял, что слепая вера некоторых ученых в «чистый разум» и Прогресс (как говорится, с большой буквы) не дает им возможности увидеть и по-настоящему оценить такие существенные аспекты нашей жизни, как сфера подсознательного и мистического, питающая художественное творчество и составляющая «скрытую» сторону человеческой природы. В моей сугубо научной работе не хватало мистера Хайда, которого должен иметь любой доктор Джекилл, чтобы обрести полную индивидуальность. Для себя я нашел его у немецких романтиков и главным образом в

экзистенциализме и сюрреализме. Подняв однажды глаза от логарифмов и синусоид, я вдруг увидел лицо человека и уже не смог оторвать от него взгляда.

*И все же многие крупные современные писатели сумели примирить науку и творчество...*

— Возможно, им это и удалось, однако я по-прежнему глубоко убежден, что наше время отмечено именно противостоянием науки и гуманитарных дисциплин. И сегодня оно стало непримиримым. Еще со времен французского Просвещения и энциклопедистов, а особенно в эпоху позитивизма наука удалилась на высоты Олимпа, отгородившись от человечества. В XIX и XX вв. вера во всемогущество Науки и Прогресса довела личность до положения винтика в гигантской машине. Искаженный облик человека, растворенного в массах, создавался и распространялся теоретиками не только марксизма, но и капитализма, которые трактовали душу как излучение, поддающееся количественному определению.

Аргентинец Эрнесто Сабата — один из выдающихся современных испаноязычных писателей — делится своими мыслями по поводу духовного кризиса, которым отмечена, на его взгляд, наша эпоха.



**Но ведь и в XIX в. существовала серьезная критика монументальных рациональных построений Гегеля, которые напрочь сокрушали индивидуальность. Я имею в виду Кьеркегора, о котором вы так много писали.**

— Кьеркегор был первым мыслителем, который на вопрос о примате науки или жизни не колеблясь ответил, что жизнь важнее. И тут же обожествленный наукой объект перестал быть центром Вселенной, уступив место субъекту — человеку из плоти и крови. Этот путь привел к Карлу Ясперсу и Мартину Хайдеггеру, к экзистенциалистам XX в., для которых человек уже не бесстрастный научный наблюдатель, а личность, живое существо, «обреченное на смерть», источник

трагедии и метафизики — высших форм литературного творчества.

#### **Но не единственных...**

— Конечно, не единственных. Однако, на мой взгляд, они-то и есть самые главные, ибо существуют в особом, трагическом, трансцендентном измерении. Вспомните «Записки из подполья» Достоевского, это страстное, почти иступленное обвинение современности и ее культа — прогресса.

#### **Вот мы и вернулись к литературе...**

— Естественно, ведь именно в романе можно высказать то, что выходит за рамки эссе и не подвластно философии: наши тайные сомнения в бытии божьем, в реальности судьбы, смысле жизни и надежде. Роман отвечает на эти вопросы не умозрительными выкладками, а с помощью мифа и симво-

**Я верю в искусство, в диалог,  
в свободу и в достоинство  
человеческой личности.**

ла, обращаясь к самым сокровенным лабиринтам нашей мысли. И при этом многие литературные герои реальны, как сама действительность. Разве Дон Кихот не реален? По крайней мере если судить по продолжительности жизни, то этот плод фантазии Сервантеса куда реальнее предметов, которые сегодня нас окружают, ведь он в отличие от них бессмертен.

#### **Итак, литература интерпретирует реальность?**

— К счастью, искусство и поэзия вовсе не стремятся отделить рациональное от иррационального, чувственное восприятие от интеллекта, мечту от реальности. Грезы, миф и искусство имеют один общий источник — подсознание, они открывают нам мир, у которого нет иных форм выражения. Бессмысленно просить художника объяснить свои произведения. Невозможно представить себе Бетховена, анализирующего свои симфонии, или Кафку, растолковывающего «Процесс». Идея о том, что все должно иметь «разумное» объяснение, характерна для западного позитивистского мышления и типична для нашего времени, в котором науке, разуму и логике придается чрезмерное значение.

#### **Вы считаете, что современная мысль, проделав путь с середины XIX в. до наших дней, вступила в завершающую фазу развития?**

— Не надо путать литературную моду и определяющие тенденции в развитии философской мысли. Трагическая история движения идей знала свои прорывы вперед и отступления, побочные и встречные течения. Очевидно одно — мы являемся свидетелями завершения целой эпохи, мы пере-

живаем кризис цивилизации, столкновение извечных страстей и порядков, эмоций и принципов, стихийного, дионисийского начала и аполлонической гармонии.

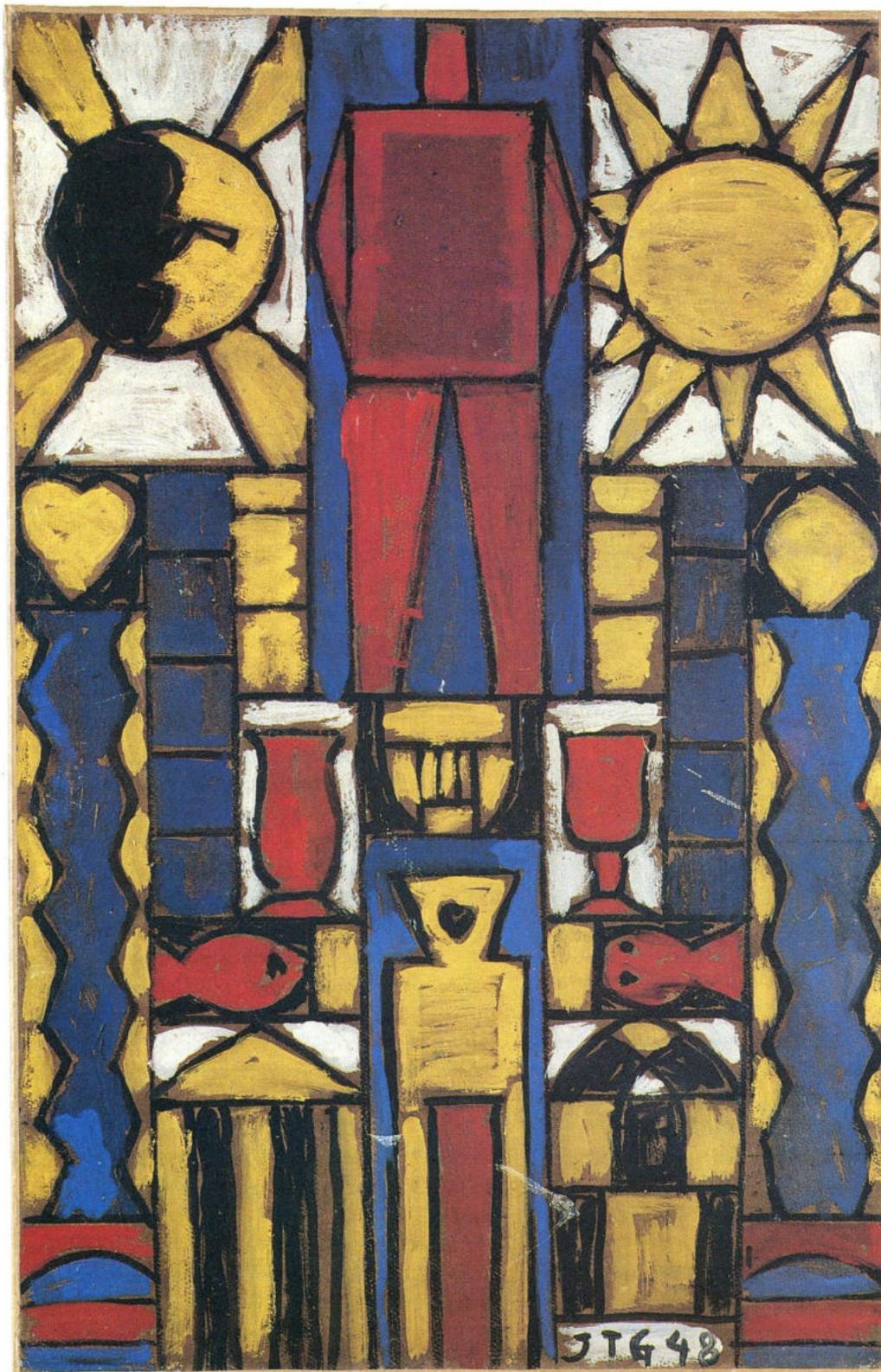
**А есть ли выход из этого кризиса?**

— Единственный путь к спасению от катастрофы — вытащить живого, страдающего человека из гигантской машины, опутавшей и раздавившей его. Но на пороге нового тысячелетия не следует забывать, что прошлое не завершается для

всех одновременно. В XIX в., в самый разгар триумфального шествия Прогресса, такие мыслители, как Достоевский, Ницше и Кьеркегор, как бы выпали из своего времени, предчувствуя, несмотря на оптимизм ученых, грядущую катастрофу, описанную впоследствии Кафкой, Сартром и Камю.

**Поэтому вы отрицаете «прогресс» в искусстве?**

— В искусстве не больше прогресса, чем в снах. Чем наши



Эскиз витража  
(картон, масло).  
Работа  
уругвайского  
художника  
Хоакина Торреса  
Гарсии.

## Для человека учиться должно означать — принимать участие, открывать и изобретать.

ночные кошмары прогрессивнее видений библейских пророков? Если еще и можно сказать, что теория Эйнштейна совершеннее теории Архимеда, то уж никак не скажешь, что «Улисс» Джойса выше «Одиссеи» Гомера. Правда, один из героев Пруста утверждает, что Дебюсси лучше Бетховена по той простой причине, что родился позже. Но согласитесь, не нужно быть музыковедом, чтобы оценить иронию Пруста. Каждый художник стремится к абсолютному, к частице того Абсолюта, который принято писать с большой буквы. И не важно, кто он — египетский скульптор времен Рамсеса II, античный греческий художник или Донателло. Поэтому прогресс в искусстве невозможен, возможны лишь перемены и новые подходы, которые обусловлены не только мироощущением художника, но и скрытым или явным влиянием на него той или иной культуры или эпохи. Одно очевидно: никто из художников не может претендовать на провозглашение абсолютных истин только потому, что позднее родился.

### **Верите ли вы в универсальную эстетику?**

— В эстетике находит отражение историческая реальность. Каждый период имеет свою ценность — религиозную, экономическую или метафизическую, — которая дает окраску всему остальному. В глазах людей, принадлежащих религиозной культуре, которая соприкасается с вечностью, в иератических, выдержанных в строгих геометрических пропорциях колоссах Рамсеса II больше правды жизни, чем в самой реалистичной скульптуре. История свидетельствует, что красота и правда со временем изменяются и что «черная» и «белая» культуры исходят из разных критериев. Слава художника, писателя, музыканта зависит лишь от того, куда качнулся маятник.

### **В таком случае нет никаких оснований говорить о превосходстве одной культуры над другой?**

— Сегодня мы довольно далеко ушли от самодовольных позитивистских утверждений, да и вообще от «просвещенных мыслей». Леви-Брюль после 40 лет исследовательской работы утверждал, что не видит никакого «прогресса» в движении от мистики к логике, поскольку в человеке они сосуществуют. Развивая эту мысль, можно сказать, что все культуры достойны равного уважения. Только сейчас мы наконец начали отдавать должное тем из них, которые прежде снисходительно называли «примитивными».

**Известно, что вы недовольны тем образованием, которое дают наши школы и университеты. Чего же им, на ваш взгляд, недостает?**

— Когда я был молодым, меня заставляли проглатывать горы фактов, которые я постарался как можно скорее забыть. К примеру, то небольшое, что помню из географии, — это мыс Доброй Надежды и мыс Горн, и то только потому, что о них часто упоминают в газетах. Кто-то сказал, что культура — это то, что остается, когда все остальное забыто. А для человека учиться должно означать принимать участие, открывать и изобретать. Чтобы двигаться вперед, нужно иметь собственное мнение, даже если иной раз оно ошибочно, и нужно вновь возвращаться к самому началу. Люди должны искать новые пути, испытывать новые методы. Иначе мы в лучшем случае превратимся в книжных червей, а в худшем — в попугаев, твердящих готовые фразы из книг. Книга — прекрасный инструмент при условии, если она не становится препятствием на пути самостоятельных исследований.

### **А в чем вы видите роль учителя?**

— Этимологически слово «учить» означает развивать, выявлять то, что уже существует в зародыше, реализовывать потенциал. Эту задачу очень редко удается осуществить, возможно, в этом и кроется причина неудач всех систем образования. Ученик должен научиться задавать вопросы самому себе, должен быть убежден в своем и нашем общем невежестве и поэтому не только спрашивать, но и искать ответы, самостоятельно мыслить, даже если его взгляды расходятся с нашими. Те, кто учится, непременно должны ошибаться, а мы — с уважением относиться к подходам, кажущимся нам необычными. После такой подготовки ученик поймет, что окружающая реальность бесконечно сложнее и загадочнее, чем наши скромные познания о ней. Остальное придет автоматически. Будут и вопросы и утверждения, произойдет синтез традиционного и нового, одним словом, все то, что делает культуру динамичной. Как говорил Кант, не надо учить философии, надо учить философствовать. Этот метод лежит в основе «Диалогов» Платона, где в процессе прямого, спонтанного обмена мыслями рождаются вопросы, проистекающие из осознания нашего глубокого невежества.

### **Не могли бы вы привести какой-нибудь конкретный пример?**

— Довольно давно я путешествовал на джипе по Патагонии с одним лесником, который рассказывал мне, что после каждого пожара лесов остается все меньше и меньше. Он говорил о защитной роли кипарисов, сравнивая их с героями, прикрывающими тыл отступающей армии: они жертвуют собой, чтобы замедлить распространение пожара и спасти другие деревья. И тут я подумал, а ведь именно так нужно преподавать географию, чтобы была понятна ее связь с происхождением видов, с освоением океанов и континентов, с самой историей человечества, которая непосредственным образом зависит от окружающей среды. Только так ученик почувствует вкус к настоящим приключениям, поймет, что такое борьба с враждебными силами Природы и Истории. Таким образом, знания эти, не обремененные мертвым энциклопедизмом, почерпнутым из пыльных книг с готовыми ответами, дадут возможность почувствовать открытие и свою сопричастность к истории, начало которой уходит в

# Мы должны заставить изумляться тайнам Вселенной.

глубь веков. Например, знакомя студентов с довольно сложной географией Американского континента, быть может, стоит начать с рассказа о приключениях таких великих путешественников, как Магеллан, или завоевателей, как Кортес. Нас следует формировать, а не информировать. Монтень говорил, что заучивание — это еще не знание. А каким прекрасным справочником по географии и этнографии может стать для подростков роман Жюль Верна «Вокруг света в 80 дней». Мы должны заставить их изумляться тайнам Вселенной. Ведь если задуматься, то Вселенная действительно достойна удивления. Но мы так напичканы знаниями, что разучились удивляться. Нужно вернуть эту радость открытия.

**Вы советуете обучать «в обратном направлении», начиная с сегодняшнего дня и постепенно углубляясь в прошлое?**

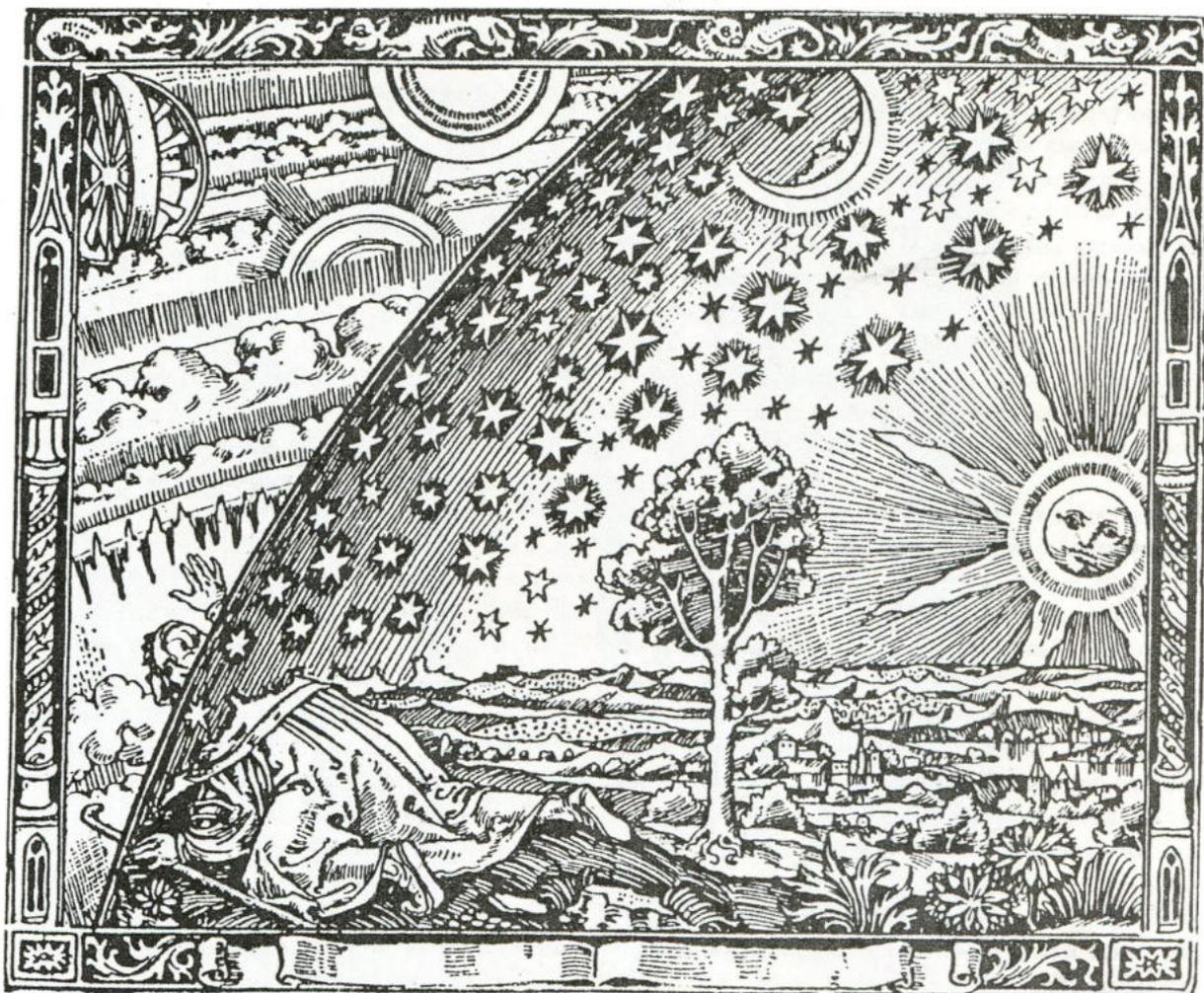
— Мне кажется, что для того, чтобы заинтересовать неискушенного человека литературой, лучше начать с современных авторов, близких ему по языку и поднимающих в своих произведениях темы, созвучные его тревогам и надеждам. И только со временем его заинтересует то, что писали Гомер и Сервантес о любви и смерти, надежде и отчаянье, одиночестве и героизме. Так и в истории постепенно можно проследить, куда уходят корнями сегодняшние проблемы.

В попытке научить всему кроется ошибка. Рассказав лишь о ключевых событиях и проблемах, можно лучше дать представление о структуре предмета. Не стоит читать много книг, но пусть они будут прочитаны с жадностью. А иначе это всего лишь прогулка по кладбищу мертвых слов. Чтение только тогда приносит пользу, когда затрагивает сокровенные струны в душе читателя. А псевдоэнциклопедические знания — это буквоедство, вид умственной смерти. Ведь существовала же культура и до Гутенберга!

**Много лет вы говорили об опасности распространения ядерного оружия, гонки вооружений, конфронтации. Не утратили ли ваши слова актуальность в связи с переменами последних лет и особенно последних месяцев?**

— Не уверен. Прежде всего распространение ядерного ору-

Гравюра на дереве неизвестного мастера, XVI в.





«Храм» (1949), картина бельгийского художника Поля Дельво (холст, масло).

жия — это свершившийся факт. Многие страны имеют свою маленькую бомбу, и какой-нибудь безответственный террорист может положить начало цепной реакции событий. Но как бы ни была она ужасна, это только физическая сторона дела. А меня больше беспокоит духовная катастрофа, которая нас ожидает. Это — печальный итог подавления сил подсознания в современном обществе. Свидетельства тому я вижу в движениях протеста национальных меньшинств, да и во всей нашей истории. Мы живем в мучительный невротический нестабильный век, отсюда частота психических расстройств, рост насилия и наркомании. Решать эти проблемы должна скорее философия, а не полиция. Еще совсем недавно эти явления не распространялись на так называемые «окраины» мира. На Востоке, в Африке и Океании мифологические и философские традиции помогали человеку сохранять гармонию в отношениях с миром. Однако стихийное неконтролируемое проникновение туда западных ценностей и технологий произвело страшное опустошение, подобное тому, как во времена промышленной революции фабриканты Манчестера своими дешевыми ситцами

безжалостно вытеснили производителей тонких, изысканных тканей. Эта интеллектуальная катастрофа ведет нас к страшному психическому и духовному взрыву, за которым следует волна самоубийств, массовой истерии и коллективных психозов. Древние традиции не заменишь производством транзисторов.

***Неужели вы не видите ничего положительного в нынешней расстановке сил?***

— Да нет, пожалуй, вижу, но, честно говоря, думаю, что принадлежу к расе, обреченной на вымирание. Я верю в искусство, в диалог, в свободу и в достоинство человеческой личности. Но кто сегодня интересуется подобной чепухой? Диалог уступил место взаимным оскорблениям, свобода — политическим тюрьмам. Какая разница между левым и правым полицейским режимом? Пытки не могут быть хорошими или плохими. Наверное, я реакционер, потому что по-прежнему верю в скучную, «обывательскую» демократию, так как только она помогает человеку свободно мыслить и прокладывать путь к лучшему будущему. ■

# Универсальная эстетика

АРТУР ЖИЛЛЕТ

**ПОМПЕЗНОСТЬ** замыслов и консервативные выразительные средства — вот те характерные черты европейского искусства второй половины XIX в., против которых восстали представители нового искусства — ар нуво (или стиля модерн). Это было время бурного роста городов, когда новоявленные богачи, изо всех сил стремясь перещегоолять один другого, заказывали для себя особняки и другие здания с такой напыщенной серьезностью, что архитектура стала совершенно бездушной. На этом фоне ар нуво выплеснулось, казалось, прямо из самого сердца, не желающего примириться со скучным однообразием всего, что окружает человека, что формирует его быт: жилища, мебели, посуды и другой домашней утвари.

Модерн выразил ностальгию по прошлому, по первозданной природе, по всему негородскому и несовременному, по прихотливым изгибам виноградной лозы и цветочного стебля, по шершавой поверхности сосновой шишки, одним словом, по той асимметрии, которая была утрачена в индустриальную эпоху. Характерная для эстетики конца XIX в. тяга к средневековью, связанная с движениями национального возрождения, прекрасно уживалась со стилем ар нуво, и всё-таки он был обращён в будущее: приверженцы этого направления часто использовали в своих работах новые, современные материалы, подчеркивавшие их новаторство. Разве камень годится лишь на то, чтобы помогать нуворишам демонстрировать свое благосостояние и солидность? Нет, новый стиль, чуждый напыщенности, показал его возможности, оживив тяжелосенный материал изображениями буйной растительности, мифических животных и людей, которым, кажется, неведомо само понятие греха. Но художники-модернисты не только работали с камнем как с глиной, они постоянно прибегали к таким новым средствам, как полихромное покрытие, ковкая сталь, стекло, цветное и волнистое, оригинально и смело сочетая их в различных своих творениях, будь то дома или мебель.

Что касается побочных влияний, то можно сказать, что модерн был стилем экстравертным. Трактовка природы, характерная для японской пейзажной живописи — общепризнанный источник вдохновения большинства художников этого направления, — почти всегда присутствует в их творчестве. Иногда в нем чувствуются отзвуки эпохи Великих Моголов (в формах некоторых башен, например). Были среди модернистов Центральной Европы и такие, кто обращал взгляд еще дальше на восток.

Но дал ли что-нибудь сам модерн мировому искусству? Бытует распространенное заблуждение, что ар нуво — явление сугубо европейское, что лишь отдельные его всплески достигли берегов Нового Света. Утверждение это далеко от истины. После пышного расцвета нового искусства по всей Европе, от Хельсинки до Рима и от Москвы до Парижа, его семена разнеслись по всему свету. Это был первый по-настоящему универсальный архитектурно-

художественный стиль нашего века. Весьма энергичное и оригинальное ответвление этого течения, возникшее в Соединенных Штатах, впоследствии само стало оказывать влияние на Европу. Его каталонский вариант, *модерни́смо*, пустил корни на Кубе, где приобрел «тропический» оттенок (например, в этикетках сигарных коробок). Бельгийцы в Аргентине, а итальянцы в Чили возводили роскошные виллы в стиле модерн; образцы его можно встретить в Северной Африке, в Турции и в Японии.

Новаторство формы, предпочтение современным материалам и интернациональность ар нуво были созвучны эпохе. Чувство юмора и изысканность, отвергавшие холодную покорность, — тоже своеобразное знамение времени. Излюбленной деталью модерна были двери в виде буквы «омега», которая напоминала улыбку, благодаря чему архитектуру в этом стиле прозвали «улыбающейся». Но разразившаяся первая мировая война нанесла ей сокрушительный удар.

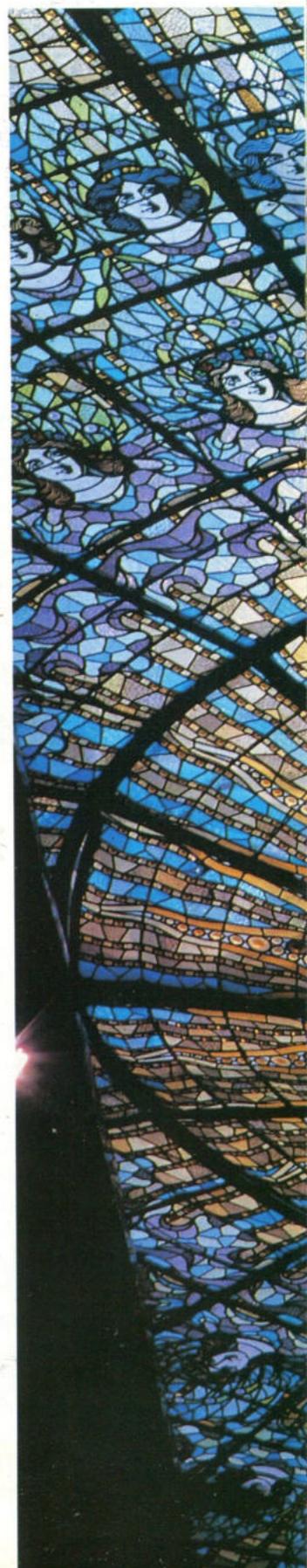
Звезда ар нуво закатилась в 20-е годы. На смену его улыбкам и завиткам пришла угловатая функциональность конструктивизма. Многие и сегодня смотрят на модерн насмешливо и пренебрежительно, тогда как судьба некоторых архитектурных деталей, а то и целых зданий в Дублине, Москве, Париже, Тунисе и Вальпараисо вызывает серьезные опасения. А ведь это только пять из множества городов, где шедевры ар нуво находятся под угрозой разрушения.

Нынешнее отношение к искусству модерна довольно противоречиво. С одной стороны, здания, построенные в этом стиле, либо сносятся, либо просто оставляют доживать свой век без ремонта. А с другой — непреходящая ценность ар нуво получает все большее международное признание. Постепенно и на него начинают смотреть как на неотъемлемую часть творческого наследия человечества, требующую заботы и охраны.

За последние двадцать лет модерн снова вошел в моду. Уже в 70-е годы в европейских городах появились рестораны и магазины, декорированные в этом стиле. В Глазго, который назван европейским сообществом культурной столицей Европы 1990 г., по проекту архитектора Чарлза Ренни Макинтоша (1868—1928) наконец началось сооружение Дома любителя искусств. Быть может, рожденное в канун двадцатого столетия ар нуво воскреснет на пороге двадцатого первого. ■

АРТУР ЖИЛЛЕТ, главный редактор международного журнала ЮНЕСКО «Museum».

Люстра зрительного зала Паласио де ла Мусику Каталана в Барселоне (деталь), построенного по проекту Луиса Доменик-и-Монтанера (1905—1908).



ар нуво





Венгерская почтовая открытка (ок. 1900).  
Справа: фрагмент оконного витража одного из жилых домов Брюсселя.



# Апофеоз фантазии

МАНФРЕД ШПАЙДЕЛЬ

**К**ТО из вас не испытывал волнения при виде сухих цветов или листьев, долго пролежавших между страницами книги? Порой кажется, что эти поблекшие стебли и лепестки, причудливо переплетенные, утратившие былые очертания, живут своей особой жизнью в двухмерном пространстве. Соотнесите этот образ с объемами фасада, и перед вами предстанет излюбленный декор стиля ар нуво. «Флорализм», доминировавший в творчестве художников конца XIX в., отличался от более натуралистического изображения цветов и растений у художников эпохи Ренессанса. Нарочитая стилизация с изменением пропорций и геометризация декоративных мотивов вела к их метаморфозе. В своем устремлении последователи модерна достигали удивительных графических эффектов благодаря динамике форм, которые, казалось, вот-вот ожи-  
вут.

В самом рождении и развитии растения есть что-то завораживающее: появление побегов, набухание почек, уплотнение стеблей, скульптурные линии стволов, сложный рисунок кроны, корни, острожно, словно щупальца, скользящие меж камней. И художники сумели увидеть в живой природе архитектурные формы, позаимствовать у нее элементы декора и воспроизвести их в гипсе и ковкой стали (как это сделал Эктор Гимар в Париже). Более того, на этой основе создали удивительно органичные пластические ансамбли. Так раковина, перерабатывая песчинку, превращает ее в жемчужину, так ветвь обвивает препятствие.

Ар нуво открывает нам очарование вьющихся растений, например тыквы, кудрявыми усиками цепляющейся за подпорку. Используя гибкость и податливость ковкой стали, модернисты научились придавать ей причудливые формы фантастических растений для украшения интерьеров, в частности лестниц, и светильни-

ков. Так, комбинируя статичные элементы светильников (ножка лампы или канделябра) с подвижными (абажур, арматура), Виктор Орта создавал целые ансамбли извивающихся форм.

## Влияние Дальнего Востока

Однако одного использования растительных мотивов в декоре или орнаментике недостаточно, чтобы создать настоящее произведение искусства. Нужно было найти художественный эталон, подчеркивающий пластичность растительных форм. Такими образцами послужили японская гравюра и китайская каллиграфия, появившиеся на Западе около 1860 г. Прежде всего архитекторов привлекало в них мастерство каллиграфа, который, вычерчивая сложные иероглифы, сохранял идеальную сбалансированность между черной тушью и белым фоном листа, между заполненным и пустым пространством. Некоторые архитекторы переняли это искусство, не менее виртуозно овладев им (сочетание резного дерева и ковкой стали у Виктора Орта, дизайн первых стульев Хенри ван де Велде).

Можно было бы, конечно, ограничиться применением такой техники трансформации поверхностей для оживления монотонных геометрических фасадов с помощью динамичного декора фриза. Однако Орта посягнул на самую конструкцию, расчлняя тяжеловесные массы, характерные для традиционной европейской архитектуры, и добиваясь эффекта прозрачности и легкости, вызывающих у нас то же ощущение движения, что и декор позднего рококо.

Но как придать легкость каменным стенам? Только богатые заказчики могли себе позволить украсить их резьбой. В своих брюссельских



работах Орта нашел интересное решение: он соединил камень с металлом таким образом, что твердый камень, к которому крепился металл, как бы переходил в мягкие складки. Легче всего это было сделать с помощью лепнины, и в то время появилось множество технических приемов, позволяющих щедро и без особых усилий декорировать стены, обыгрывая форму и фактуру.

### Расцвет графики

Идея отделки стен материалами, игравшими одновременно и декоративную, и защитную роль, была выдвинута еще в начале XIX в. архитектором Готфридом Земпером. Он утверждал, что стены жилищ издавна завешивались тканью не только для украшения, но, и для изоляции, как, например, шатры кочевников коврами.

Представители венской школы, объединившиеся вокруг Отто Вагнера, подхватили эту идею и с 1895 г. принялись за ее разработку, как раз в тот период, когда велись интенсивные поиски в области графики. Таким образом венские мастера внесли свой оригинальный вклад в формирование ар нуво: используя сочетание камня и стекла, они достигали чисто декоративного эффекта, не только не маскируя, но, напротив, подчеркивая места их сопряжения или обрамляя декоративные панно рамами, как это делали, например, ученики Вагнера.

Однако многие художники ограничивались лишь декором фасада. Причем посредством архитектору или добросовестному ремесленнику достаточно было полистать специальный журнал, чтобы найти массу идей и эскизов, а использование лепнины придавало модный вид практически любому зданию, даже если в его планировке не было ничего принципиально нового. Достаточно было изогнуть щипец крыши или придать арке форму буквы «омега». Но для богатых заказчиков архитекторы стремились строить дома, которые могли бы с полным правом считаться произведениями искусства. Вот почему наиболее талантливые художники не пренебрегали ни одной деталью как экстерьера, так и интерьера, начиная с системы отопления и заканчивая дверными ручками. Они творили фантастический мир оптических иллюзий, достигавшихся с помощью зеркальных стен и полупрозрачных витражей. Экстравагантность выдумок художника порой изумляет, например, когда видишь дверную ручку, изображающую обольстительную женскую фигурку, окутанную воздушными тканями.

Вверху: деталь блюда из позолоченной бронзы работы Эктора Гимара (1909).

Справа: «Кувшинка» — один из двух парных светильников из позолоченной бронзы, изготовленных Луи Мажорелем в 1905 г. в сотрудничестве с фирмой «Даум».

Внизу справа: деталь лестницы музея Фолькванг в Хагене (ФРГ), построенного по проекту Хенри ван де Велде.



## Универсальный стиль и национальные школы

Но вправе ли мы утверждать, что огромное разнообразие форм декоративного искусства укладывается в рамки единого стиля? На этот вопрос можно ответить утвердительно, так как при всем многообразии подходов цель ар нуво повсюду одна: облегчить несущие конструкции. Чрезвычайно сложно выбрать общее название этого направления: сделать это пока не удалось даже ЮНЕСКО, поэтому в международном проекте по спасению памятников этой архитектуры (см. с. 42) соседствуют термины «ар нуво» и «югендстиль», к которым следовало бы добавить «венский Сецессион» и каталонский «модернизмо». Причем каждый из них имеет свою историю.

«Ар нуво» — так назывался художественный салон, открытый в Париже в 1895 г. коммерсантом Самуэлем Бингом (1838—1905). Наряду с японскими гравюрами и китайскими безделушками в нем можно было увидеть различные предметы и мебель, изготовленные по рисункам современных художников. Когда в 1897 г. Бинг демонстрировал свою коллекцию в Дрездене, на афише было написано просто: «Бинг. Ар нуво». И лишь около 1900 г., когда хозяин салона уже заинтересовался другими стилями, критики позаимствовали название его магазина для определения стилистики творчества Гимара или Орта. Причем последнему это название не нравилось. Что же касается Гимара, то он подписывал свои чертежи «Стиль Гимар».

Слово «югендстиль» происходит от названия журнала «Jugend» (юность), основанного в Мюнхене в 1896 г. Когда в 1900 г. в статьях берлинских критиков стало мелькать слово «югендстиль», оно воспринималось как насмешка над творчеством некоторых художников, отказавшихся от принятых канонов. Но уже через два года какой-то автор, симпатизирующий новому направлению, употребил данный термин, чтобы подчеркнуть его новаторский характер.

Немецкое слово «сецессион» (Sezession) означает раскол, отделение, то есть выражает различные формы протеста против шовинистического и консервативного официального искусства. Разнообразные организованные с этой целью выставки (в Мюнхене в 1892 г., в Вене в 1897 г. и в Берлине в 1898 г.) носили подчеркнуто интернациональный характер. Однако как название стиля этот термин утвердился лишь за работами венских художников.

Вверху: ваза из цветного стекла в виде цветка арума. Фирма «Тиффани», Корона, штат Нью-Йорк (ок. 1900—1910).  
Слева: ручка парадной двери одного из брюссельских домов.  
Внизу: перила лестницы (деталь) в доме Виктора Орта (ныне Музей Орта), Брюссель, 1898.





народных элементов былых эпох. Многим художникам, прошедшим школу ар нуво, впоследствии удалось создать произведения в монументальном стиле, более соответствующем национальному духу.

### Архитекторы и журналы

Казалось бы, поиск национального колорита трудно увязать с модой на ар нуво, тем более что приверженцы этого направления часто работали не у себя на родине. Многие из них были вынуждены уехать за границу.

И если Гимар в Париже, Орта в Брюсселе, Сааринен в Финляндии и Отто Вагнер в Вене без труда находили заказчиков, понимавших их творчество, то брюсселец Хенри ван де Велде был вынужден искать счастья в Германии, Хагене, Берлине и, наконец, в Веймаре. Что касается Ольбриха, то он основал в Дармштадте колонию художников и до самой смерти (1908) работал исключительно в Германии. В Мюнхене один из шедевров «югендстиля» создал венгр Ф. Нылаш. А итальянец д'Аронко спроектировал прославившие его павильоны для выставки в Турине (1902), находясь в Стамбуле на службе у султана. Наконец, Макинтош, хотя и работал в Глазго, выполнял заказы для богатых венских клиентов, а венский архитектор Гофман создал дворец Стокле в Брюсселе.

В ту эпоху новые идеи распространялись по всей Европе благодаря школам архитектуры. Так, на лекции Отто Вагнера в Венской школе изящных искусств съезжались слушатели не только со всех уголков Австро-Венгерской империи, но и из Италии. Германские университеты принимали студентов из Балканских и Скандинавских государств, скандинавы учились также в английских университетах. Финляндия и Венгрия поддерживали связи с художественными кругами всех стран, включая Англию.

Именно благодаря этим культурным центрам, а также таким журналам, как английский «The Studio», немецкий «Dekorative Kunst», и многим другим новое направление смогло так быстро распространиться. В 1896 г., спустя два

Всеми этими названиями пользовались как сторонники, так и противники новых идей. В Италии это направление называли «стиль либерти», в Великобритании — «стиль модерн». Встречались и ироничные определения, например, «сладкий новый стиль» в Италии, «стиль лапша» во Франции, «стиль угорь» или «удар бича» в Бельгии.

Новое искусство часто служило знаменем борьбы для национальных меньшинств, выступавших за свою политическую независимость и культурную самобытность. Так, в 1900—1910 гг. многие национальные школы заявляли о своей приверженности новой архитектуре, даже если на деле не имели с ней ничего общего. Например, в Финляндии и Венгрии условный и абстрактный язык декоративных мотивов ар нуво значительно обогатился благодаря заимствованиям из местного фольклора. Повсюду было заметно стремление создать в рамках нового стиля истинно национальное искусство в противовес набившему оскомину смешению раз-

Фрагмент фасада дома № 85 по улице Бельяр в Париже (1913).

Справа: фрагмент фасада дома № 34 по авеню Ваграм в Париже (1904), построенного по проекту архитектора Жюль Лавирота при участии скульптора Лафилиппа.



года после своего открытия, журнал «Jugend» уже высмеивал попытки подражать настоящим мастерам. А публиковавшиеся в нем орнаментальные мотивы были настолько популярны, что начиная с 1900 г. их пришлось охранять знаком авторского права.

## За пределами Европы

Новая мода завоевала популярность и в колониях, и в освободившихся государствах: например, из Великобритании она распространилась на страны Британского Содружества, из Испании — на Латинскую Америку. Европейские архитекторы и их местные коллеги обогатили модерн многочисленными заимствованиями фольклорных мотивов. Невозможно проследить все эти прямые и косвенные переплетения национальных и универсальных приемов, благодаря которым ар нуво стало поистине интернациональным стилем, парадоксальным образом сочетающим в себе все самое талантливое и вдохновенное, что было в местных культурах.

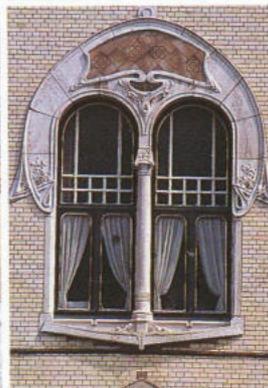
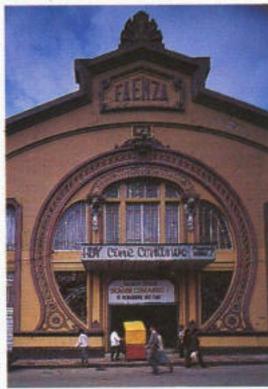
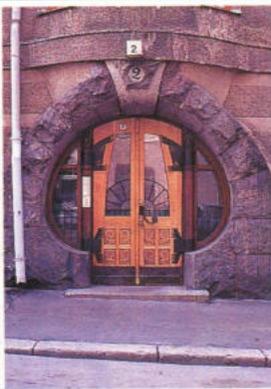
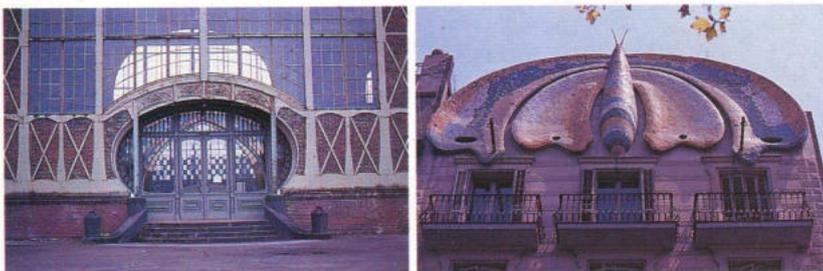
Во всяком случае, мы можем сказать, что популярность этого изысканного стиля росла так стремительно, что в мире нет, наверно, ни одного крупного города, где бы по крайней мере один архитектор или строитель не украсил фасад, холл, лестницу или окно элементами ар нуво, сообщающего порой единство целому кварталу.

## Триумф асимметрии

Помимо богатой орнаментики и умения тонко обыгрывать фактуру, модерн принес в архитектуру свободную и асимметричную композицию пространства, новые сочетания объемов и принципов динамики внутренней планировки зданий. Венская школа (Отто Вагнер) обогатила архитектурный язык, начав, например, украшать дверные и оконные проемы параболическими и омегообразными арками, возможно имитируя арабское или китайское зодчество. Характерен также постоянный контраст между массивными несущими частями (стены, опоры) и воздушной легкостью куполов и стеклянных стен. Вагнеру мы обязаны идее драпировки стен, воспользовавшись которой Ольбрих предложил натянуть гигантское полотно между двумя башнями у входа на выставку в Дармштадте (1901).

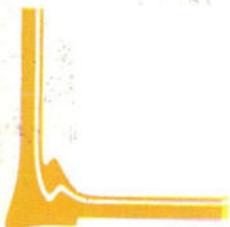
Появились и новые решения. В том же Дармштадте Ольбрих без колебаний проектировал дома пятиугольной формы с наклонными или изогнутыми стенами; мощной динамике суждено было получить завершение в 20-е годы нашего столетия благодаря использованию железобетона и рождению архитектурной стилистики «автомобильного века», у истоков которой стоял Эрих Мендельсон.

Высокий профессионализм, смелость и в то же время изысканность ар нуво напоминают музыку Дебюсси. Не случайно этот стиль вызывает такой интерес в современном мире, уставшем от однообразия. Увы, именно из-за утонченности и хрупкости шедевры этой архитектуры сохранить так же трудно, как тепличные растения, когда-то вдохновлявшие их создателей. ■



Слева направо сверху вниз: вход в машинное отделение угольной шахты Цоллерн (ФРГ), Бруно Мэринг (1902). Фронтон частного дома по улице Лауза в Барселоне. Окно гостиницы «Сен-Сир» в Брюсселе, Гюстав Штраувенс (1903). Подъезд жилого дома в квартале Катайанокка, Хельсинки (ок. 1900). Театр «Фаэнса» в Боготе (ок. 1900). Вход в Галерею современного искусства в Суботице (Югославия), Ф. Рейхль (1904). Фрагмент фасада здания по авеню Кожель-Озилей в Антверпене, Йос Баскур (1895).

**МАНФРЕД ШПАЙДЕЛЬ**, преподаватель теории архитектуры в Техническом университете в Ахене (ФРГ). Автор книги «L'architecture japonaise, histoire et actualité» (1983). Опубликовал также полное собрание сочинений немецкого архитектора и публициста Бруно Таута (1880—1938).





## Свежий

**О**БЩЕПРИЗНАНО, что стиль ар нуво, достигший берегов Страны восходящего солнца лишь в начале XX в., был, тем не менее, связан с японской эстетикой, особенно если вспомнить пристрастие японцев к асимметрии и декоративности. Как же восприняли это искусство в стране, культура которой была одним из его основных источников?

Ар нуво завезли в Японию из Европы несколько художников и архитекторов. В 1900 г. художник Асаи Тю, учившийся вместе с Фукути Фукути в Париже, по приглашению Самуэля Бинга посетил его павильон на Всемирной выставке, оформленный в стиле модерн. Поклонник авангарда и коллекционер восточного искусства, Бинг, побывав в 1875 г. в Японии, начал с энтузиазмом пропагандировать во Франции японскую культуру.

У Асаи был еще один друг — Нацумэ Кинносукэ, ставший впоследствии одним из ведущих японских романистов (известен под псевдонимом Нацумэ Сосэки). Он тоже посетил Всемирную выставку в Париже, а затем прожил три года в Лондоне и, будучи страстным поклонником искусства, регулярно читал журнал английских модернистов «The Studio».

Вернувшись на родину, Асаи получил место профессора в Школе декоративных искусств, только что открывшейся в Киото. В этот период он не только много и плодотворно работал как живописец, но еще и разработал ряд новых направлений декоративно-прикладного искусства, в частности *маки-э* (роспись золотом и серебром по лаковой поверхности). Влияние ар нуво на творчество Асаи и его друга Фукути очевидно.

Не менее восприимчив к модерну оказался и Нацумэ. В 1905 г. вышел в свет первый том его



## взгляд на традицию

ХИРОЯСУ ФУДЗИОКА

романа «Ваш покорный слуга кот». Именно в таком стиле была выполнена обложка этой книги художником Хасигути Киёси (известен также под именем Гойо). Еще сильнее проявилось влияние нового направления в оформлении обложки второго тома романа, опубликованного в 1906 г., и других книг писателя. При чем Нацумэ сотрудничал с одним и тем же художником и лично следил за его работой.

Однако за пределами узкого круга своих приверженцев ар нуво не пользовалось особой популярностью у представителей декоративно-прикладного искусства. Гораздо большее влияние оказало оно на архитектуру, поскольку многие архитекторы либо сами побывали в Европе и США, либо поддерживали контакты со своими европейскими коллегами.

Позаимствованный на Западе новый стиль был использован в отделке многих магазинов, особенно их фасадов. Ярким образцом этого направления, оставшегося в моде до середины 10-х годов нашего века, была мужская парикмахерская Какимото, построенная в 1903 г. в Осаке, но, к сожалению, до наших дней не сохранившаяся.

Самым известным представителем модерна в архитектуре был Такеда Гоити. Во время своей поездки по Европе в 1901—1903 г. он посетил Глазго, где его поразили творения шотландского зодчего Чарлза Ренни Макинтоша. Вернувшись на родину, Такеда спроектировал особняк Фукусимы Юкинобу — ярчайший образец японского модерна: В этом здании, строительство которого закончилось в 1907 г. (до наших дней оно не сохранилось), в стиле ар нуво было выдержано буквально все — от крыльца до орнаментальной отделки *фусума* (традиционных переносных ширм).

Волнистые линии, столь милые сердцу Орта и Гимара, встречаются здесь довольно редко. Такеда предпочитал прямолинейность Макинтоша и архитекторов «венского Сецессиона», которая ближе к традиционной японской архитектуре.

А в целом японских художников, воспитанных на национальном искусстве, не слишком увлек этот стиль. Даже Такеда обращался к нему не очень часто, отдавая должное и другим направлениям.

Быть может, это объясняется тем шумным успехом, который имели произведения японского декоративно-прикладного искусства на нескольких крупных международных выставках, проходивших в Европе и США. Правительство Японии видело в традиционном искусстве статью экспорта и потому всячески поощряло его развитие. Для художников же важен был истинный национальный колорит, а не японская стилизация европейской формы.

Однако в области архитектуры дело обстояло иначе. Правительство Мэйдзи, пришедшее к власти в 1867 г., хотело продемонстрировать Западу, что японская цивилизация ни в чем не уступает европейской. Считалось престижным строить здания в западном вкусе. А стиль ар нуво никак не вязался с понятием «престижной архитектуры».

Нельзя сказать, что модерн вовсе не прижился в Японии. Он помог взглянуть на привычные формы новыми глазами, дал японским архитекторам возможность лишний раз сосредоточиться на дизайне, острее ощутить значение поверхности и эстетику асимметрии, а в итоге — глубже познать свои собственные традиции.

На с. 18: обложка второго тома романа Нацумэ Сосэки «Ваш покорный слуга кот» (1906), выполненная Хасигути Киёси (Гойо). Бювар, серебро и кость, Эрнест Кардейак, Франция (1900). «Грибы» — эцкэ из самшита, конец XVIII в. На с. 19: «Бдение ангелов», аппликация на фетре, Хенри ван де Велде (1893). «Женщина с зонтиком», гравюра Окадзимы Тоёхиро (1773—1828).

ХИРОЯСУ ФУДЗИОКА, японец, доцент факультета архитектуры в Технологическом институте (Токио). Специалист по современной архитектуре и градостроительству. Автор многочисленных статей, в частности о сохранении культурного наследия своей страны.



# От Гора до «Аиды»

МОНА ЗААЛУК



# ОТЗВУКИ ПРОШЛОГО

## ЕГИПЕТ

**П**ОСЛЕ строительного бума в Каире уцелело всего несколько зданий в стиле ар нуво, перекинувшем мостик между архитектурой средневековья и современностью и отразившем сложные взаимосвязи между Египтом и Европой XIX в.

Ар нуво — течение эклектическое, его приверженцы искали источники вдохновения за пределами Европы, продолжая традицию, зародившуюся еще в XVIII в., во времена барокко, когда восточные мотивы были особенно в моде. Деятнадцатое столетие, с его стремительными политическими, техническими и экономическими переменами, появлением общедоступных массовых изданий, распространением фотографии и телеграфа, невиданным прогрессом на транспорте и в области коммуникаций, создало идеальную среду для быстрого распространения по всему свету новых идей, форм и открытий. Печатались множество книг о путешествиях, путеводителей, журналов, которые будили интерес европейцев к дальним странам и их обитателям. Зародившийся в самом конце XIX в., стиль ар нуво как в зеркале отразил эту ситуацию. Его питало множество источников, и одним из них, несомненно, было искусство Древнего Египта и его философия, но связь эта была как бы подспудной и не проявлялась напрямую.

В Европе мода на египетскую культуру возникла еще в 1799 г. Во время Египетской экспедиции Наполеона его корпус сопровождало 120 ученых, которые должны были изучить памятники Древнего Египта и составить их полный каталог. После 1809 г. результаты их труда были опубликованы в иллюстрированном издании, и вскоре «древнеегипетский стиль» прочно утвердился в архитектуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве Европы.

В конце XIX в. искусство и мифология Древнего Египта вновь привлекли внимание европейцев, на этот раз мыслителей и художников, пытавшихся восстановить духовные ценности в ставшем чересчур материалистичным мире. Одним из многочисленных источников, питавших ар нуво, был символизм, удививший в страну фантастических грез, во многом напоминавших древнеегипетскую настенную живопись с ее культом смерти и загробной жизни и преклонением перед вечной женственностью.

Еще сильнее влияние Древнего Египта проявилось в начале XX в. в творчестве таких мас-



На с. 20: деревянная коробка для сигар с инкрустацией из цветного стекла в виде скарабеев, фирма «Тиффани», Корона, штат Нью-Йорк (ок. 1900). Вверху: фаянсовая чаша в виде сокола, Эмиль Галле (1885—1889). Внизу: брошь с изображением шершня на цветке лотоса, Жорж Фуке (1901). Внизу слева: подъезд жилого дома в Брюсселе (1900).



МОНА ЗААЛУК, египетская художница. Автор ряда статей в журнале «Cairo Today», освещающем вопросы искусства и литературы.

теров прикладного и ювелирного искусства, как Гайар, Готре, братья Пьер, Жорж Фуке. Создавая украшения из драгоценных металлов, камней, цветного стекла и эмали, они использовали древнеегипетские мотивы (цветущий лотос, скарабей, змея, крылатый бог Гор). В Древнем Египте искусство буквально пропитывало повседневную жизнь, такую же цель ставили перед собой и сторонники ар нуво.

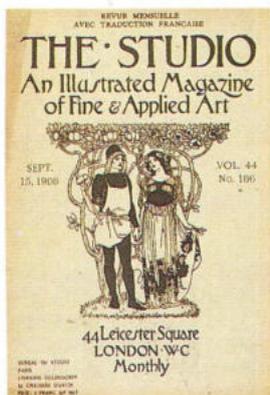
Но не только Европа открывала для себя Египет, он тоже повернулся к Западу. Будучи дальновидным политиком, правитель Египта Мухаммед-Али (1769—1849) всегда старался модернизировать свою страну. Он учредил стипендии для ученых, философов и исследователей, поощряя их поездки для обучения во Францию. Во второй половине XIX в. египетская знать считала Европу законодательницей мод. Так, например, Каирский оперный театр, строительство которого было приурочено к открытию Суэцкого канала (первой оперой, поставленной на его сцене, стала написанная Верди на египетский сюжет «Аида»), был сооружен Хедивом Исмаилом как точная копия миланского театра Ла Скала, только поменьше размером. Таким образом Европа и Египет искали вдохновения в наследии чужих культур.

И когда в начале XX в. в Египет потянулось множество европейских художников, ремесленников, архитекторов и вообще представителей интеллигенции, они нашли щедрых покровителей в лице богатых египтян, желавших перенять европейские обычаи. В результате постройки в традиционном архитектурном стиле, сохранившемся со времен Фатимидов, потеснили в Каире и Александрии новые здания в стиле ар нуво. Особняки и общественные здания украсил искусный лепной орнамент. Скульптуры, колонны, вьющиеся растения сменили строгое убранство комнат, а ар нуво в свою очередь позаимствовало у египтян традиционную роспись потолков.

Прекрасными образцами египетского модерна стали отель «Сесиль» в Александрии и каирский отель «Космополитан», а также сооруженная швейцарским эмигрантом чайная Гроппи. Тщательные поиски могут открыть еще много неизвестных памятников, затерявшихся на улицах современного Каира.

# Дом как единое произведение искусства

СЕСИЛЬ ДЮЛЬЕР



Вверху: обложка английского журнала «The Studio».  
Внизу: типографская виньетка, Хенри ван де Велде (1905).  
На с. 23: парадная лестница в особняке Сольве в Брюсселе (1894—1898), спроектированном архитектором Виктором Орта. Ее украшает полотно Тео ван Ренссельберге (1902).

**Р**ОЖДЕНИЕ ар нуво (или стиля модерн) относится к 1893 г., когда в Лондоне вышел в свет первый номер журнала «The Studio», посвященный новым идеям в области оформления интерьера. В том же году бельгийский архитектор Виктор Орта построил особняк Тасселя — первый жилой дом, полностью выдержанный в новом стиле как «единое произведение искусства».

Ар нуво, само название которого давало понять, что речь идет о новом искусстве, освобожденном от груза прошлого, представляло собой художественное течение, тесно связанное с промышленной революцией. Открытые в XIX в. новые формы энергии (электричество), новые материалы (железо, стекло), а также новые изобретения (железная дорога, телеграф, телефон, фотография) изменили не только облик земли, но и образ жизни людей.

Ряд крупных международных выставок того времени отразил всеобщую веру в прогресс и лучшее будущее человечества. Первая из них состоялась в 1851 г. в Лондоне, столице самой могущественной и промышленно развитой страны. Выставка разместила в огромном «Хрустальном дворце». Она привлекла свыше 6 млн посетителей и имела огромный успех у публики. Однако английские художники были возмущены безвкусицей оформления предметов массового производства и решили с этим бороться.

## Искусства и ремесла

Английский художник Уильям Моррис (1834—1896) объявил настоящий крестовый поход против «тирании уродства». Вместо того чтобы запереться в башне из слоновой кости и убажывать элиту, художники, по его мнению, должны служить народу, принимая непосредственное участие в создании предметов повседневного обихода. Нужно разрушить преграду, отделяющую художника от ремесленника, отказаться от традиционного деления искусств на «высокие» (живопись, скульптура, архитектура) и «низкие» (создание мебели, керамика, вышивка и ткачество). Моррис стал основателем движения «искусств и ремесел». И хотя он отрицательно относился к серийной штамповке товаров массового потребления, его деятельность была первым шагом к внедрению художественных критериев в их производство — иными словами, к тому, что позднее стало называться дизайном.

Верный принципу «декоративной откровенности», Моррис отказался штукатурить построенный для него в Аптоне (Кент) «Красный дом», чтобы сохранить естественную красоту кирпичной кладки. Для оформления интерьеров он пригласил друзей: художника, архитектора и скульптора. В 1861 г. Моррис основал в Лондоне фирму «Моррис и К°», занимающуюся изготовлением и продажей мебели и других деталей интерьера, выполненных в новом художественном стиле. Это дело целиком его захватило. Его примеру последовали и другие английские художники, скульпторы и архитекторы, превратившиеся в дизайнеров.

Идеи Морриса развил Уолтер Крейн (1845—1915) — «философ детской», как его в шутку называли. Он призывал прививать детям чувство прекрасного как можно раньше. Успех его книг для детей способствовал распространению движения «искусств и ремесел» по всей Европе. Но главную роль здесь сыграли художественные журналы, среди которых самым известным был «The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art». На страницах журнала, пропагандировавшего новое искусство, девизом которого были «польза и красота», публиковались интервью с художниками, обзоры выставок, устраивались и конкурсы. Журнал был украшен иллюстрациями, главным образом фотографиями.

Для обоев, обивочной ткани (набивного ситца) и бархата Моррис разработал рисунки в новом стиле, с преобладанием цветочных и растительных мотивов. Отказавшись от традиционных стилизованных цветов, он хотел приблизиться к природе, выбирая для своих рисунков скромные луговые и садовые растения — сочный цвет, желтый нарцисс, фиалку, маргаритку, но особенно предпочитал вьющиеся растения — такие, как терновник и жимолость.

Его эксперименты с растительными орнаментами на монохромном фоне были продолжены такими художниками, как Энсли Войзи (1875—1941) и Артур Макмёрдо (1851—1942), который в начале 80-х годов прошлого столетия создал несколько абстрактных растительных композиций, напоминающих очертания пламени.

Извивающиеся линии, их прихотливое переплетение стали отличительной чертой стиля модерн. Многократно повторяемые в рисунке декоративных тканей, в иллюстрациях и оформлении книг, они становились все более популярны. Новый стиль в разных странах



получил разные названия («Modern style» — во Франции, «stile Liberty» и «stile inglese» — в Италии), но все они свидетельствуют о том, какой вклад внесли английские художники в формирование будущего ар нуво в Европе.

Однако заимствованные у них идеи получили наиболее полное развитие в Бельгии, причем не только в декоративно-прикладном искусстве, но и в архитектуре. Именно отсюда ар нуво стало распространяться по всей Европе. В 80-е годы прошлого столетия Брюссель был ведущим центром художественного авангарда. Созданная здесь в 1883 г. «Группа двадцати» («XX»), преобразованная через десять лет в объединение «Свободная эстетика», привлекала к участию в своих ежегодных выставках самых оригинальных и непохожих друг на друга художников (на одной из них Ван Гог устроил единственную в своей жизни распродажу собственных работ). Начиная с 1891 г. они стали экспонировать также предметы прикладного искусства: ковры, керамику, иллюстрированные книги (например, работы Уолтера Крейна) и даже мебель. Так, на выставке в 1895 г. была показана «Комната ремесленника», созданная архитектором и декоратором Густавом Серрюрье-Бови (1858—1910), который первым начал экспортировать в Бельгию ткани и предметы, изготовленные в Англии.

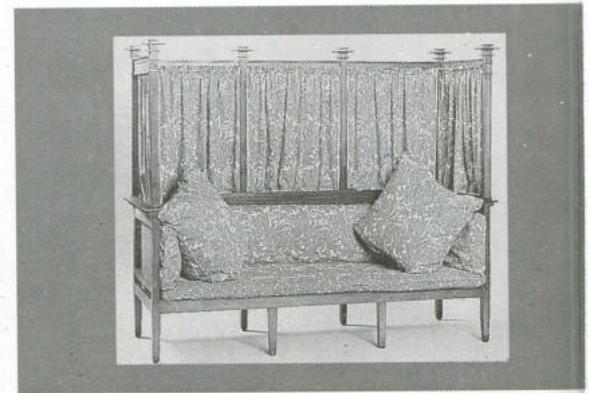
Общественные и художественные идеи Уильяма Морриса были наиболее глубоко восприняты бельгийским художником Хенри ван де Велде (1863—1957), который с 1893 г. забросил живопись и посвятил себя исключительно декоративному искусству, задавшись целью «свергнуть тиранию уродства». Женившись, он сам выстроил себе дом — виллу «Блюменверф» в Укле, пригороде Брюсселя (1895) — и выполнил его внутреннее убранство. Он пошел дальше Уильяма Морриса: сам разработал планировку, оформление интерьера, включая мебель, обои,

различную домашнюю утварь и даже платья для своей жены. Это был универсальный человек и настоящий художник. Наделенный к тому же писательским даром, он проповедовал теорию «жизненно необходимой орнаментики», порожденной динамикой линии, которая «отражает прежде всего движение, вызванное внутренней жизнью».

В 1898 г. ван де Велде создал «мастерские промышленного искусства, конструкций и орнаментики». Его творчество получило признание и в других странах, особенно в Германии, куда он переселился в 1901 г. и где его идеи о развитии декоративных искусств нашли широкий отклик.

## Революция в архитектуре

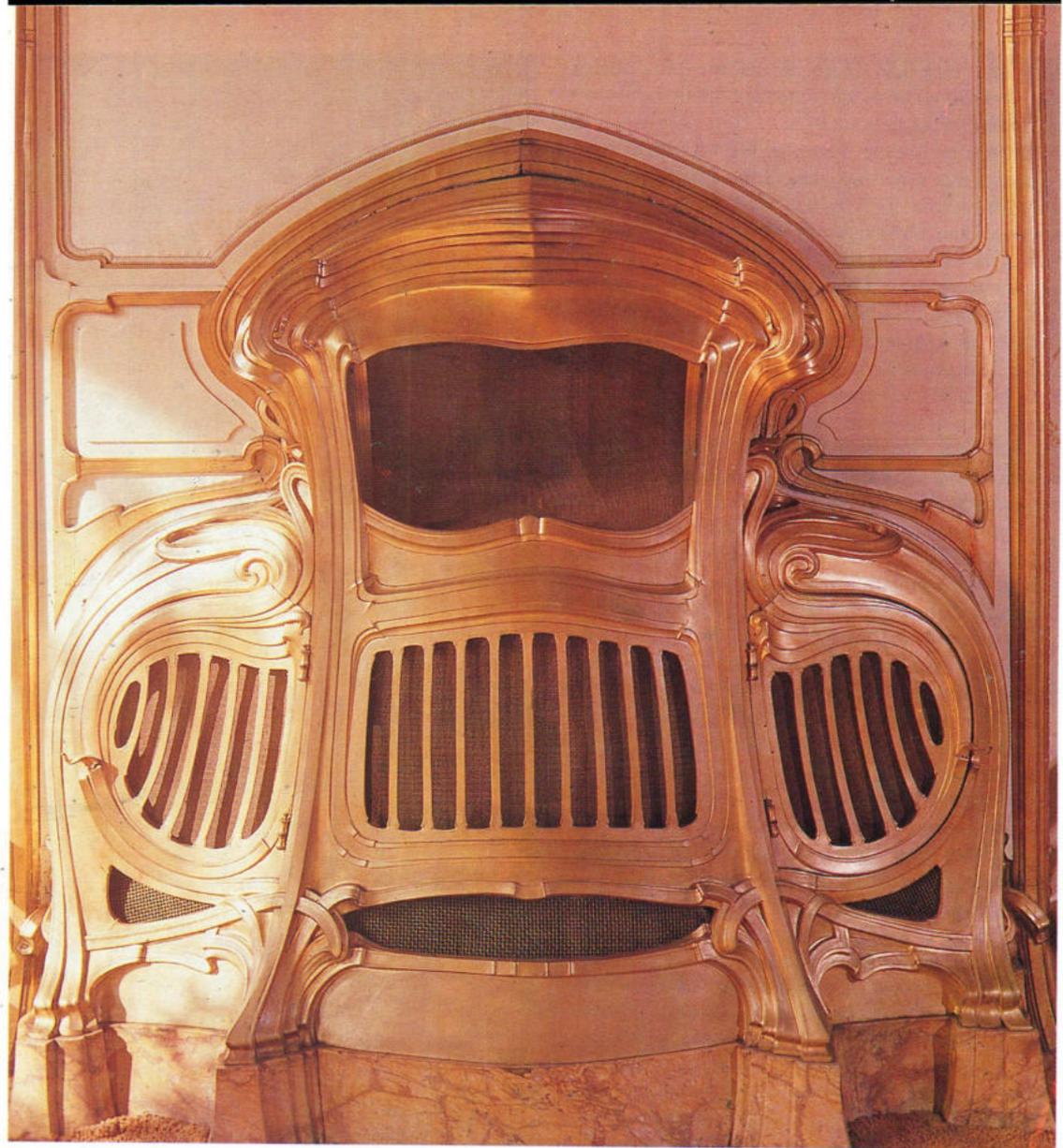
Наиболее полно и всесторонне новый стиль впервые воплотился в особняке, построенном в 1893 г. архитектором Виктором Орта (1861—1947) для профессора Брюссельского университета Эмиля Тасселя. Задуманный как единое произведение искусства, от фундамента до мельчайших деталей внутреннего декора, он как бы



Внизу: деталь интерьера виллы и платье хозяйки дома, выполненное по эскизу архитектора; вилла Блюменверф в Брюсселе (1895), построенная по проекту Хенри ван де Велде.



Слева: диван, обитый  
ситцем «Тюльпан», Артур  
Макмердо (1886).  
Справа: декоративная  
отделка системы  
отопления особняка  
Сольве, Брюссель,  
архитектор  
Виктор Орта.



провозглашал решительный разрыв с архитектурным и декоративным языком прошлого.

Орта революционизировал архитектуру жилых зданий, смело используя такой материал, как металл, до этого применявшийся лишь в инженерных конструкциях, для строительства выставочных залов, железнодорожных вокзалов, пакгаузов, оранжерей. В молодости, в 1889 г., Орта видел знаменитую стальную башню, возведенную французским инженером Густавом Эйфелем, но применить материал промышленного назначения, считавшийся грубым и вульгарным, для постройки респектабельного буржуазного дома было поистине дерзким решением.

Не менее смелым был отказ от маскировки гвоздей и болтов, что способствовало созданию совершенно нового архитектурного языка. Орта в корне изменил принципы планировки внутреннего пространства, сделал его более открытым, заменив стены изящными металлическими конструкциями. Перегородки из металла и стекла открывали свету доступ в каждый уголок интерьера, а лестница становилась центром декоративной композиции здания. Все это отличалось чрезвычайной оригинальностью.

Фасад был отражением общего плана, внутренняя планировка отвечала вкусам владель-

цев, иными словами, как писал Орта об особняке Винзингера (1894), дом — это портрет тех, кто будет в нем жить. Так, планировка бельэтажа особняка Тасселя, его меняющиеся уровни и выбор мебели объяснялись стремлением добиться максимального удобства для больной жены заказчика.

В столь индивидуализированном здании архитектор должен был продумать все. Для дома Тасселя Орта сам разработал проект интерьера, включая отделку стен, оформление окон, мозаику, стенные росписи, шпалеры, металлические детали и даже дверные ручки. Он позаботился также, чтобы светильники и нагревательные приборы полностью соответствовали характеру интерьера.

Архитектура и оформление составляют единое целое. Линии несущих конструкций переходят в узор гнутых металлических полос. Он начинается от опорных столбов и продолжается на полу, стенах, потолке, подчеркивая размеры интерьера. Все эти извивы заканчиваются особым изгибом — «ударом бича». В них ощущается жизненная сила растения, хотя и лишённого цветов и листьев. «В растении мне больше всего нравится стебель», — говорил Орта. Обращаясь к самым разным материалам, он использовал контрасты фактуры и цвета: холодную гладь

**СЕСИЛЬ ДЮЛЬБЕР**,  
бельгийский археолог,  
сотрудница Управления по  
делам культурного наследия,  
преподавательница Академии  
изящных искусств в Брюсселе.  
С 1975 по 1980 г. была  
хранителем Музея Орта. В 1985 г.  
опубликовала мемуары этого  
бельгийского архитектора.

мрамора, тусклый блеск металлических заклепок, мягкость светлого дерева, обработанного с тщательностью скульптора.

Успех особняка Тасселя помог Орта получить еще два крупных заказа: дом для промышленного магната Армана Сольве и особняк Эдмонда ван Этвельде. В обоих случаях предусматривался обширный вестибюль, но, верный своим принципам, Орта при планировке зданий учел индивидуальность клиентов. Для дома Сольве он спроектировал четырехугольную в плане двухмаршевую лестницу, которую должна была украсить картина, выполненная в технике пуантилизма; в доме ван Этвельде вестибюль представлял собой восьмиугольное в плане пространство с пологой лестницей изысканных очертаний.

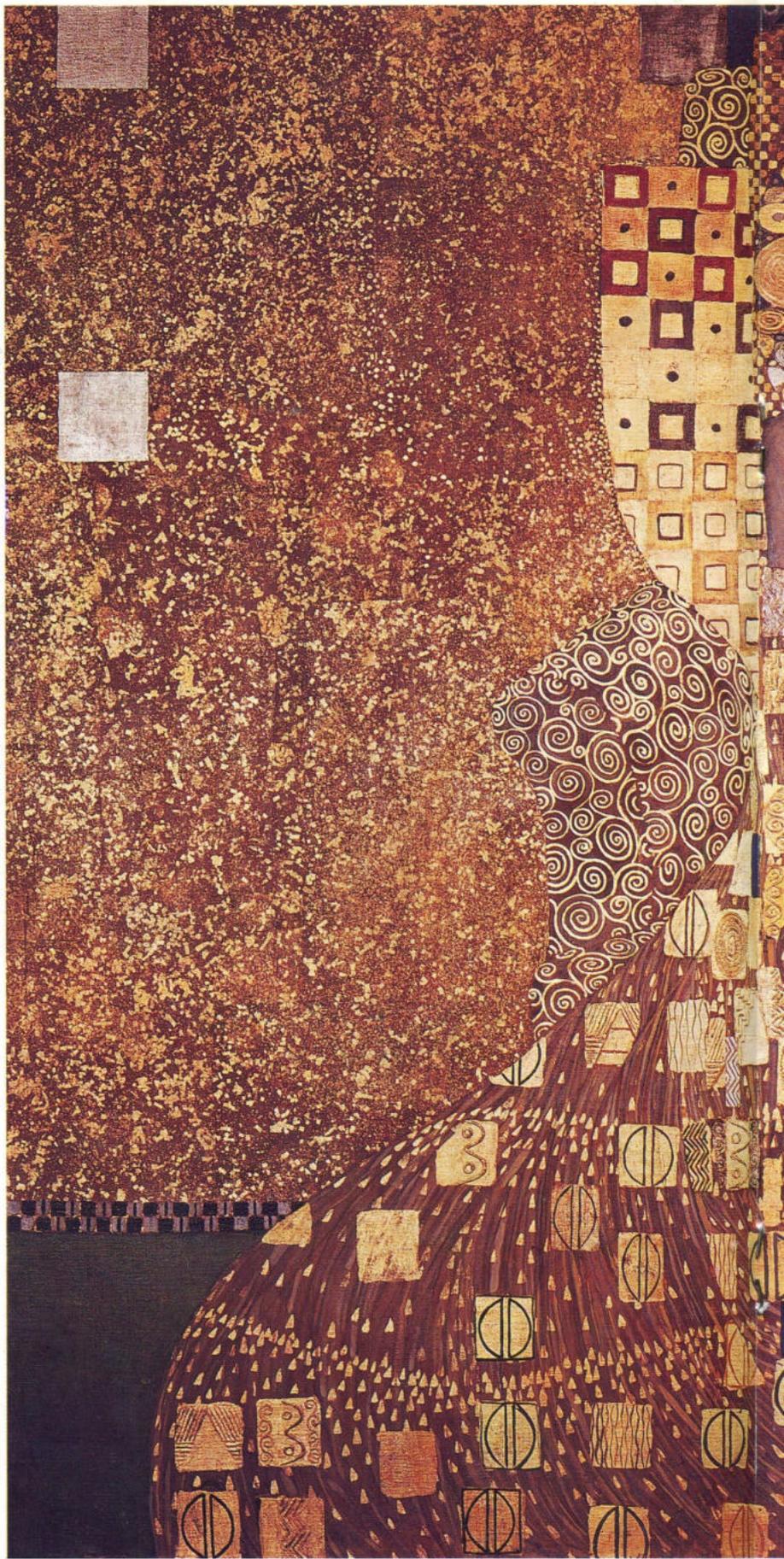
Орта не только сам проектировал, но и лично наблюдал за исполнением каждой детали (а ведь у него работали мастера высочайшего класса!). Конечно, затраты труда, времени и средств были велики.

Клиенты Орта принадлежали к дельцам и промышленникам, поднявшимся на волне промышленной революции. В архитектуре модерна, освободившейся от «многостилия» и эклектики, использовавшей новые материалы и технологии, они нашли созвучие своей эпохе: «Новому времени — новое искусство».

В 1896 г. к Орта обратились с просьбой построить в Брюсселе новый Народный дом. За его изгибающимся фасадом из железа и стекла разместились кооперативные магазины, комнаты для работы и заседаний, кафе. На втором этаже расположился обширный зал для собраний Бельгийской социалистической партии, празднеств и лекций. Стоимость выделенного для строительства участка в центре города была очень высока, но социалистическая партия получила денежную помощь от Армана Сольве — прогрессивного деятеля, основателя ряда научных учреждений, одного из заказчиков Орта.

Состоявшееся в 1899 г. открытие этого дома, «купавшегося в роскоши света и воздуха, которых так долго были лишены рабочие в своих лачугах», сопровождалось шумным праздником, отметившим победу совместных усилий прогрессивной буржуазии и Бельгийской социалистической партии, объединенных верой во всеобщий прогресс и развитие культуры.

Звезда ар нуво закатилась в начале двадцатого столетия. Правда, модерн вошел в моду, и многие блестящие архитекторы стали подражателями Орта. Как грибы росли дома в новых районах Брюсселя, причем более 500 зданий представляли значительный интерес. Город прозвали «столицей ар нуво», ведь именно здесь этот стиль получил наибольшее развитие. Однако оригинальностью отличались лишь фасады зданий, их планировка оставалась весьма заурядной. Дом как «единое произведение искусства» — мечта, которую с таким блеском воплощал Виктор Орта для большинства людей, — увы, так и остался недостижимым идеалом. ■





Портрет Адель Блох-Бауэр,  
Густав Климт (1907).

# Вариации в югендстиле

АНДРЕАС ЛЕХНЕ

**В** 1895 г. торговец из Гамбурга, знаток восточного искусства Самуэль Бинг (1838—1905) открыл в Париже художественный салон, названный «Ар нуво». Среди выставленных в нем работ были произведения Хенри ван де Велде, Луиса Комфорта Тиффани, Феликса Валлотона и Константена Менье.

Они вызвали благожелательные отзывы критики, и в 1897 г. некоторые из них попали на международную художественную выставку в Дрездене, где образцы оформления интерьера, выполненные брюссельским художником ван де Велде, стали настоящей сенсацией. На автора со всех сторон посыпались заказы, и он выступил родоначальником югендстиля — немецкого ар нуво.

## Югендстиль в Мюнхене

Колыбелью югендстиля, откуда он распространился по всей Германии, был Мюнхен. Этот сравнительно небольшой город благодаря честолюбивой политике Виттельсбахов — правителей Баварии — превратился в один из ведущих художественных центров Германии. В 1893 г. мюнхенская публика открыла для себя голландского живописца и рисовальщика символиста Яна Тооропа (1858—1928), который продемонстрировал свою приверженность новому стилю, изображая яванских девушек с извивающимися как змеи волосами.

Одним из выдающихся представителей нового направления был Герман Обрист (1863—1927). В 1894 г. этот неутомимый путешественник, знакомый со всеми течениями художественного авангарда, перебрался вместе со



Центральный вход в здание «венского Сецессиона», архитектор Йозеф Мария Ольбрих (1898—1899).

своей мастерской вышивки из Флоренции в Мюнхен. Его настенное панно, получившее название «Удар бича» (1895), — изысканнейший образец немецкого «флорализма». Великолепное переплетение стежков на этой работе напоминает клетки живого организма. По своему стилю оно чем-то схоже со знаменитой (к сожалению, не сохранившейся) лепниной фасада, выполненной архитектором Августом Эндем для фотоателье «Эльвира» (1897—1898), которая представляла собой замечательный образец использования органических форм в декоративном искусстве. Оба мастера как бы бросали вызов природе.

Художник из Мюнхена Рихард Римершмид (1868—1957) произвел настоящую революцию в области оформления интерьера, соединив югендстиль с местными традициями. В 1900 г. его «Кабинет любителя искусств» экспонировался на всемирной выставке в Париже. Ему также принадлежит оформление театра, для которого характерны изящные, струящиеся линии, указывающие на зрелый, уравновешенный стиль, пока еще чуждый геометризму. Римершмид был одним из организаторов «Объединенных мастерских искусств и ремесел», целью которых было поднять уровень художественного оформления предметов повседневного спроса и которые в отличие от «Британ-

ского общества искусств и ремесел» в полной мере использовали возможности массового производства.

Роль Мюнхена в художественной жизни Германии была связана еще и с такими периодическими изданиями, как «Pan» и особенно «Jugend» — популярный журнал, давший название немецкому модерну.

Благодаря Отто Экману (1865—1902) совершенно преобразилось и оформление книг. В его работах растительные мотивы в сочетании с зооморфными и абстрактными претерпевают бесконечные метаморфозы: вода переходит в растения, растения — в лебедей или змей, которые в свою очередь принимают антропоморфные черты. Буквы переплетаются, словно лианы, превращаются в языки пламени или колышущиеся струйки дыма.

Новизна подхода, сатира и юмор, характерные для этих иллюстрированных (иногда даже цветными иллюстрациями) изданий, способствовали быстрому распространению идей югендстиля. На страницах журналов «Pan» и «Simplizissimus» художники Гульбрансон, Арнольд, Тёни, Пауль помещали едкие карикатуры и юмористические рисунки, среди которых выделялось стилизованное изображение забавной таксы, выполненное Теодором Хейне.

## Югендстиль в Берлине

В начале XX в. Берлин был не только большим современным городом, но и центром культурной жизни страны, и поэтому его не могли миновать новые течения. В 1898 г. художественный авангард окончательно противопоставил себя устаревшей культурной политике императорского двора. Но из-за отсутствия настоящей поддержки даже ведущие мастера были вынуждены довольствоваться случайными заказами. Ван де Велде создавал интерьеры магазинов. Август Эндель, не имевший столь богатых клиентов, занялся убранством зрительного зала Национального театра, создавая мир странных, фантастических форм, навеянных живой природой и чем-то напоминавших его работу для фотоателье «Эльвира». Все, включая униформу билетерш, было выдержано в единой цветовой гамме. Правда, оформление больших магазинов, выполненное Бернхардом Зерингом и Альфредом Месселем, еще не было свободно от влияния старых стилей, но некоторые черты дизайна — открытая конструкция витрин, обилие стекла, в котором, отражаясь, дробятся объемы фасада, — уже предвещали рождение новой архитектуры.

В Берлине появились и другие сооружения, демонстрирующие собой монументальные и эклектичные варианты югендстиля: среди них, пожалуй, самым интересным является здание суда (1896—1905) на Литтенштрассе, в котором поражает контраст между массивностью сооружения и изяществом лестниц.

## Венский Сецессион

В отличие от Германии Австро-Венгерская монархия (начиная с 1867 г. Венгрия вошла в ее состав) была многонациональным государством с централизованной властью, сосредоточенной в столице — Вене.

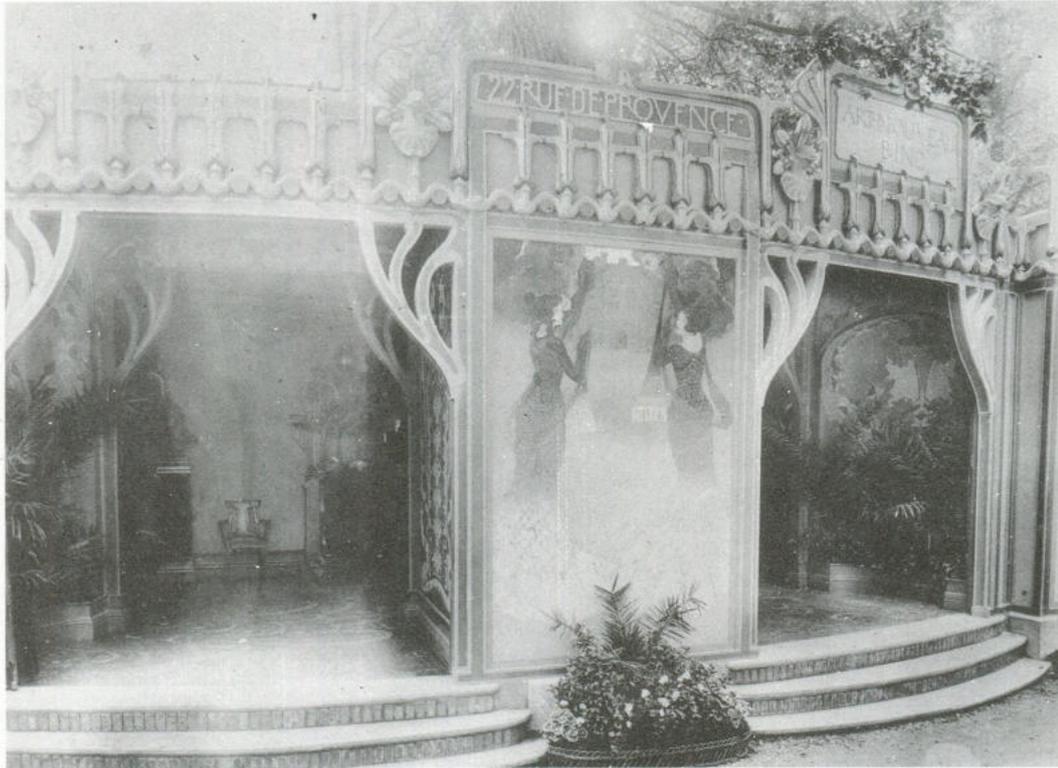
**АНДРЕАС ЛЕХНЕ**, австрийский искусствовед, сотрудник Национального управления исторических памятников. Автор ряда работ по искусству XIX—XX вв.

Здесь ар нуво нашло приверженца в лице Отто Вагнера (1841—1918), профессора венской Академии художеств и страстного поборника архитектуры, отказавшейся от следования определенному историческому стилю и приближавшейся к требованиям новой эпохи. «Красиво лишь то, что полезно», — внушал он своим студентам.

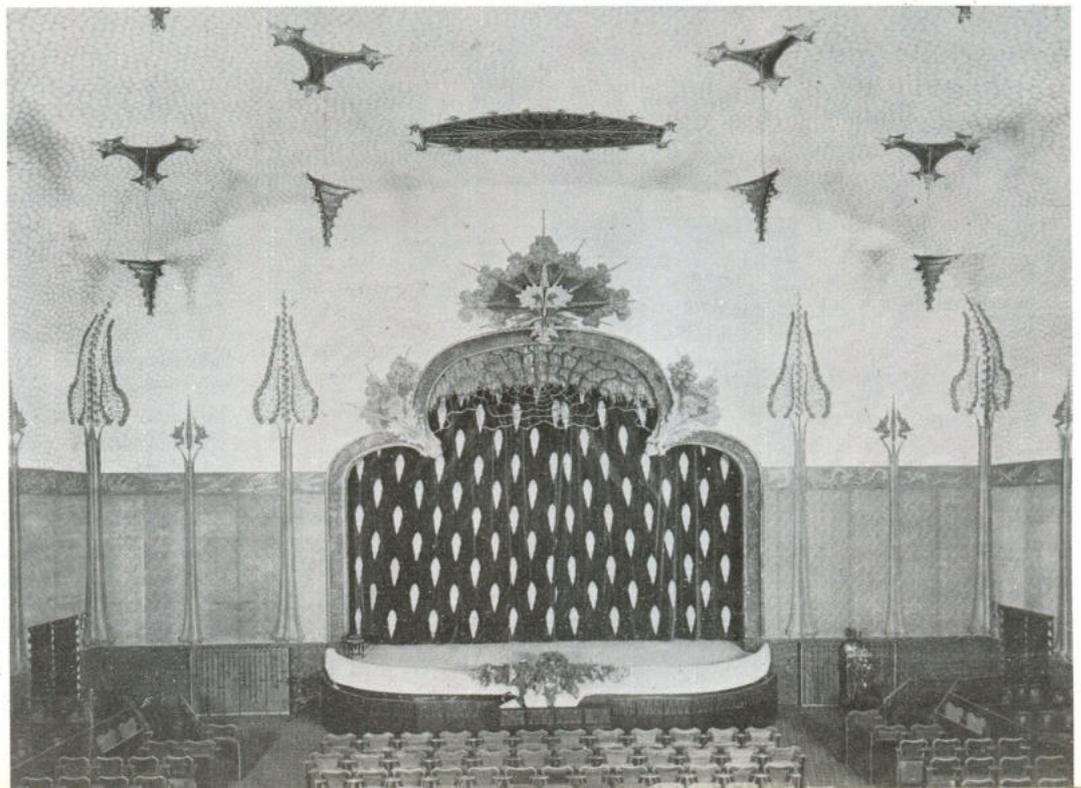
Выполняя полученный в 1894 г. заказ на оформление станций венского метрополитена, Вагнер сначала увлекся графической красотой «флорализма», но вскоре перешел к более сдержанной, функциональной манере. Он выложил фасад своего «Дома майолики» фаянсовой плит-

кой, облегчавшей уход за зданием и в то же время делавшей его более долговечным, намеренно сведя все оформление к наружному декору. В возведенных по его проекту жилых кварталах на Линке Винцайле преобладают геометрические формы и влияние модерна совершенно отсутствует.

Создание в 1897 г. группой художников-авангардистов объединения «венский Сецессион» положило начало австрийскому модерну. «Чтобы это недавно зажженное пламя было видно всем, оно нуждается в соответствующем обрамлении, в достойном очаге», — писал один из критиков того времени. Такой «очаг» был



Самуэль Бинг, павильон ар нуво на Всемирной выставке в Париже (1900).  
Внизу: зрительный зал Национального театра в Берлине (1901), архитектор Август Эндель.



создан самым талантливым учеником Вагнера Йозефом Марией Ольбрихом (1867—1908), построившим «Дом Сецессиона» (1898—1899). Это здание напоминает классический храм, но, увенчанное воздушным куполом из золотых листьев, оно стало символом отказа от условностей традиционной архитектуры.

В 1898 г. объединение стало выпускать собственный журнал «Der Sacrum» и устраивать в «Доме Сецессиона» пользовавшиеся большим успехом выставки, на которых были представлены все виды искусства. Для одной из них, посвященной Бетховену (1902), глава «сецессионистов» художник Густав Климт (1862—1918) под впечатлением Девятой симфонии в исполнении оркестра под управлением Густава Малера создал росписи.

На той же выставке другой член «венского Сецессиона», тоже ученик Отто Вагнера, Йозеф Хофман (1870—1956), представил абстрактную

скульптуру подчеркнуто геометрических очертаний, которая, хоть и осталась практически незамеченной, все-таки явилась определенной вехой в истории венского модерна. Времена орнаменталистики подходили к концу. С легкой руки Хофмана (а также благодаря сильному шотландскому влиянию) геометрические формы неожиданно взяли верх. Орнаментика использовалась все меньше, приоритет отдавался выявлению природной красоты материалов.

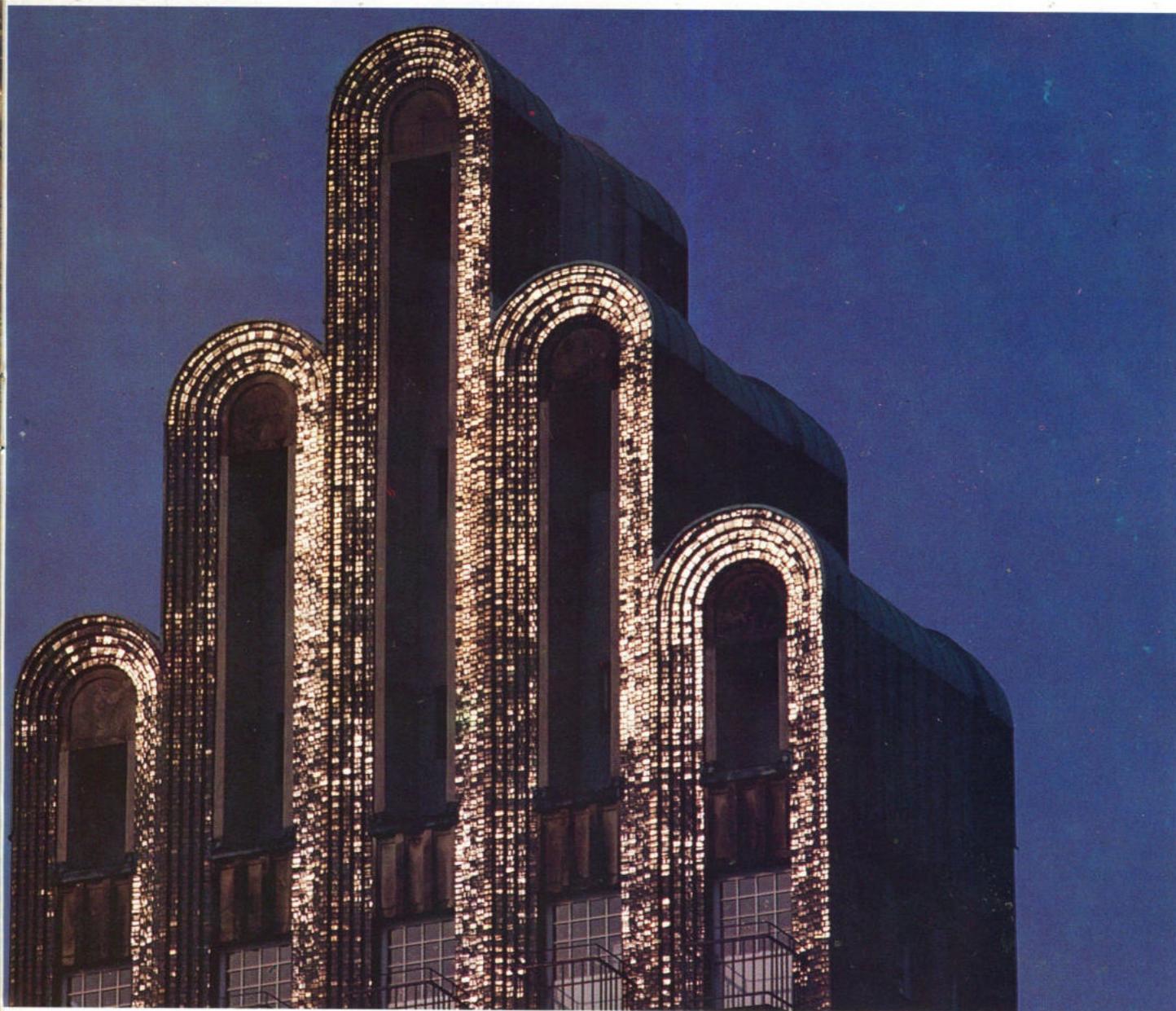
В полную меру талант Хофмана проявился в архитектуре здания, построенного им в Брюсселе в 1905—1911 гг. по заказу бельгийского финансиста Адольфа Стокле. Настоящее произведение искусства в духе Орта, дворец Стокле, несмотря на несколько чрезмерную роскошь, отличается торжеством строгих, лишенных декоративности форм, красота которых подчеркнута природными свойствами материалов и мастерством их обработки.



Слева: фрагмент фасада «Дома майолики» в Вене, архитектор Отто Вагнер (1898).  
Справа: Свадебная башня, Матильденхёз, Дармштадт, архитектор Йозеф Мария Ольбрих (1905—1908).

Адольф Лоос (1870—1933) в серии блестящих статей подверг критике югендстиль как направление, противоречащее самим принципам современной цивилизации (правда, под словом «современной» он имел в виду нечто вроде «стерильной»). Выступая против декоративности в архитектуре, он, по сути дела, пропагандировал интернациональный урбанистический стиль.

В противоположность этим космополитическим тенденциям венской архитектуры в других частях Австро-Венгрии, стремясь создать истинно национальную архитектуру, часто обращались к различным формам народного искусства, о чем свидетельствует венгерский вариант модерна, для которого характерно использование фольклорных мотивов. Эти противоречивые тенденции нашли свое выражение в творчестве многочисленных учеников Отто Вагнера, работавших в период между двумя войнами. Но наиболее полно они проявились в творчестве слобенского архитектора Йозе Плечника, прозванного «славянским Гауди»,



которому удалось соединить функционализм, новаторство формы и фольклор.

### Дармштадт — строгость форм

Известный покровитель нового искусства, великий герцог Гессе-Дармштадта Людвиг IV (1868—1937) заказал двум английским архитекторам, Бейли-Скотту и Эшби, оформление личных покоев в своем дворце. Желая оказать покровительство развитию искусств и ремесел, он решил пригласить в Дармштадт ведущих художников того времени и предоставить им возможность работать, не зная материальных забот и пользуясь полной свободой. Так, в 1899 г. в Матильденхёе возникла Дармштадтская колония художников, стремившаяся воплотить основной принцип югендстиля: синтез искусства и жизни. Один из членов колонии, молодой венский архитектор Йозеф Мария Ольбрих, создал «Дом труда» или, как его еще называли, «Храм», посвященный культу творчества. Он же спроектировал жилье для всех художни-

ков, входящих в эту группу, за исключением Петера Беренса (1868—1940) из Гамбурга, который построил свой собственный дом, привлекавший к себе всеобщее внимание почти кристаллической четкостью и простотой прямых линий, контрастировавших с декоративностью построек Ольбриха. Это здание ознаменовало вступление югендстиля в его второй период, когда архитектурная форма освобождается от всего лишнего. В Вене, да и в других городах к югендстилю стали относиться просто как к моде и подвергали критике всякое обращение к нему в коммерческих и промышленных целях.

И главной фигурой в этих переменах был Беренс. Бывший иллюстратор журнала «Рап» не только покончил с «флорализмом» в Германии, но и положил начало архитектуре функционализма. Созданный по его проекту турбинный цех фирмы «АЭГ» в Берлине (1909—1912) возвестил начало эры промышленной архитектуры. Из его мастерской вышли такие всемирно известные мастера, как Вальтер Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. ■



# «Северное возрождение»

МАРИЯ НАЩОКИНА, БОРИС КИРИКОВ

**С**ТАНОВЛЕНИЕ стиля модерн в архитектуре России проходило неотрывно от творческого переосмысления глубинных культурных традиций. Восприятие новейших веяний западноевропейского ар нуво, предрешивших пути развития русского модерна, совпало с открытием своеобразного архаического искусства Севера, стремлением претворить образцы фольклора и суровой северной природы в русле художественных исканий рубежа XIX—XX веков. «Северное возрождение», как определил это движение Сергей Дягилев, не сводилось к поискам национальной самобытности в духе пассивизма. Романтическое обращение к старине переплеталось с настойчивой тягой к острой новизне выразительных средств. В рамках «северного возрождения» можно выделить два направления, имевших общие корни, но различавшихся по содержанию и формальным приемам. Во-первых, «неорусский стиль» — отечественный вариант национального романтизма, сторонники которого искали прообразы органичности и этнического своеобразия в зодчестве Новгорода, Пскова и родного Севера. Во-вторых, «северный» модерн — региональное ответвление ар нуво, появившееся главным образом в Петербурге — российской столице, лежавшей у финских рубежей. Он развивался под определяющим воздействием национального романтизма Финляндии и отчасти Швеции.

Развитию тесных творческих контактов между петербургской и финской архитектурными школами содействовали не только территориальное соседство, но и деятельность в России (прежде всего в Петербурге и Эстонии) финских архитекторов, строительных фирм и мастерских декоративно-прикладного искусства и совместное участие во Всероссийских и Всемирных выставках. Мастер синтетического дарования и один из основоположников национального романтизма, Галлен-Каллела был участником Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде и художественных выставок в Петербурге, в том числе объединения «Мир искусства». Даже его знаменитые рисунки к «Калевале» впервые были опубликованы в Москве и лишь через несколько лет — на родине. Русских и финских зодчих объединял общий интерес к древней художественной культуре европейского Севера. В архитектурных сооружениях новизна и оригинальность приемов модерна сочетались с острой, иногда доведенной до гротеска стилизацией мотивов традиционного скандинавского, русского и карело-финского искусства. Естественные материалы — камень, дерево — сообщали постройкам романтический оттенок, подчеркивали традиционный местный колорит. Москва послужила благодатной почвой для распространения «неорусского стиля», а Петербург стал средоточием «северного» модерна — в трактовке, родственной скандинавско-финскому национальному романтизму. В этом отразилось особое истолкование «европеизма» столицы с двумя разными семантическими началами. С одной стороны, прибалтийский город, ознаменовавший своим основанием эпохальный поворот государства к европейскому пути развития, воспринимался в реалиях присущих ему буржуазной деловитости и репрезентативности — как быстро растущий и добротнo застраиваемый, монументальный «северный Рим». В другом образном прочтении это был город-призрак, возникший на топких и пустынных берегах, эфемерное порождение финских болот с их сырым нездоровым

воздухом, «новый Вавилон», которому суждено исчезнуть, опустившись в зыбкую трясиину. Несомненно, оба полюса восприятия города открывали путь «северному» модерну — зримому воплощению северного монументализма и регионального своеобразия.

Стилистика «северного» модерна привлекала своей близостью к природным структурам, способностью создавать живописный и разнообразный рукотворный ландшафт. Чем интенсивнее нарастали процессы урбанизации, тем сильнее становился протест человеческого естества, истосковавшегося по красоте природного мира. Архаический культ камня, растений, животных; любовь к природе, по словам Дягилева, «доведенная до языческого обожания», — все это выплеснулось в архитектуру многих петербургских домов. Под воздействием финской архитектуры была открыта выразительность неровной, шершавой поверхности, облицованной гранитом или горшечным камнем; разнообразие и пластическое богатство разнофактурных сочетаний естественных и искусственных, традиционных и новых материалов. Мощная кладка из грубо отесанных блоков вызывала ассоциации с северными скалами, воскрешала в памяти древние кельтские предания о «злых камнях», привнося в обыденную городскую среду сильную романтическую ноту.

Основоположник «северного» модерна в российской столице Лидваль был и ведущим архитектором здешней шведской колонии. Ранний период творчества этого блестящего зодчего, петербуржца по рождению, шведа по национальности и подданству, представляет оригинальную версию скандинавского национального романтизма, перенесенного на петербургскую почву. Уже в своем первом крупном произведении — доме на Каменноостровском (ныне Кировском) проспекте, 1—3 (1899—1904), ставшем программным образцом «северного» модерна, — Лидваль использует свободную пластику объемов, многообразные формы окон, тонкий подбор разнофактурных отделочных материалов, изображения обитателей северных лесов, придающих зданию живописное богатство, которое не противоречит функциональной целесообразности. Одно из лучших произведений петербургского «северного» модерна — доходный дом на Стремянной улице, 11 (1906—1907), — был создан Васильевым и Бубырем. Оригинальный вид дому придают богатая палитра отделочных материалов и стилизованный скульптурный декор, как бы вводящий зрителя в сказочный мир северной природы. Высокая степень условности изображений, жесткая спаянность с конструкцией стены позволяет рельефам органично войти в архитектурный контекст. Здесь получила завершение тенденция к сознательной симплификации, которая была одной из определяющих в развитии «северного» модерна.

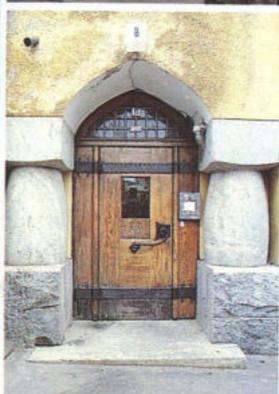
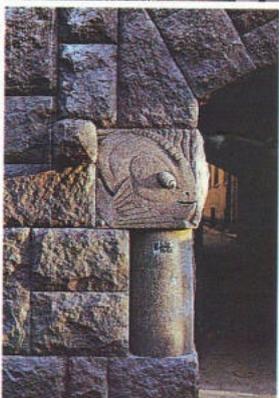
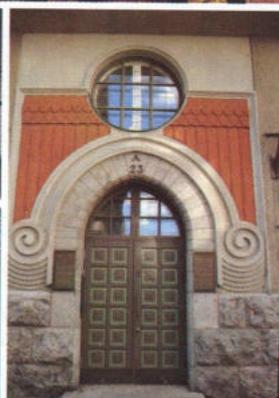
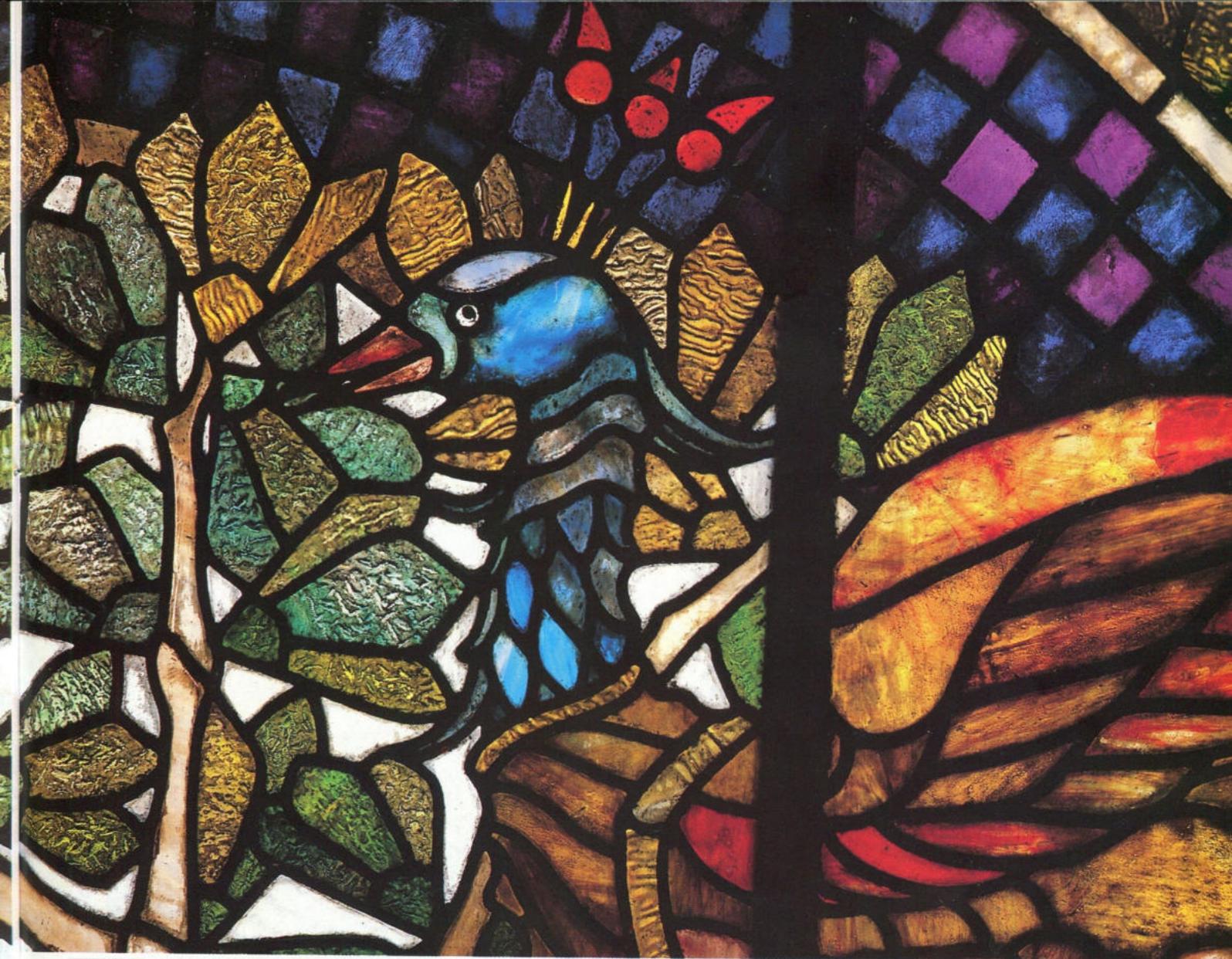
«Северное возрождение» дало плодотворные уроки архитектуры эмоционального рационализма. Постройки этого направления формировали комфортную среду обитания, проникнутую романтическим духом. Они обогатили облик Петербурга чертами свободной живописности и пластического разнообразия. Применение естественных материалов, фольклорные мотивы оформления акцентировали северный колорит Петербурга. Тем самым северная столица впервые наглядно материализовала свое балтийское происхождение, оставшись общевропейским и во многом классицистическим городом. ■



Витраж (деталь), украшающий окно на лестничной площадке одного из петербургских жилых домов, А. Гимпел и В. Ильяшев (1905—1907).

**МАРИЯ НАЩОКИНА**, советский специалист в области архитектуры и градостроительства XVIII — нач. XX в. Кандидат архитектуры, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства. Автор около 40 статей.

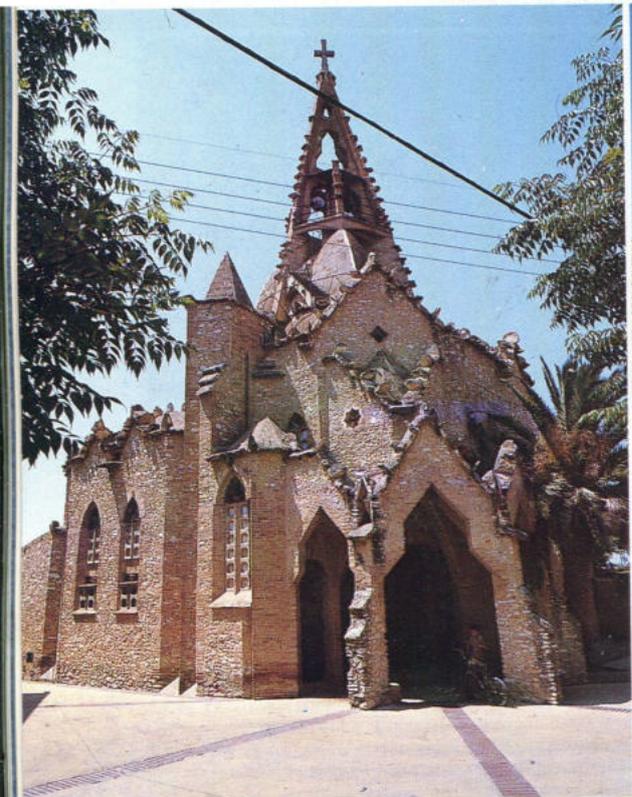
**БОРИС КИРИКОВ**, советский специалист в области архитектуры и градостроительства. Старший научный сотрудник Ленинградского научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства. Автор многочисленных работ по этой проблематике.



Сверху вниз слева направо: фронтон одного из петербургских жилых домов (1899—1904), архитектор Ф. Лидваль (1). Парадная дверь жилого дома в квартале Эйра, Хельсинки (2). Вход в музей Горького в Москве, 1902 (3). Деталь арки, Санкт-Петербург (1911—1912), архитектор Е. Морозов (4). Парадная дверь здания в квартале Катайанокка, Хельсинки (5). Парадная дверь здания в квартале Эйра, Хельсинки (6). Парадная дверь с колоннами в квартале Катайанокка, Хельсинки (7). Лепной декор фасада дома в квартале Эйра, Хельсинки (8).

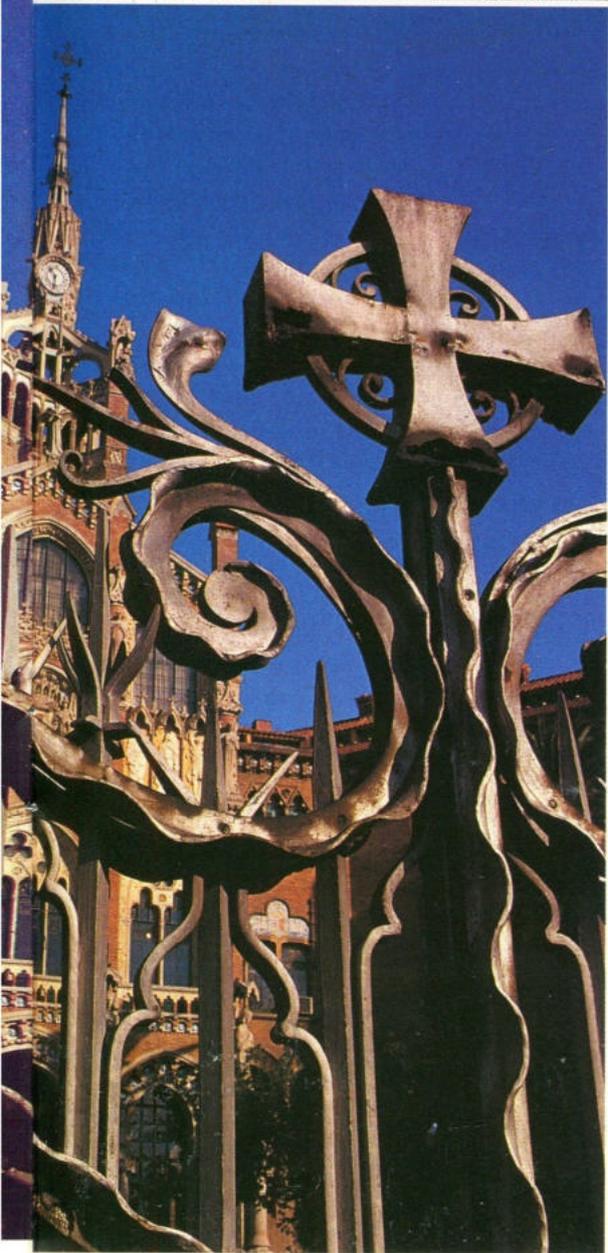


По часовой стрелке: фасад  
Каса Ллео-Морера  
в Барселоне, архитектор  
Луис Доменик-и-Монтанер.  
Каса Аматаллер  
в Барселоне, архитектор  
Жозеф Пуиг-и-Кадафальк  
(1898—1900).  
Два фрагмента фасада  
больницы Сан-Пуа  
в Барселоне, архитектор  
Луис Доменик-и-Монтанер  
(1902—1912).  
Церковь Вистабелла в  
Таррагоне, архитектор  
Хосеп Мариа Хухоль  
(1918—1923).



# Модерн в Барселоне

АЛЬБЕРТ ГАРСИА ЭСПУЧЕ



Браслет,  
Луис Масриера (1900).

**К**ОГДА в конце XIX в. в Барселоне снесли древние укрепления, чтобы освободить пространство для растущего города, воздвигнутые на их месте здания стали своеобразными вехами в истории градостроительства.

В 70-е годы прошлого столетия по мере возведения жилых кварталов для средних слоев вокруг знаменитой артерии города Пасео де Грасиа начала формироваться новая Барселона. Реконструкция и дальнейшее развитие этой части города положили начало каталонскому варианту ар нуво, получившему название «модернисмо». К 1900 г., времени расцвета стиля модерн, новый город уже был спланирован. Вокруг центра, известного как «Eixample» (куда входили Пасео де Грасиа и прилегающие к ней улицы), с его престижными постройками, расположились более скромные жилые дома, а также крупные здания — больницы, тюрьмы, скотобойни, промышленные предприятия.

В этом районе «модернисмо» нашел свое воплощение в крупных комплексах, таких, как больница Сан-Пау на окраине города, а в центре — в элегантном районе, примыкающем к Пасео де Грасиа, прозванном «Золотой квадрат». Здесь было построено много особняков, некоторые из них, такие, как созданный Гауди Каса Мила (1905—1910), более известный под названием «Ла Педрера», выросли на месте прежних построек.

Наряду с проектированием новых жилых районов архитекторы модерна совершенствовали и украшали старые здания. Знаменитые резиденции в стиле ар нуво на Пасео де Грасиа, такие, как Каса Лео-Морера, Каса Аматаллер и Каса Батльо, созданные Доменик-и-Монтанером, Пунг-и-Кадафальком и Гауди, являются перестройками старых зданий. В новом стиле отделялись и дорогие магазины, расположенные в нижних этажах этих домов.



На рубеже XIX—XX вв. стиль модерн проник во все области художественного творчества. В нем была выдержана не только обстановка домов представителей среднего класса. Сегодня в музеях Барселоны можно любоваться прекрасными картинами, рисунками и скульптурами таких каталонских художников-модернистов, как Рамон Касас, Сантьяго Русиньоля и Хуан Льимона.

Богатое убранство интерьеров словно продолжает изысканное оформление фасадов, перекликающееся с внутренним декором. Оригинальные каминные, двери, окна, полы и потолки выполнены с удивительным мастерством. Столы, кровати, буфеты, ширмы и другая мебель великолепно вписывались в интерьер вместе с такими элементами убранства и аксессуарами, как ковры, светильники и дверные ручки.

Ведущие архитекторы модерна достигли совершенства в создании подобной «единой среды». Они работали в содружестве с художниками и ремесленниками, изготавливали предметы обстановки, выдержанные в этом стиле до мельчайших деталей. Яркие образцы такого подхода — концертный зал и больница Сан-Пау архитектора Доменик-и-Монтанера.

Однако Доменик и его современники — Гауди, Кадафальк, Рафаэль Масо и Хосеп Мариа Хухоль — проявили не меньшее мастерство и при создании более скромных образцов «интегрального стиля». Замечательный тому пример — это Каса Лео-Морера. На крошечном «пяточке» с неровными, рваными очертаниями Доменик-и-Монтанер столкнулся с трудной задачей: преобразить старое здание, превратив его в шедевр новой архитектуры. Искусно использовав особенности строительной площадки, он вместе с группой художников и рабочих занялся отделкой здания как снаружи, так и изнутри; заново были созданы все элементы декора — от витражей и скульптур до кровли и мебели. В результате скромный дом стал настоящим дворцом.

Существует много примеров поразительного мастерства каталонских архитекторов и художников модерна. В созданной Гауди «Ла Педрера» восхищает талант создателя лепных потолков и каменных колонн — Хухоля, который даже обыкновенную бронзовую чернильницу сумел превратить в маленький шедевр. ■



Лестница (вверху) и деталь плафона (слева) Паласио де ла Музика Каталана в Барселоне, архитектор Луис Доменик-и-Монтанер (1905—1908). Внизу слева: фрагмент мозаики потолка Каса Лео-Морера в Барселоне, архитектор Хосеп Пей (1905—1906). Внизу справа: двойное кресло, художник Жоан Бускетс-и-Хане.



АЛЬБЕРТ ГАРСИЯ ЭСПУЧЕ, каталонский историк архитектуры, автор многочисленных исследований, в частности «Espace et société dans la Barcelone préindustrielle» (1984) и «Architecture et urbanisme à l'Exposition universelle de Barcelone, 1888» (1989).



# Кубинская мифология

ЭНРИКЕ КАПАБЛАНКА



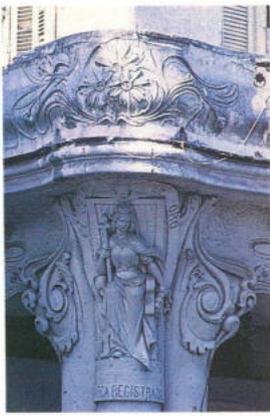
Парадный вход в Музей фармакопей, старая Гавана, начало XX в.

**Б**ОЛЬШИНСТВО каменщиков, кузнецов, плотников и других ремесленников, приехавших на Кубу из Испании в 1902—1930 гг., были главным образом выходцами из Каталонии. Они привезли с собой традиционный стиль и методы строительства. Трудно переоценить их вклад в развитие ар нуво на Кубе. Поначалу даже название этого художественного

направления было каталонским — «модерни́смо», и только по прошествии нескольких десятилетий его вытеснило привычное ар нуво.

И хотя каталонское влияние было определяющим, молодые кубинские строители и архитекторы, жадно читавшие иностранные художественные журналы, тоже были в курсе основных течений ар нуво. Однако

**ЭНРИКЕ КАПАБЛАНКА**, кубинский архитектор и скульптор, эксперт Национального центра консервации, реставрации и музеологии, преподаватель Гаванского университета.



Фрагмент фасада штаб-квартиры общества «Золотой жезл» в центре Гаваны. Внизу: образец колониальной архитектуры, послужившей одним из источников вдохновения для кубинских модернистов.

удаленность от центров цивилизации мешала восприятию нового стиля, на который здесь наложился черты и свойства местной архитектуры.

Правда, многие здания, фасады которых перегружены лепниной с изображением цветов, относили к ар нуво только потому, что не вполне понимали смысл этого художественного направления. В действительности же большинство из них представляют эклектику новой эстетики и декаданса, причем довольно удачную. Но вскоре художники освоили приемы ар нуво, и на улицах Гаваны и других больших городов стали появляться здания, выполненные в этом стиле. Чаще всего это были особняки, поскольку новая архитектура казалась чересчур легкомысленной для общественных зданий молодой республики.

Конечно, на Кубе ар нуво многим обязано французским, бельгийским, итальянским и каталонским образцам, но имеет и свои особенности. Новая европейская мода была быстро усвоена, поскольку оказалась близка национальной кубинской традиции. Арки сложной конфигурации, динамика кривых линий, использование цветного стекла и изразцов, изысканные узоры решеток — все это было всегда характерно для кубинской архитектуры.

Кубинский модерн, как и его европейские варианты, представляет собой смешение самых разных эпох. Здесь во многих зданиях соединяются по-новому использованные элементы различных исторических стилей, таких, как, например, готика и мудекхар. Еще одна особенность — применение в лепном декоре растительных орнаментов, человеческих фигур и изображений животных, составляющих целую мифологию, что особенно характерно для Гаваны.

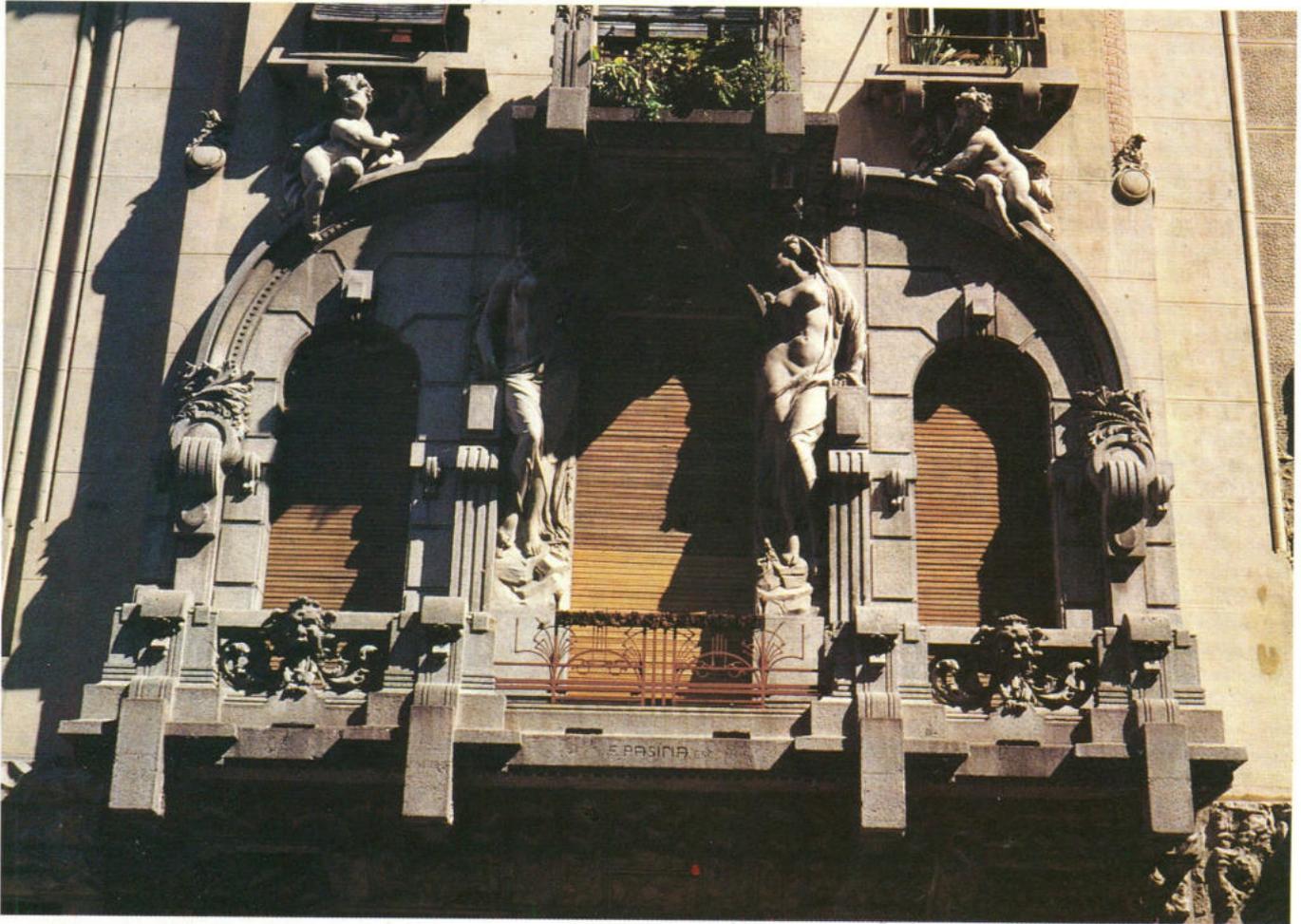
Однако своей популярностью на Кубе ар нуво обязано не архитекторам, а ремесленникам. Именно они, перенимая новые приемы, способствовали распространению стиля модерн по всему острову.

Причем строители-подрядчики так преуспели в его-популяризации, что он стал считаться искусством каменщиков, а не художников, чем-то второсортным. В 20-е годы искусствоведы писали о модерне, пренебрежительно называя его декадентским и нарочитым, и архитекторы, заботясь о своей профессиональной репутации, совсем отказались от него. Даже те из них, кто в свое время внес значительный вклад в развитие кубинского модерна, вернулись к более классическим и традиционным формам.



# Эстетическая революция

ХОРХЕ ГАСАНЕО



**Н**А рубеже XIX и XX вв. изобразительный язык ар нуво завоевал многочисленных последователей как у представителей молодой латиноамериканской интеллигенции, получившей образование в Париже, Брюсселе, Берлине и Барселоне, так и в среде процветающего среднего класса, часто посещавшего эти и другие города Европы.

Из всех южноамериканских стран Аргентина оказалась наиболее восприимчивой к зарождающемуся течению. Произведения в стиле модерн были благосклонно приняты элитой, состоявшей из городских и сельских землевладельцев, банкиров и коммерсантов. Среди них были отпрыски семей, обосновавшихся в стране еще в конце XVIII в., но в большинстве своем это были представители более поздней эмиграции, принадлежавшие к состоятельному классу. Многим из них предстояло стать ведущими реформаторами политики, экономики и искусства.

**Вверху: фрагмент фасада одного из зданий в Буэнос-Айресе, архитектор Вирхилио Коломбо. Справа: подъезд дома № 29 по авеню Рапп в Париже, построенного по проекту архитектора Жюль Лавирота (1901). Авторы внешнего декора — Ларриве и Биго.**



Прогрессивное, демократически настроенное общество испытывало острую потребность в преобразованиях. В конце XIX в. Аргентина приняла большую волну эмигрантов из Европы и превратилась в место сосредоточения крупного иностранного капитала. Начался железнодорожный бум, реализовывались крупные проекты по мелиорации, возводились многочисленные жилые кварталы для представителей среднего класса, участвовавшего в управлении государством, занятого коммерцией, промышленностью и банковским делом.

На авансцену выходило новое поколение, чьи политические взгляды были гораздо более прогрессивны и ориентированы на внешний мир, чем у старых креольских семейств, потомков испанских колонизаторов, с большим трудом создавших республику.

Общество тепло встречало переселенцев и предпринимателей, особенно в портовых районах Буэнос-Айреса, Росарио и Баия Бланка, и к концу XIX в. первоначальный облик этих городов изменился до неузнаваемости, а их колониальное прошлое было начисто забыто. Буэнос-Айрес стал городом банкиров и финансистов, государственных и правительственных учреждений. Здесь-то и нашел благодатную почву стиль модерн.

Сейчас ученые утверждают, что распространение ар нуво было составной частью широкого интеллектуального течения в аргентинском обществе в конце XIX в. По словам одного историка, «когда приблизительно к 1885 г. одна часть прогрессивной молодежи бросилась в социализм и политику, другая включилась в борьбу за обновление искусства». И подобно тому, как Аргентинская социалистическая партия была связана с Бельгийской рабочей партией, так брюссельская группа «Libre esthétique» имела отношение к журналу «L'art moderne», и оба играли важную роль в распространении аргентинского модерна. В Буэнос-Айресе в библиотеке архитектурного факультета университета сохранилась подборка европейской периодики, включающей такие журналы, как «The Studio», «Art et décoration», «La revue des arts décoratifs», а это говорит о том, что приверженцы нового стиля были хорошо информированы и поддерживали тесные контакты с европейскими единомышленниками.

Аргентинские архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства широко импортировали строительные материалы и всевозможные изделия из Европы, главным образом из Франции и Бельгии. Это были мебельные гарнитуры архитектора Гюстава Серрюрье-Бови, зеркала, цветное стекло, бронза и слоновая кость, которые поставляли фирмы Лалик и Галле, и металлические конструкции с заводов Эйфеля. Архитекторы учились организации пространства у европейских мастеров, применявших новые технические достижения промышленной революции. Они возводили здания, наполненные светом и воздухом, поскольку использование металлических конструкций позволяло отказаться от множества опорных стен. Новые материалы, такие, как майолика и цветное стекло, открывали невиданное до тех пор многообразие декоративных возможностей. Архитектура модерна вдохновляла и радовала глаз, особенно выигрывала она по сравнению с монотонной тяжеловесностью викторианского стиля и французского ампира с их пастельными тонами. К сожалению, сегодня эти интерьеры сильно пострадали из-за позднейших переделок или вообще не сохранились.

Но эстетическое влияние ар нуво в Латинской Америке было недолгим. Оно явилось как бы запоздалой реакцией на новый образ жизни и исчезло после первой мировой войны. ■



Угол этого здания в Буэнос-Айресе, построенного по проекту Гарсии Нуньеса, напоминает особняк Тасселя (фрагмент справа), построенный Виктором Орта в Брюсселе в 1893 г.



ХОРХЕ ГАСАНЕО, аргентинский архитектор, член ИКОМОС (Международного совета памятников и исторических мест), преподает в университетах Бельграно и Буэнос-Айреса.

● ● ●  
**Демографический взрыв**

Сегодня население нашей планеты ежесекундно увеличивается на 3 человека — примерно на четверть миллиона в день — быстрее, чем когда-либо в истории человечества. Наиболее быстрый рост происходит в развивающихся странах. Как предупреждает фонд ООН по народонаселению (ЮНФПА), это чревато катастрофическими последствиями для окружающей среды. Чтобы восстановить равновесие, ЮНФПА предлагает действовать по трем основным направлениям: перейти от традиционного топлива к возобновляемым ресурсам, таким, как солнечная энергия и энергия ветра; остановить вырубку лесов и замедлить рост населения.

● ● ●  
**Первый цветок**

По мнению ученых из Йельского университета (США), исследовавших окаменелые остатки растения длиной чуть более двух сантиметров, произраставшего около 120 млн лет назад, оно, по всей вероятности, является древним родственником современных цветковых растений. Ископаемые остатки, обнаруженные 10 лет назад в Австралии, сначала были отнесены к папоротникам. Однако фотоснимки с большой разрешающей способностью показали, что они представляют собой лишь одну ветвь цветкового растения, семена которого заключены в завязь. Это открытие может оказаться «недостающим звеном», которое объяснит, казалось бы, неожиданное с точки зрения эволюции появление крупных цветковых растений.

● ● ●  
**Премия имени Симона Боливара**

В 1990 г. президент Чехо-Словакии Вацлав Гавел удостоен Международной премии имени

Симона Боливара. Эта премия размером в 25 тысяч долл. США, учрежденная в 1983 г., присуждается каждые два года Генеральным директором ЮНЕСКО. В духе идей освободителя Венесуэлы Симона Боливара она присуждается за выдающийся вклад того или иного деятеля в дело свободы, независимости и уважения достоинства народов, а также укрепления нового международного экономического, социального и культурного порядка. Это может быть научное или художественное творчество, достижения в социальной деятельности или в области формирования общественного мнения. Среди лауреатов — король Испании Хуан Карлос и Нельсон Мандела, удостоенный премии во время своего пребывания в заключении.

● ● ●  
**Испанское золото**

Золотой слиток размером не более плитки шоколада, но весящий 680 г, извлечен подводными археологами из останков испанского галеона, потерпевшего кораблекрушение к юго-западу от Флориды. Как полагают, затонувший корабль был частью груженного сокровищами каравана, отплывшего из Гаваны в 1622 г.: 9 из входивших в него судов погибли во время урагана. Слиток был обнаружен и поднят на поверхность с помощью подводного искателя, сконструированного с использованием самых современных технологий и представляющего собой компьютеризированный аппарат с дистанционным управлением, способный находить, фиксировать на пленке и доставать предметы величиной с виноградную косточку.

● ● ●  
**Письма из Америки**

Недавно обнаружена копия рукописи XVI в., содержащая

неопубликованные письма Христофора Колумба правителям Испании Фердинанду и Изабелле. Историки считают, что эти письма, в которых Колумб описывает свое плавание, — ценный подарок к 500-летию открытия европейцами Америки, которое будет отмечаться в 1992 г. Эти документы, а также критическое исследование на эту тему, опубликованное министерством культуры Испании и Мадридским издательством «Тестимонио Компанья Эдиториаль», войдут в многотомное издание «Tabula Americae», посвященное открытию Американского континента и контактам между Старым и Новым Светом.

● ● ●  
**Испано-американский телесериал**

Фердинанд и Изабелла, эта легендарная королевская чета, названная папой Александром VI «католическими правителями», станут героями совместного испано-американского шестисерийного телефильма. Создатели сериала, который обойдется в 15 млн долл. и выйдет на английском языке, ставят целью показать исторически достоверную картину Испании XV в. Известный американский сценарист Джеймс Голдман будет работать в тесном контакте с испанскими историками. Съёмки, которые намечено проводить в Испании, должны быть завершены к 1992 г.

● ● ●  
**Лягушки бьют тревогу**

Зоологи всего мира встревожены быстрым сокращением числа лягушек в нескольких регионах Соединенных Штатов, Канады, Австралии и в некоторых европейских странах, таких, как Великобритания, Дания, Польша и Венгрия. Причиной вымирания лягушек, как полагают, являются изменения климата, вызванные общим ухудшением состояния окружающей среды, кислотными дождями и загрязнением гербицидами и пестицидами. Как

считает специалист по земноводным Пере Альберч, директор мадридского Музея естественной истории, исчезновение лягушек может происходить вследствие их сверхвосприимчивости к климатическим условиям и должно восприниматься как предупреждение.

● ● ●  
**Рождение динозавра**

По окаменелым костям, обнаруженным в Лериде, южном предгорье Пиренеев, испанские ученые восстановили скелет неизвестного до сих пор вида динозавра. Эти травоядные животные (Pararhabdodon isopense) из семейства игуанодонт жили около 65 млн лет назад. Они достигали пяти метров в длину и передвигались на задних конечностях из-за того, что передние были слишком короткими. Палеонтологи чрезвычайно заинтересовались этим открытием, поскольку останки датируются концом мезозойской эры, когда динозавры уже практически вымерли.

● ● ●  
**Права детей**

После 10-летней разработки, 20 ноября 1989 г., Организация Объединенных Наций приняла Конвенцию по правам ребенка. Впервые в истории международного права права детей были закреплены в форме документа, который будет иметь юридическую силу для всех подписавших его государств. В Конвенции изменены и обобщены существующие ныне нормы и включен ряд новых, весьма важных положений. Ее действие распространяется на детей, не достигших 18-летнего возраста, во всех странах, за исключением тех, где юридически совершеннолетие наступает раньше. Конвенция вступит в силу после ратификации ее 20 странами. На данный момент ее подписали 7 государств (Белиз, Ватикан, Вьетнам, Гана, Гватемала, Франция, Эквадор).

# ЮНЕСКО И «УЛЫБАЮЩАЯСЯ» АРХИТЕКТУРА

ХАНС-ДИТЕР ДИРОФФ

ДЕВЯТНАДЦАТЬ стран<sup>1</sup> участвуют сегодня в проекте ЮНЕСКО по изучению и сохранению шедевров ар нуво и югендстиля, названных на одном из недавних совещаний специалистов «улыбающейся» архитектурой.

Идея диалога культур, ставшая главным принципом этого международного проекта, была заложена в движении ар нуво. И пожалуй, ярчайшее ее воплощение в архитектуре венгерского города Кечкемет, где в 1985 г. проходила встреча специалистов, положившая начало проекту. В Кечкемете есть несколько великолепных зданий, построенных в начале века, в том числе ратуша, спроектированная венгерским архитектором Эдём Лехнером (1845—1914). Выдержанные в чисто венгерском стиле, они вместе с тем представляют собой результат взаимовлияния культур самых разных народов, что свидетельствует о мощном движении, охватившем в то время не только Европу, но и другие континенты.

Проект ЮНЕСКО, посвященный ар нуво, сразу привлек к себе внимание. Комиссия ФРГ по делам

ЮНЕСКО, выступившая соучредителем, составила примерный план действий, получивший широкое одобрение на Генеральной конференции Организации в 1985 г. На следующий год группа европейских специалистов провела совещание в Хейлигкретале (ФРГ), на котором было выработано определение архитектуры ар нуво. Задача эта была не из легких, если учесть всех создателей этого стиля и его разнообразные варианты. Участники совещания приняли достаточно широкую формулировку, которая охватывает не только творчество известных мастеров, стремившихся с помощью тех или иных приемов создавать «совокупные художественные произведения», но и работы менее известных архитекторов и строителей, игравших зачастую немаловажную роль как в формировании городской среды, так и в распространении ар нуво по всему миру.

Следующая задача состояла в том, чтобы собрать и обработать информацию о зданиях в стиле модерн и тем самым заложить основу для работы по их сохранению. Постепенно сформировался

банк данных о международных контактах, методах строительства и особенно об экспериментальном использовании в начале века новых материалов. Что касается распространения ар нуво, то здесь огромную роль сыграли популярные иллюстрированные издания, например немецкий журнал «Jugend», публиковавший множество фотографий, иллюстрировавших новые тенденции в архитектуре и изобразительном искусстве. Поэтому одним из важных направлений проекта ЮНЕСКО стал сбор фотоматериалов, относящихся к постройкам в этом стиле и их сохранению. Комиссия ГДР по делам ЮНЕСКО организовала фотовыставку, экспонировавшуюся в Восточной Германии, Финляндии и ФРГ. В рамках проекта подобные выставки собираются провести и другие страны.

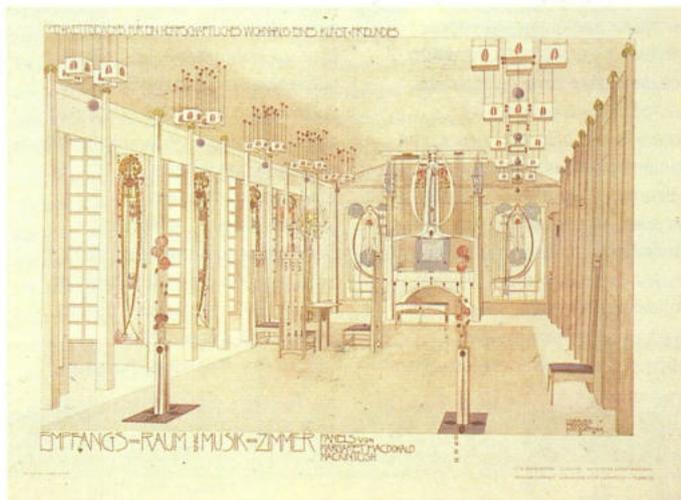
Интерес к этой теме объясняется множеством причин. Одна из них — восхищение эпохой, которая благодаря развитию техники, транспорта, средств связи и вере людей в прогресс подарила миру столько архитектурных и художественных новшеств. Другая при-

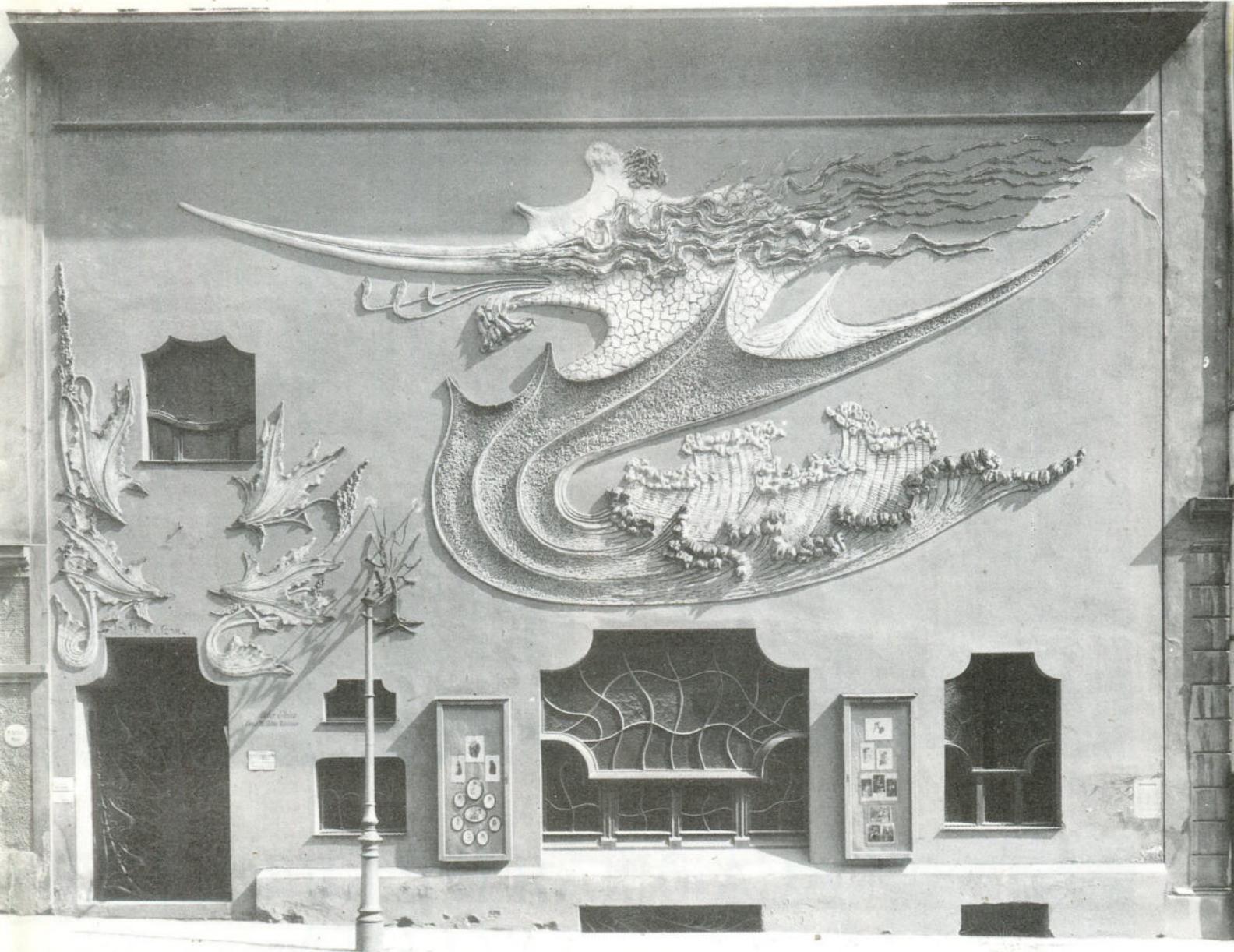
чина — возрождение интереса к творчеству великих архитекторов, таких, как Хенри ван де Велде, Герман Обрист, Отто Вагнер, Элиэль Сааринен и многие другие.

Сегодня собрана уже обширная документация — от библиографий, отражающих современное состояние дел в разных странах, до перечней памятников, списков экспертов, фирм, материалов и других данных. Группа, занимающаяся осуществлением проекта, готова предоставить консультационные услуги и практическую помощь в проведении конкретных мероприятий по консервации памятников, осознавая, однако, что любая помощь будет малоэффективной, если не встретит инициативы и заинтересованности на местах. ■

1. Австрия, Аргентина, Бельгия, Болгария, Венгрия, ГДР, Греция, Ирландия, Италия, Куба, Люксембург, Норвегия, Португалия, ФРГ, Финляндия, Франция, ЧСФР, СССР и Югославия.

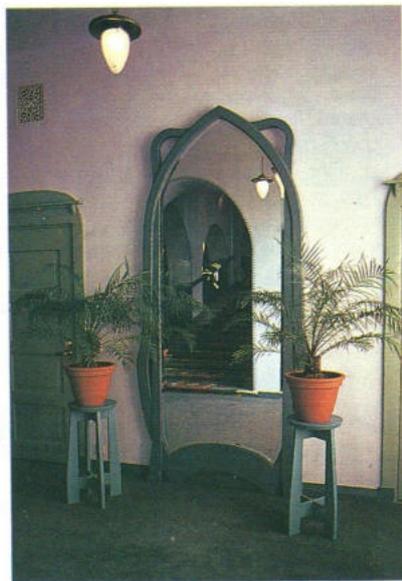
ХАНС-ДИТЕР ДИРОФФ, немецкий искусствовед, возглавляет отдел культуры Национальной комиссии ФРГ по делам ЮНЕСКО. Координатор Международного проекта ЮНЕСКО по сохранению шедевров архитектуры ар нуво.

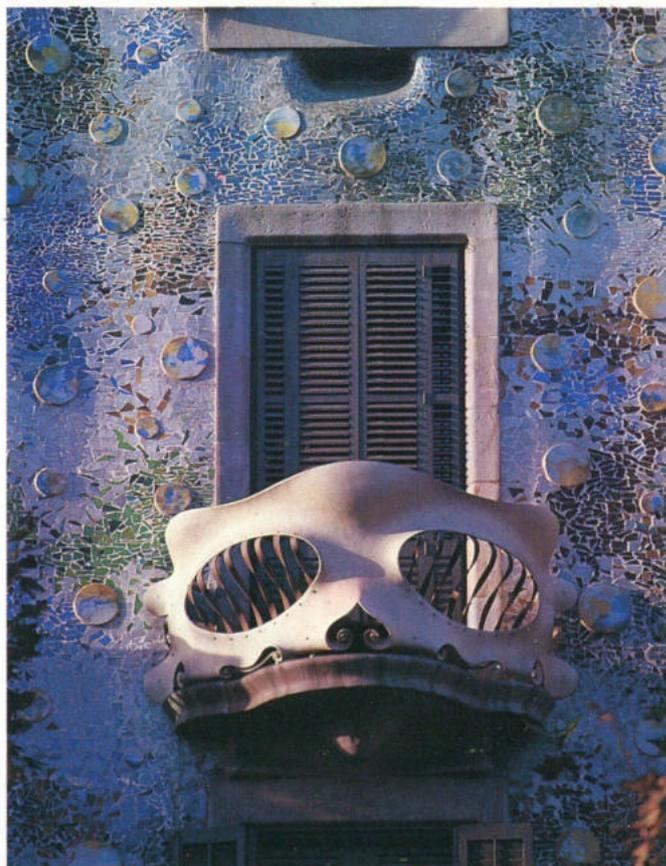
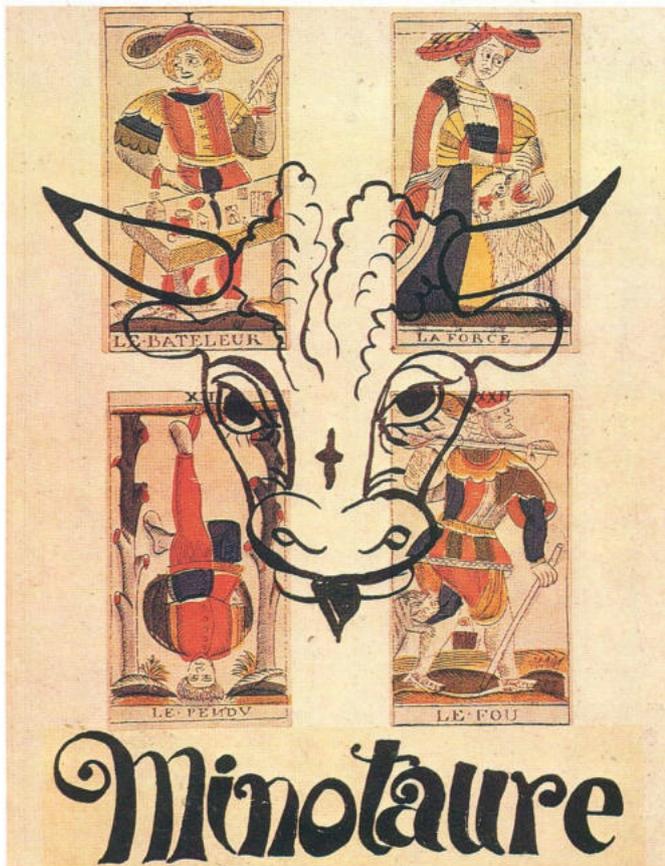




### Спасенное и утраченное

На с. 42: музыкальный салон (слева) в «Доме любителя искусств». Проект этого здания, предоставленный Чарлзом Ренни Макинтошем на конкурс, проходивший в 1901 г. в Дармштадте, сегодня реализуется в Глазго. Справа: отель «Валтионхотелли» (западный фасад), эскиз архитектора Уско Нюстрёма, Иматра (Финляндия), 1903—1905 гг. Это здание недавно подверглось тщательной реставрации. На с. 43 сверху: центральный фасад фотоателье «Эльвира», построенного по проекту Августа Энделя в Мюнхене и разрушенного в 1944 г.; внизу: интерьеры отеля в современном виде.





## «УЖАСАЮЩАЯ И СЪЕДОБНАЯ КРАСОТА»

эцио годоли

Слева направо: Андре Дерен, обложка журнала «Minotaure» (№ 3—4), в котором в 1933 г. появилась статья Сальвадора Дали. Четыре образца творчества Антонио Гауди — балкон дома Батльо (1904—1906), чудовище и павильон в парке Гуэль (1900—1906), каминная труба во дворце Гуэль (1910), Барселона.

**АРХИТЕКТУРА** в стиле модерн отличается в романских странах таким разнообразием, что порой даже внутри одной страны ее трудно привести к общему знаменателю.

Возможно, правы те, кто утверждает, что стиль модерн стал для Западной Европы своеобразным общим языком, чем-то вроде эсперанто, который развивался и обогащался за счет самых разных местных диалектов, сохраняя при этом определенные синтаксические константы. Стремясь использовать любые виды изобразительного и декоративно-прикладного искусства, новая архитектура получила доступ к богатейшей палитре художественных традиций. Многообразие и усложненность форм свидетельствуют не только о ее космополитическом характере, но и о стремлении ее приверженцев обогатить национальные традиции.

В романских странах стиль ар нуво стал развиваться несколько позже, чем в других районах Евро-

пы, и не имел ярко выраженного национального колорита, за исключением, пожалуй, только каталонского *модернизмо*, который с самого начала был чрезвычайно самобытен.

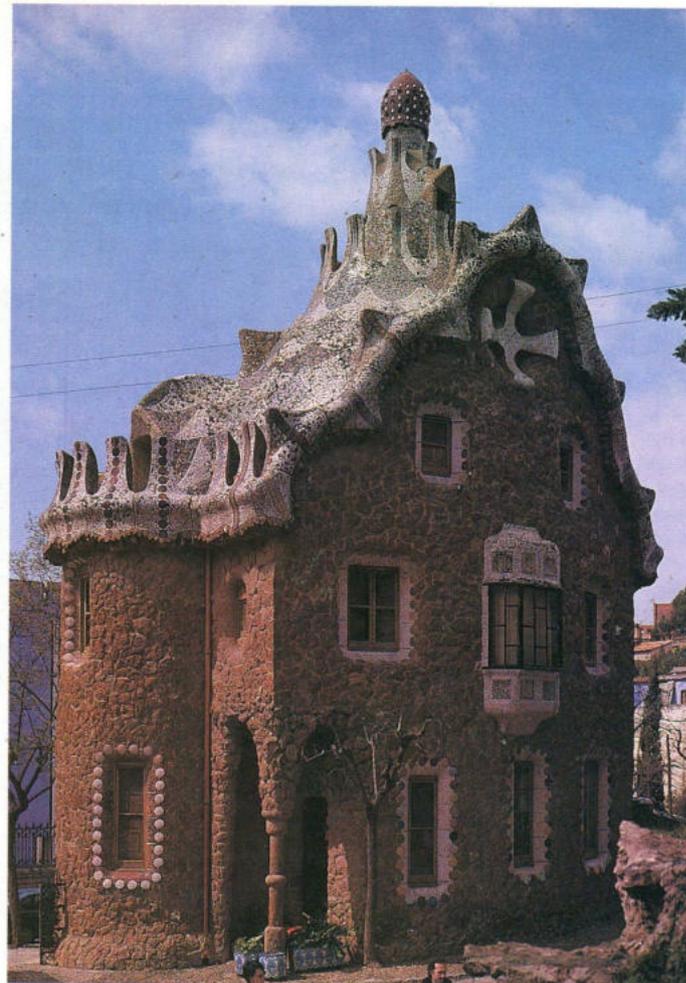
Нет смысла искать в архитектуре романских стран элементы стилистического единства (их можно найти разве что в Испании и Португалии), но стоит попытаться выявить некую общую поэтику. Возможно, именно она даст ключ к определению своеобразия латинского модерна.

Этот ключ предложил Сальвадор Дали в своем эссе «Об ужасающей и съедобной красоте архитектуры модерна», опубликованном в 1933 г. в журнале сюрреалистов «Minotaure». Это была одна из первых апологий, отличавшаяся чрезвычайно глубоким проникновением в суть ар нуво.

В середине 30-х годов, когда во всем мире уже утвердилась доктрина архитектурного рационализма, Дали своим гимном модерну

побудил к размышлениям многих историков искусства. Выявляя в поэтике ар нуво элементы, наиболее близкие сюрреализму, Дали утверждал, что между этим направлением и всеми авангардистскими течениями XX в. существуют более сложные связи, чем те, которые обычно признают. Переоценка самых алогичных, стоящих на грани безумия «вывихов» стиля модерн приводит художника к выводу, что для правильного понимания и определения его вклада в современное искусство и архитектуру нельзя оставлять без внимания даже самые безвкусные произведения. Более того, лишь копаясь в этом хламе, можно наткнуться на подлинные шедевры.

Слова «ужасающая и съедобная красота» относились к целому ряду зданий в Париже и Барселоне: среди иллюстраций к статье Дали фигурировали творения Гауди, Гимара и Жюль Лавирота. Но именно архитектура модерна Каталонии, Парижа и других центров



латинской культуры, как писала Дали, открыла и внедрила в жизнь ценности, привлечшие внимание художника-сюрреалиста. Он считал, что приверженцы ар нуво стремились, чтобы за их движением утвердилась слава некоего «возбудителя первобытного голода», идеальной архитектуры, воплотившей как самые практичные, так и самые безумные идеи гиперматериализма не только потому, что она отрицает сухую прозу сиюминутных потребностей, но еще и потому, что подчеркивает откровенно гастрономический, креоугоднический характер зданий, которые вполне можно назвать «съедобными». Это первые и, пожалуй, единственные образцы эротической фантазии архитекторов, лишней раз подтверждающие, что воображение влюбленного порой возбуждает у него острейшее желание в самом буквальном смысле «съесть» предмет своего вожделения.

Это пристрастие «гиперматериализма» к кулинарному искусству явно роднит некоторые парижские здания С. Вагона и Поля Ошера, которые благодаря обилию

украшений напоминают пирожные, с творениями Гауди, декорированными керамикой, как торты цукатами. Нечто подобное можно видеть в некоторых образцах каталонского модернизмо, проникнутых тонкими эротическими аллюзиями, в таких произведениях архитектуры, имеющих несколько тривиальный характер, как дом, построенный Лавиротом на авеню Рапп в Париже, в фантастических проектах итальянца Адольфо Коппедо.

А разве переворот в отношении к строительной арматуре, осуществленный Гауди в некоторых его работах (благодаря великолепному знанию технологии строительства), не является очевидным и в каком-то смысле уникальным примером полного отказа от интеллектуального конструирования прошлого? Достаточно вспомнить «Ла Педра» — вызов закону тяготения, или мощную дорическую колоннаду в парке Гуэль.

В архитектуре романских стран можно встретить эффектнейшие образцы орнаментального буйства «истеричной скульптуры», самые разнообразные опыты стилистических фантазий, соединяющих ар

нуво и барокко или ар нуво и рококо, в которых о чувстве меры говорить вообще не приходится. А рожденные воображением Гауди фантастические «восточные» драконы или необычные металлические решетки, сделанные Гимаром для парижского метро, изображающие морских животных и одновременно напоминающие химер на готических соборах? Быть может, все это есть подтверждение уникальной способности европейцев погружаться в мир сказочных грез или отправляться в путешествие по стране детства? Ведь именно об этом и говорил Дали. ■



**ЭЦИО ГОДОЛИ**, итальянский искусствовед, возглавляет кафедру истории архитектуры во Флорентийском университете. Автор многочисленных работ, посвященных ар нуво, в частности «Paris Art nouveau architecture et décoration» (в соавторстве с Ф. Борси; Paris et New York, 1989) и «Dictionnaire des illustrateurs symbolistes et Art nouveau» (в соавторстве с Г. Фанелли; Florence, 1990).



## Спасите лемуров! Биосферные заповедники на Мадагаскаре

ЭДУАР БАЙБИ

**С**РЕДИ достопримечательностей парижского зоопарка в Винсенском лесу есть группа необычных животных — лемуров, которым угрожает исчезновение в естественной среде обитания. Лемуры относятся к подотряду полуобезьян. Одно из его редких семейств — руконожковые, или айе-айе, отдельные особи которых достигают длины 40 см. У этих млекопитающих большие мраморные глаза, крупные обращенные вперед уши и длинный пушистый хвост. Они живут в бамбуковых зарослях и на крупных ветвях и стволах деревьев только в лесах Мадагаскара, куда

они переселились из Африки 35 млн. лет назад.

С точки зрения изучения эволюции лемуры представляют для Мадагаскара то же, что зяблики (на примере которых Дарвин обосновал один из важнейших доводов своей теории естественного отбора) для Галапагосских островов. Они являют собой неисчерпаемый источник информации. К сожалению, существование лемуров сегодня под угрозой, так как они лишаются естественных мест обитания в связи с тем, что люди сжигают леса. О размахе этой деятельности красноречиво свидетель-

ствуют фотографии, сделанные с помощью спутников. Это — настоящая экологическая катастрофа, чреватая многочисленными последствиями. Если не будут приняты меры по защите лемуров, то максимум лет через десять этот вид навсегда исчезнет.

В целях предотвращения такого невосполнимого ущерба ЮНЕСКО по просьбе малагасийских властей недавно одобрила решение о создании биосферного заповедника Мананара на восточном побережье острова. В ближайшие несколько лет в глубине острова будут созданы еще четыре заповедника. При широкой финансовой поддержке со стороны Программы развития ООН (ПРООН), Всемирного банка, Европейского экономического сообщества и ФРГ на этот проект, который будет иметь важные экономические и социальные последствия, выделяется 10 млн долларов. Кроме того, благодаря стипендиям ЮНЕСКО молодые малагасийцы начали проходить курс специальной подготовки, которая позволит им принять активное участие в осуществлении проекта.

Техническими аспектами проекта руководит Жан-Жак Петтер, сотрудник Винсеннского зоопарка,

специалист по сохранению видов животных. Врач по образованию, вот уже 30 лет он ведет исследовательскую работу на Мадагаскаре. С любовью и энтузиазмом говорит он об этой стране, которую хорошо знает, не скрывая вместе с тем всей серьезности сложившейся ситуации.

«Каждый год, — говорит Петтер, — пожары на острове уничтожают до 300 тыс. гектаров леса. Это явление наблюдается не только на Мадагаскаре, но и в других регионах; мы знаем об опустошительных лесных пожарах на юге Франции, возникающих по вине человека. Но на Мадагаскаре последствия лесных пожаров носят исключительный характер, поскольку ежегодно они становятся причиной гибели 200 тыс. лемуров, 200 тыс. сифаков и 600 тыс. особей других видов животных».

Одной из причин столь сложного положения на острове является высокий уровень демографического роста. В средней семье насчитывается до восьми детей. Сельское население занимается подсечно-огневым земледелием, выращивая рис и кукурузу на освобожденных от леса участках. К сожалению, почва в этих местах

кристаллическая и быстро теряет плодородие: через несколько лет на ней уже ничего не растет и жители деревень приходится выжигать новые участки леса. Все это не может не сказаться и на климате: на восточном побережье стало выпадать меньше осадков.

Систематическое сведение лесов, которые, согласно малагасийской поговорке, считаются вечными, стало причиной исчезновения многих видов растений, которые не только эндемичны для Мадагаскара, но и играют существенную роль в жизни лемуров и других животных. Первозданный растительный и животный мир острова представляет большой научный интерес и должен строго охраняться хотя бы потому, что Мадагаскар отделился от Африканского континента десятки миллионов лет назад и его экосистемы уникальны.

«В Мананаре, — говорит Петтер, — уже несколько лет назад начали объяснять местному населению всю важность этой проблемы. Постепенно нам удалось подписать с местными жителями контракты о сохранении леса. Теперь мы можем быть уверены, что, за исключением некоторых упрямцев, 20 тыс. жителей окрестных рай-

Слева: айе-айе, редчайшая разновидность лемура.  
Внизу: биосферный заповедник Мананара на восточном побережье Мадагаскара.



онов не уничтожат оставшиеся 40 тыс. гектаров этого замечательного леса».

Жители деревень только выиграют от осуществления программы развития, которая ускорится в результате преобразования Мананары в биосферный заповедник. Здесь намечено осуществление программы ирригации, строительство небольших плотин, внедрение новых сортов зерновых, а также расширенное разведение овец и коз. Будут проводиться мероприятия по рыбоводству и пчеловодству, а также вакцинация животных. Для населения будут построены школы и амбулатории, что поможет ему перейти к оседлому образу жизни. Одним словом, сотрудничество человека с природой может стать реальностью. Петтер так формулирует политику в этой области: «Спасти лемуров — значит спасти малагасийцев».

При создании планируемого ЮНЕСКО биосферного заповедника в Мананаре можно воспользоваться опытом, накопленным в ходе осуществления других подобных проектов во влажных тропиках. Как и другие заповедники, две трети из которых находятся в про-

мышленно развитых странах, Мананарский будет состоять из трех зон: строго охраняемого ядра, затем четко обозначенных буферной зоны, предназначенной для проведения научных исследований и программ по образованию в целях защиты окружающей среды, а также для отдыха и туризма, и, наконец, переходной зоны, где при сотрудничестве ученых, предпринимателей и местного населения планируется осуществить долгосрочную программу развития природных ресурсов района, но так, чтобы эта деятельность не вредила целям и задачам биосферного заповедника.

Директор Отдела экологических наук ЮНЕСКО Бернд фон Дрост считает, что цели биосферного заповедника гораздо шире сугубо материальных аспектов развития. По его мнению, это — объект культуры в самом широком смысле слова и воплощение международной солидарности. Он имеет основополагающее значение для будущего человечества, являясь, по словам Дж. Рональда Энгеля из Чикагского университета, «священным пространством». Предоставляя возможность совмещать

охрану животного и растительного мира с экономическим и социальным развитием местного населения, заповедники способствуют сохранению биологического разнообразия, генетического фонда и экосистем.

Ключевую роль в программе ЮНЕСКО «Человек и биосфера» (МАБ) играют 286 биосферных заповедников в 72 странах. Начатая в 1971 г. программа МАБ стремится обеспечить научную базу для исследования проблем, связанных с разумным использованием ресурсов, причем к этой работе всегда привлекаются местные жители, к которым эти проблемы имеют непосредственное отношение. Национальные комитеты МАБ созданы более чем в 100 странах и работают в тесном сотрудничестве с Секретариатом ЮНЕСКО.

Правда, финансовые ресурсы программы МАБ все еще более чем скромны. Быть может, история мадагаскарских лемуров, название которых (*Daubentonia Madagascariensis*) имеет латинское происхождение и дословно означает «души умерших», поможет пробудить сознание людей.

ЭДУАР БАЙБИ, французский журналист, работал корреспондентом еженедельника «L'Express» и занимал должность пресс-атташе в ЮНЕСКО.

Группа кинематографистов из ООН снимает документальный фильм в биосферном заповеднике Мананара.





## Откуда взялись деньги?

В редакционной статье вашего мартовского номера за 1990 г. («Деньги») говорится: «В далекие времена у людей появилась потребность в особом товаре, в деньгах, которые служили бы всеобщим эквивалентом при обменах».

Возникает сразу несколько вопросов. Когда и почему появилась эта потребность? Что привело людей к необходимости устанавливать цену на товары и услуги, платить за них и экономить?

**Али Бульхабель,  
Гренобль,  
Франция**

*Поставленные Вами вопросы нужно скорее адресовать специалистам, изучающим эволюцию человека и общества. Мы можем ответить на них лишь в самых общих чертах.*

Обмен товарами, равно как и использование денег, зародился еще на ранней стадии исторического развития. Ведь понятие обмена не сводится исключительно к рынку (можно, например, обмениваться дарами, причем эквиваленты здесь могут быть совершенно абстрактными). Не следует также путать деньги древних обществ с зачатками примитивного рынка, поскольку деньги — это прежде всего средство нормализации общественных отношений, а торговля — только одна из областей их применения. Кроме того, в первобытном обществе главные функции денег (выражение стоимости и средство платежа) не имели чисто экономического характера. Как показал Карл Поланьи, экономика проявлялась здесь через родственные отношения, политические союзы, верования и культы.

Принято считать, что люди вступали в отношения обмена прежде всего для того, чтобы обеспечить себя товарами, необходимыми для физического выживания. Однако на деле это не так. Этнографические исследования показали, что люди способны выживать в среде, заведомо непригодной для жизни, и

что примитивные формы обмена складывались главным образом вокруг товаров, отнюдь не служивших средством биологического воспроизводства, но способствовавших социальному расхождению по признаку пола и возраста, а также по степени родства и т. д.

Иерархия и власть одних людей над другими появились не вчера. Они уже существовали в примитивных обществах, их можно обнаружить даже у человекообразных обезьян. Обмен товарами и денежные отношения способствовали становлению человечества, при этом возникали, множились, развивались и совершенствовались средства дифференциации общества.

**Жан Мишель Серве,  
Университет Люмьер-Лион 2,  
Франция**

## «Песнь о Роланде» в XII веке?

Мне очень понравились номера, посвященные истории. Но внушает сомнения одна иллюстрация, помещенная в июньском «Курьере» («Сдувая пыль веков»). Это кадр из фильма, снятого по мотивам «Песни о Роланде», — по всей вероятности, отъезд доблестных рыцарей в Испанию (ок. 778 г.). Действие происходит на фоне портала церкви. После долгих поисков мне удалось установить, что это — храм Сен-Лу-де-Но, расположенный неподалеку от Провена (Франция) и относящийся к XII в. ...

Вот так разница — в четыре века! Такое пренебрежение к историческим деталям со стороны кинематографистов дезинформирует зрителей.

**Пьер Наган,  
Самбrevиль,  
Бельгия**

*Подобная «введливость» и историческая точность вызывают восхищение. Однако можем вас успокоить. Никакой ошибки здесь нет. Режиссер фильма Франк Кассенти намеренно перенес действие фильма в XII в. Картина рассказывает о странствиях крестоносцев и трубадуров, отправившихся к гробу св. Иакова в Сантьяго-де-Компостела (Испания). На привалах они рассказывают*

*друг другу о подвигах Роланда. Правда, Жан-Пьер Фрэмбуа в книге «Сто шедевров исторического кино» («Les 100 chefs-d'œuvre du film historique», Marabout, Belgique, 1989) пишет, что этот своеобразный фильм успеха у публики не имел. — Прим. ред.*

## А как в Библии?

В вашем номере за июль 1990 г. «В начале было...» явно не хватает статьи, посвященной библейской трактовке происхождения мира. Недаром же исполненная страстей человеческих книга «Бытие» и сегодня дает тысячам мужчин и женщин всех рас и народов ответы на самые животрепещущие вопросы.

**Мари-Лор Валеро,  
План-де-Кюк, Франция**

Прочитала ваш номер «В начале было...» и расстроилась: а где же библейское толкование происхождения мира? Уже хотя бы одной простотой изложения оно заслуживает самого пристального внимания. Очень жаль.

**Дельфин Жигон,  
Швейцария**

## Третий класс

В очень хорошей статье о Ведах, которой открывается ваш номер «В начале было...», есть ошибка: земледельцы принадлежат не к четвертому, а к третьему классу — вайша. Они составляют его основу, ибо обеспечивают пропитанием. Эти «дважды рожденные» имеют доступ к священным книгам, то есть к познанию духа.

**Ж. Габер-Разор,  
Марсель, Франция**

## Гостеприимство островитян

С удовольствием прочел ваш замечательный номер о гостеприимстве (апрель 1990 г.). Но, к сожалению, не нашел в нем статьи о радушии жителей островов. А ведь оно — одно из главных качеств островитян. Достаточно посмотреть, каким

вниманием они окружают путешественника, как показывают ему местные красоты, с каким воодушевлением знакомят его с историей острова, с его нравами и экологией.

**Луис Бальбуэна Кастельяно,  
Ла-Лагуна, Тенерифе,  
Канарские о-ва**

## Ирония и сострадание

Я считаю себя верным читателем «Курьера ЮНЕСКО», читаю его с 1956 г. Хотелось бы немного дополнить замечательную статью Октавио Паса, напечатанную в августовском номере («Ветер свободы»).

Во-первых, насколько я знаю, буддизм отнюдь не проповедует сочувствие. Эта религия призывает к состраданию, а это не одно и то же.

Во-вторых, хотелось бы, чтобы все читатели журнала знали мысль Анатоля Франса, высказанную им в произведении «Сад Эпикура» (1895):

«Чем больше я думаю о жизни человеческой, тем больше убеждаюсь, что надо давать ей в свидетели и судьи Иронию и Жалость... Ирония и Жалость — добрые советчицы: одна, улыбаясь, делает нам жизнь приятной; другая, плача, делает ее священной. Ирония, к которой я взываю, — не жестока. Она не осмеивает ни любви, ни красоты. Она полна кротости и доброжелательства. Ее улыбка смиряет гнев, и это она учит нас смеяться над злыми и над глупцами, которых мы без нее, не выдержав, возненавидели бы».

**Рене Барб,  
Монпелье, Франция**



МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
ИНСТИТУТ  
АФРИКИ

Книжный голод

ПИТЕР ЛЛОЙД

ОДНОЙ из самых серьезных проблем культуры современности стал «книжный голод» в развивающихся странах. Он грозит подорвать усилия, направленные на обеспечение всеобщей грамотности, образования и доступа к культуре<sup>1</sup>.

Особенно драматична ситуация в Африке, которая «из-за недостатка средств и хронического дефицита внешней торговли превращается в общество, лишенное книг»<sup>2</sup>. Если в большинстве развивающихся стран объем книжной продукции в расчете на миллион жителей в 60-е годы начал медленно расти, а в 80-е уже заметно увеличился, то в Африке положение не менялось. Правда, в 60—70-е годы число названий книг, выпущенных на этом континенте, почти удвоилось, однако в 80-е вновь резко сократилось.

В африканских школах зачастую не хватает элементарных учебников, а многие ученые лишены доступа к результатам исследований мирового научного сообщества. В ряде университетских библиотек

подписка на периодические издания упала до одной пятой от уровня 70-х годов. Прекратилось поступление новых книг, и о них подчас даже и не знают. Закрылись многие местные научные журналы, издававшиеся в 60—70-е годы. Африканцы все больше оттесняются на задворки мировой научной мысли. «Сегодня новое поколение студентов слушает лекции преподавателей, не имеющих доступа к результатам текущих исследований»<sup>3</sup>.

Преодоление «книжного голода» — одна из основных задач Международного института Африки (прежнее название — Международный институт африканских языков и культур), неправительственной организации, пользующейся консультативным статусом при ЮНЕСКО и ЮНИСЕФ. Институт ставит целью публикацию результатов научных изысканий, проводимых африканскими учеными, как на территории континента, так и за его пределами, а также облегчение доступа к работам африканистов из других стран.

Он выпускает также указатели, библиографии, монографии по этнографии, истории, социологии и лингвистике.

Институт находится в Лондоне. Он был основан в 1926 г. как информационный центр по проблемам этнографии, лингвистики и социальных наук в Африке. В его задачу входила организация научных исследований в этих областях и представление их результатов в пригодной для применения форме.

Сегодня институт существует на взносы своих членов и средства, поступающие от правительств и неправительственных учреждений. Кроме того, он получает субсидии на проведение конкретных научных исследований от африканских и европейских стран, а также различных фондов и ЮНЕСКО. Членство в институте как индивидуальное, так и коллективное. В него входят университеты, музеи, библиотеки, книжные магазины, духовные школы, правительства и научно-исследовательские институты 90 стран.

Самое значительное издание института — ежеквартальный журнал «Africa». Он существует уже 60 лет и за это время не утратил ведущей роли в области африканистики. Социальные последствия развития трактуются в нем с междисциплинарной точки зрения. Многие его авторы — африканские ученые, причем их участие в журнале постоянно расширяется. «Africa» широко освещает выходящие на континенте публикации.

Институт старается распространять свои издания в африканских странах по доступной цене. Кроме того он организует семинары, коллоквиумы, осуществляет разнообразные проекты, привлекает спонсоров, способствует налаживанию сотрудничества между издателями. Вся эта работа нацелена на то, чтобы разорвать порочный круг, в котором оказались африканские ученые.



Международное сотрудничество основывается на каждодневных контактах, обменах и инициативах, благодаря которым создаются узы солидарности между людьми всего мира. Помимо межправительственных учреждений системы ООН, сегодня сформирована широкая сеть неправительственных организаций. Они существуют благодаря усилиям людей, объединенных общими профессиональными интересами и целями, которые хотят поделиться своим опытом и действовать сообща. Новая рубрика журнала «Форум» даст возможность представителям этих организаций познакомить читателей со своей деятельностью.

1. См. Третий среднесрочный план (1990—1995), ЮНЕСКО, 1990.  
2. З. «The African Book World and Press: A Directory» (ed. Hans M. Zell, London, 1988).

The International African  
Institute  
Lionel Robbins Building  
10 Portugal Street  
London WC 2A 2 HD

1-я с. обл., с. 3 (слева), 17 (в центре слева, внизу справа), 22 (внизу), 24 (внизу справа), 30, 33 (7), 40 (внизу); © Ch. Bastin & J. Evtard, Brussels. 4-я с. обл., с. 10—11: © Keiichi Tahara, Tokyo. С. 2: © Centre d'art, Amiens. С. 3 (справа): © Alicia Segal, Buenos Aires. С. 5: © R. Lounes © Gamma, Paris. С. 6: © Galerie Marwan Hoss, Paris. С. 8, 22 (вверху): © All Rights Reserved. С. 9: © Edimédia, Paris. Private Collection, Brussels. С. 12—13, 14 (внизу), 15 (внизу слева), 17 (вверху слева, в центре, внизу слева), 36 (в центре): © M. Speidel, Aachen. С. 12 (слева), 29 (вверху): © J. L. Charmet, Paris. С. 14 (вверху слева), 19 (справа), 25: © Edimédia, Paris. С. 14 (вверху справа): © Philippe Sebert. Hervé Chayette-Laurence Calmels, Paris. С. 15 (вверху), 20: взято из «Chefs-d'oeuvre fin de siècle dans la collections Silverman» par Alastair Duncan © Bordes, Paris, 1989. С. 15 (внизу справа): © Edimédia, Paris. Horta Museum, Brussels. С. 16, 17 (в центре справа). С. 28, 45 (вверху справа и внизу): © Felipe Ferré, Paris. С. 17 (вверху справа): © Sarramon © Rapho, Paris. С. 18 (слева): © Japan Diet Library, Tokyo; (справа): Roger Guillemot © Edimédia, Paris; (в центре): Giraudon, Paris. Musée des Arts décoratifs, Paris. С. 19 (слева): © CFL-Giraudon, Paris. Kunstgewerbe Museum, Zurich. С. 21 (вверху): © Réunion des musées nationaux, Paris. Musée d'Orsay, Paris; (в центре): René Percheron © Arterphot, Victoria and Albert Museum, London. С. 21 (внизу), 31, 45 (вверху слева): M. Loiseau © Archipress, Paris. С. 23: © L. Wittamer-de Camps, Hôtel Solvay, Brussels. С. 24 (вверху): © Woodmansterne Publications Ltd., Watford. С. 24 (внизу слева): © Jean Boucher, Brussels, Archives de La Cambre, Brussels. С. 26—27: Erich Lessing © Magnum, Paris. Osterreichische Galerie, Vienna. С. 29 (внизу): © Editions d'Art Albert Skira, Geneva, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin. С. 32—33, 33 (1): © Игорь Пахлягин, Москва. С. 33 (2, 3, 5, 6, 8), 37, 43 (внизу слева): © A. Gillette, Paris. С. 33 (4): © С. Федоров, Москва. С. 34 (вверху), 35 (справа), 36 (внизу слева и внизу справа): © A. G. Espuche, Barcelona. Olimpiada Cultural, Barcelona. С. 34 (внизу слева), 39 (внизу): © E. Godoli, Florence. С. 34 (внизу справа), 35 (вверху), 36 (вверху): © Eloi Bonjoch, Barcelona. С. 35 (внизу), 44 (справа): Hervé Donnezan © Rapho, Paris. С. 38 (вверху): © E. Capablanca, Havana; (внизу): С. Rausch © Rapho, Paris. С. 39 (вверху), 40 (вверху): © J. O. Gazaneo, Buenos Aires. С. 42 (слева): © The Art Lover's House Ltd., Glasgow. Glasgow School of Art; (справа): © A. Valpas, Helsinki. С. 43 (вверху): © Bildarchiv Foto, Marburg; (внизу справа): © Max Plunger, Helsinki. С. 44 (слева): © Editions d'Arts Albert Skira, Genève. С. 46: Visage © Bios, Paris. С. 47, 48: D. Roger/Unesco. С. 50: Y. Z. Nakpata/Unesco.

Научный редактор  
номера — искусствовед,  
член Союза  
художников СССР  
К. И. Панас

# КУРЬЕР ЮНЕСКО



43-й год издания  
Публикуется ежемесячно на 34 языках  
и шрифтом Брайля  
ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций  
по вопросам образования, науки и культуры.

31, rue François Bonvin, 75015 Paris, France

Директор: Бахгат эль-Нади  
Главный редактор: Адель Рифаат

#### ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ (Париж)

Ответственный секретарь: Джиллиан Уиткомб  
русский яз.: Георгий Зеленин  
английский яз.: Рой Мэлкин, Каролин Лоуренс  
французский яз.: Ален Левзак, Неда аль-Хазен  
испанский яз.: Мигель Лабарка,  
Арасели Ортис де Урбина  
арабский яз.: Абдель Рашид аль-Садек Мухаммади

Научная информация: Фернандо Аинса

Оформление: Жорж Серва

Иллюстрации: Ариен Бейли

Документация: Виолетт Рингельстайн

(т.: 45 68 46 85)

Связь с национальными редакциями:

Соланж Белен

Секретариат: Анни Браше, Муна Чатта,  
Клоди Дюамель

Реализация: Генри Кнобил (т.: 45 68 45 88)

Подборка статей шрифтом Брайля на английском,  
французском, испанском и корейском языках:

Мари-Доминик Бурже

#### НАЦИОНАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ

украинский яз.: Виктор Стельмах (Киев)

немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)

итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)

язык хинди: Ганга Прасад Вимал (Дели)

язык тамиль: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)

персидский яз.: Садул Ванани (Тегеран)

голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)

португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)

турецкий яз.: Мефра Ильгезер (Стамбул)

язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)

каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Марти (Барселона)

малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куала-Лумпур)

корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)

язык суахили: Доминио Рутазбесибва (Дар-эс-Салам)

хорватско-сербский, македонский,  
сербскохорватский, словенский языки:

Божидар Перкович (Белград)

китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)

болгарский яз.: Горан Готев (София)

греческий яз.: Николас Панагеогиу (Афины)

сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Банда (Коломбо)

финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)

шведский яз.: Манни Кёсслер (Стокгольм)

баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)

вьетнамский яз.: Зао Тунг (Ханой)

язык пушту: Змарай Мохакки (Кабул)

язык хауса: Халиб аль-Хассан (Сокото)

язык бенгали: Абдулла А. М. Шарифуддин (Дакка)

При перепечатке материалов обязательна ссылка  
на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора.  
Подписанные статьи выражают мнение их авторов,  
которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО  
и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки  
готовятся сотрудниками редакции.

Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО»  
на русском языке с 1957 года осуществляется  
ордена Трудового Красного Знамени издательством  
«Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР  
по делам ЮНЕСКО.

ISSN 0304-3150

#### ОБЪЕДИНЕННАЯ РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛОВ ЮНЕСКО НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Главный редактор: А. Мельников

Заместители главного редактора:

И. Брычев, Д. Фикс

#### «КУРЬЕР ЮНЕСКО»

Редактор русского издания: И. Уткина

Редакторы: М. Борисова, О. Гребенюк

Художественное и техническое редактирование:

Е. Лебедева

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3,  
Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, т.: 247-18-40.

Орден Трудового Красного Знамени  
Тверской полиграфический комбинат  
Государственного комитета СССР по печати.  
170024, Тверь, проспект Ленина, 5.  
Зак. № 1590.

# Хотите подробнее узнать об ар нуво



## Читайте журнал

# “Museum”

№ 1, 1991 г.

Вы найдете в нем богато иллюстрированные статьи по архитектуре и эстетике этого незаслуженно забытого стиля, побывааете в домах, ставших музеями, познакомитесь с бесценными сокровищами и архивами, хранящимися в 18 странах мира, в частности в Аргентине, Бельгии, Канаде, на Кубе, в Норвегии, Советском Союзе, Франции, Югославии и Японии.

Ежеквартальный журнал «Museum» выходит на русском языке с 1982 г. в издательстве «Прогресс» (Москва), распространяется по подписке.

Индекс журнала — 71133.

