

167



Ежеквартальный  
журнал ЮНЕСКО

# *museum*

*Искусство  
и архитектура  
стиля модерн  
в разных странах:*

*Австрия  
Аргентина  
Бельгия  
Венгрия  
ГДР  
Испания  
Канада  
Куба  
Нидерланды  
Норвегия  
СССР  
США  
Финляндия  
Франция  
ФРГ  
Чили  
Югославия  
Япония*

## МУЗЕИ И СТИЛЬ МОДЕРН

*Открытие незаслуженно забытого наследия*

ISSN 1120-3881

“Museum”, международный ежеквартальный журнал, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

Журнал выходит в Париже на английском, французском и испанском языках, в Каире — на арабском, в Москве — на русском.

№ 167 (№ 1, 1991)



## Наши цитаты

«Поговорите с директором любого музея в любой западной стране — и вы увидите, что это не сухой знаток древностей, а человек, соединяющий в себе специалиста по связям с общественностью, эксперта по маркетингу, научного сотрудника, журналиста и коммерческого директора».

Стивен Бейли,  
главный администратор  
Музея дизайна, Лондон

«Одно кажется несомненным: цены на художественном рынке в 1990 году возрастут».

“La Repubblica”, Флоренция,  
31 декабря  
1989/1 января 1990 года



Директор: Анна Райдл  
Главный редактор: Артур Жиллет  
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон  
Художественный редактор: Жорж Дюкре  
Редактор издания на арабском языке:  
Махмуд эль-Шенити  
Редактор издания на русском языке:  
Ирина Пантыкина

### КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ КОМИТЕТ

Ом Пракаш Агравал, Индия  
Иззат Дин Башауш, Тунис  
Крейг Блэк, США  
Патрик Д. Кардон, генеральный секретарь  
ИКОМ, ex officio  
Гаэль де Гишен, ИККРОМ  
Яни Эрреман, Мексика  
Нэнси Хашн, Канада  
Жан-Пьер Моан, Франция  
Луис Монреаль, Испания  
Сун Гиль Пак, Республика Корея  
Томислав Шола, Югославия  
Лисе Скёт, Дания  
В. А. Суслов, СССР  
Роберто ди Стефано, ИКОМОС  
Шаже Тшилуйя, Заир

Издание на русском языке осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО и Госкомпечати СССР.

Статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точками зрения советских ученых, а также редакции русского издания.

Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО/  
Госкомпечать СССР/ЮНЕСКО

Объединенная редакция журналов  
ЮНЕСКО на русском языке  
Главный редактор: А. Мельников

“Museum”

Редактор русского издания:

И. Пантыкина

Редакторы: К. Панас, Е. Орджоникидзе

Художественное и техническое  
редактирование: И. Цалкина

© ЮНЕСКО, 1990

© Перевод на русский язык  
«Прогресс», 1991

Напечатано в СССР

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО.

Встречающиеся в статьях формулировки и определения, которые касаются правового положения государств, территорий, городов и регионов, а также их управления или определения границ между ними, могут не отражать позиции ЮНЕСКО по затрагиваемым проблемам.

Перепечатка и перевод опубликованных материалов разрешены (за исключением тех случаев, когда указаны владельцы права на воспроизведение и перевод). При цитировании необходима ссылка на автора и источник.

# МУЗЕИ И СТИЛЬ МОДЕРН

Открытие незаслуженно забытого наследия

## Содержание

От редакции *«Каждому времени свое искусство...»* 3

---

### ДОМ, СТАВШИЙ МУЗЕЕМ

---

Сесиль Дюльер *Дом Орта в Брюсселе: успехи и проблемы* 6  
Ката Мартинович Цвийин *Судьба виллы Рейхля* 11

Ренате Ульмер *Эрнст-Людвиг-хаус, Дармштадт.  
От колонии художников к музею* 15

Грасиела ди Иорио *Южная Америка. Вилла, превращенная в музей* 18  
*Чили. Особняк в стиле модерн* 21

Лидия Петровна Быковцева *Мемориальный музей А. М. Горького в особняке стиля  
модерн* 22

---

### В КОЛЛЕКЦИЯХ РАЗНЫХ СТРАН

---

Вольфганг Хенниг *От стекла до тканей: произведения стиля модерн в  
Берлине* 26

Ян-Лауритц Опстад *Зал ван де Велде в Музее художественной промышленности  
в Тронхейме* 29

Эва Ченкей *Будапешт: музей или «цыганский дворец»?* 32

Ребека Гутьеррес *Кубинские отголоски* 37

---

### АРХИТЕКТУРНЫЕ МУЗЕИ

---

Сиркка Валанто *Музей финской архитектуры* 40

Венсан Брадэль *Архитектура Нанси, 1900: начало работы по созданию  
архива* 44

---

## В ДРУГИХ СТРАНАХ МИРА

---

- Хороясу Фудзиока *Сообщение из Японии* 48
- Мария Брекельманс *Обращаясь к истории. 1572 год*  
*Почему стиль модерн не получил широкого*  
*распространения в Нидерландах* 51  
*«Венскому сецессиону» 92 года, но он по-прежнему*  
*молод* 53
- Ганс-Дитер Дирофф *«Улыбающаяся» архитектура. Международная*  
*программа по изучению и сохранению архитектуры*  
*модерна* 54
- 

## Рубрики



### Город и его музеи

*Пхеньян — «один из красивейших городов земного*  
*царства»* 56

---



### Хроника ВФДМ

Лилян ди Деметрио Тувнэн *Греция: музеи и их покровители* 58

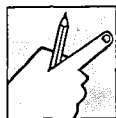
---



### Возвращение культурных ценностей

*Кабинет в стиле модерн возвращается в Канаду* 60

---



### Откровенный разговор

Джейн Хатчинс, *Смогут ли ваш музей выдержать землетрясение,*  
Барбара Робертс *наводнение, циклон?* 61

---

## На разные темы

Письма редактору *По поводу «ненужного музея»* 63

### Vox Populi

Лидия Кондрашова *В музейной работе нет мелочей* 64

# «Каждому времени свое искусство...»

Над главным входом в здание «Венского сецессиона», бывшего в начале века своего рода «штабом» австрийского и центральноевропейского искусства стиля модерн, золочеными буквами написано:



(Каждому времени свое искусство. Искусству — свободу)

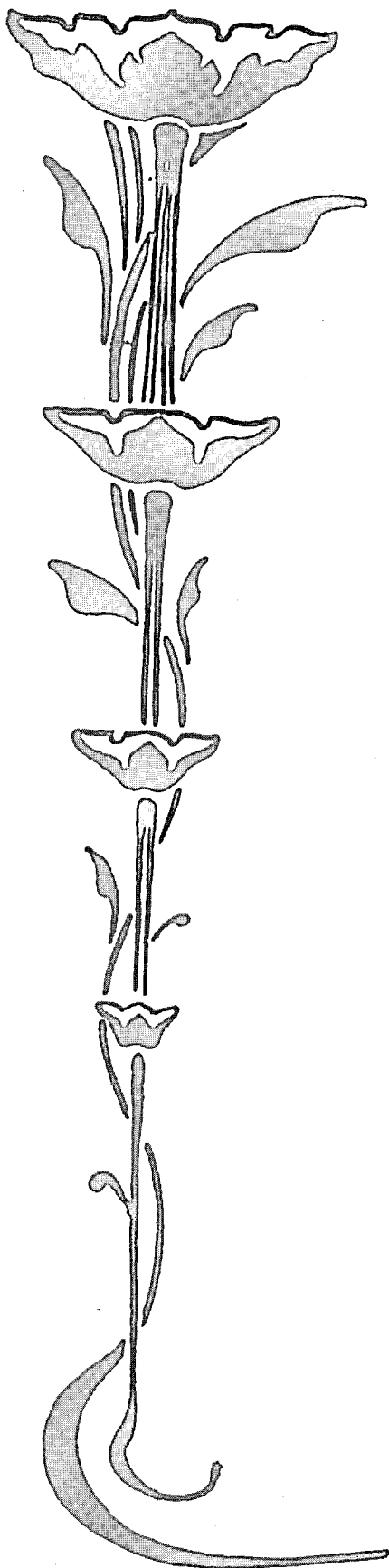
Стиль модерн, представлявший собой отход от традиций и в то же время важный этап в развитии дизайна, архитектуры и ремесел, был во многом порождением своего времени — эпохи, когда новая эстетика отвергала большую часть достижений прошлого и даже настоящего, которое художники венского «Сецессиона» и другие представители и почитатели модерна считали слишком академичным и, следовательно, враждебным подлинному творчеству. Из-за стремления к коренным изменениям, а также явной экзотичности нового стиля и даже, как казалось многим, его неуместности различные варианты стиля модерн получили названия, отразившие его неординарность.

Неудивительно, что они часто заимствовались из иностранных языков. Финны сократили немецкое слово “Jugendstil” (*югендстиль* — молодежный стиль) до *югенд*. Англоязычная публика, а вместе с ней испанцы решили, что столь необычному стилю лучше всего подходит французское название “art nouveau” (*ар нуво*). Сегодня оно настолько прочно вошло в эти языки (в испанский по крайней мере за пределами Испании), что в английском и испанском изданиях нашего журнала мы не выделяли его курсивом<sup>1</sup>. Французы не остались в долгу у англичан и назвали новое направление “modern style”, а русские, естественно введенные в заблуждение таким поворотом дел, перевели его на французский язык, а затем на русский: так появился «стиль модерн»<sup>2</sup>. Итальянцы между тем предпочитали английский термин “liberty”, а чехи, венгры и югославы стали пользоваться названием австрийского варианта модерна — “sezession” (*сецессион*).

Подобные лингвистические поиски походили на забаву, но они имели и глубокий смысл. Приверженцы стиля модерн в разных странах часто обращались к народным традициям, способствуя возрождению национальной культуры. Как ни парадоксально, благодаря постоянным взаимообогащающим обменам людьми, идеями и произведениями искусства стиль модерн стал первым значительным направлением в архитектуре и дизайне нашего века. Вопреки еще

1. Испанские историки искусства, говоря об этом движении в Испании, обычно употребляют термин «модернизм». См., например: Cristina and Eduardo Mendoza, “Barcelona modernista”, Barcelona, Editorial Planeta, 1989.

2. В русском издании мы используем принятый в нашей литературе термин «модерн». — Прим. русск. ред.



3. См. статью Ганса-Дитера Дироффа на с. 54 этого номера.

и сейчас распространенному мнению он был действительно интернациональным движением, не ограничивавшимся рамками Европы и Северной Америки. Присутствие на страницах данного номера материалов, рассказывающих об Аргентине, Чили, Кубе и Японии, свидетельствует о том, что модерн получил всемирное распространение. Желание показать читателям то, о чем мало кто из них знает — а именно интернациональный характер стиля модерн, — и явилось одной из причин создания специального выпуска, посвященного этому направлению.

Нами также двигало стремление еще раз вместе с вами испытать удовольствие, которое неизменно доставляет уму и сердцу созерцание или изучение произведений в стиле модерн. К какому бы типу ни относились эти творения (архитектура, мебель, керамика, ткани и т. д.), всем им — от дверной ручки до целого жилого квартала — присуща пластичность. Что же касается мастеров модерна, то их объединяет комплексный подход к исполнению, так, в одном стиле выдерживалось все здание, каждая его деталь. Мастера модерна обладали чувством юмора, что придавало их работам особую прелесть. Художники как бы смеялись над скучной помпезностью своих предшественников. А излюбленный рисунок дверных и оконных проемов в форме греческой буквы «омега» послужил основанием для того, чтобы на недавно проходившем под эгидой ЮНЕСКО совещании архитектуру стиля модерн назвали «улыбающейся» архитектурой<sup>3</sup>.

Первая мировая война, принесящая немало ужасов и страданий, положила конец полету фантазии художников модерна. С тех пор улыбка не озаряла лика архитектуры. Многие ценные предметы и здания, уцелевшие в водовороте первого грандиозного мирового конфликта, погибли в огне второй мировой войны. О подобных фактах нельзя не упомянуть в номере «Museum», рассказывающем об искусстве модерна, о них стоит поразмыслить и читателям журнала.

Есть еще одна причина, побудившая нас посвятить модерну данный выпуск журнала «Museum». Дело в том, что продолжается уничтожение произведений, созданных мастерами этого стиля. Особенно страдают памятники архитектуры: их растаскивают по частям, иногда даже просто сносят, чтобы вместо них построить нечто совершенно неспособное радовать людей, подобно тому как радовала «улыбающаяся» архитектура. Объяснение происходящему — невежество, лучшим средством против которого является знание. Вот почему для настоящего номера мы намеренно выбрали материалы о менее известных музеях.

Но еще больший ущерб, чем физическое уничтожение, наносят произведениям модерна безразличие и бездушное отношение. Так, в десяти минутах ходьбы от штаб-квартиры ЮНЕСКО, на территории 7-го округа Парижа, погибает от ржавчины чудесная чугунная решетка, где изображены причудливо извивающиеся языки пламени, сквозь которые видна Эйфелева башня. Все знают, что это ценный памятник, но никому нет до него дела.

Мы вовсе не собирались превращать данный номер журнала в своего рода учебное пособие, а просто хотели с помощью примеров показать, сколь различны имеющиеся у музеев пути и способы сохранения и показа уникального наследия модерна.

В начале выпуска вы познакомитесь с несколькими зданиями, которые сами стали музеями. «Венский сецессион» создавался как дом искусства и продолжает существовать в данном качестве сегодня. Здания Музея Орта (Брюссель) и виллы Рейхля (Суботица, Югославия), напротив, строились архитекторами, чьи имена они и носят, как жилище и мастерская. Но если в доме Орта размещается музей самого создателя (результатом его успешной работы стала популярность и огромная посещаемость, породившая ряд проблем), то вилла Рейхля отдана современному искусству, поскольку именно «современность» считается связующим звеном между оболочкой и содержанием. В Эрнст-Людвиг-хаусе в Дармштадте (ФРГ), первоначально выполнявшем роль центра колонии художников, теперь открывается музей, посвященный этой новаторской, но недолго просуществовавшей группе. Когда Максим Горький впервые увидел построенный в стиле модерн дом в Москве, где ему предстояло жить и работать, он назвал его нелепым, но тем не менее долго и счастливо жил в нем. История особняка в Мар-дель-Плате (Аргентина), превращенного в муниципальный музей, — история того, как модерн достиг берегов Южной Америки во времена, когда богатые были очень богаты и не было проблемы задолженности стран «третьего мира» или валютных ограничений (по крайней мере для богатых; правда, возникает вопрос: в каких домах жили рабочие, соорудившие виллу Ортиса Басуальдо).

Выполняя свою традиционную функцию в отношении не очень традиционного

материала, музеи также собирают и экспонируют различные предметы, выполненные в стиле модерн. В ряде случаев — что вполне логично — речь идет о музеях декоративного искусства или соответствующих залах. Не откажешь в предвидении сотрудникам музея в Тронхейме (Норвегия), заказавшим Хенри ван де Велде оформление одного из своих залов. Другим же музеям, о которых рассказывается на страницах нашего номера — в Атланте (США), Берлине (ГДР), Будапеште и Гаване, — приходилось комплектовать коллекции ценою немалых усилий, особенно если они начинали свою деятельность в то время, когда стиль модерн считался выражением дурного вкуса. Помимо коллекций декоративного искусства, сохранением и пропагандой творчества художников, работавших в стиле модерн, занимаются архитектурные музеи и архивы; в данном номере рассказывается о таких учреждениях, находящихся в Хельсинки и Нанси (Франция).

Мы касаемся еще некоторых аспектов темы. Так, дается интересное объяснение тому факту, что модерн получил в Голландии меньшее распространение, нежели в других европейских странах. Автор одной из статей знакомит с историей проникновения стиля модерн в Японию и выражает надежду, что там когда-нибудь откроется музей архитектуры, где будет представлен и модерн. Материал из Канады посвящен возвращению в эту страну ряда незаконно вывезенных образцов модерна.

И наконец, мы познакомим вас с отчетом о том, как продвигается осуществление проводимой под эгидой ЮНЕСКО программы изучения и сохранения архитектуры модерна (*югендстиля*), в которой принимают участие искусствоведы, музейные работники, архитекторы и другие специалисты из восемнадцати стран. Именно им принадлежит идея специального номера журнала "Museum", посвященного стилю модерн.

### Каждому времени свое искусство...

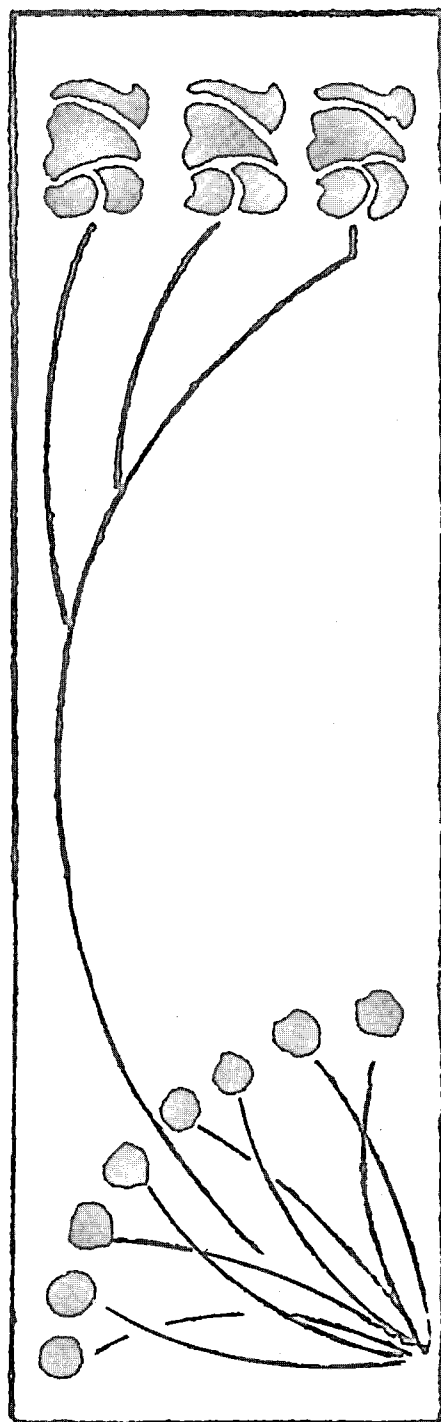
Поскольку стиль модерн являлся порождением своего времени, он был позднее вытеснен новыми направлениями, в первую очередь *ар деко*: волнистые линии и завитки уступили место острому углу. Но история показала, что модерн не был просто переходящей модой, хотя более полувека о нем не вспоминали, поскольку он не отвечал вкусам времени. Сегодня, благодаря прежде всего усилиям музеев, интерес к нему возрождается вновь. Нет ли здесь определенной цикличности? Не выйдет ли снова модерн из моды лет через десять-пятнадцать? Не уберут ли музеи вновь в запасники работы Лалика, Тиффани, Галле, Ван де Велде, Элиеля Сааринена, Гимара, Орта и других?

Многие специалисты считают или по крайней мере надеются на то, что этого не произойдет. Особенности произведений стиля модерн: красота, мастерство, свежесть, игра фантазии и другие черты — способствовали возрождению интереса к нему. Сохранится ли он в будущем?

Каждому времени свое *новое* искусство?



Deborah Hayes



P.S. Мы рады приветствовать трех новых членов Консультативного комитета журнала "Museum" — Нэнси Хашн (Канада), Томислава Шолу (Югославия) и Шаже Тшилуйя (Заир).

## ДОМ, СТАВШИЙ МУЗЕЕМ

# Дом Орта в Брюсселе: успехи и проблемы

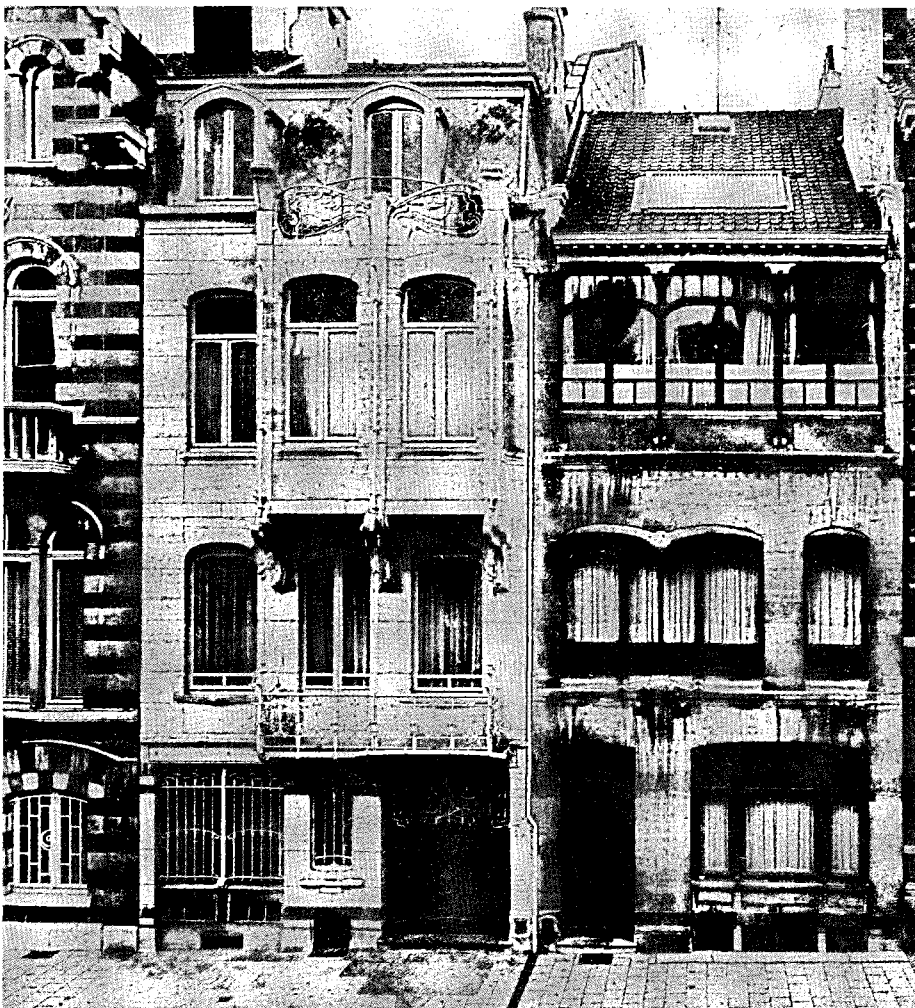
Сесиль Дюльер  
(Cécile Dulière)

Родилась в Брюсселе. Имеет степень по археологии и истории искусства, доктор философии и истории. Участвовала в археологических раскопках, проводимых бельгийскими учеными в Апамее, Сирия (1965—1969), и в составлении свода древних мозаик Туниса (1970—1974). С 1975 по 1980 год была хранителем Музея Орта, в 1985 году редактировала мемуары Виктора Орта. В настоящее время занимает ответственный пост в Управлении по делам культурного наследия и преподает в Королевской академии изящных искусств в Брюсселе.

Как ни парадоксально, Музей Орта был создан в тот момент, когда искусство модерна в Бельгии ценилось невысоко. В 1965 году снесли знаменитый Народный дом, построенный Орта в 1895—1899 годах. Памятники архитектуры уничтожали и раньше, но это стало последней каплей, переполнившей чашу терпения специалистов в области истории архитектуры. Прокатившаяся волна возмущения заставила общественность по-новому взглянуть на искусство модерна.

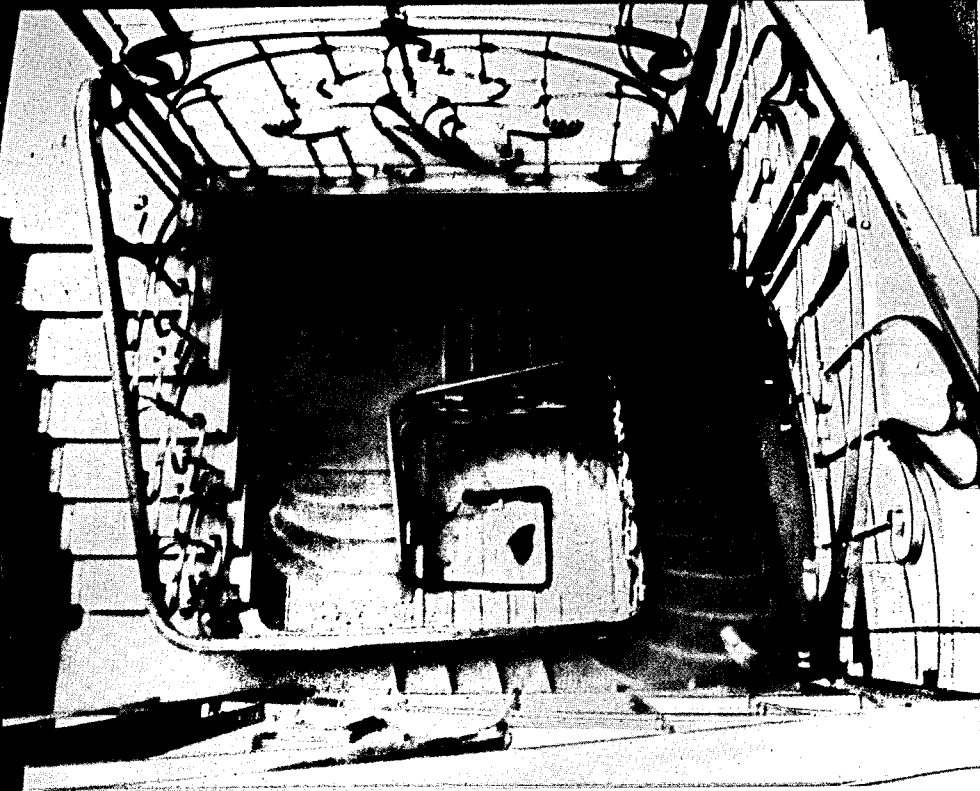
С помощью архитектора Жана Делэ, ученика и убежденного последователя Орта, коммуна Сен-Жиль приобрела дом, в котором Виктор Орта жил в Брюсселе (улица Америкен, 23—25). В 1969 году в нем был открыт музей художника, а в 1973 году коммуна купила его мастерскую, расположенную рядом с домом, и в этом же году в двух зданиях, вновь соединенных друг с другом, открылась ретроспективная выставка, знакомившая с творчеством Орта. Незадолго до того, в 1970 году, вышла прекрасная монография Паоло Портогези и Франко Борси, посвященная Орта; она включала документы, рисунки и фотографии, выставленные в новом музее. Несмотря на все мероприятия, приуроченные к открытию музея, его посещаемость сначала была невелика и составляла всего около тысячи человек в год.

Виктор Орта (1861—1947) был в расцвете творческих сил, когда он купил в 1898 году два расположенных рядом участка земли (12,5 × 40 м) на улице Америкен в брюссельском районе Сен-Жиль, в то время активно застраивавшемся. По замыслу архитектора это должны были быть два самостоятельных здания, о чем свидетельствует различное оформление фасадов. В доме, находящемся справа — более строгом, с большими окнами, — размещалась мастерская, а в здании, расположенном слева, — жилые помещения. Жилой дом несколько шире, чем мастерская (соответственно 6,57 м и 5,93 м), его фасад отличается бо-

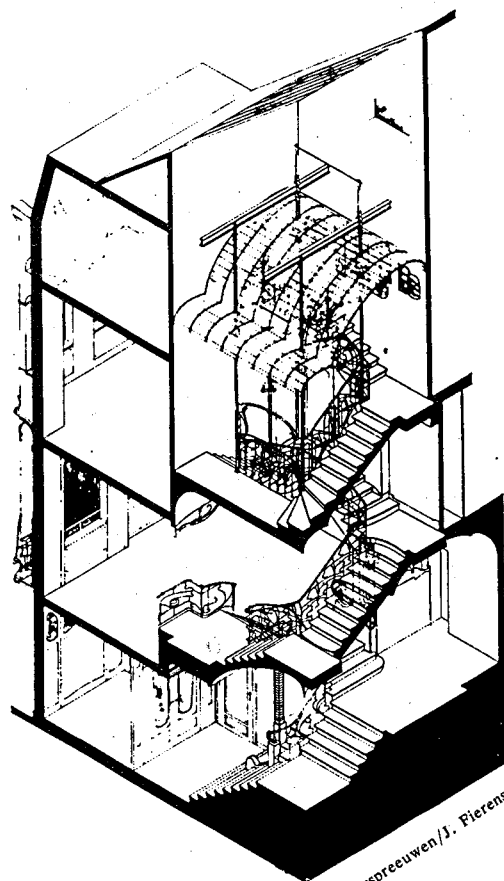


Фасад Музея Орта. Слева жилой дом, справа мастерская.





Лестница в доме Орта.



Аксонетрический разрез жилого дома.

лее замысловатой отделкой и выглядит не столь аскетично. Лоджия третьего этажа и балкон второго смещены от центра вправо, что подчеркивает единство двух зданий. Они соединились незаметной дверью на первом этаже и переходом на втором, где располагалась гостиная. Дома имели общий сад.

### «Мои лучшие годы»

Поскольку Орта строил дом для себя, он дал волю своему воображению. Трудности, вызванные малыми размерами участка, стимулировали полет его фантазии (то же самое происходило с Э. Гимаром, когда он строил синагогу в Париже). Здесь Орта продемонстрировал даже большую смелость архитектурной мысли, чем при возведении домов для Солье (1894) и ван Этвельде (1895). Центром, объединяющим внутреннее пространство здания, он сделал спиральную лестницу. Уровни группирующихся вокруг нее помещений одного этажа не везде одинаковы. Через золотистое стекло находящегося над лестничной клеткой фонаря струится мягкий свет. В своих мемуарах, написанных под конец жизни, Орта говорит о «сводчатом стеклянном потолке, в любое время дня отбрасывавшем золотистый отблеск на

верхнюю часть лестницы и желтые стены с их белой и золотой отделкой», а на полях пишет: «Мои лучшие годы». Действительно, в доме словно отражалась радость, наполнявшая тогда его жизнь.

Орта недолго являлся хозяином двух зданий (жилого дома и мастерской), где все до мельчайших деталей было спроектировано им самим. Он переехал на улицу Америкен в 1901 году, в 1906, после второй женитьбы, сделал пристройку в саду, а в 1919, вернувшись из США, где провел четыре года, продал оба дома, правда, без мебели — ее Орта всегда забирал с собой в новое жилище и пользовался ею всю жизнь. Итак, дома были проданы без обстановки. К счастью, последующие владельцы жилого дома сохранили первоначальную отделку помещений (настенные росписи, панельную обшивку, витражи, металлические детали). Иначе обстояло дело с мастерской, которая несколько раз перепродавалась и подвергалась, как это ни печально, многочисленным переделкам. Благодаря покупке коммуной Сен-Жиль мебели и светильников, а также усилиям, предпринятым в последнее время Ассоциацией друзей Музея Орта, основанной в 1980 году, оформление обоих зданий все больше приближается к первоначальному.

Я не могу рассказать о создании и первых шагах музея, поскольку стала его хранителем только в 1975 году. В то время число посетителей не превышало нескольких тысяч в год. Часто случалось, что, осмотрев несколько комнат и дойдя до столовой, люди спрашивали: а где, собственно, музей? Как все же сильны в нас традиционные представления о музее как о мрачном месте, напичканном витринами с экспонатами! Мне доставляло истинное удовольствие наблюдать за реакцией посетителей.

Вообще говоря, пожилым людям, которые в детстве или юности видели интерьеры в стиле модерн или даже жили в таких домах, трудно относиться к этому искусству как к стилю, учитывая, что уже в их время оно было не в чести. Для них Музей Орта подобен напоминающей о прошлом антикварной вещи, весьма полезной, однако, для лучшего понимания эпохи. Молодое же поколение не знакомо с той эпохой, оно в большинстве своем выросло в современных, стандартных квартирах. Для него модерн — такой же интересный «исторический» стиль, как, например, стиль эпохи Наполеона III, барокко или рококо. Поэтому постепенно росло число учащихся, посещавших музей. Студенты художественных школ и архитектурных институ-

C. Duilière

тов, восхищавшиеся замысловатым декором здания, обычно осматривали его с блокнотом в руках. Для школьников же самым большим искушением было увидеть, что находится за дверями с табличкой «Не входите». Реже приходили группы детей в возрасте от шести до двенадцати лет, действительно восторгавшихся всем, что они видели в помещениях этого «настоящего дома», так не похожих на привычные интерьеры.

Их особенно поражала столовая с удивительным предметом обстановки, служившим одновременно буфетом, горкой, раздаточным окном, мармитом и газовой плитой. Дети жалели, что их не пускали в кухню (она располагалась в подвальном помещении, но ее пришлось превратить в квартиру для музейного сторожа). Ванные комнаты в доме обшиты панелями и, как и в других домах, спроектированных Орта, они абсолютно функциональны.

Интересные результаты дали систематически организуемые посещения музея группами слепых юношей и девушек. Своими чувствительными пальцами они ощупывали лестницу и ее перила сверху донизу, ощущая особенности использованных материалов — мрамора, чугуна, различных пород дерева (красного, платана), — их структуру и тепло. Они подмечали едва заметные различия изделий из металла, смену ритма, убыстряющегося от этажа к этажу, бесконечность изгибов «линии Орта», получившей также название «удар бича». Подобные осязательные впечатления способствуют более глубокому пониманию искусства Орта, принципов использования им различных материалов.

### Исчезновение дверных ручек

Орта вряд ли когда-либо предполагал, что его дом (и тем более мастерская) станет местом паломничества туристов. Не думаю, что эта идея ему понравилась бы. Конечно, он хотел произвести благоприятное впечатление на своих будущих клиентов и поэтому построил на втором этаже переход, непосредственно соединявший мастерскую и кабинет с гостиной, где можно было продолжить деловой разговор в более уютной обстановке. Но едва ли кто-либо из его клиентов мог оценить оригинальность белых изразцов, покрывающих стены в столовой, или сочетание этого современного материала — подходящего, правда, больше для кухни или ванной комнаты — с бросающимися в глаза металлическими деталями, которые к тому же были покрашены

желтой краской. Даже изысканные панели медового оттенка не спасали положение. По-видимому, Орта хотел превратить свой дом в нечто вроде рекламного панно или плаката, подтверждающего его репутацию новатора.

Таким образом, он знал, что в дом будут приходиться люди, но не проектировал интерьеры в расчете на групповые посещения и связанные с ними проблемы охраны. Позднее, работая над проектом музея изобразительных искусств в Турне (построенного им в 1911 году после скандала, связанного с похищением «Моны Лизы» из Лувра), он использовал планировку тюрем того времени и спроектировал музей в виде одноэтажной звезды. Для наблюдения за всеми экспозиционными залами достаточно было одного зрителя. Главное, чтобы он находился внутри пространства, очерченного центральной мозаикой.

Жилой дом Орта на улице Америкен спланирован совершенно иначе. Тем не менее благодаря архитектурным особенностям первого и второго этажей (перетекающим пространствам интерьера и его оптическому единству) из центральной точки просматривается вся столовая, находящаяся со стороны сада, расположенная чуть выше ее по уровню гостиная, окна которой смотрят на улицу, а также нижняя часть лестницы. Именно в этом удобном для обзора месте располагается пост главного зрителя и продаются входные билеты. Сложнее организовать наблюдение на верхних этажах, где пространство дробится на отдельные компартименты. Здесь размещались спальня, небольшая гостиная, ванная комната, детская спальня и зимний сад (чердачный этаж закрыт для посетителей).

Поскольку невозможно было установить телевизионную систему контроля и держать все личные покои в поле зрения, решили не включать в экспозицию безделушки и мелкие предметы, которые легко унести в кармане, — характерные для того времени украшения каминов и мебели (судя по старым фотографиям, дом Орта не являлся исключением из правила). Интерьер даже выиграл от этого: теперь он больше соответствует современным вкусам. Кроме того, лучше видны элементы декоративного оформления и другие мелкие детали отделки, составлявшие неотъемлемую часть дома и созданные по замыслу архитектора, — такие, как панельная обшивка, встроенная мебель, светильники, настенные росписи, витражи и т. д. В доме, где каждая деталь задумана и сделана как оригинальное произведение искусства, нужно было удостовериться в том, что шарниры, оконные шпигалеты

Столовая с ее удивительным буфетом.

Первый этаж мастерской с витриной и комнатными растениями.

C. Duilière

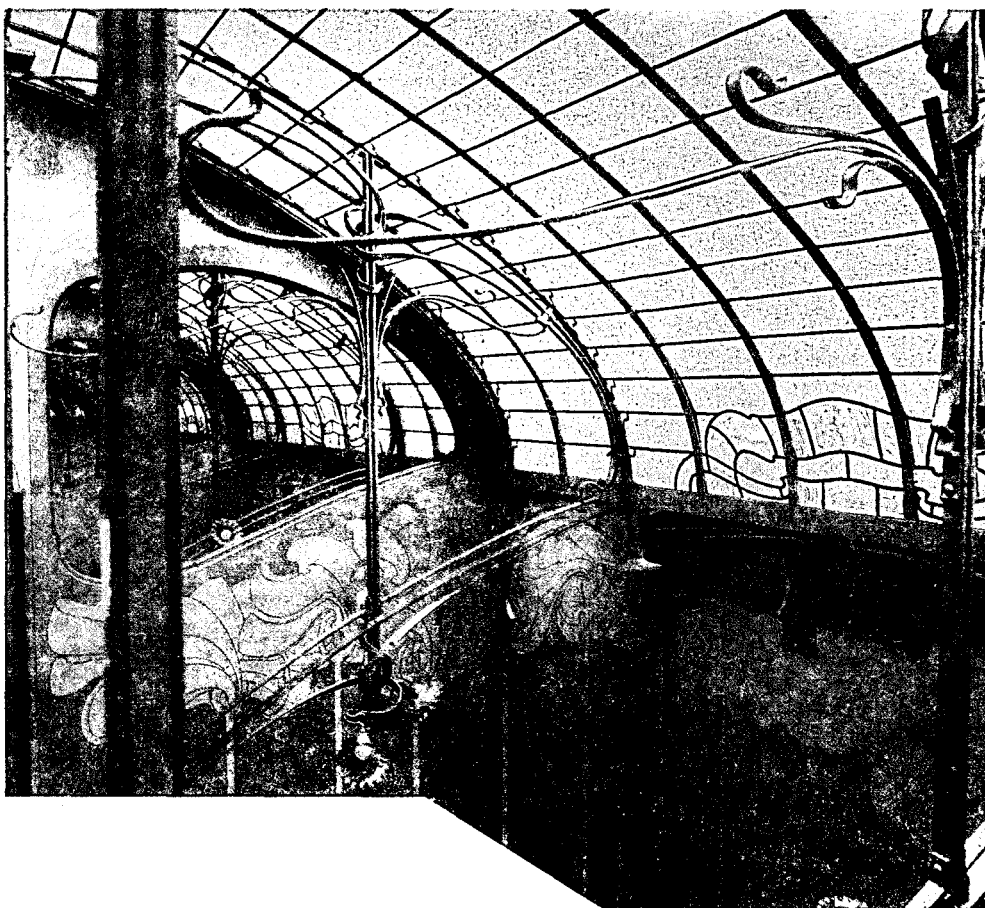
и прежде всего дверные ручки прочно закреплены. К сожалению, некоторые дверные ручки пропали, их сняли посетители-злоумышленники. Экспозиция в доме-мастерской носит более традиционный музейный характер: предметы и документы помещены в витрины, спроектированные Орта для бывшего магазина «Вольфер».

L. Schrobilgen

### *«Оставляю стебель, а листья выбрасываю»*

При посещении музея пожилыми людьми (а их с каждым днем приходило все больше) возникла проблема, связанная с тем, что им негде посидеть. Ходить по дому, взбираться по лестницам, как бы хорошо они ни были спланированы, — занятие утомительное: хочется присесть, перевести дух, внимательно рассмотреть какую-нибудь деталь. Конечно, нет и речи о том, чтобы позволить посетителям садиться на диваны и хрупкие стулья, спроектированные Орта, — только так можно сохранить их. Поставить же дополнительные, функциональные стулья или скамьи — какими бы незаметными они ни были — значило бы нарушить единство всего убранства. Орта пишет в своих мемуарах, как Арман Сольве, недовольный медленно продвигавшейся отделкой своего нового дома, решил ускорить дело и купить мебель в магазине. Однако, убедившись в том, что она не соответствует характеру интерьеров, он смирился с темпами Орта.

Единственный элемент декора, которого не коснулась рука Орта и который тем не менее не нарушает общей гармонии, — это растения. Они прекрасно смотрятся в интерьерах дома и даже выгодно подчеркивают их особенности. В дизайне стиля модерн растительный орнамент занимал важное место, причем предпочтение отдавалось выющимся растениям и орнаментам с ярко выраженной графичностью. Орта говорил: «Я оставляю стебель, а листья выбрасываю». На верхнем этаже своего дома он устроил великолепный зимний сад. Обычно клептоманы не интересуются комнатными растениями и букетами цветов, поэтому они есть во всех помещениях — как будто их расставила сама хозяйка. Вообще говоря, домами-музеями типа дома Орта должны заниматься женщины-хранители. Мужчине не охватить огромный объем работы, связанный с уборкой и повседневным содержанием такого дома (даже если не выставлять мелкие безделушки). Ведь строился он в то время, когда проблем с прислугой не было, да никто и не предполагал, что по комнатам будут расхаживать толпы по-



сетителей. Нужно и ковры почистить, и панели вымыть, и хрусталь с бронзой отполировать, и паркет натереть. Ежедневного тщательного ухода требуют изделия из мрамора и мозаики.

Учитывая, что из года в год число посетителей растет (в 1988 году их было 35 тысяч), помещения музея оказываются переполненными. Скудность в таком великолепном пространстве лишает посетителей возможности по достоинству оценить его. Например, с верхней площадки лестницы открывается чудесный вид: в зеркалах бесконечно отражается замечательное оформление стеклянного потолка, но любоваться им могут один-два, максимум три посетителя, поскольку там просто негде встать.

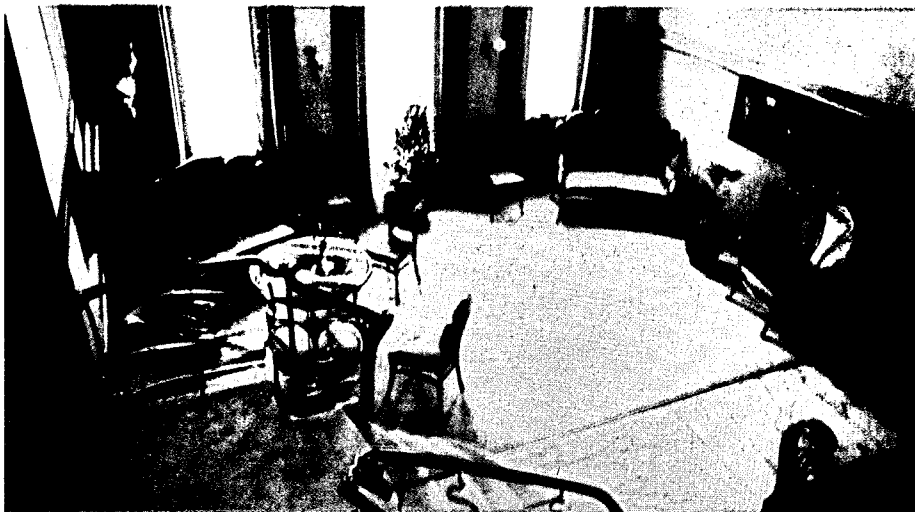
### *Нужно ли сокращать число посетителей?*

Наиболее простое решение проблемы — открыть для публики все помещения дома. В связи с ростом числа посетителей и, соответственно, увеличением доходов коммуна Сен-Жиль отказалась от использования первого этажа мастерской, где она обычно организовывала временные выставки работ местных художников. Вот уже два года этот этаж принадлежит музею. Здесь, в просторном помещении, справа от входа, находится неплохой книжный киоск и небольшая экспо-

Стеклянный фонарь над лестничной клеткой.

зиция, знакомящая с творчеством Орта (выставлены изделия из чугуна, литье, документы). Теперь, когда приходит много посетителей, часть их задерживается на первом этаже, и в остальных помещениях музея не так тесно. Самая серьезная проблема — лестница, расположенная в центре дома. Ее не минуешь, и на ней всегда скапливается народ. Орта подвесил лестницу на четырех золоченых металлических опорах, которые крепятся к двум горизонтальным балкам, скрытым за стеклянным потолком, из-за чего создается впечатление необычайной легкости. Так как нагрузка на лестницу все возрастает, встает законный вопрос: насколько прочна эта конструкция?

В заключение можно сказать, что проблема приема публики, с которой приходится сталкиваться любому учреждению, превращенному из частного дома в музей (особенно если его посещаемость постоянно растет), очень остро стоит в Музее Орта. Дом Орта — творение архитектуры, не имеющее себе равных; оценить его можно, только осмотрев все интерьеры. Но это не со-



Гостиная.

бор, не храм, не музей, рассчитанный на большое число людей. Дом Орта является единственным в Брюсселе великолепным зданием в стиле модерн, открытым для осмотра. Однако, если не будет принято решение ограничить число посетителей, о чем пока никто даже не помышлял, он может стать жертвой собственной популярности.

P.S. Перегруженность музея не мешает мне тем не менее пригласить всех читателей журнала "Museum" в Музей Орта, находящийся в Брюсселе на улице Америкен, 25. Музей открыт ежедневно, кроме понедельника, с 14.00 до 17.30. ■

### Библиография

- PORTOGHESI, P.; BORSI, F., "Victor Horta". Florence/Brussels, Vokaer, 1970.  
 DIERKENS, F., "Musée Horta, guide du visiteur". Brussels, Musée Horta, 1981.  
 DULIÈRE, C., "Victor Horta, Mémoires", Brussels, 1985.



Дверная ручка в столовой.

### Комиксы и стиль модерн

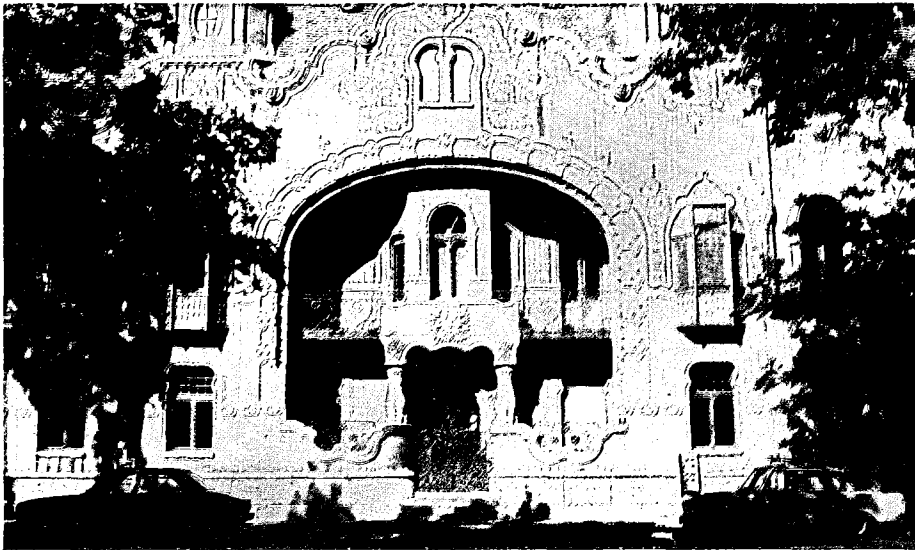
В октябре 1989 года в Брюсселе после реставрации открылся старый магазин Ваке, построенный Орта в 1905 году. Здесь разместился Центр комиксов, включающий и музей. Таким образом, огромное здание площадью четыре тысячи квадратных метров, созданное бельгийским мастером модерна, распахнуло свои двери широкой публике.

Шарль Ваке занимался оптовой текстильной торговлей. Он поручил Орта построить для него на большом участке, расположенном в центре города, двухэтажный магазин, который в основном должен был служить складом. Для отделки фасада архитектор использовал камень. Вход поражал клиентов Ваке своей монументальностью, но внутри они видели легкие металлические колонны, поддерживающие светящийся стеклянный потолок.

После того как в 1970 году магазин закрылся, здание стало разрушаться. Чтобы превратить бывший магазин в Центр комиксов, потребовалось провести серьезную реставрацию. Индустрия комиксов, которую окрестили «девятым искусством», представляет собой быстро развивающийся и весьма специфичный сектор бельгийской издательской промышленности. Благодаря комиксам удалось спасти последнее уцелевшее торговое здание, построенное архитектором Орта. В его возрождении есть своя логика, поскольку для «девятого искусства», как и для искусства модерна, характерны графичность и нередко — безудержная фантазия.



# Судьба виллы Рейхля



Вилла Рейхля в Суботице поражает, привлекает, захватывает. В ее строительство вложены не только деньги, но и сердце архитектора.

Ката Мартинович Цвийин  
(Kata Martinović Cvijin)

Все фотографии предоставлены автором

Специалист в области современного искусства и архитектуры. Работает в Галерее современного искусства, размещенной в вилле Рейхля. Принимает участие в международной программе ЮНЕСКО по изучению и сохранению архитектуры модерна, о которой Ганс-Дитер Дирофф рассказывает в данном номере (см. статью на с. 54).

Суботицу, расположенный на севере Югославии город со стопятидесяти тысячным населением, называют «городом сецессиона», поскольку именно здесь получила наибольшее развитие венгерская архитектура стиля модерн — разновидность его венского варианта.

Вы выходите из здания железнодорожного вокзала и идете мимо вековых платанов. И вдруг, совершенно неожиданно, ваше внимание привлекают, а затем захватывают и поражают смелые формы и необычные цвета замечательного здания, расположенного около парка Ленина. Но, разглядывая здание, вы поневоле не можете отвести глаз от находящегося в центре двухэтажного фасада монументального входа в форме стилизованного сердца, как бы говорящего о той любви, с которой создавалось это произведение архитектуры.

Хотя речь идет о сравнительно небольшом здании, монументальные размеры портала вызывают в памяти ворота барочных замков и средневековых усадеб. В нижней части округлые очертания «сердца» окаймлены керамикой, в узоре решетки из кованого железа можно увидеть переплетения цветов. Широкая арка портала обрамлена керамическим орнаментом из цветков тюльпана. Ступени из розового мрамора ведут к решетке входа, вновь повторяющей очертания сердца. Выполненная из кованого железа, она представляет собой бесконечное переплетение цветов и стеблей. Портал главного входа фланкируется колоннами тосканского стиля, поддерживающими закрытую лоджию второго этажа и находящиеся по сторонам от нее балконы.

Доминирующим элементом пышного декора железной балконной решетки вновь является стилизованное сердце. Отделка стен балконов, так же как и многочисленные цветочные мотивы фасада, выполнены в технике мозаики из ценного золотого и кобальтового стекла из Мурано.

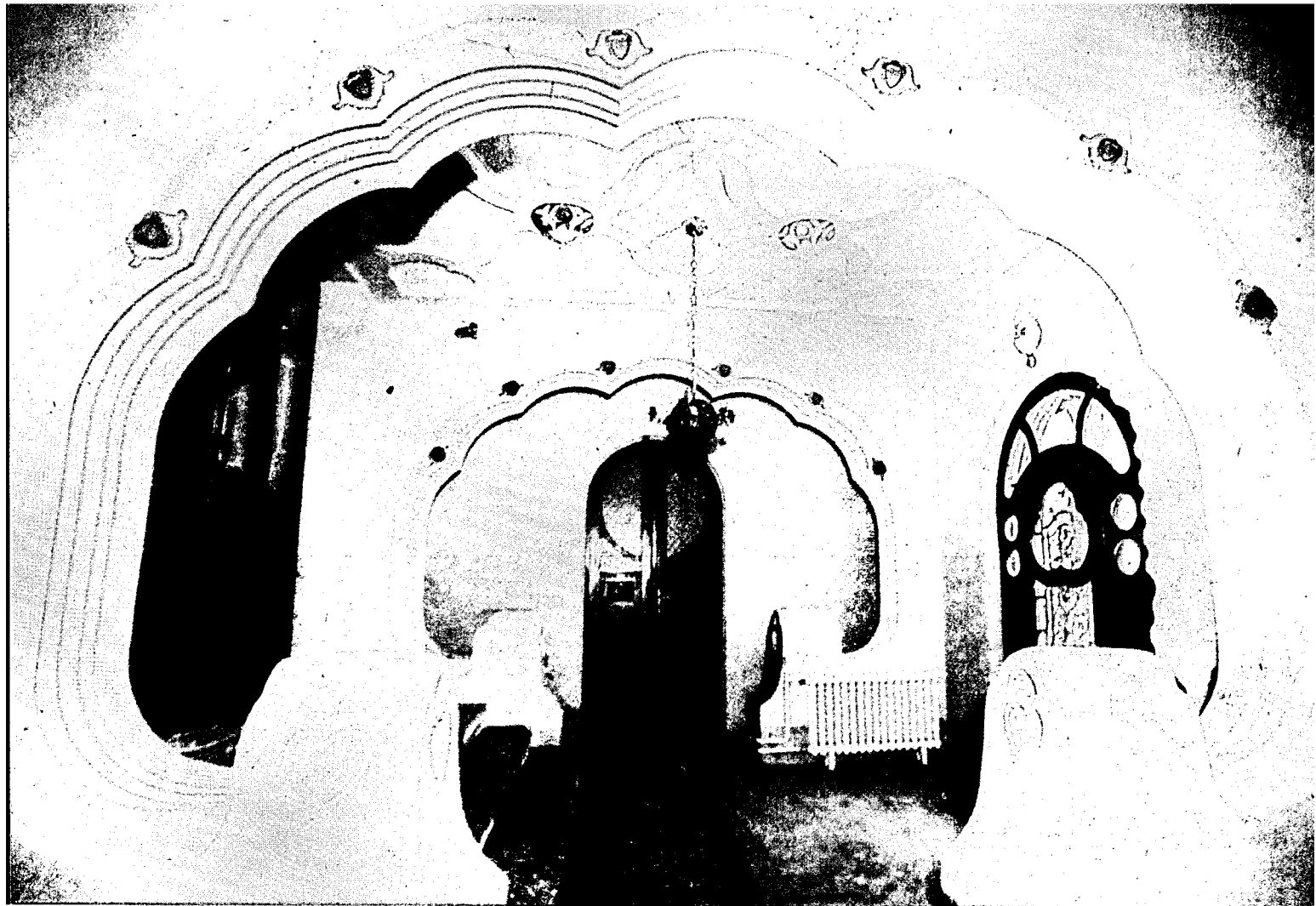
Справа и слева от главного портала на первом и втором этажах расположены необычной формы окна, окаймленные керамикой. Пространство между ними украшено керамическими цветами.

Характерной особенностью зданий, построенных в Суботице в стиле венского *сецессиона*, является применение декора, использовавшегося на протяжении многих столетий венгерскими крестьянами. Строя собственное жилище, архитектор работал свободно, не сковывая себя никакими правилами и нормами, и создал много лет назад, в 1903 году, здание, словно бросившее вызов своим поразительными, необычными формами свойствам строительных материалов и строительным законам.

Кто же был этот человек?

*К счастью, в разрешении  
на строительство отказали*

В течение многих лет имя создателя уникального здания было предано забвению или, во всяком случае, оно оставалось неизвестным, как и дата постройки



виллы. Лишь недавно проведенные исследования завершили удивительным открытием. Оказалось, что здание, которое своими формами, цветом, декором напоминает скорее не архитектурные сооружения, а скульптуру, является относительно ранней работой архитектора из Суботицы Ференца Рейхля. Хотя авторство приписывалось многим выдающимся архитекторам венгерского *сецессиона*, со всей несомненностью установлено, что вилла создана этим местным мастером, строившим ее для себя — одновременно как жилой дом и рабочее помещение. В настоящее время здесь располагается Галерея современного искусства.

Ференц Рейхль родился в 1869 году в Апатине, небольшом городе на Дунае. Он окончил факультет архитектуры в Будапеште. Совершив с целью изучения архитектуры несколько путешествий по Европе, Рейхль обосновался в 1896 году в Суботице, где женился на дочери местного торговца, члена муниципального совета. Его постройки в Суботице, относящиеся к тому времени, выполнены либо в пышном барочном стиле со множеством нефункциональных деталей (полуколонн, картушей или куполов), либо в соответствии с нормами классицизма, однако с использованием декора, характерного для венского *сецессиона*. В результате он стал столь известен и богат, что решил построить по собственному вкусу городской дом для себя и своей семьи.

В 1903 году Рейхль представил в городской технической отдел проект здания и просил дать разрешение на его строительство. Хотя поэтажные планы не вызвали возражений (фактически они лежат и в основе существующего здания), чиновники нашли, что решение фасадов — надо сказать, вполне ординарное — не отвечает установленным

правилам, и отказали в разрешении на строительство. Рейхль был вне себя. К счастью для нас, охватившее его негодование послужило толчком к созданию нового проекта — новаторского и смелого, как в плане общей концепции и облика здания, так и с точки зрения отделки фасада и выбора строительных материалов. Годом раньше, сооружая синагогу, Рейхль, вдохновленный венским *сецессионом*, уже использовал этот новый подход, но в строительстве жилых зданий Суботицы он до сих пор не применялся.

Новый проект, представленный архитектором, в точности соответствовал установленным правилам и не мог быть отвергнут. Чиновник из городского технического отдела не ограничился констатацией того, что не может быть никаких возражений против представленного проекта, но и одобрил его: «напротив, он даже необходим с эстетической точки зрения...» (курсив мой — К.М.Ц.). Рейхль не терял времени попусту, и через месяц после того, как был представлен и отвергнут первый вариант, уже закипела работа по строительству его виллы.

На Рейхля оказал большое влияние создатель венгерского варианта венского *сецессиона* Эдён Лехнер, познакомивший его с венгерским авангардом, представители которого, участвуя в борьбе за освобождение от австрийского политического господства, пытались выразить национальную самобытность в своем искусстве, используя характерные для народной традиции цвета, формы и материалы. Оказалось, что излюбленные мастерами неординарные сочетания голубого, желтого, красного цветов и необычные материалы (стекло, дерево, керамика) были теми же, что и цвета и материалы, применявшиеся при украшении домов в деревнях

Трансильвании. Для венгерских художников Трансильвания являлась местом, еще не испорченным европейской цивилизацией, где время как бы остановилось на эпохе готики. Таким образом, Трансильвания служила им неиссякаемой сокровищницей для изучения традиционных ремесел и строений, особенно деревянных.

Но вернемся к фасаду виллы Рейхля. Когда рассматриваешь второй этаж здания, то внимание прежде всего привлекают окрашенные в зеленый цвет деревянные лоджии, находящиеся по сторонам от главного портала. Влияние Трансильвании и венгерской разновидности *сецессиона* со всей очевидностью проявляется в этих лоджиях, декорированных ажурным орнаментом, выполненным по образцам тех, которые украшают ворота сельских домов в Трансильвании, с характерным для них элементом в форме сердца, проходящим лейтмотивом через все оформление виллы Рейхля.

### *Дерево, мрамор, цветное стекло, алебастр*

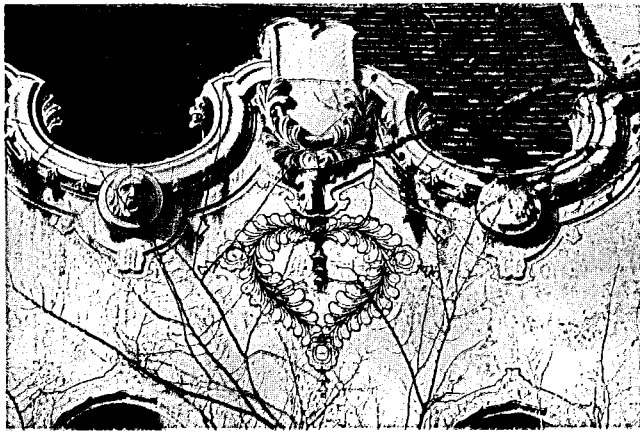
Внутренняя отделка и меблировка виллы Рейхля были поистине великолепны. Живущая сейчас в Будапеште дочь архитектора Ильма вспоминает, что ее отец — человек, влюбленный в жизнь, — не гонялся ни за деньгами, ни за славой, но, будучи представителем богемы и бонвиваном, хотел получать удовольствие от всего, что окружало его в доме, в котором он жил со своей семьей. Он вдохновенно собирал картины и другие произведения искусства для украшения дома в Суботице. Когда после всех успехов и неудач Рейхль в возрасте 86 лет прекратил заниматься архитектурой, он неожиданно обратился к живописи. В семье сохраняются его картины и акварели.

Ограниченный объем статьи не позволяет мне подробно описать интерьеры виллы в ее самые лучшие дни. Однако некоторые примеры могут дать представление о том, какой она была. На первом этаже здания располагались: «телефонная» комната; лифт для подачи блюд наверх; вестибюль-коридор, украшенный массивными параболическими арками, а также декором в форме сердца на оштукатуренных стенах, здесь же следует упомянуть цветные витражи (красного, синего и зеленого тонов). Мраморная лестница ведет на второй этаж, где находилась большая столовая, использовавшаяся и как танцевальный зал, обшитая высокими панелями с резными украшениями, выполненными по венгерским народным мотивам, и меблированная резными деревянными банкетками, обитыми тканью с цветочным рисунком, который и сегодня можно видеть на одежде венгерских пастухов.

В столовой особую ценность представляли два камня, украшенные пурпурными, зелеными и голубыми алебастровыми плитами, включенными в ажурный цветочный орнамент. Вечером играющие языки пламени должны были создавать особую, таинственную атмосферу в этой комнате, где свет отражался и рассеивался стеклами зимнего сада, примыкающего к столовой с одной стороны, и вертикальными призматическими стеклянными панелями апсиды, завершавшей помещение, — с другой.

Кроме того, на втором этаже находились курительная комната, оформленная в турецком стиле; бильярдная с парчовыми обоями; небольшой музыкальный салон (со стенами, обшитыми панелями из темного дерева и покрытыми темно-зелеными обоями); комната, отведенная для женщин, окно которой с матовым стеклом выходило на лестницу и позволяло хозяйке дома, оставаясь незамеченной, видеть, кто входит в дом или покидает его. И наконец, спальня хозяина дома. Ильма Рейхль вспоминает, что в этой большой комнате были две двухспальные кровати с балдахинами, софа, глубокие





кресла, огромный гардероб и другая мебель.

Семья Рейхля недолго пользовалась этой роскошью. Архитектор вложил большие деньги в строительство виллы, но вскоре он разорился: крупный землевладелец, давший ему заказ на проектирование замка, не заплатил за работу, да к тому же Рейхль любил азартные игры. В результате в 1908 году все имущество архитектора было конфисковано и продано с аукциона, а дом перешел банку, владевшему акциями его кирпичного завода. Рейхлю не оставалось ничего другого, как собрать остатки своего имущества и уехать. Он вернулся в Будапешт и поселился там навсегда. Он вновь разбогател, собирал произведения искусства, играл в карты. В 1960 году Рейхль скончался.

### «Человек без головы»

Судьба виллы Рейхля после отъезда в 1908 году ее строителя и владельца была бурной и переменчивой. В том же году журналисты начали кампанию за то, чтобы город приобрел дом и превратил его в музей или картинную галерею. Он «мог бы стать прекрасным дворцом культуры и вечно оставался бы украшением и гордостью города», — писал один из них. Другой называл виллу «выдающимся и самым прекрасным зданием Суботицы» и настаивал на том, чтобы «город приобрел этот дворец, созданный архитектором-художником в момент вдохновения... и превратил его в дворец культуры... потому что без культуры даже самый живописный и богатый город подобен человеку без головы».

Но вилла Рейхля не стала музеем, по крайней мере тогда. Ее купила богатая владелица скотобойни Тереза Хартман, сын которой проиграл дом в карты (увы, вновь). Вслед за тем вилла перешла в руки аптекаря Эмиля Шоссбергера, в чьем владении она и находилась до 1949 года, когда ее экспроприировали и приняли решение превратить в Муниципальный музей.

После ремонта и проведения ряда необходимых работ по приспособлению здания к музейным целям Муниципальный музей разместил на первом этаже естественноисторическую коллекцию, а в экспозиционных помещениях второго этажа — археологическое и этнографическое собрания. Муниципальный музей быстро расширился, его коллекции постоянно росли, а деятельность становилась все более активной. Здание было слишком мало для музея, и в 1968 году он переехал в городскую ратушу, построенную в 1908—1910 годах также в стиле венгерского *сецессиона*. Тогда же виллу Рейхля объявили историческим памятником, а в 1969 году передали Галерее современного искусства.

В последующие годы оказалось, что здание разрушается. Нерешенные проблемы, связанные с отоплением, влажностью и изоляцией, служили причиной постоянной порчи дома. В 1984 году был проведен ремонт здания, а также реставрация (либо реконструкция) декора — в частности, орнаментальных мотивов в виде стилизованного сердца (в этом нам оказал помощь находящийся в Суботице Межмуниципальный институт охраны исторических памятников). Первоначально расположение комнат в основном осталось без изменений, но некоторые элементы интерьеров восстановить не удалось, так как подлинные детали были безвозвратно утрачены. Помещения функционально приспособили к нуждам разместившейся в здании Галереи современного искусства.

На первый взгляд может показаться, что современный характер размещенных здесь предметов находится в противоречии с интерьерами здания начала века. Однако это не так. И архитектор, и авторы хранящихся в музее произведений стремились выразить современное начало в искусстве, что и связывает виллу Рейхля с экспонирующимися в ней картинами, рисунками, скульптурами и керамическими изделиями. Мы надеемся, что это последняя перемена в судьбе великолепного здания и оно еще долго будет служить людям. ■





# Эрнст-Людвиг-хаус, Дармштадт. От колонии художников к музею

Ренате Ульмер  
(Renate Ulmer)

Родилась в 1957 году в Тюбингене. Изучала историю искусства, археологию и немецкую литературу в Карлсруэ и Гейдельберге. Имеет степень магистра (тема работы: «Патриц Хубер — член Дармштадтской колонии художников»). В 1987 году получила степень доктора, защитив диссертацию на тему «Biblische Themen in der Kunst des Expressionismus» (*Библейские темы в искусстве импрессионистов*). С 1989 года является хранителем в Городском художественном собрании Дармштадта — Музее Дармштадтской колонии художников.

«Museum» (ЮНЕСКО), № 167, 1990

Восстановительные работы в Эрнст-Людвиг-хаусе (1989 год). Он откроется в 1990 году уже как Музей Дармштадтской колонии художников.



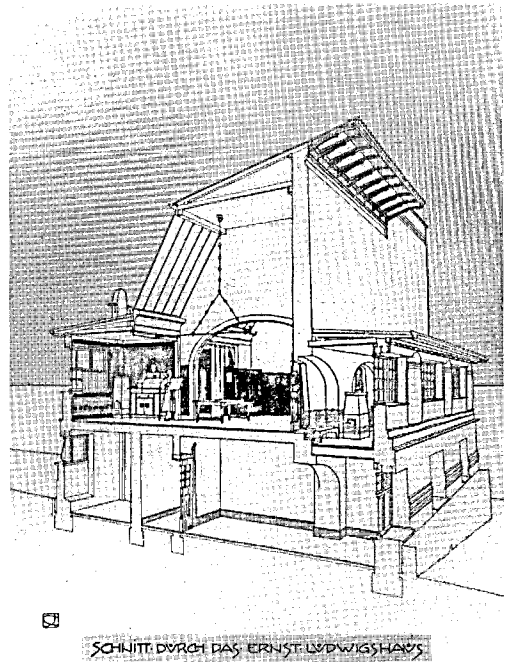
Фотография предоставлена автором

В 1899 году Эрнст-Людвиг, великий герцог гессенский, основал в своей столице Дармштадте колонию художников. Молодой правитель, пришедший к власти в 1892 году в возрасте 23 лет, проявлял большой интерес к искусству разных стран; особенно его привлекало современное искусство. В юности он часто проводил лето у своей бабушки — королевы Виктории. Во время пребывания в Англии Эрнст-Людвиг познакомился с идеями и творчеством Уильяма Морриса, с движением «искусства и ремесла» и новым подходом к оформлению интерьеров. В 1897 году он поручил Эшби и Бейли Скотту, двум ведущим британским художникам, специалистам по оформлению интерьеров, отделку ряда помещений в своей дармштадтской резиденции.

Однако амбиции великого герцога простирались гораздо дальше. Он хотел превратить свою столицу в культурный и художественный центр, и прежде всего в самый современный центр развития искусств и ремесел, с тем чтобы возродить в Гессене декоративные искусства. При этом Эрнст-Людвиг не забывал и о коммерческой стороне дела: он надеялся, что если повысится качество создаваемых произведений искусства и ремесел и они будут соответствовать современному вкусу, то возрастет и спрос на них (его расчеты оправдались, и перед первой мировой войной в Дармштадте успешно развивалось производство мебели).

Для осуществления своих планов великий герцог решил организовать колонию художников на территории Матильденхёз, бывшего княжеского парка, располагавшегося на небольшом холме в восточной части города. Официальное учреждение дармштадтской колонии художников состоялось в июле 1899 года, когда Эрнст-Людвиг заключил контракт с семьей художниками: скульптором Рудольфом Боссельтом, художником Хансом Кристиансенем,

Knud Petersen



Эрнст-Людвиг-хаус. Поперечный разрез.

художником-декоратором Паулем Бюрком, мастером архитектурного оформления интерьера Патрицем Хубером, скульптором Людвигом Хабихом, художником и специалистом по оформлению интерьера Петером Беренсом и архитектором Йозефом Марией Ольбрихом. Все семеро художников были еще молодыми людьми в возрасте от 20 до 33 лет, им выплачивалось небольшое жалованье. Колония просуществовала до 1914 года; за это время ее состав несколько раз менялся.

## 1901 год. «Манифест немецкого искусства»

В ноябре 1899 года было объявлено о намерении организовать в 1901 году первую крупную выставку колонии под названием *Манифест немецкого искусства*. Эрнст-Людвиг дал нескольким

художникам и частным лицам разрешение на строительство домов на территории Матильденхёэ. Предполагалось, что эти дома, проекты которых были продуманы до мельчайших деталей, станут главными выставочными объектами. Организационную сторону мероприятия и разработку проектов зданий и большинства интерьеров великий герцог поручил венскому архитектору Йозефу Марии Ольбриху. У него быстро установились дружеские отношения с Эрнстом-Людвигом, что сделало его беспорным лидером Дармштадтской колонии художников. К тому же Ольбрих был единственным архитектором среди первых членов колонии и уже сделал в Вене блестящую карьеру; он являлся самым многообещающим учеником Отто Вагнера и создателем выставочного зала «Венского сецессиона»<sup>1</sup>. Ольбрих был известен не только как архитектор, но также как художник-график и дизайнер. Вскоре он стал главным консультантом великого герцога по художественным вопросам и получил несколько частных заказов. Ольбрих спроектировал большинство домов в Матильденхёэ, в том числе известную Свадебную башню. В 1908 году в возрасте сорока лет архитектор скоропостижно скончался.

В эссе «Наше следующее дело» Ольбрих излагает свои идеи о том, как следует организовать колонию художников в Матильденхёэ:

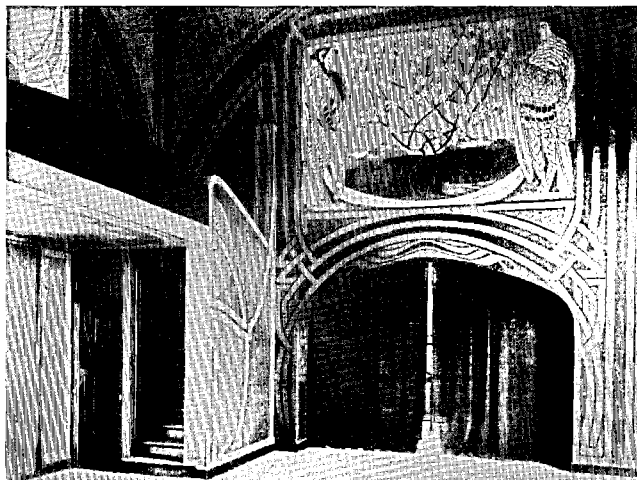
Наконец мы имеем небольшое объединение полных энтузиазма, готовых работать людей, и организовано оно в городе, где, к счастью, нет ни Хрустального дворца, ни Академии и, следовательно (что вдвойне отраднее), отсутствуют нормы и стандарты наших изобразительных искусств, ограничивающие возмож-

ности творчества. Члены сообщества не входят в какие-либо ассоциации, не подчиняются министерствам искусств и не связаны с ними никакими обязательствами, не участвуют в спорах старого с новым; они опираются на людей, чьи идеи не замыкаются на принятых сейчас нормах, а направлены далеко вперед, в будущее. Колония должна определить, каковы ее цели и какие задачи стоят перед ней при создании независимых произведений искусства. Это поможет с наибольшей силой и простотой выразить «жизненный принцип». Колония разместится в парке великого герцога Матильденхёэ. На возвышенном месте будет построено специальное здание для мастерских художников — своего рода храм, где молитвой станет труд. В нем расположатся восемь просторных мастерских с небольшими жилыми помещениями, маленький театр, гимнастический и фехтовальный залы, комнаты для гостей, душевые и ванные комнаты. Ниже, на склоне холма, вырастает дома художников, куда они будут приходить, покинув после тяжелого трудового дня свой храм. Дома с составляющими единый ансамбль аллеями, садами, фонарями, фонтанами и клумбами сгруппируются вокруг форума. Осуществить задуманный план — таково намерение отважных людей, которые в настоящее время трудятся в колонии. «Наше следующее дело» и состоит в том, чтобы успешно завершить полезную и радостную работу.

Первой постройкой в колонии стало великолепное здание мастерских художников, о котором упоминает Ольбрих. В марте 1900 года состоялась

церемония закладки первого камня. Это центральное сооружение Матильденхёэ назвали Эрнст-Людвиг-хаусом, поскольку великий герцог взял на себя расходы по его строительству. Всего год спустя, 15 мая, после проведения в течение чрезвычайно короткого времени подготовительных и строительных работ состоялось торжественное открытие выставки *Манифест немецкого искусства*, начавшееся с праздника, организованного у входа в Эрнст-Людвиг-хаус. Это длинное здание расположено на южном склоне Матильденхёэ. Ступени из красного и голубого кирпича вели к величественному центральному portalу белого оштукатуренного здания, в котором размещались мастерские. Особенно поражал его южный фасад. Усиливало впечатление монументальности то, что все наружные стены были расположены под разными углами.

Характерные очертания буквы «омега», которые Ольбрих придает главному входу в здание, должны были повторяться во всех остальных домах, проектируемых им для Матильденхёэ. Portal фланкировался двумя огромными каменными скульптурами — мужской и женской фигурами, символизирующими Силу и Красоту (Kraft und Schönheit). Их выполнил один из членов колонии Людвиг Хабах. Над дверью в портике размещались два скульптурных изображения Победы, выполненных из бронзы, чугуна и меди Рудольфом Боссельтом. На арке портала было начертано изречение австрийского поэта Германа Бара: «Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird» (*Художник показывает нам свой мир, который никогда не существовал и не будет существовать*). Пространство



Центральный вестибюль с росписями, выполненными в 1901 году Паулем Бюрком. Погибли во время второй мировой войны.



Главный вход со статуями, олицетворяющими Силу (слева) и Красоту, после реконструкции, проведенной в 1950 году.

Мастерская художника с примыкающими к ней небольшими жилыми помещениями. 1901 год.

стены вокруг дверного проема Ольбрих украсил треугольниками и кругами из позолоченного стюка. По стене переднего фасада проходил декоративный фриз, сделанный по трафарету, а заднего — фриз из стюка с изображением гирлянд плюща. Внутри за порталом размещался центральный вестибюль, Пауль Бюрк расписал его стены аллегорическими композициями.

От входа во всю длину Эрнст-Людвиг-хауса шли коридоры, освещавшиеся через низкие створчатые окна. В каждую из восьми мастерских, располагавшихся на основном этаже здания, вел отдельный вход. На нижнем этаже находились административные помещения, гимнастический и фехтовальный залы, а также квартиры двух самых молодых членов колонии — Пауля Бюрка и Патрица Хубера. В 1904 году, когда проводилась вторая выставка колонии, с задней стороны Эрнст-Людвиг-хауса пристроили еще две скульптурные мастерские.

Архитектура здания, названного Ольбрихом «храмом труда», значительно опередила свое время. И если критики с похвалой отзывались о производившем сильное впечатление переднем фасаде, то северный фасад с его функциональным остеклением мастерских они считали слишком скромным.

### Разрушение и реконструкция

Во время второй мировой войны Дармштадт был почти полностью разрушен. В сентябре 1944 года во время бомбардировок зданием Матильденхёэ был нанесен серьезный ущерб. В Эрнст-Людвиг-хаусе сохранился только первый этаж и наружные стены верхнего этажа. Пожар уничтожил деревянные стропила крыши, мастерские, жилые помещения и вестибюль. В сентябре 1950 года городские власти Дармштадта, во владение которых парк перешел в 1936 году, после смерти великого герцога, решили реконструировать Эрнст-Людвиг-хаус и передать восстановленные помещения Немецкой академии литературы. Из-за финансовых затруднений, а также негативного отношения в пятидесятые годы к стилю модерн (в то время его считали проявлением дурного вкуса) здание мастерских, построенное Ольбрихом, было восстановлено со значительными отклонениями от первоначального варианта. На стенах отсутствовал декор —



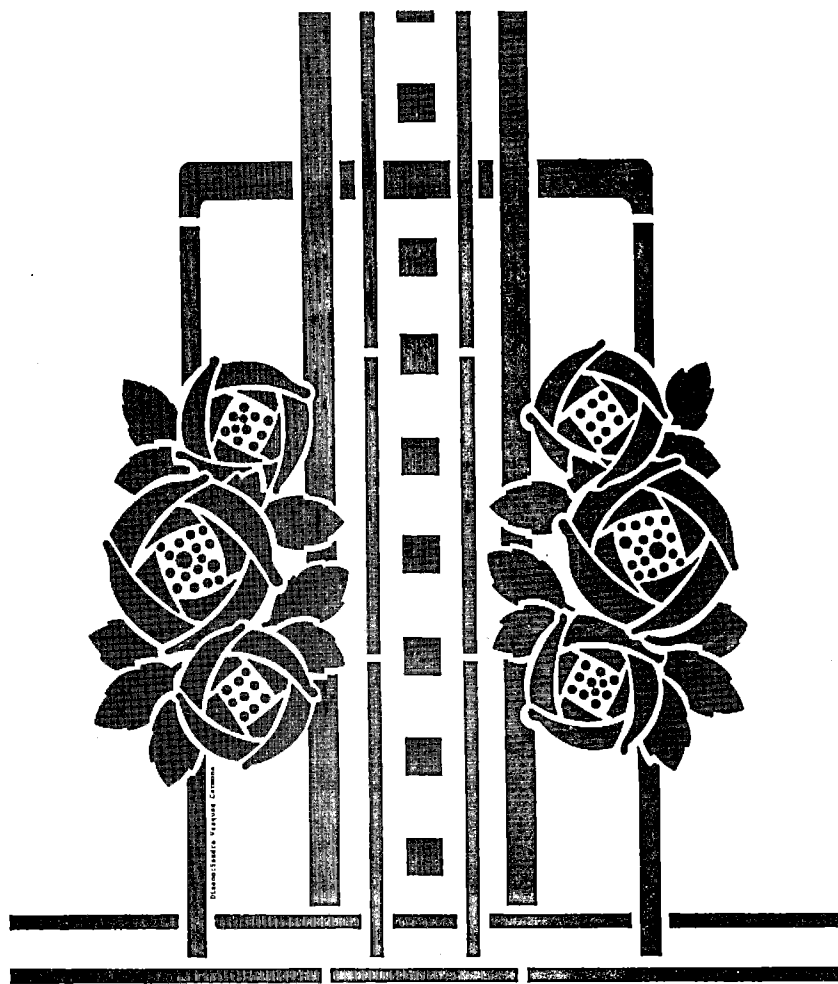
Фотография предоставлена автором

росписи и украшения из стюка. В прежнем виде удалось отреставрировать только портик и главный вход с характерным декором модерна. Двухэтажные в прошлом мастерские перестали существовать: все здание разделили на два этажа. Задний фасад совершенно изменился из-за устройства квартир и увеличения или уменьшения размера окон. В здании разместились различные учреждения, например Немецкий веркбунд.

После 35 лет интенсивного использования здания в послевоенные годы появилась необходимость в его полном переоборудовании. Более того, возник план организовать музей, посвященный творчеству художников и истории их колонии. В 1986 году было объявлено о решении восстановить здание в его первоначальном виде со всеми деталями. Предполагалось вернуться к существовавшему раньше поэтажному членению и расположению помещений, восстановить центральный вестибюль и мастерские по обеим сторонам, что обеспечило бы музей необходимыми экспозиционными пространствами. С самого начала было ясно, что это трудное и долгое дело. Проведенные исследования показали, например, что старые каменные фундаменты находятся в плохом состоянии, гидроизоляция не совершенна, а некоторые другие элементы конструкции не соответствуют современным нормам. С помощью фотографий, рисунков и документов начала века был восстановлен декор наружных стен. С большими трудностями пришлось столкнуться при установлении точного цвета фриза, сделанного

по трафарету. Поскольку выполненная Паулем Бюрком роспись стен в центральном вестибюле совсем не сохранилась, их обшили панелями, сделанными по эскизам Ольбриха для другого здания в Матильденхёэ.

По завершении трехлетних работ Эрнст-Людвиг-хаус откроется как Музей Дармштадтской колонии художников. Это произойдет почти через девяносто лет после его первого открытия. В экспозицию войдут произведения скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства, созданные 23 художниками, которые поочередно являлись членами колонии, начиная с 1899 и до 1914 года. Экспонаты свидетельствуют о разнообразии стилей и материалов. Представлены мебель, изделия из стекла, керамики, металла, текстиль — все то, что служило украшением интерьеров. Экспликации, иллюстративный материал и исторические документы помогут посетителю познакомиться с историей Дармштадтской колонии художников и понять ее значение как одного из центров искусства модерна в Европе. ■



## Южная Америка. Вилла, превращенная в музей

Грасиела ди Иорио  
(Graciela di Iorio)

Родилась в 1951 году в Буэнос-Айресе. Архитектор. Специализируется по истории искусства и консервации старинных зданий. Генеральный секретарь комитета ИКОМОС в Аргентине. Главный консультант Муниципального художественного музея (размещается в вилле Ортис Басуальдо) в Мар-дель-Плате.

Начну статью с небольшого исторического обзора. Город Мар-дель-Плата, расположенный на побережье Атлантического океана, в провинции Буэнос-Айрес, является в настоящее время самым крупным морским курортом Аргентины.

Город начал по-настоящему развиваться в 1886 году, когда завершилось строительство железной дороги, соединяющей его с Буэнос-Айресом. Благодаря прекрасному климату Мар-дель-Платы сюда стали переезжать, спасаясь от летнего зноя столицы, многие состоятельные жители Буэнос-Айреса. Примерно с 1905 года в городе начинается строительство летних резиденций. Многочисленные виллы, появившиеся в этом районе, создали атмосферу европейского курорта, которой так любили наслаждаться богатые аргентинцы. Обосновавшиеся в Мар-дель-Плате архитекторы, по большей части французы и англичане, построили здесь множество красивых домов в различных архитектурных стилях, создав живописный и самый лучший в стране город-курорт.

В 1909 году Ана Элия де Ортис Басуальдо поручила французским архитекторам Луи Дюбуа и Пабло Патеру спроектировать для нее дом в Мар-

дель-Плате. Руководство строительными работами осуществлял итальянец Леандро Бьянкини. Снаружи роскошная вилла походила на замок, в ее архитектуре чувствовалось влияние замков Луары. Расположенная на вершине одного из холмов, на которых стоит город, она доминировала над побережьем.

Со временем увеличившейся семье Ортис Басуальдо потребовались большие помещения, поэтому в 1919 году виллу перестроили, а заодно и модернизировали, с тем чтобы она соответствовала красивым постройкам продолжавшего расти города. Под наблюдением архитектора Гамуса и модного подрядчика Алулы Бальдоссарини были укреплены конструкции здания. В результате проделанных работ вилла превратилась в летний дом англо-норманского типа, лучше защищающий от сильных морских ветров. Оформление интерьеров, полностью осуществленное бельгийским архитектором и мастером по интерьерам Гюставом Серрюрье-Бови, было весьма передовым для того времени.

С началом в 1914 году первой мировой войны жителям Буэнос-Айреса, часто совершавшим поездки в Европу, пришлось отказаться от них: путе-

шествия стали тяжелыми и опасными. В связи с этим сильно возросла популярность Мар-дель-Платы, города с явно выраженным европейским характером. По окончании войны возобновились поездки в Европу, и по большей части дома в Мар-дель-Плате весь год пустовали, чего, однако, не произошло с виллой Ортис Басуальдо, где вплоть до шестидесятих годов постоянно проживали ее владельцы.

### Гюстав Серрюрье-Бови

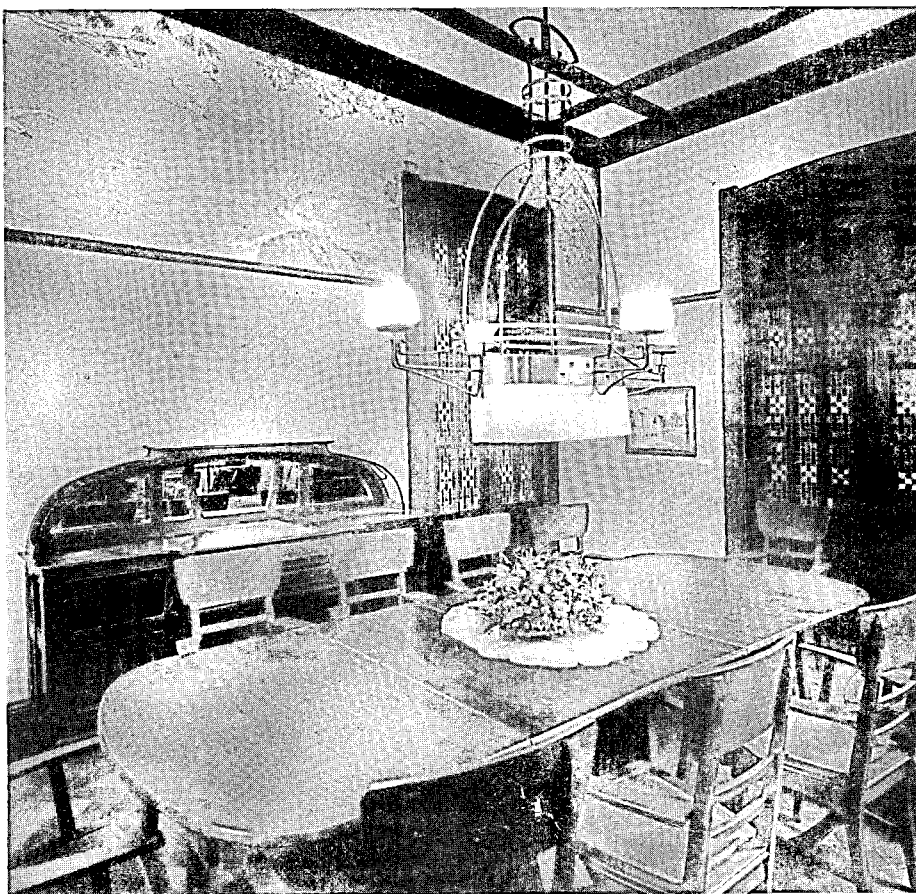
Когда речь заходит о бельгийском модерне, то сразу вспоминаешь имена Виктора Орта и Хенри ван де Велде. Именно ван де Велде сделал известным творчество Гюстава Серрюрье, который уже в 1910 году предвещал появление *ар деко*, заявившего о себе в полную силу в 1925 году. Наблюдавшийся в годы, предшествовавшие первой мировой войне, отказ от изогнутых линий в пользу прямых — тенденция, отчетливо прослеживающаяся в творчестве Серрюрье.

У этого льежского архитектора были совершенно определенные, собственные взгляды на оформление интерьера. После того как в возрасте 36 лет он женился на Мари Бови, в его деятельности произошли кардинальные изменения: если раньше она носила по преимуществу коммерческий характер, то теперь он основал центр по производству мебели, которую сам и проектировал. На его творчество оказали влияние Моррис, Рескин и Виолле-ле-Дюк.

Произведения Серрюрье экспонировались на многих выставках, и оригинальность его стиля произвела настоящую сенсацию. Ясность видения, подчеркнутая функциональность, архитектурность, предпочтение, отдаваемое простоте, и отказ от сложности и перегруженности способствовали утверждению его репутации исключительно талантливого художника. О Серрюрье было сказано однажды, что «этот образованный человек высокого ума, сохранивший мастерство ремесленника из Льежа, отличается также дружелюбием, обязательностью и честностью».

В то время ван де Велде решительно боролся со взглядами на декоративное искусство как на второстепенное, а Серрюрье в 1895 году выдвинул идею, что искусство принадлежит не только богатым и что самые широкие слои населения должны участвовать в художественной жизни. Его судьба складывалась удачно. Творчество Гюстава Серрюрье-Бови приобрело широкую известность в Лондоне, Берлине и Париже, и в 1897 году на Всемирной выставке в Брюсселе ему было предложено представлять бельгийский модерн вместе с Хенри ван де Велде, Полем Анкаром и Жоржем Обе.

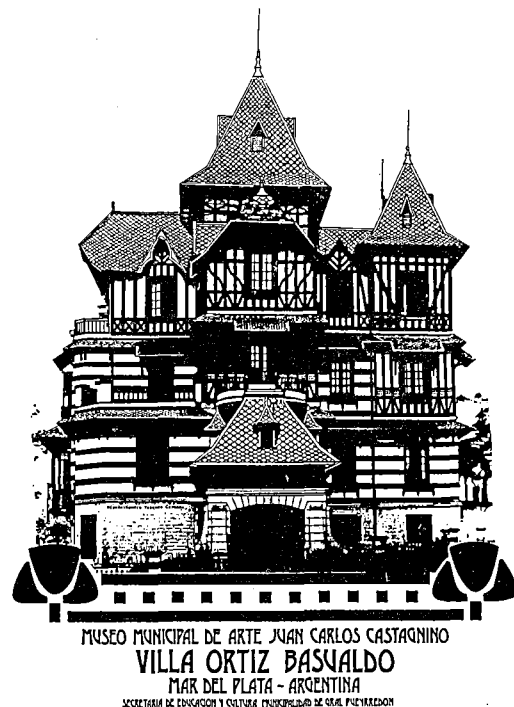
Серрюрье активно работал в Париже. Он открыл там филиал своего предприятия, названный им «L'art dans l'habitation» (*Искусство в жилище*).



Столовая после реконструкции.

Заказы в адрес его парижского филиала поступали как из Франции, так и из-за границы. Придя в восхищение от дома, который Серрюрье построил для себя в Льеже, один аргентинец (им оказался член семьи Ортис Басуальдо) дал ему заказ в точности и полностью воспроизвести его внутренний декор (включая мебель) в своей вилле в Мар-дель-Плате. Когда заказ был выполнен и ящики из Льежа прибыли в Мар-дель-Плату, это вызвало там настоящую сенсацию. Таково происхождение мебели, находящейся в вилле Ортис Басуальдо. Интерьер виллы дает прекрасное представление о Серрюрье-Бови как художнике. Но, вероятно, самое удивительное то, что, хотя прошло восемьдесят лет, созданное им убранство целиком сохранилось в первоначальном виде и, вероятно, является одной из самых крупных коллекций подобного рода, дошедших до нашего времени. Столовая, спальня, гостиная, галерея для музыкантов — полностью меблированные, с занавесями, гобеленами, обивкой стен — свидетельствуют о таком подходе к оформлению интерьера, когда продумываются все детали убранства, несмотря на то, что изготавливались они далеко от Аргентины — в Бельгии, отделенной от нее океаном.

Все фотографии предоставлены автором



Великолепная лестница — предмет особого внимания мастеров модерна.



### *Вилла, превращенная в музей*

Вилла, превращенная в музей, и его экспонаты привлекают огромное число посетителей, и одна из главных причин этого заключается в том, что здесь можно получить представление о жизни в Мар-дель-Плате в эпоху создания виллы.

Следует отметить, что в Аргентине еще мало известно творчество Серрюрье-Бови, а что касается его международного признания, то оно стало возможным благодаря таким специалистам, как Чуди-Мадсен и Грегуар Ватле. Музей призван содействовать изучению жизни и творчества мастера, а также распространению любой информации о его произведениях. Кроме того, музей ставит перед собой задачу знакомить посетителей с обычаями и культурой жителей Мар-дель-Платы и тех, кто приезжал сюда на летний отдых.

Музей способствует сохранению наследия района, утверждению его самобытности. В результате поисков нам удалось найти метод работы с местными жителями, принятый ими с одобрением: мы просим их передавать на временное хранение в музей принадлежащие им предметы, с тем чтобы включать их в экспозиции, посвящен-

ные различным темам. В результате музей постоянно получает на какой-то срок и экспонирует новые предметы. Кроме того, жители города и туристы вносят предложения, которые сотрудники музея учитывают в своей деятельности.

Естественно, возникает необходимость в разработке программ разнообразных, регулярно проводимых мероприятий, причем следует принимать во внимание проблемы хранения и обеспечения безопасности экспонатов. Коллекция Серрюрье-Бови будет также демонстрироваться на выставке, посвященной бельгийскому модерну, организуемой в Аргентине двумя международными неправительственными организациями (ИКОМ и ИКОМОС) в сотрудничестве с бельгийским правительством. Кроме коллекции Серрюрье-Бови, музей располагает собранием произведений искусства, составляющих наследие общины Мар-дель-Платы; они выставлены в тех помещениях виллы, которые наиболее подходят для их показа.

### *Просветительная деятельность*

Просветительная деятельность, осуществляемая музеем, разнообразна и рассчитана на посетителей с различ-



Декоративные детали.

Светильник в одной из главных спален.

ным уровнем образования. Занятия с учениками начальной и средней школы посвящены изучению наследия и тому, каким был город в эпоху строительства виллы Ортис Басуальдо. Формы занятий различны: традиционные экскурсии, семинары для учащихся; есть специальные программы для учителей, использующих музей как средство пополнения знаний. Кроме того, ведется активная внемузейная работа, задача которой — познакомить с коллекциями; организуются выставки, использующие аудиовизуальные материалы и видеопрограммы (существует цикл под названием *Музей приходит в город*).

По специальной программе осуществляются занятия, рассчитанные на студентов, изучающих в местном университете архитектуру и туризм.

При содействии специалистов из национальных и международных организаций (таких, например, как ИКОМ и ИКОМОС) музей организует междисциплинарные курсы и семинары по отдельным вопросам, относящимся к музейной деятельности. Здесь можно узнать о старой технике строительства или о проблемах консервации старых зданий на Атлантическом побережье и т. д. Таким образом музей привлекает высококвалифицированных специалистов и является центром обучения на различных уровнях, программы которого включают порой темы, оставшиеся вне поля зрения других подобных учреждений.

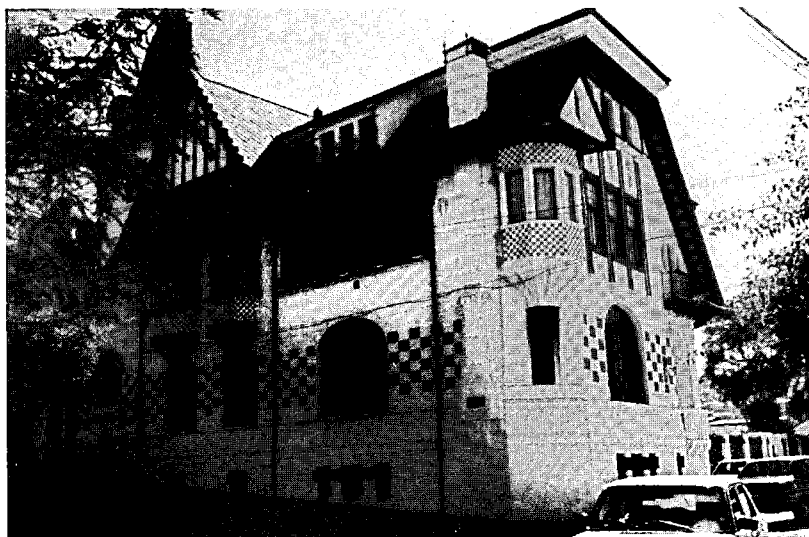
Музей не ограничивается в своей работе с публикой лишь традиционными мероприятиями. Здесь организуются гастрономические демонстрации, выставки одежды, игрушек, предметов повседневной жизни и т. д. Подобные показы позволяют поставить проблемы сохранения наследия и изучения прошлого или служат отправной точкой для рассказа о вилле и ее истории. Реставрационные работы, проводимые в различных помещениях виллы и в лаборатории, также используются для того, чтобы познакомить публику с тем, что такое консервация, и вовлечь ее в активное сотрудничество с музеем. На осуществление такой деятельности музей получает средства от ассоциации своих друзей и из других национальных и международных источников. ■



## Библиография

- COVA, Roberto; GOMEZ CRESPO, Raúl. "Arquitectura marplatense, el pintoresquismo", Resistencia, 1982.
- FRATEUR, Ludo, "Art Nouveau, Jugendstil". Antwerp, Lestekst, 1980.
- GOMEZ CRESPO, Raúl. "La Villa Ortiz Basualdo, hoy Museo de la Ciudad". Mar del Plata, 1980.
- TSCHUDI-MADSEN, Stephan. "The Sources of Art Nouveau". Oslo, 1956.
- WATELET, J. Grégoire. "Le décorateur liégeois Gustave Serrurier-Bovy" ("Cahiers Henry Van de Velde", No. 19, 1970).
- . "Gustave Serrurier-Bovy: architecte et décorateur 1858—1910". Brussels, 1974.
- . "Serrurier-Bovy: de l'art nouveau à l'art déco". Brussels, 1986.

## ЧИЛИ. ОСОБНЯК В СТИЛЕ МОДЕРН



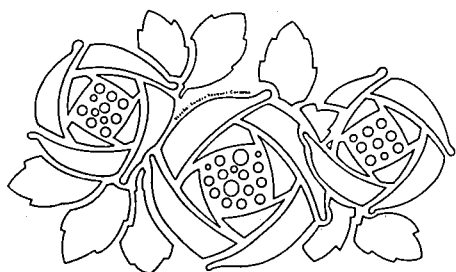
Ignacio Rodríguez

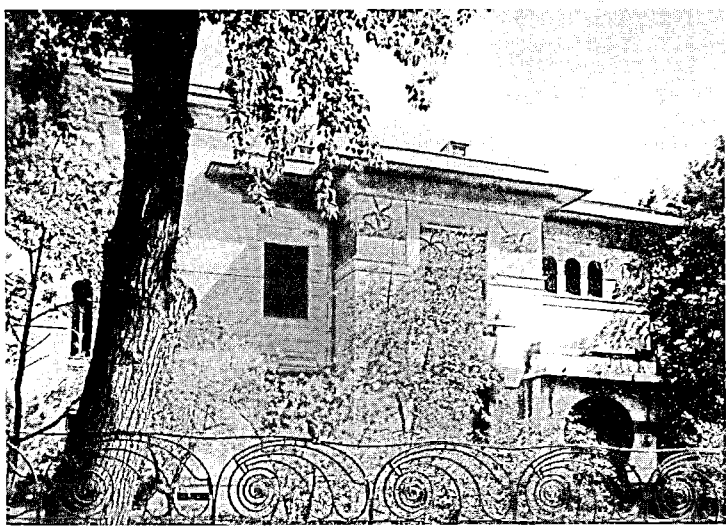
Этот дом был построен в 1916 году архитекторами Ренато Скьявоном и Арнальдо Баризоном по заказу итальянской семьи Дзанелли, переселившейся в Вальпараисо. Архитекторы, выходцы из Триеста, приехали в Чили в 1907 году, чтобы помочь в восстановлении города, разрушенного землетрясением 1906 года, и, если можно так сказать, привезли с собой стиль модерн.

Позднее дом приобрел Паскуаль Барбурисса, югослав по происхождению, богатый торговец, филантроп и коллекционер произведений искусства. Затем это здание, известное под названием «Дворец БарбуриССы», стало собственностью муниципалитета, который передал его художественному музею города. 8 июля 1971 года здесь состоялось торжественное открытие музея и школы изобразительных искусств<sup>1</sup>.



1. См. также статью о музее Вальпараисо в "Museum", № 166.— Прим. ред.





# Мемориальный музей А. М. Горького в особняке стиля модерн

Лидия Петровна Быковцева

Кандидат филологических наук, директор Музея А. М. Горького АН СССР, заслуженный работник культуры РСФСР. Работает в музее с 1953 года. Автор книг и статей, посвященных жизни и творчеству Горького и проблемам советской литературы.

Фото: Александр Захарченко

В историческом центре Москвы, в тихом малолюдном районе, стоит необычный дом. Своей архитектурой он резко выделяется среди окружающих его зданий и привлекает внимание каждого, кто проходит мимо. В 1931—1936 годах в этом доме жил великий русский советский писатель Максим Горький<sup>1</sup>, теперь здесь находится мемориальный музей.

Здание, в котором размещается Музей-квартира А. М. Горького<sup>2</sup>, было построено в 1902 году московским архитектором Федором Шехтелем<sup>3</sup> по заказу крупного предпринимателя, коммерсанта, миллионера С. П. Рябушинского в стиле модерн, получившем в конце XIX — начале XX века широкое распространение в Европе и Америке.

Шехтель был крупнейшим мастером русского модерна. Особняк Рябушинского (под таким названием дом вошел в историю искусства и архитектуры) признан специалистами лучшим образцом этого стиля в Москве.

Дом поставлен свободно, в расчете на обход, на обозрение — как скульптура — со всех сторон. Для него характерны асимметричность, разномастность объемов, живописность форм, текучесть линий. Вокруг здания разбит небольшой сад с кустами сирени, липами, кленами, цветами. В интерьере — обилие декора: лепнина потолка, инкрустация дверей, цветные витражи, фрески... Витражи и множество мелких деталей — дверные ручки, оконные затворы, решетки внутреннего балкона и т. д. — выполнены по рисункам самого Шехтеля.

Несмотря на насыщенность особняка декором, отнюдь не создается впечатления нагроможденности разнородных элементов, они не вступают в противоречие ни друг с другом, ни с архитектурой. В особняке Рябушин-

ского есть своя логика, законченность, гармония, красота. Архитектор умело и рационально спланировал внутреннее пространство, сделал дом удобным, комфортным.

## Новый жилец

Когда после почти десятилетнего пребывания за границей Горький вернулся на Родину, он выбрал своим постоянным местом жительства Москву. Он был увлечен грандиозными планами выпуска книжных серий («История городов», «История Гражданской войны», «История молодого человека»), журналов («Наши достижения», «Колхозник», «За рубежом», «Литературная учеба»), принимал активное участие в составлении издательских планов. Жилище для Горького подбирали без него. При этом учитывали возраст и состояние здоровья писателя, его напряженную творческую работу, а главное — то, что именно дома ему предстояло заниматься активной организаторской и общественной деятельностью. Остановились на просторном, расположенном в тихом районе бывшем особняке Рябушинского, который, казалось, отвечал всем необходимым требованиям.

Писатель не высказывал по поводу своего будущего жилища никаких пожеланий и просьб. Однако когда 14 мая 1931 года Горького прямо с вокзала отвезли в отведенный ему дом, то, едва переступив порог, он произнес: «Какой нелепый дом».

На несоответствие нарядного жилища скромному облику писателя сразу же обратил внимание Ромен Роллан, который посетил Горького 29 июня 1935 года. Московский дневник Роллана содержит свежие впечатления от

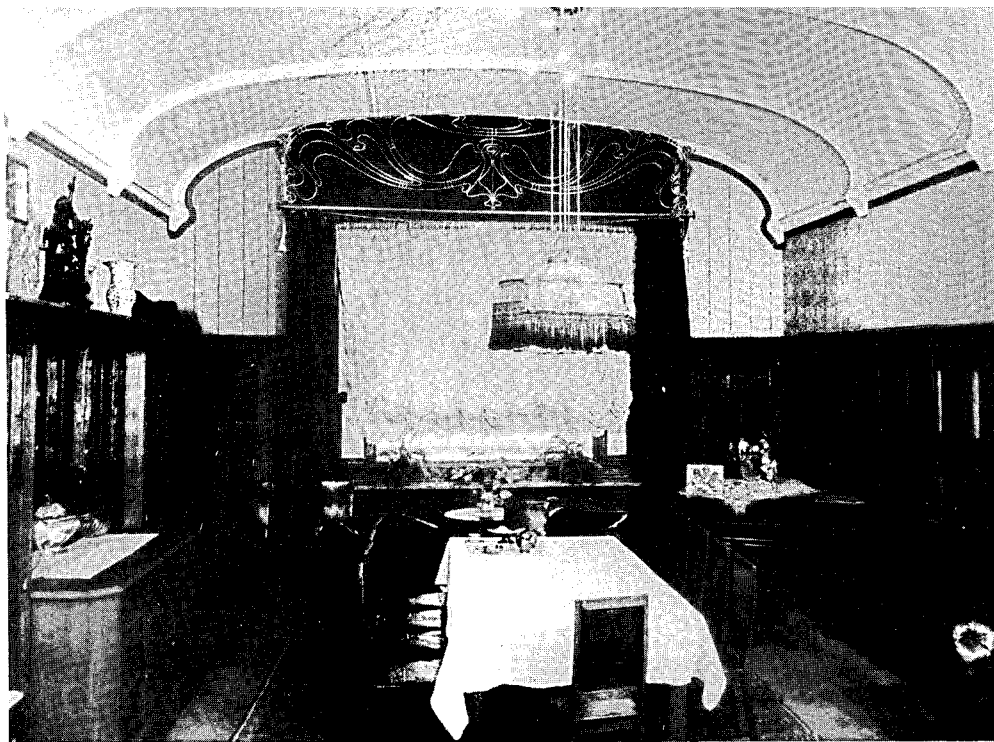
1. Настоящее имя и фамилия писателя — Алексей Максимович Пешков (1868—1936).

2. Музей-квартира Горького является филиалом находящегося неподалеку Литературного музея А. М. Горького Института мировой литературы Академии наук СССР. Музеи, посвященные писателю, имеются также в городах Горький (бывший Нижний Новгород), Казань, Куйбышев (в прошлом Самара), в селе Мануйловка на Украине.

3. Ф. О. Шехтель (1859—1925) не только выполнял частные заказы, но и возводил общественные здания. Кроме особняка Рябушинского, к числу его основных работ в Москве относятся особняк З. Морозовой (ныне Дом приемов Министерства иностранных дел СССР), Художественный театр (1902), Ярославский вокзал (1902—1904). Отделка интерьера особняка Рябушинского продолжалась до 1906 года, в этой работе Шехтелю помогал архитектор И. А. Фомин (1872—1936).



Вид на здание мемориального музея А. М. Горького со стороны улицы Алексея Толстого. Необычно эффектно окна — разного размера, с изысканными переплетенными ветви деревьев), размещенные по фасаду на разном расстоянии друг от друга, на разном уровне от земли, так что трудно определить количество этажей. Широкий мозаичный фриз с изображением излюбленных Горьким орхидей выполнен по рисункам Шехтеля.



Столовая. Стены сохранили облицовку из дубовой панели, что было характерно для отделки интерьеров зданий модерна.

Частично сохранилась мебель Рябушинских — большой и малый буфеты из мореного дуба, стоящие вдоль стен, большой раздвижной обеденный стол и стулья. Постоянное место Горького за столом обозначено его прибором (первое от окна, спиной к большому буфету).

этой встречи, записанные вечером того же дня: «Большой дом, где живет Горький, не принадлежит ему, он был построен крупным купцом Рябушинским с варварской роскошью, которая его (Горького.— Л. Б.) отталкивает».

После Октябрьской революции 1917 года в доме размещались различные учреждения: Госиздат, Всесоюзное общество культурных связей с заграницей, детский интернат. К приезду Горького здание было отремонтировано и меблировано. По его просьбе в доме произвели только самые незначительные изменения. Так, в столовой убрали огромный камин, напомилавший, по словам писателя, гигантскую зияющую пасть. Закрыли парадную дверь и стали пользоваться входом со двора, где находился гараж и где появление Горького не так привлекало любопытствующих.

Со временем Горький привык к дому, обжился в нем. «Работать можно», — повторял он, а это было для него самым главным.

Комнаты самого писателя — кабинет, библиотека, спальня — располагались на первом этаже. На втором — жили члены его семьи: сын Максим с женой Надеждой и их дочери Марфа и Дарья, а также близкий друг Горького, художник Иван Ракицкий, и Олимпиада Чертоква, которая много лет выполняла при больном писателе обязанности медицинской сестры и вела хозяйство семьи. Размещавшаяся на третьем этаже — в мансарде — бывшая молельная Рябушинских (они были старообрядцами) использовалась сыном и невесткой Горького как мастерская для занятий живописью.

В самой большой комнате дома — столовой — члены семьи Горького ежедневно собирались во время завтрака, обеда, вечернего чая, здесь они прини-

мали друзей, отдыхали, слушали музыку, отмечали семейные праздники. И здесь же проходили многолюдные писательские встречи, деловые совещания с издательскими работниками, журналистами, а также посещавшими Горького людьми самых разных профессий. Дом Горького практически стал своего рода учреждением и одним из культурных центров Москвы.

После смерти Горького (он умер 18 июня 1936 года на подмосковной даче в Горках) в доме продолжали жить члены его семьи. При этом личные комнаты писателя оставались в неприкосновенности. Заботами его невестки все в них бережно сохранялось в том виде, в каком было при жизни хозяина дома.

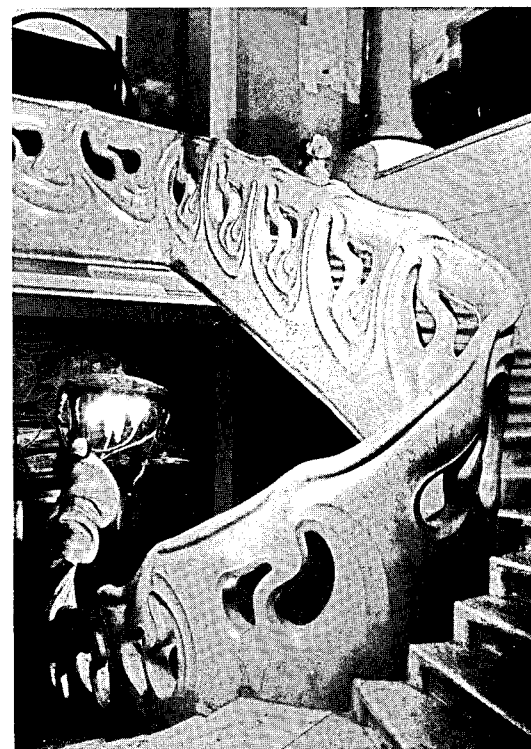
### Мемориальный музей

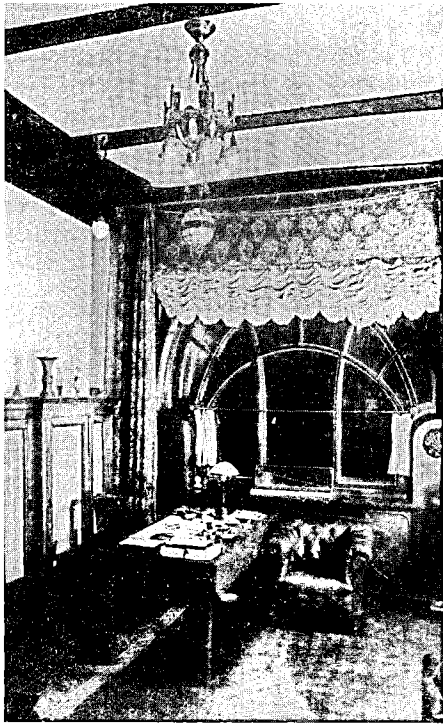
28 мая 1965 года в доме был открыт музей. Он пополнил число мемориальных музеев великих русских писателей, стал в ряду таких памятников русской культуры, как Музей-квартира А. С. Пушкина на Мойке (Ленинград), Музей-усадьба Л. Н. Толстого в Хамовниках (Москва) и музеи А. П. Чехова в Ялте и Москве.

Но в отличие от этих музеев, где в силу различных обстоятельств были утрачены подлинные предметы и значительное место имело восстановление, воспроизведение, мемориальный музей А. М. Горького уникален в своей подлинности.

В марте 1977 года из-за аварийного состояния здания Музей-квартиру Горького пришлось закрыть. Потребовалось шесть лет напряженной работы строителей, архитекторов, художников-реставраторов, музейных специалистов,

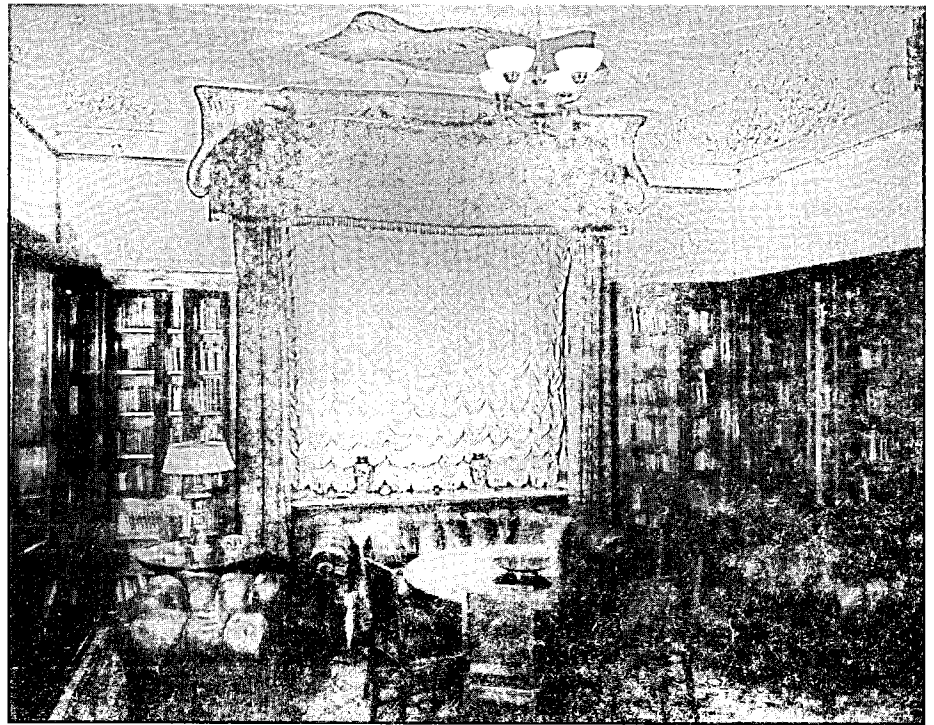
Мраморная лестница, ведущая на второй этаж, вздымается, как всплеск громадной волны, на гребне которой застыла медуза — люстра.





Кабинет А. М. Горького. Уголок с письменным столом.

Библиотека А. М. Горького.



чтобы проделать полный капитальный ремонт дома с заменой всех технических коммуникаций, отреставрировать его, восстановить многообразный и сложный декор. При этом пришлось решать немало проблем.

Так, на первых порах казалось, что главная цель музея — сохранить подлинность обстановки последней квартиры писателя, атмосферу времени — вступает в противоречие со столь же непреложным по отношению к архитектурным памятникам законом: очистить его от позднейших наслоений, восстановить в первозданности.

Например, в библиотеке под слоем штукатурки был обнаружен живописный плафон, и когда его расчистили, то открылось удивительное единство, соподчиненность деталей декора — лепнины потолка, художественной резьбы деревянного обрамления плафона — общему архитектурно-художественному замыслу. Был расчищен радующий своими теплыми мягкими тонами фриз, который обрамляет лестничную площадку второго этажа. Здесь же приобрела после реставрации свой первоначальный серебристый цвет капитель колонны. На третьем этаже, в бывшей моленной, полностью восстановили роспись стен и раскрыли малый световой фонарь. Вероятно, было бы излишним педантизмом требовать, чтобы реставраторы вновь забелили и заштукатурили обнаруженную живопись только потому, что ее не видел Горький.

Решая свои специфические задачи, архитекторы-реставраторы и музейные работники не потянули каждый в свою сторону, а сделали шаг навстречу друг другу. Именно поэтому в мемориальной части дома, на первом этаже, сочли

возможным удалить возведенную в тридцатые годы стену, которая отгораживала небольшое пространство под лестницей, оборудованное под ванную комнату. По единодушному мнению, это нечто привнесенное, преходящее, обусловленное временной необходимостью, следовало убрать. Так и сделали, и тогда во всей красоте открылся цветной витраж, а сама лестница, которая тяжело «лежала» на приставной стене, обрела былую легкость, как бы поднялась и повисла в воздухе.

Сняли также высокий дощатый забор, скрывавший дом и сад, и взорам прохожих, как и в далекие времена, открылась кованая решетка ограды в виде бегущих спиралей, выполненная по рисункам Шехтеля, — часть ее сохранилась, а недостающее было воссоздано.

### Новый этап в жизни музея

23 марта 1983 года мемориальный музей Горького вновь стал принимать посетителей. Для обозрения открыты все комнаты первого этажа — кабинет, библиотека, спальня писателя, а также столовая и секретарская. Во втором и третьем этажах находятся хранилища и рабочие помещения.

Наиболее полное представление об А. М. Горьком дают его кабинет и библиотека. В кабинете примечательно рабочее место Горького — его письменный стол. Он не похож на обычные: без тумб и ящиков, очень большой, высокий, он изготовлен на заказ — по образцу того кухонного стола, который стал первым письменным столом начи-

циально изготовленные простые книжные шкафы. Так как здесь поместились не все книги, то шкафы установили также в вестибюле и на лестнице, ведущей на второй этаж. В личной библиотеке Горького двенадцать тысяч томов — книги по различным областям знаний: философии, истории, этнографии, медицине, естественным наукам, искусству, религии и т. д. и, конечно, широко представлена русская и зарубежная литература.

Сегодня музей живет интенсивной жизнью. Он принимает большое количество одиночных посетителей и экскурсионные группы. В доме, как при жизни Горького, устраиваются музыкальные вечера. Здесь встречаются люди, которые некогда бывали гостями Горького. В мае 1990 года Музей-квартира А. М. Горького отмечает свое 25-летие. Этот уникальный культурный комплекс, соединивший в себе архитектурный памятник и мемориальный музей, неизменно производит впечатление на посетителей, различных по возрасту, социальному положению, образованию и интересам.

Парадный вход. В рисунке мозаичного пола вестибюля использованы мотивы греческих орнаментов.



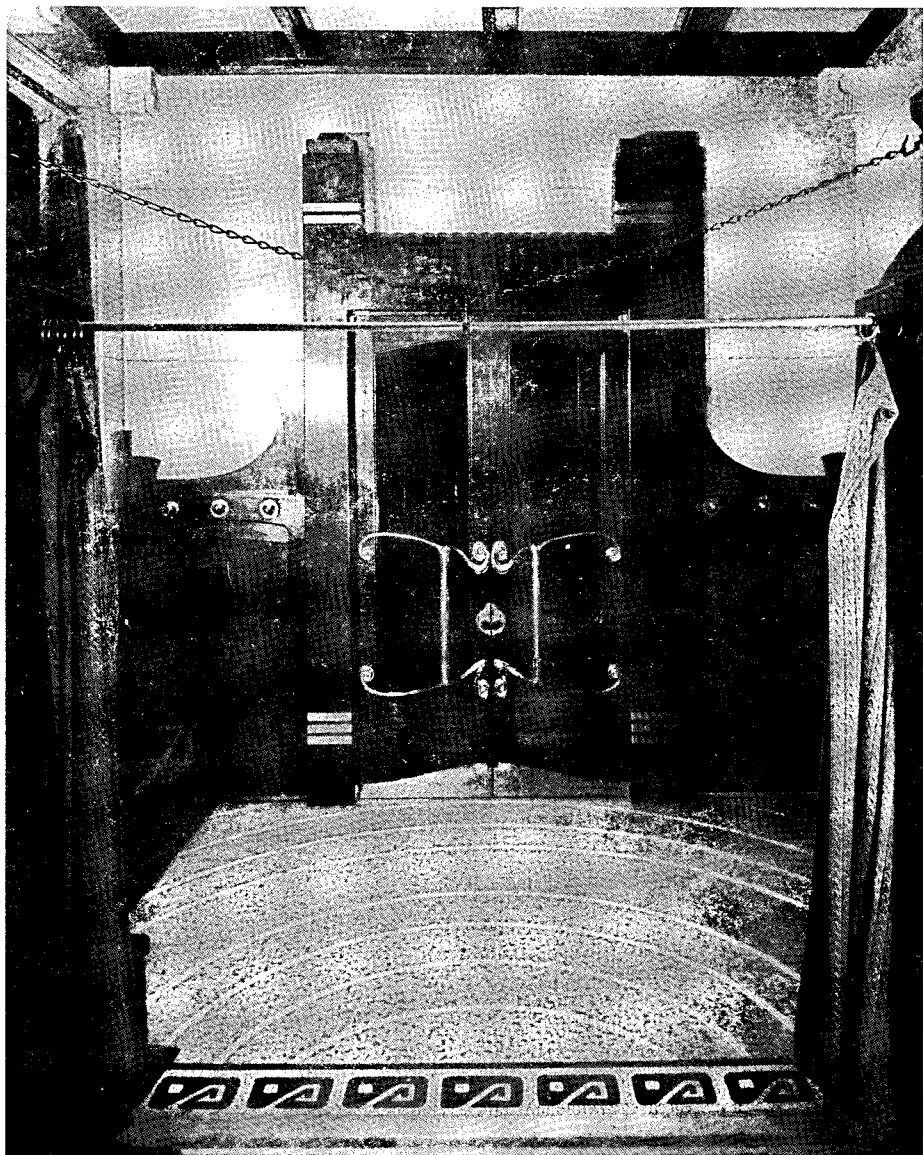
Колонна второго этажа из порфира. Она увенчана капителью — скульптурной композицией из водяных лилий и ящериц.

нающего литератора Максима Горького еще в Нижнем Новгороде. А затем всюду, где бы он ни жил — в Сорренто (Италия), в Тессели (Крым), в Горках (под Москвой), — заказывался точно такой же письменный стол.

Все предметы на столе аккуратно разложены и расставлены рукой Горького. Это четко организованное рабочее место, где внешний порядок отражает внутреннюю целеустремленность и собранность. Рабочий день писателя длился десять — двенадцать часов. И так — без выходных и праздников. Именно поэтому Горький и успел так много. На противоположной стене Горький своими руками повесил «Панораму Сорренто» художника Павла Корина. Над пейзажем — копия с картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», сделанная Александром Коринным. В этом проявилась любовь Горького к Италии, стране, гостеприимством которой он так долго пользовался. В кабинете висит и небольшой портрет Стендаля — Горький очень любил этого писателя, всегда возил с собой его книги и постоянно перечитывал их.

Здесь же хранится коллекция миниатюрной скульптуры из слоновой кости японской и китайской работы — окимоно и нэцкэ. Горький начал собирать ее еще в Самаре и пополнял всю жизнь. Коллекция размещена в двух стеклянных шкафчиках, которые остались от первоначального убранства комнаты, служившей кабинетом и первому владельцу дома. Шкафчики изготовлены по эскизам Шехтеля.

Рядом с кабинетом находится библиотека. От первоначального оформления интерьера остались лишь зеленый штоф на стенах и живописный плафон. Вдоль всех стен стоят спе-



От стекла

до тканей:

произведения

стиля модерн  
в Берлине

Ваза. Фирма «Роквуд Поттери»,  
Цинциннати, Огайо, США, 1889.

Вольфганг Хенниг  
(Wolfgang Hennig)

Родился в 1947 году. Изучал педагогику, музеологию и историю искусств в Лейпциге и Галле. С 1971 года работает в берлинском Художественно-промышленном музее; возглавляет отдел, посвященный искусству модерна, в пополнение коллекции которого он внес немалый вклад. Признанный во всем мире специалист по стеклу (средние века — XX век), а также по прикладному искусству модерна и *ар деко*.

Благодаря собирательской работе, активно осуществлявшейся на протяжении десятилетий, многие музеи ГДР обладают предметами, созданными в конце XIX — начале XX века. Среди них произведения живописи, графики, скульптуры, а также прикладного искусства и художественного ремесла. Обширные собрания последних хранятся в музеях Дрездена, Карл-Маркс-Штадта, Лейпцига и Берлина. Однако самой большой коллекцией работ, относящихся к периоду расцвета в Германии стиля модерн, обладает берлинский Художественно-промышленный музей.

История берлинской коллекции произведений стиля модерн восходит к тому времени, когда музеем руководил Юлиус Лессинг (1872—1908). Именно тогда Художественно-промышленный музей стал учреждением мирового значения. Одна из его особенностей заключалась в том, что он приобретал не только памятники прошлых веков, но и современные произведения искусства и изделия, служившие образцами для художников и ремесленников.

В конце XIX — начале XX века часто устраивались национальные и

международные выставки, что позволяло сотрудникам берлинского музея быть в курсе художественной жизни. Музей производил крупные закупки на всемирных выставках, например в Париже в 1900 году для отдела современного искусства было приобретено 130 произведений прикладного искусства и художественного ремесла из европейских и других стран на сумму 35 тысяч золотых марок. При комплектовании коллекции сотрудники музея пользовались советами и посредническими услугами Самуэля Бинга, владельца художественного салона в Париже, одного из самых известных знатоков современного искусства. Особый раздел составили предметы, характерные для того или иного художника или мастерской. Так было положено начало ставшей впоследствии всемирно известной коллекции современного искусства.

После первой мировой войны вкусы публики изменились, вновь возникла тяга к старине, и коллекция произведений модерна оказалась в запасниках Городского дворца в Берлине, куда в 1920—1921 годах переехал Художественно-промышленный музей.

## Произведения искусства и образцы массовой продукции

Во время второй мировой войны берлинская коллекция произведений модерна разделила судьбу многих музейных собраний: значительное число памятников было упаковано, эвакуировано в другие места, где они и погибли. В музее же из наиболее ценных произведений искусства модерна осталось только семь. Еще 327 художественных изделий не вернулись в Художественно-промышленный музей и позднее оказались в Западном Берлине, в составе коллекции Прусского фонда культурных ценностей.

История собрания, принадлежащего в настоящее время Художественно-промышленному музею, восходит к 1963 году, когда он обосновался во дворце Кёпеник, поскольку Городской дворец был разрушен во время войны. Уже в первые годы пребывания музея в Кёпенике приобретались (правда, нерегулярно) отдельные предметы. В 1966 году коллекционер Георг Брюль из Карл-Маркс-Штадта сделал Музею искусств и ремесел щедрый подарок — передал 686 предметов, изготовленных из различных материалов. Они и составили основу будущего собрания. Когда в 1971 году появилась возможность взять на работу специалиста, который мог бы заняться ими, началась кропотливая работа по формированию коллекции произведений стиля модерн. Музей не ограничивался приобретением особенно ценных памятников, он поставил перед собой более широкую задачу: представить все области прикладного искусства и художественного ремесла, а также промышленные изделия той эпохи, чтобы показать, как особенности нового стиля проявлялись и в уникальных произведениях искусства, и в образцах массовой продукции.

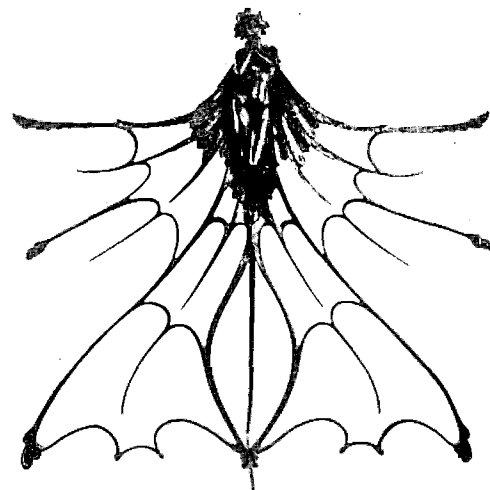
В последующие годы размеры коллекции значительно возросли. Самым крупным поступлением восьмидесятых годов была коллекция Альфреда Даугса — берлинского коллекционера, в течение многих лет поддерживавшего связи с музеем. В 1982 году музей приобрел у него 428 предметов на средства, предоставленные Культурным фондом ГДР. Когда в 1986 году экспонировалась выставка по случаю двадцатилетней годовщины передачи музею части собрания Георга Брюля, коллекционер решил подарить ему еще 327 произведений, представляющих все виды прикладного искусства рубежа девятнадцатого и двадцатого столетий.

### Галле, Тиффани, ван де Велде

В настоящее время собрание произведений модерна в берлинском музее насчитывает почти пять тысяч экспонатов. Оно подразделяется на следующие

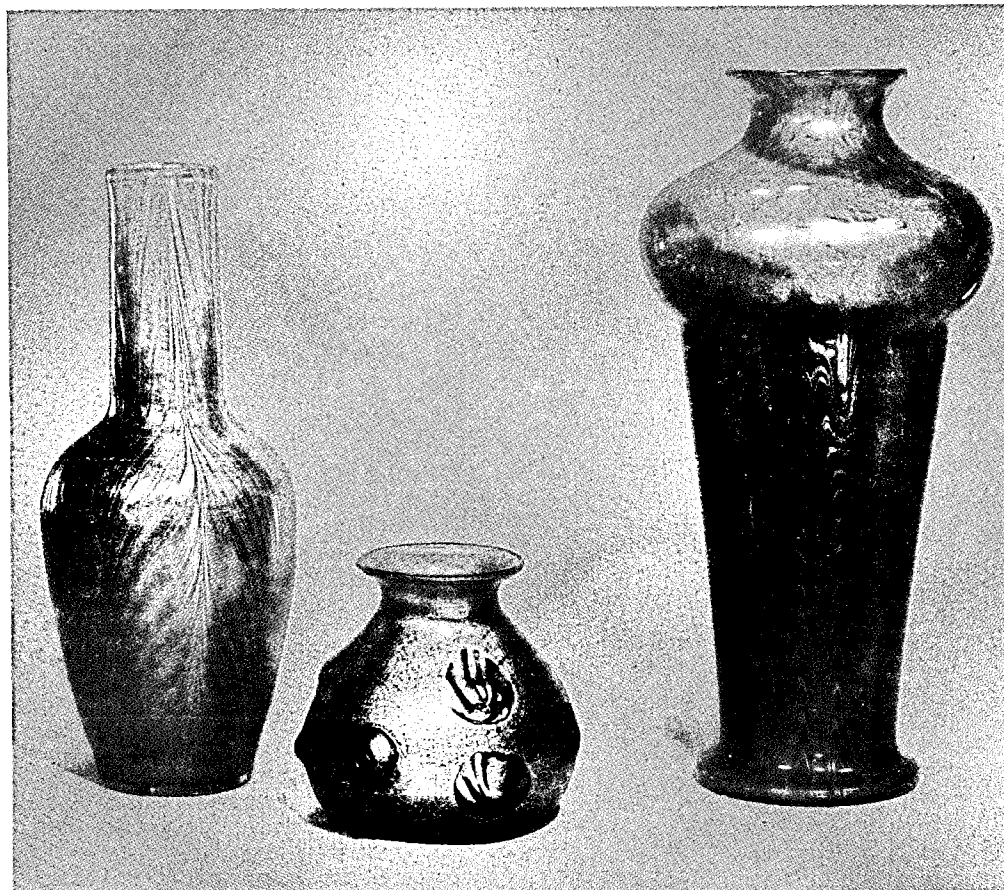
группы: стекло, фарфор, керамика, фаянс, изделия из каменной массы, мебель, металл и текстиль. Самую крупную коллекцию — около 1300 единиц хранения — составляют изделия из стекла. Они знакомят с разнообразием техники и особенностями существовавших в то время многочисленных мастерских и дают широкую картину развития производства стекла в начале века. Представлены почти все крупные художники, работавшие с этим материалом в тот период. Французские мастера украшали поверхность стекла резьбой, полировали его, использовали гравировку, а также амальгамное покрытие и эмали, что увеличивало возможности художественного стекла стиля модерн. Музей располагает семьдесятю пятью предметами из стекла, созданными самым известным французским мастером — Эмилем Галле из Нанси. Тридцать шесть образцов знакомят с техникой изготовления стеклянных изделий, применявшейся на другой известной фабрике Нанси — мастерской братьев Даум. Музей обладает изделиями большинства мастерских по производству стекла Франции, а также Эльзаса и Лотарингии, входивших тогда в состав Германии.

К сожалению, творчество американца Луиса Тиффани представлено только одним витражом и тремя вазами. Зато значительное место в экспозиции занимают стеклянные изделия из Богемии, в которых чувствуется влияние Тиффани. Здесь можно увидеть изделия завода Йоханна Лётца Витве (он



Рене Жюль Лалик. Декоративная решетка. Париж, 1900.

Эмиль Галле. Три вазы. Нанси, 1895—1900.





Три вазы. Завод Йоханна Лётца Витве, Клостермюле, 1898—1908.

располагался в Клостермюле на юге Богемии), сделанные по образцам знаменитых венских художников, таких, как Йозеф Хофман, Дагоберт Пехе и Михаэль Повольни, а также работавшего в Берлине художника Мари Киршнер из Праги. Демонстрируются и немецкие изделия из стекла.

Коллекция фарфора знакомит с огромным разнообразием мастерских по изготовлению фарфора, и прежде всего немецких. Здесь есть предметы, свидетельствующие о том, что в начале века мастера продолжали поиски новых решений. К числу таких предметов относятся, например, сервизы, изготовленные в Мейсене по эскизам Хенри ван де Велде, Рихарда Римершмида, Конрада и Рудольфа Хентшелей. Новаторство проявлялось и в области скульптуры из фарфора. В музее хранится композиция «Свадебная процессия», созданная в Берлине по эскизам Адольфа Амберга и состоящая из двадцати статуэток, жардиньерки, двух подсвечников и двух ваз для фруктов. Этот экспонат считается одним из самых совершенных произведений фарфоровой скульптуры в стиле модерн.

К числу первых предприятий, производивших фарфор в стиле модерн, относятся фабрики в Швеции и Дании. Их мастера разработали новые приемы росписи по стеклу, где преобладали легкие, приглушенные тона с непрерывными переходами оттенков и использовались мотивы местной флоры и фауны. Творчество скандинавских мастеров-новаторов представлено предметами, изготовленными на Королевском фарфоровом заводе в Копенгагене (Бинг и Грёндаль) и фарфоровом заводе «Рёрстранд».

### Влияние народного творчества и японского искусства

В начале века производилось множество разнообразных изделий из глины, фаянса, фарфора. Почти во всех странах Европы и Северной Америки получила развитие керамика, отличавшаяся богатством форм и декора. Особое очарование придавала изделиям из керамики их яркая глазурованная поверхность. В коллекции музея немало образцов керамики. В ее производстве задавали тон французские мастера, которые особенно любили экспериментировать. Достаточно упомянуть раскрашенные глиняные изделия Александра Биго, керамику с расписными пластическими наклепками Альбера Луи Дамуза, лостровую керамику Клемана Массе.

Типичным образцом высококачественной голландской керамики является фарфор, изготовленный на «Ардеверк-фабрике Розенбург» в Гааге, с его тонкими, как папиросная бумага, стенками и изысканным орнаментом из птиц и цветов, напоминающим яванский батик. В те годы разнообразную посуду производили и в Германии. Макс Дейгер создавал керамику с лепным растительным орнаментом, в которой чувствовалось сильное влияние народного искусства. Иное направление представлял Рихард Мютц: для его керамических сосудов характерна выполненная в приглушенных тонах глазуровка, восходящая к японской керамике.

Разнообразием отличаются образцы изделий из металла, а также произведения других видов прикладного искусства и художественного ремесла начала века. Работы Хенри ван де Вел-

Адольф Амберг. «Свадебная процессия». Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин.

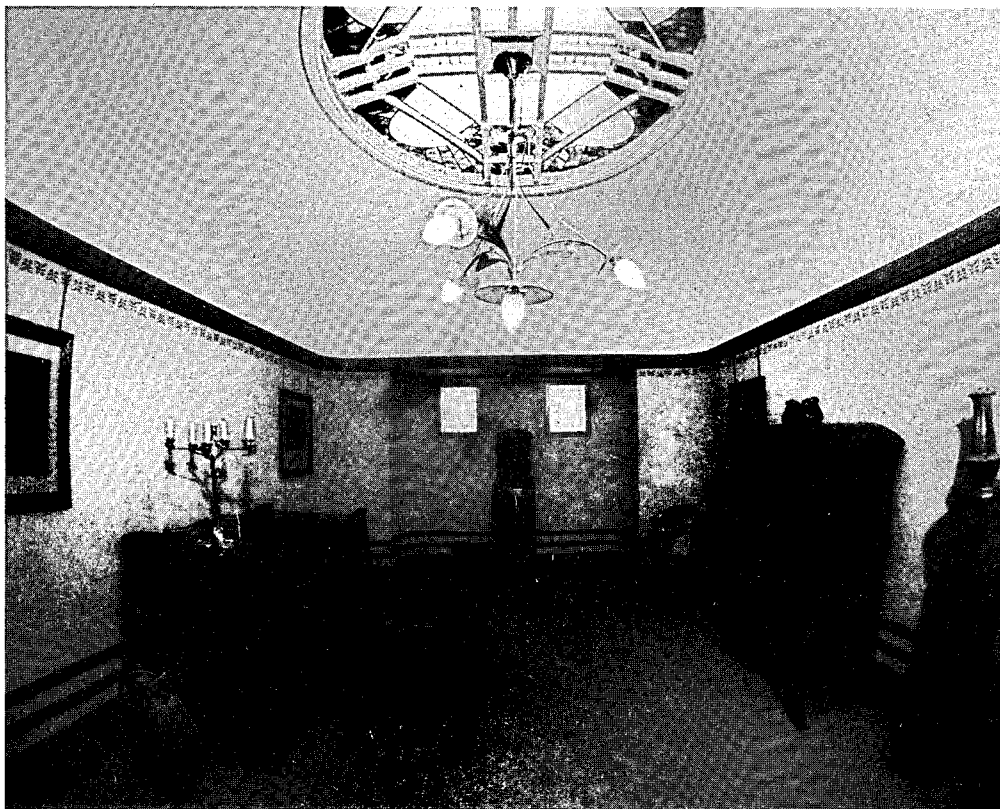


# Зал ван де Велде в Музее художественной промышленности в Тронхейме

де, Генриха Фогелера, Петера Беренса и других мастеров поражают оригинальностью форм и декора. Имеющиеся в коллекции свыше 150 изделий из олова, выполненных по эскизам Энгельберта Кайзера, Гуго Левена, Карла Гейера и других художников, свидетельствуют о достижениях фирмы «Кайзер и сын» в Крефельд-Бокуме и Кёльне. Характерный для них рельефный растительный орнамент оказал воздействие на творчество других немецких мастеров и вызывал восхищение далеко за пределами Германии. О творческих поисках художников и мастерских Европы свидетельствуют предметы из меди, бронзы и чугуна.

В коллекции также широко представлены образцы одежды, вышивки и декоративные ткани. Сравнивая английские и австрийские или французские и немецкие ткани, можно составить представление о различных тенденциях в развитии искусства начала века. В разделе мебели преобладают изделия немецких мастеров, сделанные по эскизам Хенри ван де Велде, Рихарда Риммершмида, Бруно Пауля, Альбина Мюллера, Отто Экманна и других мастеров. Но имеются также образцы французской мебели, изготовленные по эскизам Эмиля Галле, Луи Мажореля, Тони Зельмерсхайма и Шарля Плуоме.

Из-за нехватки экспозиционных помещений сотрудники берлинского Художественно-промышленного музея не могут представить во всей ее широте и разнообразии коллекцию произведений искусства и художественного ремесла модерна. Поэтому с самого начала запасник, где хранится большая часть коллекции, был оборудован по типу зала для занятий, куда открыт доступ специалистам и любителям искусства. Сделав предварительную заявку, они могут увидеть предметы, не выставленные в экспозиционных залах музея.



Зал ван де Велде.

Ян-Лауритц Опстад  
(Jan-Lauritz Opstad)

Директор Музея художественной промышленности в Тронхейме, Норвегия.

Многих посетителей Музея художественной промышленности в Тронхейме поражает зал, специально спроектированный для музея бельгийским архитектором Хенри ван де Велде в 1907—1908 годах. Музей располагает обширной коллекцией произведений стиля модерн, собиравшейся в девяностые годы XIX и в первые годы XX века. Одна из жемчужин коллекции — зал ван де Велде.

Чтобы понять, почему музей обладает столь значительным собранием произведений стиля модерн, необходимо обратиться к его истории. Он был основан в 1893 году. Первый директор музея — историк искусства Йенс Тийс, ставший в 1909 году директором Национальной галереи в Осло. Когда он приступил к организации Музея художественной промышленности в Тронхейме, ему было только 25 лет. В течение ряда лет Тийс руководил работой музея, живя во Флоренции и Париже.

Стул, изготовленный по эскизам Хенри ван де Велде. Обивка из батика сделана Юханом Торн-Приккером. Приобретен на Всемирной выставке в Париже (1900).



Это было возможно только потому, что председатель совета попечителей верил в него и во всем с ним соглашался, в частности с тем, что музей должен главным образом собирать современное прикладное искусство.

либо продать, так как боялся, что, если созданные им работы будут выставлены в музее, их кто-нибудь скопирует! Поэтому большинство произведений Морриса Йенсу Тийсу пришлось приобретать в других местах — в Берлине, Гамбурге и Париже.

### Долги — не беда!

Ограниченные средства, выделявшиеся на приобретение экспонатов, расходовались в основном на покупку произведений современных мастеров. Йенс Тийс всегда тратил больше денег, чем имел в своем распоряжении, но его неизменно защищал председатель совета попечителей. Однако ему приходилось обосновывать необходимость приобретения того или иного предмета. Свои аргументы он излагал в частных письмах председателю совета, а также в более официальных отчетах его членам. Эти письма и отчеты до сих пор хранятся в архиве музея. Сегодня они представляют немалую ценность, поскольку по ним можно проследить картину развития искусства модерна в тот период. В письмах содержатся подробные описания выставок и мастерских, дается оценка различных произведений искусства. Очень важным документом является, например, отчет о Всемирной выставке в Париже (1900).

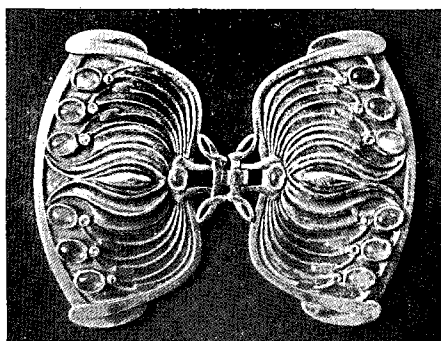
В одном из писем Йенс Тийс рассказывает о своем посещении Уильяма Морриса, о том, какова была его реакция, когда он узнал, что перед ним директор музея. Моррис отказался что-

либо продать, так как боялся, что, если созданные им работы будут выставлены в музее, их кто-нибудь скопирует! Поэтому большинство произведений Морриса Йенсу Тийсу пришлось приобретать в других местах — в Берлине, Гамбурге и Париже.

Йенс Тийс дружил с жившим в Париже Самуэлем Бингом и был завсегда-таем его магазина «Ар нуво». Музей приобретал произведения японских мастеров, чтобы показать различные истоки стиля модерна. В 1906 году состоялся аукцион японских произведений искусства из коллекции Бинга, на котором присутствовал и Йенс Тийс. Об этом событии он интересно рассказывает в отчете, направленном совету попечителей музея. Тийсу не хватало денег, и он попросил у совета разрешения покупать в долг. Чтобы поддержать Тийса, директор гамбургского Музея искусства и ремесел Юстус Бринкман послал председателю совета попечителей музея в Тронхейме следующую телеграмму: “Ein Museumsdirektor muss immer Schulden haben. Wer nicht Schuld macht, der taugt nicht” (Долги для директора музея не беда. Те, у кого их нет, ничего не стоят).

### Камера ужасов?

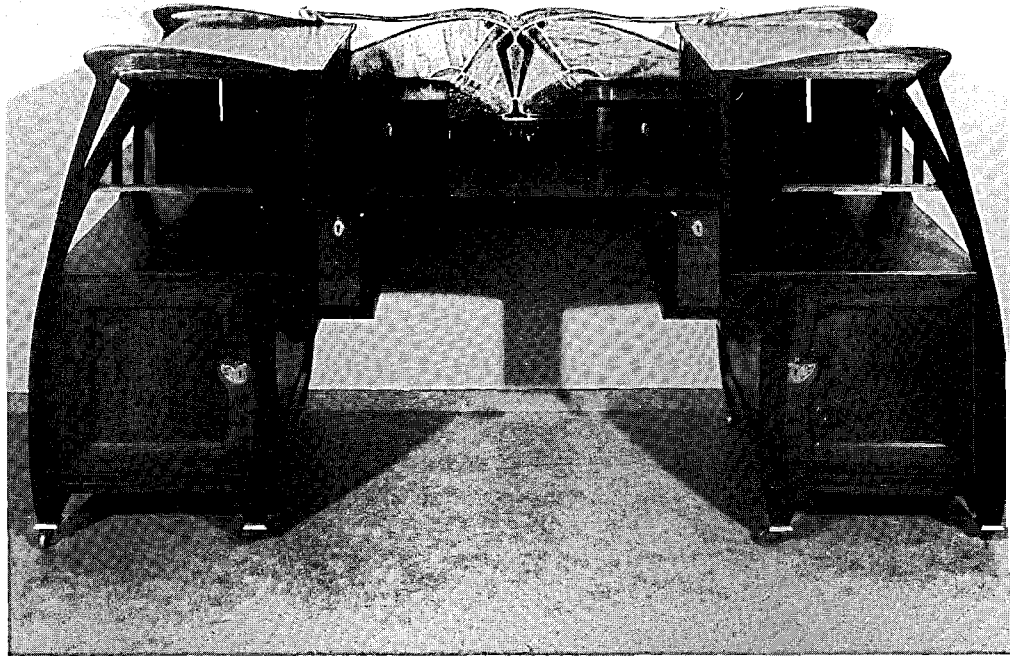
В 1900 году музей переехал в новое здание, где оборудовали два зала, посвященные наиболее крупным представителям современного искусства: Уильяму Моррису и Хенри ван де Велде



Коллекция произведений Хенри ван де Велде включает и более мелкие предметы, такие, как эта серебряная пряжка для ремня, украшенная лунными камнями и бриллиантами. Приобретена в 1903 году.



Письменный стол, изготовленный по эскизам Хенри ван де Велде. Приобретен на Всемирной выставке в Париже (1900).



(в них экспонировались и работы других мастеров, но главное место занимали произведения этих двух художников). Зал Морриса украшали набивные занавеси и керамические плитки, сделанные по его эскизам; в зале ван де Велде стены были обиты японским шелком.

В 1908 году здание музея надстроили. Появился еще один этаж, и Йенс Тийс попросил ван де Велде оформить интерьер, чтобы разместить в нем купленные ранее у художника мебель и другие произведения искусства. Новый зал прекрасно дополнил коллекцию современного искусства музея. Потолок украшал витраж, специально изготовленный для этого зала. Люстра также была сделана по эскизам ван де Велде. У одной из стен стояла бронзовая урна Густава Вигеланна. На стенах висели три гравюры Эдварда Мунка. Остальные предметы были созданы ван де Велде. На новом этаже оборудовали еще два зала: один, посвященный Уильяму Моррису, другой — французскому искусству модерна. В обоих залах наряду с работами европейских мастеров демонстрировались произведения японского искусства.

В 1968 году для музея построили еще одно здание. Туда переехал только зал ван де Велде, залы Морриса и французского искусства остались на прежнем месте. Тем не менее в новом здании был открыт зал искусства стиля модерн.

Сегодня зал ван де Велде вызывает большой интерес как широкой публики, так и специалистов. Он позволяет составить представление о стиле ван де Велде и его концепции *Gesamtkunstwerk* (единое, или целостное, произведение искусства). За восемьдесят лет существования зала отношение к нему публики и искусствоведов менялось.

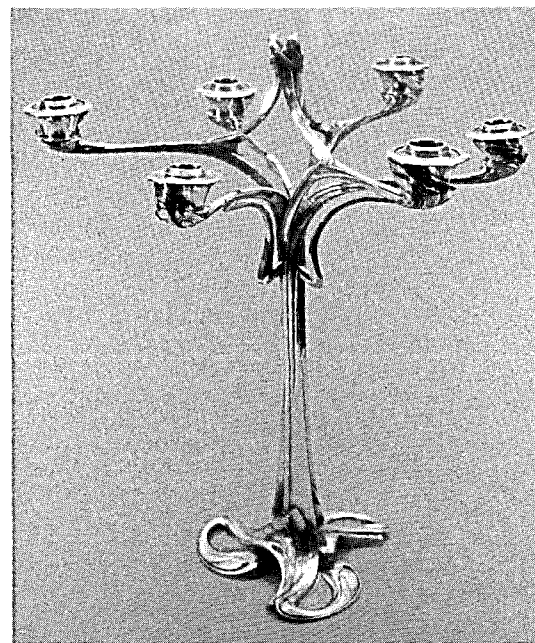
В 1908 году его считали слишком смелым для такого буржуазного города, как Тронхейм. Однако он оказывал огромное влияние на архитекторов. Наличие в музее этого зала, а также проходившие в музее многочисленные выставки современного искусства способствовали появлению в Тронхейме

большого числа интересных, смелых по замыслу зданий в стиле модерн. Музейные специалисты, особенно в скандинавских странах, считали экспозицию современного искусства в тронхеймском музее образцом, достойным подражания. Позднее, в двадцатые и тридцатые годы, публика взирала на зал как на нечто странное, как на какую-то диковину. Его называли чуть ли не камерой ужасов.

В пятидесятые — шестидесятые годы, когда возродился интерес к модерну, зал вновь обрел почитателей. Переезд в 1968 году зала ван де Велде в новое здание музея (хотя два других зала, посвященных искусству модерна, остались в старом здании) свидетельствует о том, что его посчитали важной частью коллекции, самостоятельным произведением искусства.

Сегодня музей известен прежде всего своей коллекцией искусства модерна, она занимает важное место в постоянной экспозиции, и познакомиться с ней приезжает немало посетителей. Мы заметили, что наибольший интерес к произведениям стиля модерн проявляет молодежь.

Однако остается нерешенной одна серьезная проблема: как обеспечить сохранность выставленных в зале предметов и одновременно возможность их осмотра? Еще два года назад разрешалось ходить по залу, теперь же посетители могут видеть зал и экспонаты только от входа в него. Конечно, это не лучший вариант, но если думать о будущих поколениях, то такого пути вряд ли удастся избежать. ■



Серебряные канделябры, изготовленные по эскизам Хенри ван де Велде. Приобретены в 1902 году.

Афиша выставки, проходившей в Музее прикладного искусства в 1898 году, в период зарождения венгерского искусства XX века.



Будапешт:

музей или

«цыганский

дворец»?

Museum of Applied Arts

Эва Ченкей  
(Éva Csenkey)

Хранитель отдела керамики будапештского  
Музея прикладного искусства.

Внимание, которое венгерский Музей прикладного искусства оказывал искусству модерна, и многолетние усилия по приобретению его образцов способствовали наблюдающемуся в наши дни росту интереса специалистов и широкой публики к этому стилю. Собранные в музее памятники не только отражают основные черты, присущие модерну, но и свидетельствуют о сегодняшнем отношении к нему. Создатели хранящихся в музее произведений отождествляли свое творчество с общеевропейским художественным возрождением и в то же время обращались к подлинно национальным истокам и традициям. Они не были широко известны за пределами Венгрии, но помогли венгерской культуре стать частью единого международного движения, активной участницей процесса культурного обновления.

Венгерский Музей прикладного искусства, созданный в 1872—1878 годах, как бы соединил прошлое и будущее, а также лучшие достижения европейской и венгерской культур, что нашло отражение

не только в задачах, которые он ставил перед собой, но и в художественных особенностях музейного здания, построенного в 1891—1896 годах по проекту Эдэна Лехнера. У создателей музея были зрелые, смелые и честолюбивые идеи. Они прекрасно знали искусство прошлого и включились в движение за «возрождение», используя в своей деятельности исторический подход. Они мечтали о самобытном национальном и вместе с тем современном искусстве, стремились направлять его развитие. К концу XIX века — счастливое в истории Венгрии время подъема — им удалось достичь этих целей. Они оставили потомкам великолепное наследие.

Музей прикладного искусства в Будапеште был третьим по счету музеем такого профиля в Европе. Его основателей вдохновлял пример лондонского и венского музеев прикладного искусства. Перед венгерским музеем стояла задача воспитания художников и дизайнеров и просвещения населения. Так называемый Объединенный комитет ста надеялся, создав специализированный музей, улучшить «состояние промышленного искусства Венгрии», которое он определил как «плачевное». Комитет получил поддержку парламента страны и столичных муниципальных властей. На Всемирной выставке в Вене в 1873 году он сделал крупные закупки для будущего музея. Первая его экспозиция открылась в 1874 году. В 1878 году заботу о музее взяло на себя Управление религии и народного образования, предоставлявшее ему ежегодные дотации.

Поддерживавшие музей видные представители венгерской культуры с одобрением отзывались о заслуживающей подражания деятельности, осуществлявшейся в сороковых годах XIX века Промышленным обществом и Обществом охраны промышленности. Считалось, что поддержка национального промышленного искусства поможет достичь прогресса и независимости страны. Однако возможность покончить с отсталостью и встать на путь буржуазного развития появилась только после образования Австро-Венгрии в результате соглашения 1867 года, чему предшествовали поражение буржуазной революции 1848—1849 годов и борьба за национальную независимость. Изменения, начавшиеся в стране после 1867 года, привели к возникновению добровольных обществ и объединений по защите интересов различных групп, профсоюзов, создававшихся в поддержку промышленности, которая в тот момент только избавлялась от цеховой системы, и в частности — художественной промышленности. В 1885 году было организовано прогрессивное Общество промышленных искусств. Тогда же начал издаваться его специализированный журнал “Művészeti Ipar” (*Промышленное искусство*). С 1897 года журнал стал выходить ежемесячно под названием “Magyar Iparművészet” (*Венгерское промышленное искусство*). Журнал не только освещал вопросы истории и теории, но и знакомил с новыми тенденциями, являясь таким образом пропагандистом достижений современного искусства.

### Центр развития промышленных искусств

С 1881 года в Музее прикладных искусств работал Енё Радишич (1856—1917). В 1886 году он стал директором музея, а с 1896 по 1917 год являлся его генеральным директором. Благодаря исключительным личным качествам этого человека и удачно складывавшимся обстоятельствам время его широкой и разносторонней деятельности стало для музея поистине золотым веком.

В архиве музея хранится представленный в министерство отчет Е. Радишича о посещении выставки Центрального союза декоративных искусств в Париже. В нем директор излагает программу всех своих последующих действий на основе подхода, подготовившего новый период:

Невозможно достичь положительных результатов, если человек отодвинут на второй план. Пока мы не вернем личности все ее права и не дадим ей возможности раскрыться в полной мере, в произведениях современных художников не будет той непосредственности и свежести, которые поражают нас в работах старых мастеров... Художников нужно создавать. Этому помогают посещения мастерских, музеев и выставок... но настоящих результатов не добиться без обучения.

В 1896 году, после того как Музей прикладного искусства и Школа прикладного искусства вместе въехали в новое здание, они начали работать в тесном сотрудничестве. Образовался настоящий центр развития промышленных искусств того времени, поскольку кроме музея и школы в здании разместились также редакция журнала и выставочные залы Общества промышленных искусств.

Енё Радишич чувствовал, что рождается новое искусство, наступает новая эра. Вот его восторженная, но очень точная оценка Всемирной выставки в Париже 1889 года, данная в статье, помещенной на страницах журнала “Industrial Art”:

Всемирная выставка в Париже — чрезвычайно важная веха в истории современного промышленного искусства и предвестница эпохальных событий... Пока у нас так думают немногие, но, быть может, сами события подтвердят, что мы не ошибаемся.

Благодаря усилиям Енё Радишича коллекции Музея прикладного искусства пополнялись не только сокровищами прошлого, но и замечательными произведениями современных художников. Музей приобрел образцы северского фарфора, предметы, изготовленные Т. Деком, Эмилем Галле, Делазршем и К. Массье — мастерами, совершившими в искусстве керамики поистине революционные изменения как с технической, так и с эстетической точки зрения.

В апреле 1898 года открылась чрезвычайно интересная и представительная выставка под названием «Современное искусство», несомненно положившая начало новой эре. Во вступлении к каталогу говорилось, что цель выставки — познакомить публику с возникшим на пороге XX века «новым направлением, представителями которого являлись ван де Велде и его сподвижники». Радишич сам отбирал участников этой крупной международной выставки. Луис Тиффани, например, привез новую коллекцию, состоящую почти из пятидесяти предметов. Тогда же музей приобрел весьма значительные работы мастеров Королевского фарфорового завода в Копенгагене, фарфорового завода «Рёрстранд» и шерребекских ткацких мастерских, а также статуэтки А. Шарпантье, гобелены Ф. Хансена и коллекцию Самуэля Бинга. В ноябре того же года (за два года до начала нового века) состоялась выставка изделий, отмеченных премиями на национальном конкурсе в Великобритании. Возможно, что она оказала влияние на венгерских мастеров и помогла им получить награды на Всемирной выставке в Париже 1900 года (за работы, выполненные в новом стиле).

В 1901 году Енё Радишич выставил в музее 128

предметов, закупленных на Всемирной выставке в Париже (в 1975 году Музей прикладного искусства организовал повторный показ этой коллекции). Произведения современного венгерского искусства регулярно экспонировались в музее на рождественских и весенних выставках, которые сотрудники музея организовывали совместно с Национальным обществом промышленных искусств. Закупки, осуществлявшиеся музеем на выставках, заложили основу коллекции модерна. Впоследствии она расширялась за счет передачи музею частных собраний, получения им ценных даров по завещаниям, а также покупки отдельных предметов. Сегодня коллекция произведений стиля модерн является довольно значительной по объему и отличается высоким качеством.

*Ни по-французски,  
ни по-бельгийски:  
по-венгерски*

25 октября 1896 года, во время празднования тысячелетия заселения венграми территории современной Венгрии, Франц Иосиф, император Австрии и король Венгрии, открыл здание венгерского Музея прикладного искусства и Школы прикладного искусства. Его архитектор — Эдён Лехнер (1845—1914) — был удивительным человеком. В автобиографии, опубликованной в 1911 году, он вспоминает, какие цели ставил себе в молодости:

Во мне росла убежденность, что наши усилия увенчаются успехом и без ориентации на предшествующие стили. Ни один из стилей не существовал вечно, каждый имеет свое начало во времени, поэтому мы вполне можем стать свидетелями рождения нового направления, расцвета венгерского стиля.

Еще в молодые годы Лехнер неожиданно отказался от карьеры дипломированного архитектора традиционного направления, хотя и понимал ее преимущества. Отныне его интересовала только проблема зарождения новых стилей и их изменения в лоне цветущей культуры. Лехнер вспоминал, что в 1875 году он «почти бегом ринулся в Париж» изучать французскую архитектуру, «которая, следуя велению времени, находилась в вечном развитии и движении». После возвращения в Венгрию в восьмидесятые годы он пытается в своих работах, выполняемых по заказу, уйти от модных в архитектуре той поры эклектики и аллегории. Лехнер разработал собственный подход — глубоко эмоциональный и субъективный, синтезировавший творчество его исторических предшественников. Благодаря такому «свободному и индивидуальному» подходу он вместе со своим коллегой архитектором Дьюлой Партошом выиграл конкурс на проект музея прикладного искусства.

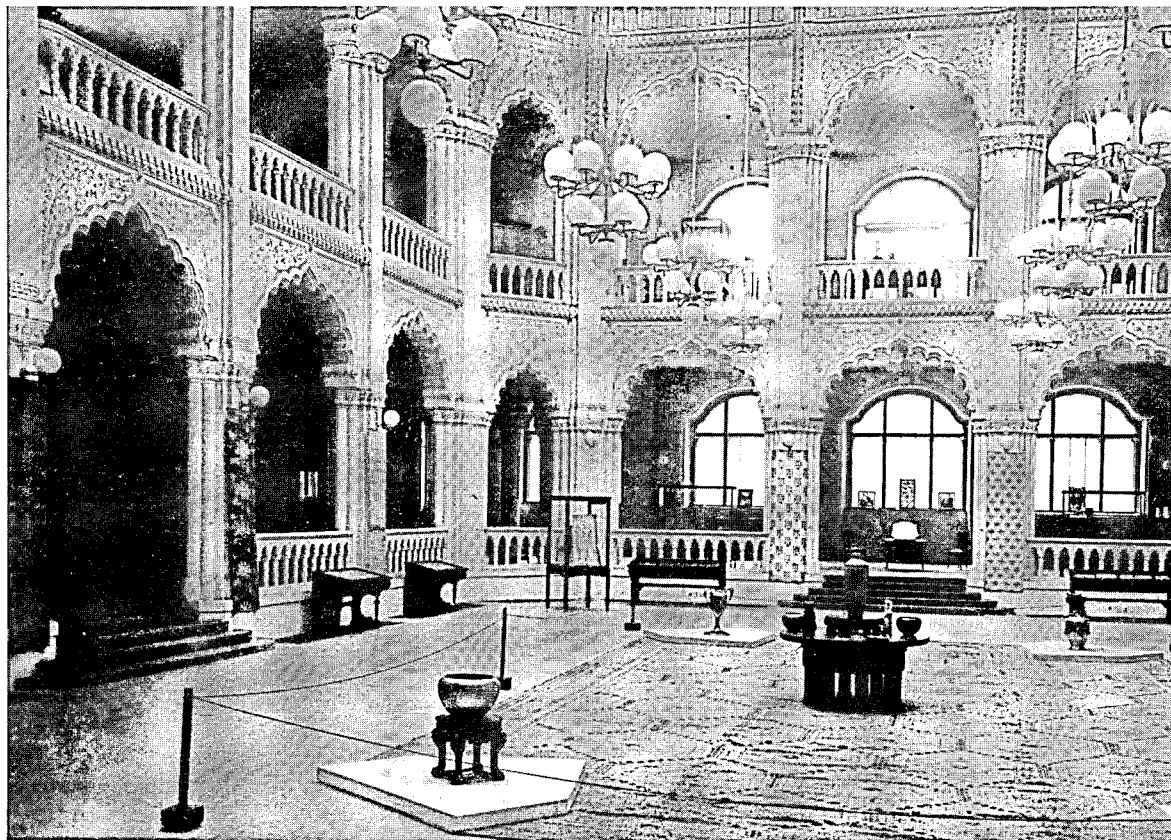
В проекте нашла удивительно ясное и поэтичное выражение идея восточного происхождения венгерского народа, воплощенная с помощью активно использовавшихся автором новых форм и орнаментики. Правда, в данном случае соединение элементов индийской и арабской архитектуры и венгерского орнамента, сохранившегося в народном искусстве, было, вероятно, не столь удачным, как в более поздних работах. Впоследствии сам Лехнер находил музей, вернее, вход в него «слишком индийским». Его современники насмешливо называли музей «цыганским дворцом». И тем не менее сегодня именно это здание считается первым образцом истинно венгерского модерна — стиля, созданного Лехнером.

Планы его зданий свидетельствуют о глубокой приверженности автора традиции, а также таких его личных качествах, как спокойствие и уравновешенность. Поставленный перед необходимостью вписать почти строго симметричное здание Музея прикладного искусства в неправильный прямоугольник отведенного для него участка, он нашел оригинальное решение. Боковые крылья здания словно две руки охватывают огромный, перекрытый стеклянным потолком центральный зал, создавая тем самым общее ощущение симметрии. Другая находка Лехнера, особенно ценная для Венгрии, где мало хорошего камня, — использование для облицовки поверхностей керамики (что также напоминает восточную архитектуру). Стены музея облицованы красивой и яркой глазурированной (или неглазурированной) плиткой с разнообразным цветочным орнаментом. Крыша покрыта цветной глазурированной черепицей. Легкие коньки из орнаментированной плитки, керамические детали зубчатых стен и декоративные дымовые трубы подчеркивают романтическое начало в архитектуре здания.

Главный вход утоплен в глубокий портик. Он расположен под центральной частью фасада и как бы втягивает вас внутрь здания. Здесь нет и тени сдержанности, умеренности — это сплошной праздник красок. Под замысловатой росписью потолка, где преобладают цветочные мотивы, вдоль стен, облицованных красной плиткой, покрытой люстром и отливающей металлическим блеском, устремляется вверх ярко-желтая балюстрада лестницы. Все здесь как бы подчиняется законам симметрии и вместе с тем полно буйной силы, напоминая дорогу, ведущую в темный грот восточного храма любви. Перед посетителем, вошедшим через главный вход, открывается бесконечная, залитая светом анфилада залов, переходящих один в другой и создающих ощущение единого целого. Обширный, полный света и воздуха центральный зал увенчан стеклянным куполом, покоящимся на металлическом основании, и окружен галереями. Потолок покрыт блестящей глазурированной плиткой. После яркой, даже несколько варварской красоты оформления входа здесь у посетителя возникает ощущение возвышенности и чистоты.

Как это ни парадоксально, во всем здании, построенном Эдёном Лехнером, нет ни одной формы или мотива, которые позволяли бы отнести его к бельгийской или французской разновидности модерна. Оно восходит к исторической традиции и имеет явно романтический характер. Его также отличает использование современных структур и применение принципов функционализма. Суть же решения Лехнера заключается в том, что он предпочел классицизму традиции венгерского народного искусства, взяв их за основу. Из наследия «экзотического» Востока Лехнер заимствовал не японские мотивы, что было характерно для многих мастеров модерна, а сасанидский стиль, который он считал близким себе по духу. Еще в 1918 году Лайош Фюлеп сделал поразительное замечание по поводу искусства Лехнера:

В поисках национального он находил интернациональное; в поисках азиатского он находил европейское; в поисках индивидуального он находил всеобщее; в поисках древнего он находил современное.



Центральный зал Музея прикладного искусства, 1959 год.

### Возрождение интереса к модерну

Сегодняшнее возрождение интереса к модерну в Венгрии тесно связано с Музеем прикладного искусства. Именно здесь в 1959 году прошла первая выставка изобразительного и декоративного искусства, на которой демонстрировалось более четырехсот произведений стиля модерн. Ее цель состояла в том, чтобы способствовать научному изучению материала. Признанию этого стиля препятствовал целый ряд неблагоприятных обстоятельств. Еще во втором десятилетии нашего века венгерское искусство заняло негативную позицию в отношении модерна, поскольку оно испытывало в то время мощное воздействие раннего *ар деко* и функционализма. После первой мировой войны в нашей растерзанной, зажатой тисками экономических неурядиц стране воцарилась атмосфера, вряд ли способствовавшая интеллектуальным и художественным исканиям.

Позднее был уничтожен социальный слой, поддерживавший существование ценностной системы буржуазной культуры. Пролетарская диктатура, установленная в 1948 году по образцу Советского Союза, стремилась искоренить все, что связывалось с ненавистной «буржуазной традицией».

В шестидесятые годы искусство начала XX века, и особенно модерн, обрело новое звучание. Этому способствовали возобновление научных исследований, публикация различных материалов, организация выставок, а также научная деятельность Центра документации истории искусств и его преемника — исследовательской группы по вопросам истории искусств при Академии наук Венгрии. Особую роль сыграли проходившие за рубежом выставки искусства стиля модерн, на которых экспонировались предметы из коллекций венгерских музеев. Выставки были для нас единственной возможностью показать венгерский модерн всему миру.

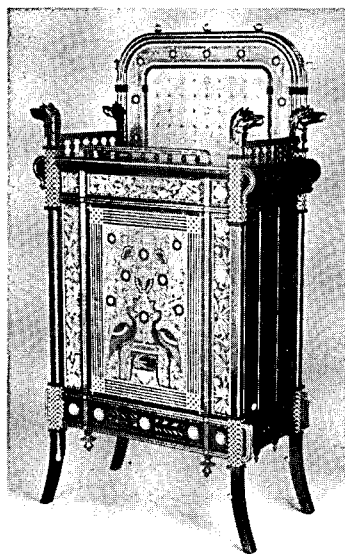
До недавнего времени мы ограничивались изучением творчества мастеров модерна собственной страны (то же самое характерно для Чехословакии, Польши и Югославии), хотя и проводили сравнения

с английским, французским, немецким и (иногда) венским модерном. Сегодня пришло время переосмыслить культуру начала века, и в частности искусство модерна в его многонациональном контексте, то есть в рамках Австро-Венгрии. Благодаря ведущему положению Вены и обменам, происходившим внутри многонациональной политической структуры и за ее пределами, наши достижения оказались гораздо значительнее того, что мы могли показать на выставках и отразить в публикациях. Помимо известных на сегодняшний день явлений, предстоит изучить все многообразие общих для региона черт. Если ставить перед собой такую задачу, то усиливающийся интерес к модерну со стороны искусствоведов и широкой публики может оказаться не просто преходящей модой. Этот стиль как бы возвращает нас к тем временам, когда Европа еще не была «разъединена». Быть может, он и не станет образцом для новых творческих поисков, но, несомненно, останется богатым источником вдохновения, объединяющим людей. ■



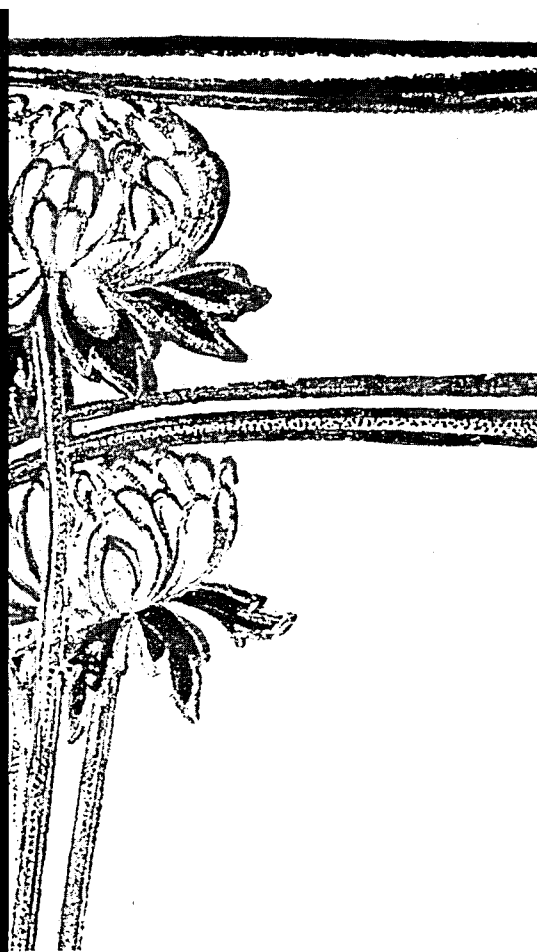
Лампа, изготовленная после 1902 года для фирмы «Груби фаянс» в бостонских мастерских фирмы «Тиффани».

Эти замечательные памятники были приобретены в 1984 году для коллекции Вирджинии Кэррол Крофорд, которая является частью собрания Художественного музея Атланты (штат Джорджия), предоставившего фотографии для публикации на страницах нашего журнала.



Бюро, созданное братьями Хергер. Нью-Йорк, около 1880 года.

Шкатулка, изготовленная фирмой «Тиффани». Корона, штат Нью-Йорк, 1898—1902 годы.



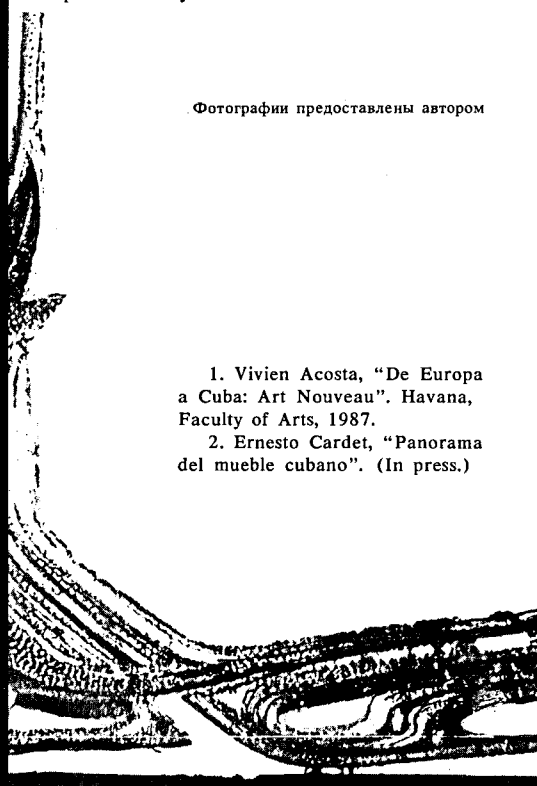
Ребека Гутьеррес (Rebeca Gutiérrez)

Родилась в Гаване в 1943 году. Окончила искусствоведческий факультет Гаванского университета. В 1966 году работала в Национальном музее изобразительных искусств. С 1967 по 1974 год возглавляла отдел визуальных искусств в Национальной библиотеке имени Хосе Марти. С 1974 года работает в Музее декоративного искусства, с 1980 года является его директором. Член Кубинского комитета ИКОМ.

Фотографии предоставлены автором

1. Vivien Acosta, "De Europa a Cuba: Art Nouveau". Havana, Faculty of Arts, 1987.

2. Ernesto Cardet, "Panorama del mueble cubano". (In press.)



# Кубинские отголоски

Стиль модерн возник из смешения и взаимовлияния художественного опыта разных стран, его концептуального осмысления и воплощения на практике. Модерн оставил неизгладимый отпечаток как в искусстве, так и архитектуре Кубы.

На Кубе расцвет искусства модерна приходится на первое десятилетие XX века. Новый стиль нашел отражение прежде всего в архитектуре зданий, расположенных на главных улицах городов, в оформлении газет, журналов и рекламных проспектов. Хотя модерн пользовался популярностью на всей территории острова, Куба не внесла в него ничего нового, своего. Здесь, как и в других странах, для произведений стиля модерн были характерны асимметричные формы, «текущие» линии, женские фигуры, растительные мотивы. Иногда в них чувствовался восточный привкус.

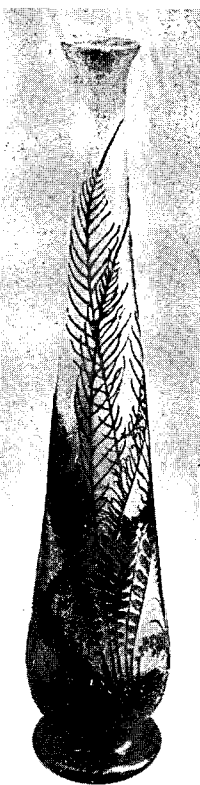
Влияние модерна проявилось не в конструкции зданий, а лишь в оформлении фасадов. «На Кубе трудно найти здание, пространственная организация или внутреннее убранство которого давало бы право отнести его к стилю модерн. Обычно это типично неоклассические постройки, украшенные модными в то время орнаментальными деталями»<sup>1</sup>. И тем не менее кубинской архитектуре не удалось избежать влияния нового стиля — он наложил отпечаток на фасады зданий, парадные подъезды, лестничные перила и балконы. По мнению различных специалистов, самыми крупными фигурами в кубинской архитектуре того времени являлись Марио Ротлант и Эухенио Дедиот, чье творчество отличалось «чистотой» стиля.

## Графика и декоративные искусства; керамика

Стиль модерн получил распространение в графике, особенно в литографиях, печатавшихся на коробках для сигарет и сигар. В их оформлении часто использовались тропические мотивы, что очень подходило для рекламы производившихся на Кубе известных повсюду гаванских сигар. Художественные особенности стиля модерн нашли отражение и в полиграфии — виньетки и рекламные клише в журналах изобиловали стилизованным растительным орнаментом. Нельзя не упомянуть кубинского карикатуриста Конрадо В. Масагуэра; в его рисунках на страницах журнала «Social» и в других работах проявились основные черты нового стиля. Хайме Валлс оформлял в духе искусства модерна рекламные объявления в журнале «El Figaro». Родившееся на заре века новое направление достигло апогея в двадцатые годы, подарив миру различные формы декоративного искусства.

В начале столетия стиль, господствовавший в производстве кубинской мебели, соединился с другим, который, хоть и медленно приживался на Кубе, все же благодаря своей концепции и современному характеру способствовал модернизации оформления интерьера в стране. Этим стилем был модерн (в то время известный как «модернисмо»), нашедший воплощение в ряде значительных произведений, созданных кубинскими мастерами<sup>2</sup>.

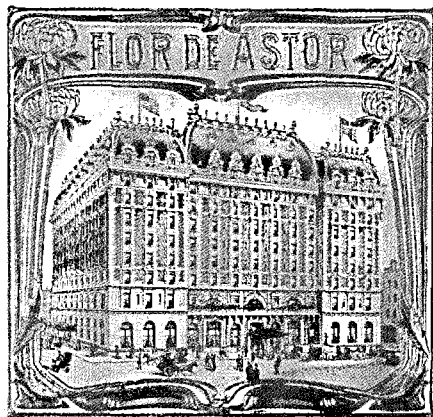
Конечно, страна продолжала ввозить из-за рубежа многие предметы, и в том числе разнообразную мебель в стиле модерн: изделия венских мастеров, кресла Тоне, стулья различных видов, подставки для зонтов, металлические столы.



Эмиль Галле.  
Декоративная ваза.  
Франция, XX век.  
Из коллекции  
Музея  
декоративного  
искусства.

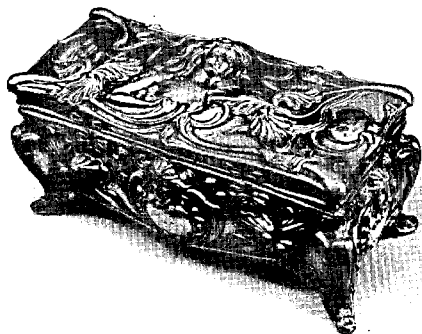


Литографии на сигарных коробках фабрики «Ла Флор де Астор».



Что касается керамики, то на Кубе дело не пошло дальше строительства нескольких печей для обжига. Производство же художественной керамики началось только в первом десятилетии XX века, а через несколько лет прекратилось. Вот почему в большинстве своем изделия из фарфора и стекла завозились из Европы (продукция северских, богемских, венских, испанских и других мастерских). В коллекции Музея декоративного искусства в Гаване только одно изделие из керамики, оформленное в духе нового стиля, выполнено кубинским мастером. Да и оно не может считаться образцом стиля модерн: это ваза классической формы, украшенная стилизованным изображением кубинской орхидеи со столь излюбленным представителями модерна вычурным рисунком листьев.

Новый стиль нашел отражение во многих других произведениях кубинского декоративного искусства. Следует упомянуть витражи, веера и одежду — в них влияние европейских вкусов и стилей ощущалось всегда. Стиль модерн проник во все сферы кубинского общества. Он в большой степени соответствовал вкусам кубинцев, вот почему по сей день сохранились многочисленные предметы, в которых присутствуют элементы этого стиля.



Шкатулка с инициалами автора J. В. Франция, XX век. Из коллекции Музея декоративного искусства.

Декоративная статуэтка, изготовленная на фабрике «Ройал Дукс Богемия». Чехословакия, XX век. Из коллекции Музея декоративного искусства.



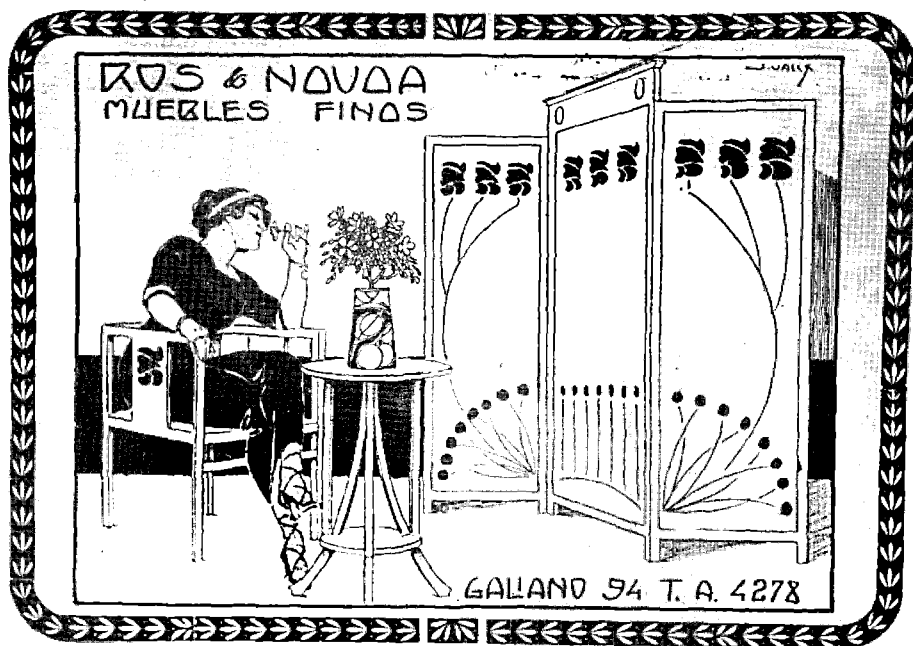
Хайме Харт и Кастор Гонсалес Дарна. Керамическая ваза. Куба, 1930 год. Из коллекции Музея декоративного искусства.

### Роскошь и обыденность

В 1964 году по случаю открытия Музея декоративного искусства был организован первый показ коллекции искусства модерна. Позднее, в 1978 году, прошла вторая выставка, включавшая и предметы из частных собраний. Она заняла все залы временных выставок. С тех пор активно ведется работа по пополнению коллекции.

Коллекция искусства модерна, принадлежащая Музею декоративного искусства, отражает иностранное влияние, о котором неоднократно упоминалось в статье. В собрании европейской керамики имеются образцы, изготовленные в разных местах и представляющие разновидности стиля (*ар нуво*, *стиль модерн*, *югендстиль*, *сецессион*). Наш музей располагает рядом выдающихся произведений искусства, таких, например, как цветочный горшок работы Жольнаи из Печа. Среди предметов из стекла привлекают внимание работы мастеров школы Нанси (Франция), которую возглавлял Эмиль Галле, а также изделия мастерских Луиса К. Тиффани (США). Подробное перечисление памятников из нашего собрания заняло бы слишком много времени. Коллекция серебряных изделий, включающая предметы, изготовленные в мастерских Северной Америки (например, фирмой «Тиффани»), позволяет судить о разнообразии в оформлении чайных сервизов, столовых приборов и декоратив-





Луис К. Тиффани. Декоративный кубок.  
США, XX век. Из коллекции Музея  
декоративного искусства.

Хайме Валлс. Реклама мебели фирмы  
«Рос и Новоа». Журнал «Bohemia»,  
28 декабря 1913 года.

ных стаканов. В собрании светильников имеются изделия Галле, Ричарда и Тиффани. В коллекцию бижутерии входят всевозможные безделушки: броши, пуговицы, закладки для галстука. Среди открыток немало образцов из Европы, Северной и Латинской Америки, а в коллекции вееров есть как роскошные праздничные веера, так и обычные, сделанные из бумаги. Представлены также швейцарские, американские и французские часы.

Образцы искусства модерна хранятся и экспонируются не только в Музее декоративного искусства, но и в других музеях Кубы. ■

### Библиография

- ACOSTA, Vivien. "De Europa à Cuba: Art Nouveau". Havana, Faculty of Arts, 1987.
- ARROYO, Anita. "Las artes industriales en Cuba, su historia y evolución". Havana, Cultural, 1943.
- CARDET, Ernesto. "Panorama del mueble cubano". In press.
- "El Figaro" (Havana), 1905-15 passim.
- MERINO, Luz. "La vanguardia plástica en Cuba". Havana, Faculty of Arts, 1987.
- RIGOL, Jorge. "Apuntes sobre el grabado y la pintura en Cuba". Havana, National Cultural Board, 1972.
- WEISS, Joaquín. "Medio siglo de arquitectura cubana". Havana, Faculty of Architecture, University of Havana.





## Музей финской архитектуры

N. E. Wickberg/Museum of Finnish Architecture

Центральный вокзал в Хельсинки, построенный Элиелем Саариненом в 1904 году и обновленный в 1940, остается современным и сегодня.

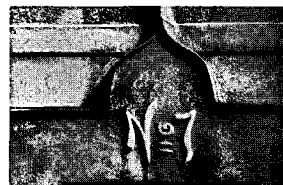
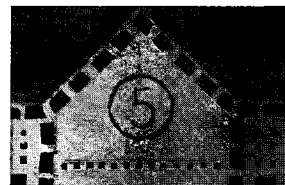
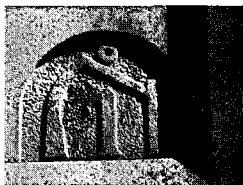
Сиркка Валанто  
(Sirikka Valanto)

Заведующий архивом в Музее финской архитектуры.

С самого начала своего существования Музей финской архитектуры уделял большое внимание архитектуре модерна. Первая выставка, организованная в музее в 1955 году, еще до его официального открытия, была посвящена хельсинкским постройкам Элиеля Сааринена. Вторая выставка Элиеля Сааринена экспонировалась в Хельсинки в 1984 году (затем она отправилась в путешествие по странам Западной Европы и Северной Америки, откуда вернулась совсем недавно). За годы, прошедшие между этими двумя событиями, музей показал еще целый ряд крупных и представительных выставок, а также выпустил публикации, рассказы-

вающие о творчестве двух крупнейших архитекторов модерна — Ларса Сонка и Армаса Линдгрена. Таким образом, Музей финской архитектуры многое сделал для популяризации архитектуры модерна.

В настоящей статье мы постоянно употребляем термины «модерн» и «национальный романтизм», не очень задумываясь о различиях между ними. В Финляндии их нередко путали, поскольку в одном и том же здании можно видеть признаки и того, и другого стиля. Архитектуру «национального романтизма» часто определяют как часть архитектуры модерна, но использование обоих терминов позволяет



Arthur Gillette

быть более точным в описаниях и по этому вполне оправданно.

Наш музей является одним из старейших в мире архитектурных музеев (раньше него основан только Государственный научно-исследовательский музей имени А. В. Шусева в Москве). Идея создать в Финляндии такой музей была впервые высказана еще в начале столетия. Первым конкретным шагом на пути ее воплощения стала организация в 1949 году Ассоциацией финских музеев фотоархива — предшественника существующего ныне музея. Перед фотоархивом стояла задача собирать фотодокументы, главным образом связанные с современной архитектурой. О музее тогда никто не думал. Хотя в архиве хранились некоторые работы старых мастеров, которые иначе погибли бы, в ту пору о создании коллекции рисунков не было и речи. Работа по организации самого музея началась в 1954 году, а в 1956 году его открыли для публики. Основу собрания составил фотоархив, насчитывавший 8066 фотографий, и коллекция рисунков Элиеля Сааринена, еще в 1951 году подаренная будущему музею архитектуры вдовой художника Лоей Сааринен.

Музей финской архитектуры ставит своей целью пробудить у людей интерес к архитектуре и распространять знания о ней. Музей обладает коллекциями рисунков, фотографий и документов; в нем имеются архив, библиотека и научный отдел. Музей организует выставки, посвященные архитектуре, занимается издательской деятельностью и предоставляет различную информацию. Музей финской архитектуры приобрел широкую известность в основном благодаря своим выставкам и публикациям.

### *В архиве представлены все известные финские архитекторы*

Архитектура модерна широко представлена в архиве, но она не выделена в специальный раздел, хотя и составляет значительную часть коллекции. Архив содержит семьдесят тысяч черно-белых фотографий памятников старой

и новой архитектуры, большое число слайдов, а также материалы архитектурных конкурсов, включающие документы, протоколы жюри и фотографии проектов соискателей. В разделе архива, посвященном планировке городов, хранятся копии планов застройки крупнейших финских городов, полученные из других архивов. В коллекции музея имеется мебель, созданная архитекторами — в частности, Элиелем Саариненом, — а также инструменты, которые они использовали в работе. Библиотека обладает богатым собранием различных заметок и писем архитекторов.

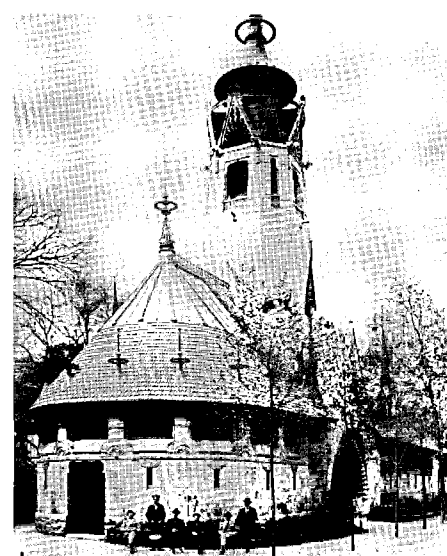
Коллекция рисунков музея позволяет проследить историю развития финской архитектуры, правда, в основном это произведения, созданные в XX веке. Здесь представлен каждый хоть сколько-нибудь известный финский архитектор. Хронологически собрание открывают рисунки Карла Людвига Энгеля, датируемые двадцатыми годами XIX века, а завершает — очень полная коллекция произведений Вильхо Ревелла, переданная музею его фирмой. Комплектование собрания рисунков происходит главным образом за счет даров, причем все крупные дары относятся к XX веку. Рисунки Алвара Аалто хранятся в специальном фонде его имени, а других известных, но уже не практикующих архитекторов — в самом музее.

Чтобы по-настоящему оценить значение собрания, необходимо рассматривать его в связи с историей финской архитектуры, еще весьма короткой. В собрании практически нет рисунков, созданных до XIX века, поскольку в то время в стране не было профессиональных архитекторов; они появились в начале XIX столетия и почти все работали в Высшем совете общественных зданий Хельсинки. Лишь в конце века, когда учебные заведения Финляндии стали готовить архитекторов, число их заметно возросло. Раньше архитектурное образование можно было получить только за границей.

В XX столетии коллекция рисунков стала быстро увеличиваться за счет материалов, поступавших от известных архитекторов. Отход от исторических стилей и зарождение стиля «нацио-

Номера хельсинкских домов, исполненные в стиле модерна.

Сельская церковь? Нет, это павильон Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Авторы проекта Герман Гезеллиус, Армас Линдгрэн, Элиель Сааринен.



Museum of Finnish Architecture

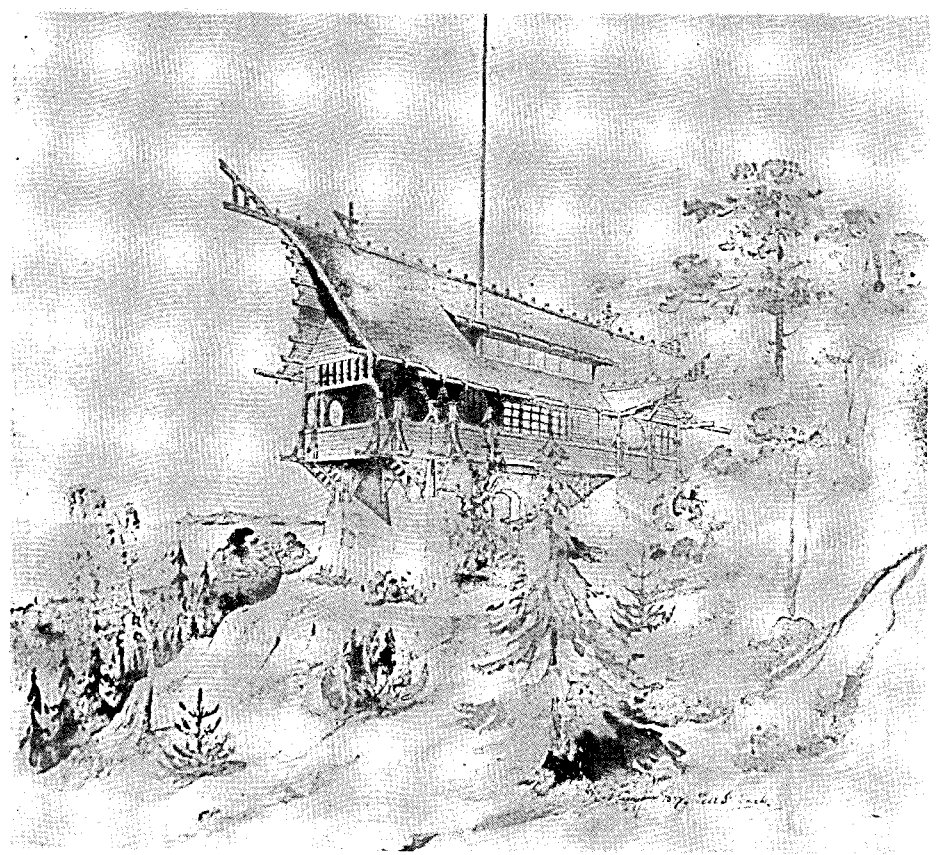
нального романтизма» можно проследить в совместных проектах ведущих архитекторов фирмы «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен». После того как фирма распалась, каждый из ее бывших членов продолжал работать самостоятельно — в архиве имеется обширная коллекция рисунков Элиеля Сааринена (более пятисот) и Армаса Линдгрена (свыше тысячи). Еще одним ведущим архитектором того времени был Ларс Сонк. Коллекция его рисунков — одна из самых значительных в музее. Она охватывает более чем пятидесятилетний период творчества архитектора. В нее входит большая часть его работ, связанных с архитектурой «национального романтизма», а также все поздние рисунки вплоть до сороковых годов.

Поворотным моментом в истории финской архитектуры стал конкурс на здание Центрального вокзала в Хельсинки. Можно сказать, что конкурс и последовавшие за ним бурные дискуссии о принципах «современной архитектуры» положили конец архитектуре «национального романтизма». Из конкурсных материалов музей располагает лишь работами Фростеруса и Стренгелла — безусловно, интересными, но не отмеченными жюри. Имеется несколько рисунков Элиеля Сааринена, относящихся к более поздней стадии разработки проекта Центрального вокзала. В архиве находятся почти все работы архитектора Сигурда Фростеруса. Если Сааринен и Сонк были представителями «национального романтизма», то архитектор Селим Линдквист испытал влияние рационализма и венского *сецессиона*. Коллекция его работ, хранящаяся в музее, также весьма обширна.

### *Интерес к архитектуре модерна не ослабевает*

На мой взгляд, в Финляндии постоянно сохраняется интерес к модерну. Для историка искусства, каковым я являюсь, значение архитектуры модерна и «национального романтизма» бесспорно. Сама эта архитектура уже давно получила высокую оценку, но наше понимание ее содержания и истинного значения изменилось.

Сегодня не подлежит никакому сомнению, что Дом-студия в Виттреске, созданный Гезеллиусом, Линдгреном и Саариненом, так же как собор в Тампере и Центральный вокзал в Хельсинки, является национальным памятником. Прилегающие к нему районы, застроенные зданиями в стиле модерн и «национального романтизма», принадлежат к лучшим жилым кварталам в Хельсинки. Было время, когда зда-



Museum of Finnish Architecture

ния в стиле модерн разрушали, но в наши дни не нужно доказывать их ценность. Сейчас многие из этих зданий реставрируют, в их числе ратуша в Иматре архитектора Уско Нюстрёма. Но возникают иные проблемы, чаще всего связанные с плохо выполненными или даже неграмотными реконструкциями, которые портят здание в стиле модерна в той же мере, что и любой другой архитектурный памятник.

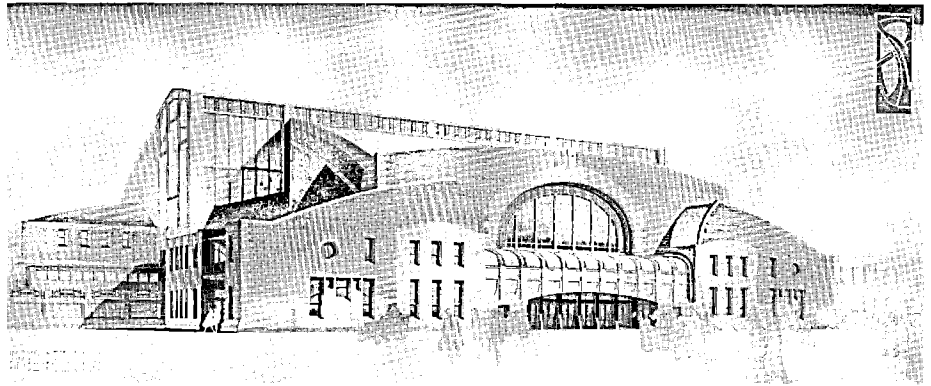
Существует множество объяснений того факта, что архитектура модерна была столь популярна в Финляндии. Появление архитектуры «национального романтизма» часто связывают со сложившейся в конце XIX века политической ситуацией в стране, отмеченной борьбой за национальное самоопределение. Тогда в архитектуре и других видах искусства подчеркивалось национальное начало. Одним из лучших образцов архитектуры «национального романтизма» явился павильон Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, созданный Гезеллиусом, Линдгреном и Саариненом. На ней Финляндия впервые была представлена собственным павильоном, отдельно от России. Развивались также изобразительное искусство, музыка, литература, прикладное искусство. Архитектура модерна и «национального романтизма» получила такое распространение, что во многих городах целые районы строились в этом стиле. Особенности архитектуры «национального романтизма» — такие, как использование натурального камня, бутовая кладка, преобладание в скульптурном декоре на-

циональных мотивов, — начали терять для архитекторов свою привлекательность после состоявшегося в 1904 году конкурса на здание вокзала в Хельсинки, тогда как влияние международных тенденций модерна по-прежнему продолжало ощущаться.

Архитектура «национального романтизма» долго считалась исключительно местным явлением. В то же время в начале века явно ощущались другие влияния, например американской архитектуры. Об этом не вспоминали до тех пор, пока в пятидесятые годы молодое поколение историков искусства не начало по-новому изучать архитектуру того периода. В пятидесятые и шестидесятые годы в университете была предпринята серия исследований творчества Ларса Сонка, Селима Линдквиста, Сигурда Фростеруса и Элиеля Сааринена. Их результаты оказались сенсационными: они доказали международный характер стиля модерна.

Научные изыскания, а также ряд мероприятий, проведенных в пятидесятые годы, способствовали признанию модерна. На основе подаренных Финляндии рисунков Элиеля Сааринена была организована выставка, показанная в Хельсинки, а затем в Москве. После открытия нашего музея ему передали коллекции работ Ларса Сонка, Сигурда Фростеруса и Армаса Линдгрена. В 1972 году состоялась большая выставка *Финляндия 1900*, подготовленная Музеем финской архитектуры, Академией художеств Финляндии и Финским обществом ремесел и дизайна. Стоит вспомнить, что примерно в то же вре-

Ларс Сонк. Один из проектов «Виллы Хялльберг» на острове Аланд, 1897 год.



Конкурсный проект вокзала в Виипури (ныне Выборг) архитекторов Сигурда Фростеруса и Густава Стренгелла, 1904.

мя дом в Виттреске был превращен в музей, а ведь в течение долгих лет о нем не вспоминали.

Вероятно, сохраняющийся интерес к архитектуре «национального романтизма» и модерна в Финляндии можно объяснить тем, что это был первый собственный финский стиль. Ритва Вяре в своем исследовании проанализировала причины, которые привели к его созданию. Ранняя финская архитектура (за исключением народной) испытывала влияние всех международных тенденций; она по очереди отдавала дань эклектике исторических стилей, возрождению, ампиру — всему, что привносилось в Финляндию из-за границы.

Даже если первоначальное политическое содержание, вкладывавшееся в архитектуру «национального романтизма», потеряло сегодня свою актуальность, этому направлению присуще нечто такое, что позволяет ему сохранять свое значение и для нынешней Финляндии. У архитектуры «национального романтизма» более глубокие корни, восходящие к древним каменным стенам средневековых церквей или бревенчатым домам, и, несмотря на влияние извне, она является для людей родной и близкой. Вот почему архитектура «национального романтизма» имела для Финляндии большее значение, чем, скажем, архитектура функционализма.

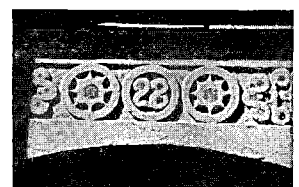
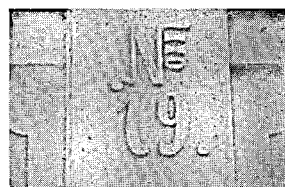
### *Наш дальнейший путь*

В наши дни архитектура модерна получила окончательное признание, и вряд ли в будущем отношение к ней изменится. Никто больше не собирается отрицать значение таких зданий, как Центральный вокзал в Хельсинки или собор в Тампере. По мере же появления результатов новых исследований наше знание архитектуры модерна будет углубляться. Конкретных планов, связанных с данной темой, у Музея финской архитектуры нет, но только что, например, экспонировались выставки, посвященные творчеству Элиэля Сааринена, Ларса Сонка и Армаса Линдгрена. В ближайшем будущем выйдет в свет монография об Элиэле Сааринене, являющаяся итогом большой работы по изучению его творчества, проделанной научными сотрудниками музея.

Скорее всего, в коллекциях Музея финской архитектуры собраны все материалы, относящиеся к модерну, которые можно было найти в Финляндии и которых нет в других архивах, но в будущем возможны самые неожиданные открытия. Ряд имеющих-

ся материалов нуждается в более тщательной каталогизации, и мы предполагаем со временем заняться этим, но в настоящее время область наших интересов связана с иными проблемами архитектуры.

Необходимы более широкие знания об архитектуре модерна. До сих пор основное внимание сосредоточивалось на изучении творчества ее «звезд»; мы еще многого не знаем о работах рядовых архитекторов и строительных мастеров страны. ■



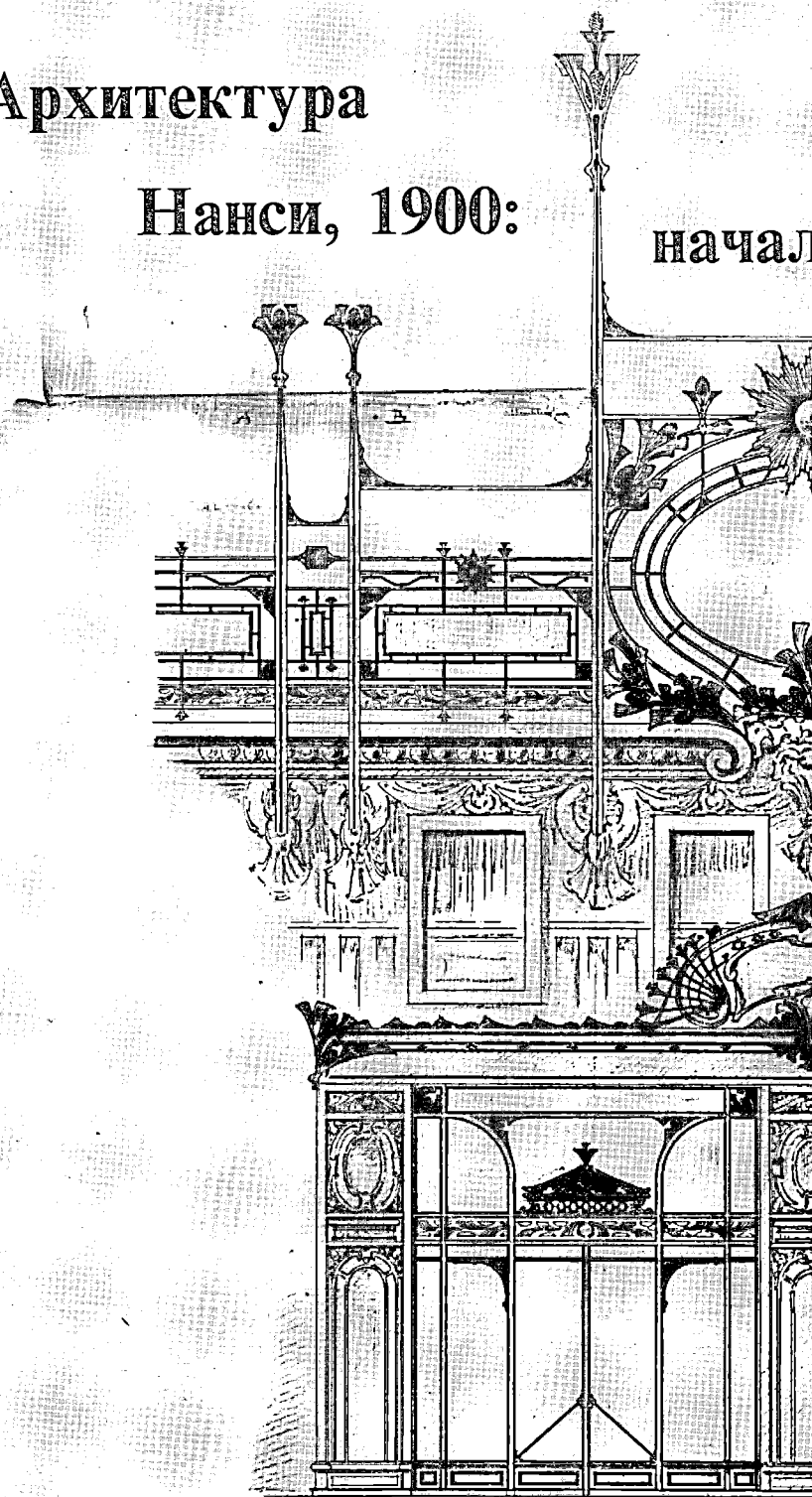
# Архитектура

## Нанси, 1900:

## начало работы

## по созданию

## архива



Photos: Inventaire de Lorraine SPADEM

Объединенные магазины, Эпиналь.  
Деталь бокового фасада.  
Неосуществленный проект.  
Частное собрание.

Венсан Брадель  
(Vincent Bradel)

В 1981 году получил диплом архитектора. Проводил исследовательскую работу в Лаборатории истории современной архитектуры, работал во Французском институте архитектуры. С 1983 по 1986 год участвовал в качестве помощника комиссара в подготовке выставки "Un canal, des canaux", организованной Национальным фондом исторических памятников и мест и министерством коммунального обслуживания. В 1987 году по поручению Современного архива лотарингской архитектуры подготовил выставку, посвященную творчеству нансийского архитектора Жозефа Орнекера. В настоящее время работает над диссертацией о развитии градостроительства в Нанси начиная с середины XIX века.

Выставка "Nancy Architecture 1900 — Les architectes et leurs commanditaires" (*Архитектура Нанси. 1900. Архитекторы и их покровители*), созданная организацией "Inventaire de Lorraine" совместно с Архитектурной школой и Школой изящных искусств Нанси, была открыта в 1976 году. С тех пор она демонстрировалась во многих странах мира, популяризируя таким образом наследие, мало известное и самим жителям Нанси. Теперь кажется вполне естественным соединять имена архитекторов Эмиля Андре (1871—1933) и Люсьена Вайсенбургера (1860—1929) с именами Галле, Пруве, братьев Даум, Мажорея, Валлена и Грюбера. Но архитектура пока еще не включена в экспозицию Музея школы Нанси. Это объясняется прежде всего отсутствием помещений, однако имеются и причины исторического характера, например тот факт, что местная архитектура играла второстепенную роль в создании школы Нанси, а также то, что история архитектуры как наука развивалась медленнее, чем история искусства. Сейчас, когда начали собирать материалы по истории архитектуры, становится наконец возможным определить истинное значение нансийской архитектуры модерна.

*Наследие и создание  
его архива*

Каждому, кто перелистывает каталог выставки *Архитектура Нанси. 1900*<sup>1</sup>, сразу же становится ясно, что лишь очень немногие из представленных на

1. Это не просто каталог, а великолепный путеводитель и одна из интереснейших новых публикаций, посвященных выставкам.

выставке работ были созданы до этого времени. Складывается впечатление, что до 1899 года архитектура Нанси не испытывала на себе влияния творчества Эмиля Галле (1846—1904). Такой вывод напрашивается в связи с решением Луи Мажореля (1859—1926) дать заказ на строительство своего дома в Нанси молодому парижскому архитектору Анри Соважу (1873—1932). Новое здание, получившее название «Вилла Жика», произвело на всех ошеломляющее впечатление, и в первое десятилетие XX века в Нанси наблюдался несколько запоздалый расцвет архитектуры, в той или иной степени находившейся под влиянием модерна. В этот период строится множество вилл, особняков и других жилых, а также торговых зданий.

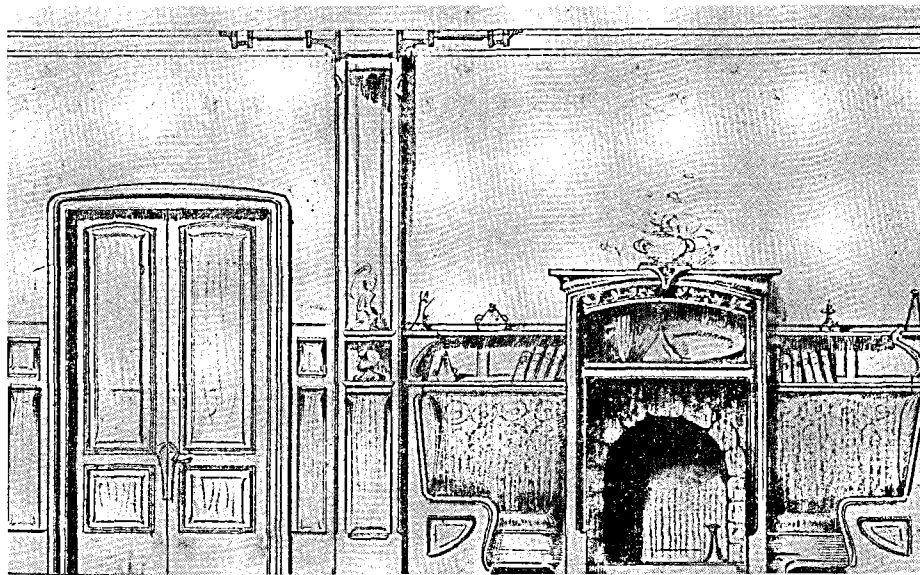
Следует, однако, заметить, что в большинстве случаев заказчики в Нанси не располагали такими финансовыми средствами, которые имели покровители архитектуры в Брюсселе и Париже. Это часто приводило к тому, что за типичными для того времени фасадами скрывались традиционные интерьеры, а мебель начала века заполняла помещения, построенные в стилях более ранних эпох. Такое несоответствие нарушало характерное для модерна единство стиля. Действительно, архитектура в нансийских постройках не является главным элементом, объединяющим все виды декоративных искусств, а лишь служит основой синтеза элементов, каждый из которых остается независимым. Отсюда до отношения к архитектуре как к второстепенному для школы Нанси виду искусства — всего лишь один короткий шаг, и он был сделан без колебания.

Ну, а что можно сказать относительно амнезии и слепоты, господствовавших до начала семидесятых годов? Открытие в 1963 году Музея школы Нанси не остановило разрушений, начавшихся в 1968 году сносом очень красивого дома Поля Люка, построенного между 1902 и 1906 годами по проекту Анри Гюттона (1851—1933) и Жозефа Орнекера (1873—1942). Ряд зданий этого периода, в том числе довольно значительных, удалось вовремя спасти в 1974 году, когда их внесли в дополнительный список исторических памятников. Но окончательная уверенность в том, что здания сохранятся, пришла два года спустя, после успеха экспонировавшейся в Нанси выставки *Архитектура Нанси. 1900*. Началась первая волна реставрационных работ. Встала следующая задача: спасти документальную память вновь открытого наследия. Удалось разыскать немало документальных свидетельств, но подходящими помещениями для их хране-

ния город не располагал. В Нанси, как и повсюду во Франции, историю современной архитектуры только начали изучать. Поэтому прошло около десяти лет, прежде чем идея созрела и в конце концов получила одобрение. После передачи музею обширного архива Жана Пруве (1901—1984), одного из наиболее известных представителей нового поколения школы Нанси, в феврале 1987 года по инициативе Архитектурной школы Нанси, "Inventaire de Lorraine", а также при поддержке городских властей и департамента, ведающего архивами, был создан Современный архив лотарингской архитектуры. Совершенно случайно в это же время архив одного из мастеров, чьи работы были представлены на выставке *Архитектура Нанси. 1900*, стал доступен публике.

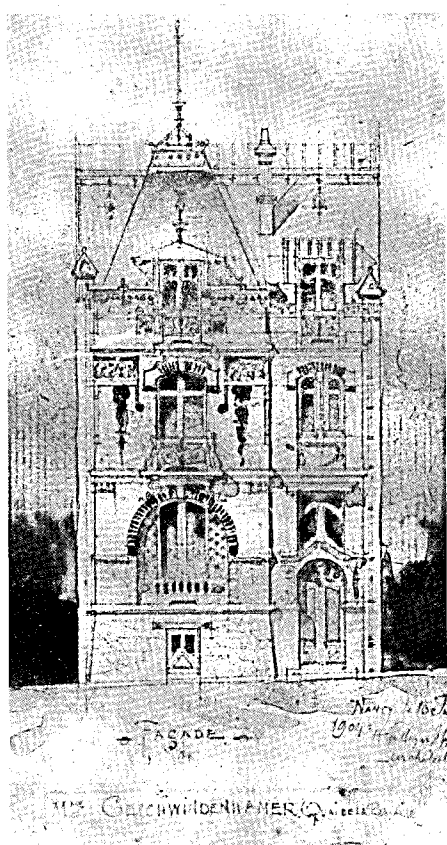
### Коллекция Орнекера

Биография Жозефа Орнекера является примером того, как художнику иногда удается достичь профессиональ-



ного успеха и прекрасного общественного положения. В 1901 году этот сын бизнесмена среднего достатка приехал в Нанси, а уже в 1907 году привлек к себе всеобщее внимание победой в конкурсе на реконструкцию Большого театра в знаменитом дворце Станислава в Нанси. В том же году Жозеф Орнекер стал архитектором очень крупного регионального банка, а один из самых просвещенных промышленников Лотарингии заказал ему проект шахтерского центра. Своим невиданным успехом он был обязан знаниям, приобретенным во время обу-

Дом Поля Люка, Нанси (1902—1906, разрушен в 1968 году). Проект оформления холла. Как полагают, рисунок выполнен в мастерской Луи Мажореля. Частное собрание.



Дом Гешвинденхамера  
(1903—1904), Нанси. Проект фасада.  
Частное собрание.

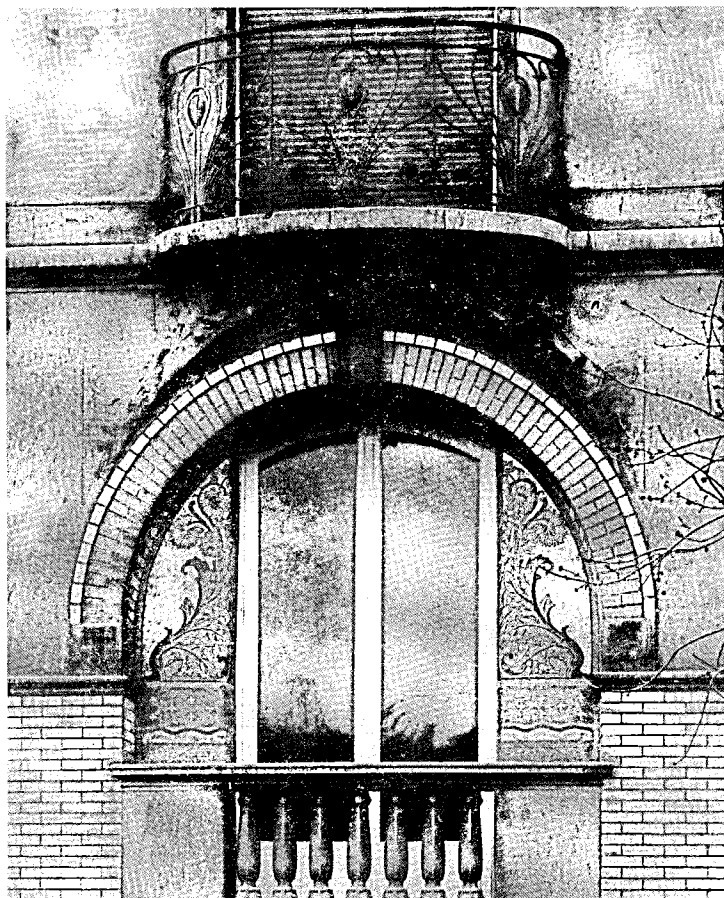
чения в Национальной школе изящных искусств, а также одной, оказавшейся для него очень важной, встрече. Анри Гюттон, выпускник политехнической школы, увлекшийся архитектурой и ставший архитектором, являлся членом городского совета, членом промышленного общества, а также общества архитекторов восточных областей Франции. Анри Гюттон не напрасно потратил время на то, чтобы ввести в нансийское общество своего будущего последователя и познакомить его с модерном, который он сам незадолго до того открыл для себя. Ученичество Орнекера было непродолжительным и достаточно поверхностным, но результаты (например, дом Гешвинденхамера) оказались небезынтересными. Хотя в его проекте фасада Объединенных магазинов в Эпинале (1908 год) еще ясно различима эклектическая трактовка модерна, Жозеф Орнекер одним из первых архитекторов Нанси отказался от этого стиля в пользу неоклассицизма, который в несколько смягченном варианте оставался его излюбленной образной системой вплоть до конца творческого пути, завершившегося в 1930 году. Конечно, творчество Орнекера — не самый

характерный пример влияния школы Нанси. Тем не менее в его работах нашли отражение основные тенденции того времени. Эклектика здания Большого театра в Нанси свидетельствует о том, что его автор предан принципам академической архитектуры, что он — родоначальник местного академизма. Здесь, как и в других своих постройках, Орнекер демонстрирует приверженность прагматизму, который проповедовал его преподаватель, профессор Школы изящных искусств Жюльен Гаде.

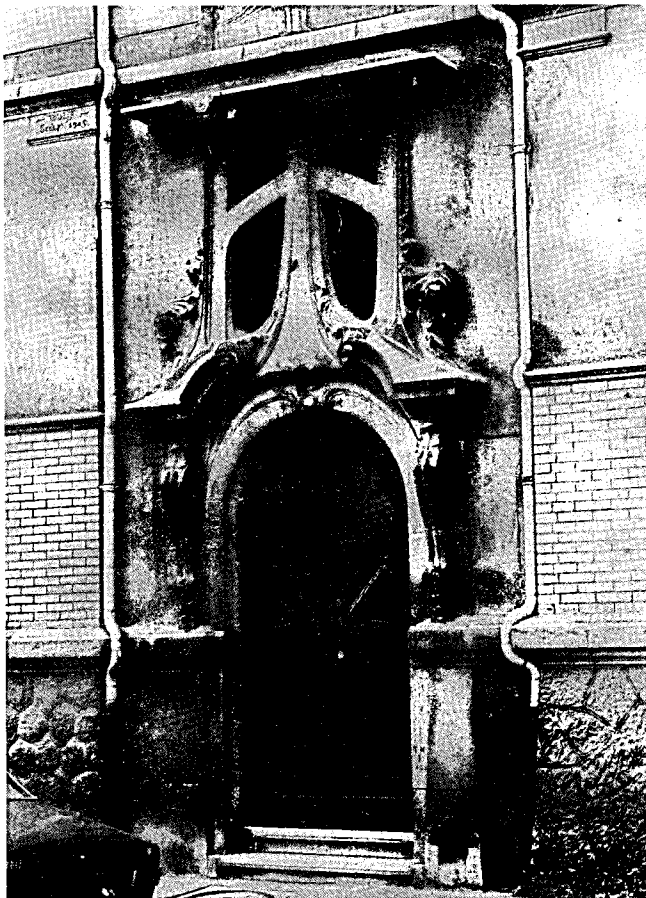
### Современный архив лотарингской архитектуры

Как отмечалось в коммюнике, выпущенном по случаю основания Современного архива лотарингской архитектуры, его первостепенными задачами по-прежнему являются хранение и показ архитектурных документов, демонстрировавшихся на выставке *Архитектура Нанси. 1900*. Однако в связи с появлением новых данных, касающихся как наследия, так и истории

Дом Гешвинденхамера.  
Оформление окна первого этажа.

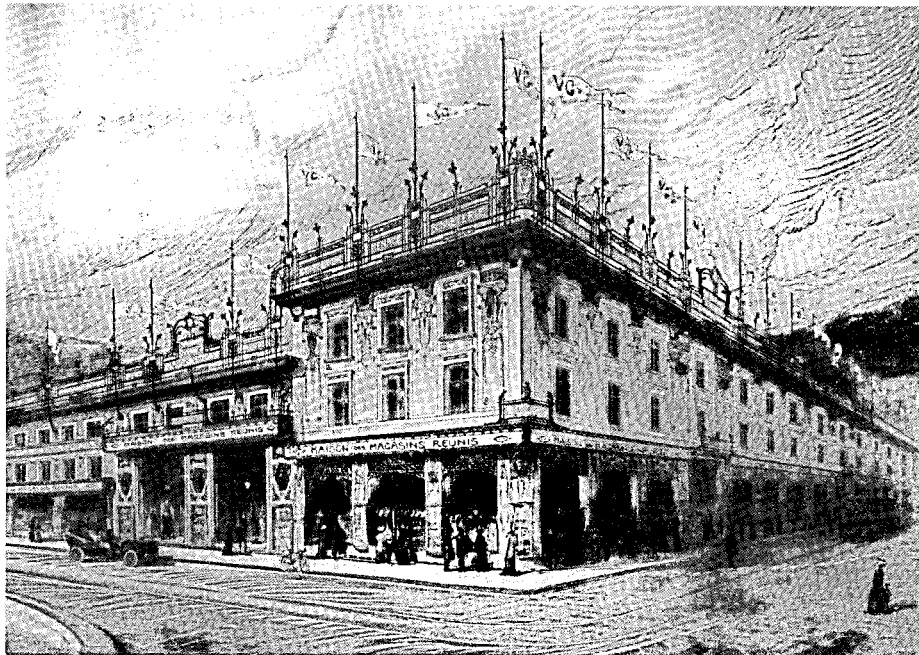


Дом Гешвинденхамера.  
Центральный вход.

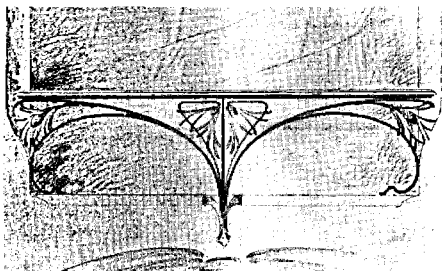




Объединенные магазины, Эпиналь (1908—1909, разрушены в 1945 году). Общий вид. Частично осуществленный проект, Музей д'Орсе.



Дом Поля Люка, Нанси. Чертеж оконной решетки, не подписан и не датирован. Приписывается Эдгару Брандту. Частное собрание.



современной архитектуры, создатели Современного архива решили включить в программу деятельности своей организации сбор материалов обо всех архитекторах Лотарингии XIX и XX веков. Речь идет не об отдельной акции, а о программе, являющейся частью совместной работы архивов Франции, Дирекции архитектуры и Французского института архитектуры, — не случайно в 1988 году был создан центр архивов архитектуры XX века. Разумеется, цели (а также и возможности) этих организаций неодинаковы, но сила ассоциации в том, что входящие в нее учреждения работают вместе, дополняя друг друга.

Тщательное изучение, хранение, показ — вот цели, которые ставит перед собой Современный архив лотарингской архитектуры. Хотя еще рано говорить о будущем найденных коллекций — независимо от того, связаны они с модерном или нет, — стоит подумать, как соединить, например, поступившие ранее материалы с архивом Орнекера, переданным для изучения в Лабораторию истории современной архитектуры. Изучение всех имеющихся материалов привело к организации весной 1989 года выставки

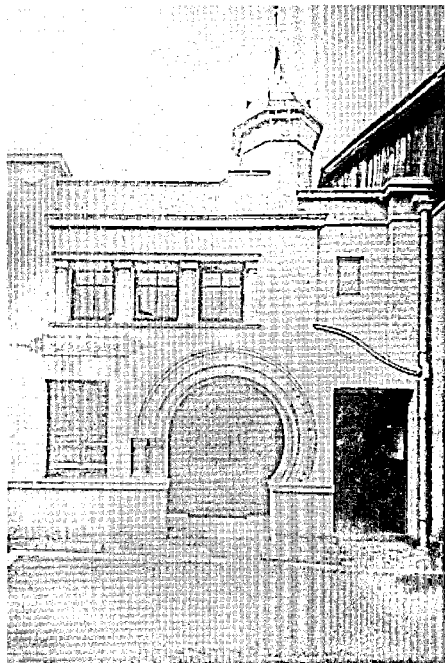
подлинных рисунков, а также передвижной выставки и выпуска каталога. Эти мероприятия, проведенные через тринадцать лет после успешно прошедшей выставки *Архитектура Нанси. 1900*, были тепло встречены публикой, что говорит о ее растущем интересе к модерну. С материалами, полученными в результате проведенной лабораторией работы, теперь можно ознакомиться в центре документации "Inventaire de Lorraine". Что касается рисунков, то они были заинвентаризованы, сфотографированы, изучены и даже выставлены и опубликованы, а затем возвращены их владельцам или в хранилища.

Возможно, некоторых разочаровало то, что Современный архив лотарингской архитектуры не имел средств для создания коллекции, но его решение было разумным. Однако еще существует надежда на открытие зала архитектуры в Музее школы Нанси. В самом деле, почему не создать в одном из учреждений Лотарингии зал современной архитектуры, подобно тому как это сделал архив Галереи современного искусства в Брюсселе? □

## Библиография

- APTEL, C.; CLAUDE, H.; COLEY, C.; DAUM, N.; PELTRE, C.; PEIFFER, J.; ROBAUX, P.; ROUSSEL, F.; VIGATO, J. C. "Nancy 1900. Rayonnement de l'Art Nouveau". Thionville, Gérard Klopp, 1989.
- BRADEL, V.; DIEUDONNÉ, P.; SADDY, P. "Joseph Hornecker (1873—1942), architecte à Nancy". Nancy, Presses Universitaires de Nancy/Archives Modernes de l'Architecture Lorraine, 1989.
- CHARPENTIER, F. T.; COLEY, C.; GROUSSARD, J. C.; LOYER, F.; ROUSSEL F. "Nancy Architecture 1900". Nancy, Office du Tourisme de la Ville de Nancy, 1976.
- DEBIZE, C. "L'Ecole de Nancy. Guide". Nancy/ Metz, Presses Universitaires de Nancy/ Editions Serpenoise, 1989.

## СООБЩЕНИЕ ИЗ ЯПОНИИ



Фотографии предоставлены автором

Парикмахерская Камимото в Осаке (не сохранилась). Построена в 1903 году, архитектор Ютака Хидака («Журнал по архитектуре и строительству», № 214, октябрь 1904 года. Токио. Архитектурный институт Японии).

Хороясу Фудзиока  
(Hiroyasu Fujioka)

Имеет степень бакалавра, магистра и доктора инженерного дела, выпускник Токийского технологического института. С 1984 года доцент факультета архитектуры этого института, специализируется по современной и западной архитектуре. При финансовой поддержке Японского фонда выступал с лекциями в Венгрии, Ирландии, Испании, был приглашенным преподавателем в Университете Вашингтона в Сиэтле (США). Его статьи посвящены, в частности, истории музеев Японии и проблемам традиций в современной японской архитектуре, а также новому движению за сохранение наследия.

В Японии нет учреждений, подобных Музею Орта или Музею д'Орсе, которые были бы посвящены искусству и архитектуре стиля модерн. Впрочем, здесь и не предпринималось никаких усилий, способствовавших признанию этого художественного направления или сохранению характерных для него произведений. Поэтому хотелось бы сказать несколько слов об истории и особенностях архитектуры модерна в Японии, тем более что до сих пор зарубежные авторы не проявляли к ней интереса. Но поскольку широко известно, что японское искусство (особенно гравюра укиё-э и прикладное искусство) было одним из источников вдохновения для европейских мастеров модерна, то, конечно, стоит познакомиться с памятниками архитектуры модерна в Японии.

### Возникновение архитектуры модерна в Японии

Считают, что Всемирная выставка в Париже 1900 года способствовала проникновению модерна в Японию. В то время многие японские архитекторы и художники учились в Париже и в других городах Европы, где и могли познакомиться с новым стилем и даже испытать его влияние. Так, Ясуши Цукамото (1869—1937), адъюнкт-профессор отделения архитектуры Токийского университета, учившийся в Европе, три раза посетил павильон искусства модерна на выставке в Париже, где экспонировались произведения из собрания Бинга, и купил там альбомы набросков и ряд других работ.

Сразу же после выставки 1900 года влияние модерна стало чувствоваться в японской живописи и прикладном искусстве. Оно проявилось и в архитектуре, о чем можно судить по двум зданиям, построенным в 1903 году. Одно из них — парикмахерская Камимото в Осаке. Хотя в целом его фасад удивительно строг, извилистые линии, асимметрия и плоские поверхности свидетельствуют о влиянии модерна. Этот стиль нашел свое воплощение и в интерьере другого (ныне

не существующего) здания — филиала «Банка Сумитомо» в Кавагути. Архитекторы Магоити Ногуты, Ютака Хидака и Кодзабуро Киго, соорудившие оба здания, были связаны с ремонтно-строительным отделом «Сумитомо», одного из крупнейших и наиболее престижных финансовых концернов страны. Ведущим мастером являлся Ногута (1869—1915). В 1899—1900 годах он много путешествовал по Европе и США. Известно также, что некоторое время Ногута жил в Англии и побывал в Шотландии. Как и Ногута, большинство японских архитекторов — зачинателей стиля модерн в Японии либо бывали в 1900-е годы в Европе, либо лично знали людей, которые там тогда жили.

В первые пятнадцать лет нашего столетия стиль модерн был модным направлением в архитектуре Японии. Правда, его использовали не в строительстве официальных зданий, а в отделке магазинов, жилых домов и выставочных павильонов. В 1910 году был завершен проект расширения бульвара Нихонбаси, одной из главных магистралей Токио. По обеим его сторонам появились новые магазины, многие из них с фасадами в стиле модерн. В 1905 году архитектором Кодзабуро Киго был построен первый жилой дом в этом стиле — особняк графа Тиаки Ватанабе (впоследствии его перевезли в другое место, и теперь в нем располагается Мемориальный зал «Тойоты» в Татешине, Нагано). Здесь модерн проявился в оформлении расположенных в полу решеток для циркуляции воздуха, перил на лестницах, осветительной арматуры, а также кабинета на втором этаже.

Ранними образцами модерна среди выставочных павильонов были не сохранившиеся до наших дней здания пивного магазина Кири на токийской выставке «Кангю» 1907 года (архитектор неизвестен) и Машинного павильона на Десятой выставке федерации префектур 1908 года (архитектурная фирма «Соне и Чуцзэ»). Многие павильоны на токийской выставке «Таишо» в 1914 году (также не сохранившиеся) были созданы под сильным влиянием венского *сецессиона*. Их создатель, архитектор Сеитиро Чуцзэ

(1868—1936) из фирмы «Соне и Чуцзэ», в самом начале столетия три с половиной года прожил в Англии.

Возможно, наиболее известным в Японии зданием, целиком построенным в стиле модерн, является особняк Юкинобу Фукусимы архитектора Гоити Такеды (1872—1938). Здесь модерн властвует повсюду: от ворот до витражей и рисунка на кафельной плитке пола. С 1901 по 1903 год Такеда учился в Европе; в 1901 году он ездил в Глазго, где познакомился с вызвавшими его восхищение работами архитектора Ч. Р. Макинтоша, в том числе зданием художественной школы. Находясь в Великобритании, Такеда принял участие в местном конкурсе. Представленный им проект ясно свидетельствовал о влиянии Макинтоша.

### Особенности архитектуры модерна в Японии

Характерной особенностью архитектуры модерна в Японии является преобладание плоских поверхностей и прямых линий, что типично для стиля Макинтоша и представителей венского *сецессиона*. Лишь в немногих зданиях встречаются трехмерный декор и криволинейные очертания поверхностей, напоминающие работы Виктора Орта и Эктора Гимара. Как считают авторы некоторых статей в специальных журналах, японские архитекторы, очевидно, отдавали предпочтение плоским поверхностям и прямым линиям, поскольку ощущали в них связь со своей национальной архитектурной традицией. Европейские мастера модерна часто включали в декоративные элементы растительные и другие природные мотивы. Трансформация подобных мотивов в двумерные декоративные формы наблюдалась в Японии еще со вре-

мен средневековья, прежде всего в архитектуре жилых зданий, поэтому японские мастера должны были чувствовать близость к модерну больше, чем к любому другому стилю.

Вторая особенность японского зодчества заключалась в том, что оно лишь частично испытало влияние модерна, ощущавшееся, за исключением, пожалуй, особняка Фукусимы, главным образом в некоторых декоративных деталях. В Японии не была принята идея здания как целостного произведения искусства, отстаиваемая в теории и на практике Уильямом Моррисом и нашедшая воплощение в творчестве Орта и Макинтоша, которые применяли принципы модерна в своих постройках вплоть до мельчайших деталей. В этом смысле модерн явился в Японии не столько выражением нового мироощущения, сколько еще одним декоративным стилем. Японские архитекторы ценили в модерне его декоративность, способствующую, по их мнению, созданию непринужденной атмосферы. Гоити Такеда, последовательно придерживавшийся при строительстве особняка Фукусимы принципов модерна, одновременно выполнял проекты и в других стилях. Концепция структурного рационализма Виолле-ле-Дюка была также известна архитекторам Японии, но никто из них не пытался, подобно Орта, применить ее в архитектуре модерна.

Продолжительность влияния модерна на японскую архитектуру объясняется, вероятно, тем, что он помог осуществиться переходу от исторической архитектуры к современной. В 1877 году японское правительство пригласило англичанина Дж. Кондера, лауреата престижной премии Джона Соана, в Императорский инженерный колледж (позднее школа инженеров при Токийском университете) препода-

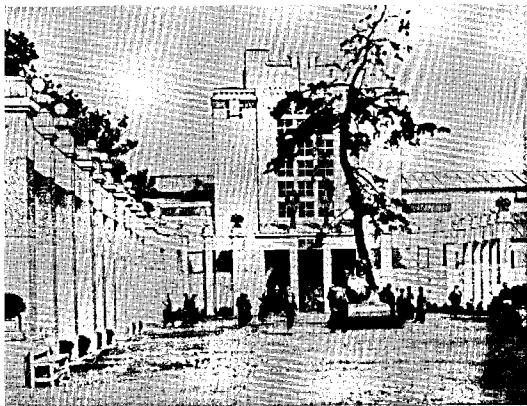
вать будущим архитекторам проектирование в его западном варианте. Дж. Кондер знакомил студентов с пространственными в то время в Европе историческими стилями. Стиль модерн помог японским архитекторам оценить эстетические особенности двумерного орнамента и асимметрии, а также понять, как проектировать здания в западном стиле, не прибегая к языку исторической европейской архитектуры. Модерн представлял собой нечто большее, чем простое смешение исторических стилей. Японские архитекторы осознавали влияние Японии на модерн. Несмотря на то что их интересы лежали преимущественно в области архитектуры Запада, особенности этого стиля помогли им по-новому взглянуть на достоинства собственных архитектурных традиций.

### Изучение наследия

Поскольку магазины в Японии обычно сносят, когда они становятся ветхими, а павильоны по окончании выставок демонтируют, сохранилось очень мало зданий в стиле модерн. Гораздо чаще встречаются постройки, в которых его особенности проявляются лишь в отдельных украшениях или деталях. Наиболее известные дошедшие до нас образцы — упомянутый выше особняк Тиакки Ватанабе и дом в западном стиле Кендзио Мацумото, спроектированный около 1912 года архитектурной фирмой «Тацуно и Катаока». Так же как и особняк Ватанабе, он построен из дерева и кирпича, но его интерьер частично оформлен в стиле модерн. В настоящее время особняк является собственностью Клуба Нити Нихон-Когьо и считается культурным достоянием (находится под охраной государства). Планов по превра-

Столовая в особняке, построенном в западном стиле для Кендзио Мацумото около 1912 года в Кита-Киуши фирмой «Тацуно и Катаока» и сохранившемся до наших дней (публикуется с разрешения Акихиса Масуды).



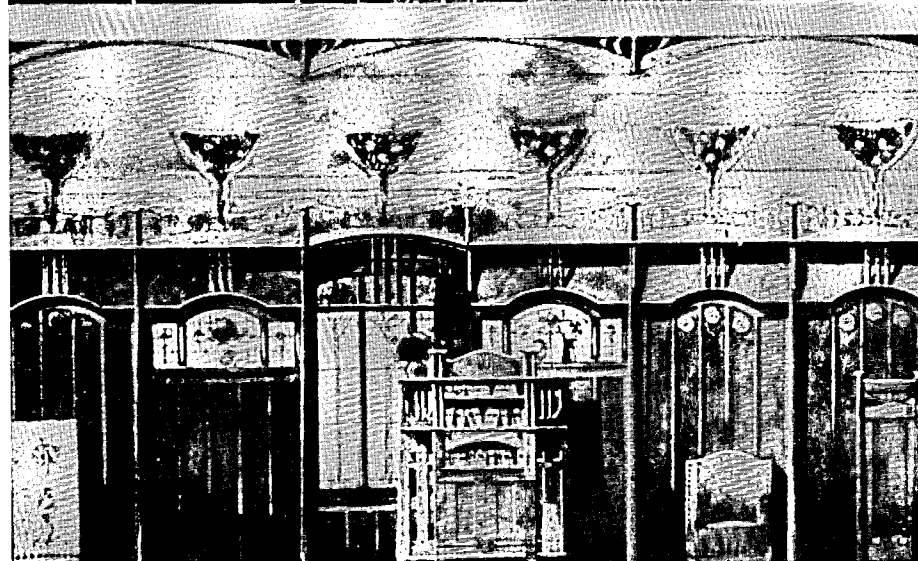
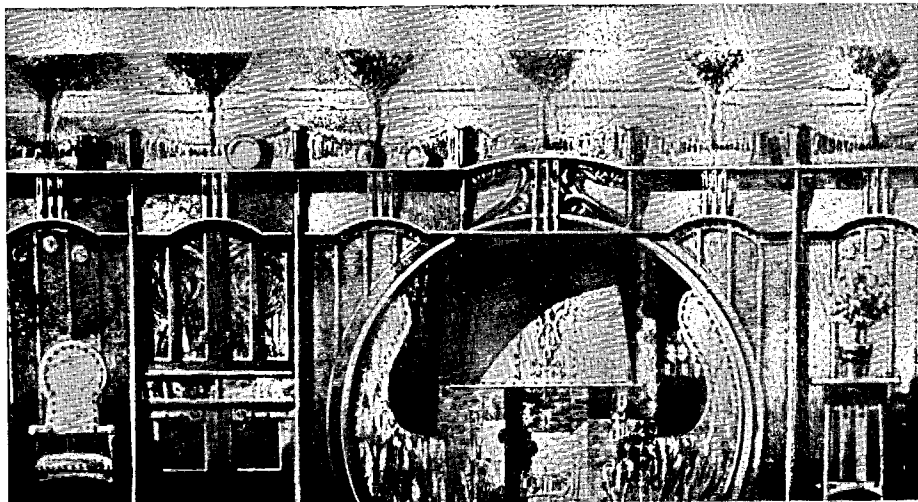


Павильон изящных искусств на токийской выставке «Таишо» (не сохранился). 1914 год, архитектор Сейгиро Чуцзё («Журнал по архитектуре и строительству», № 330, июнь 1914 года. Токио. Архитектурный институт Японии).

щению этих зданий в музеи не существует, хотя в Японии возрастает интерес к историческим постройкам и проявляется стремление сохранить их и сделать доступными для широкой публики. Во многих случаях общественные здания, охраняемые государством, используются под музеи и архивы. Однако владельцы особняков Ватанабе и Мацумото в настоящее время не желают открыть их для публики, да к тому же у них есть средства на их содержание. Поэтому нет никакой надежды, что в ближайшем будущем оба памятника превратятся в музеи.

Кроме того, почти вся мебель, созданная когда-то специально для этих зданий, исчезла. Нашими основными источниками по архитектуре модерна в Японии являются специализированные журналы того времени, а также коллекции рисунков и чертежей. Архитектурный институт Японии располагает всеми номерами выпускаемого с 1887 года «Журнала по архитектуре и строительству», а также другими сохранившимися специализированными журналами. Одна из публикаций 1907 года, включающая множество архитектурных проектов в стиле модерн, дает представление о его влиянии в Японии того времени. В коллекции Киго, хранящейся в Токийской центральной библиотеке, насчитывается около одиннадцати тысяч рисунков, принадлежащих Кодзабуро Киго или связанных с его именем; среди них эскизы, сделанные для особняка Ватанабе.

Особняк Юкинобу Фукусимы (не сохранился). 1907 год, архитектор Гоити Такеда («Произведения Гоити Такеды», Университет Киото, 1933).



За последние десять лет исследования в области современной японской архитектуры продвинулись вперед. В настоящее время ученые располагают точными сведениями о количестве и местонахождении документов, посвященных архитектуре модерна. Такие материалы тем более важны для исследователей, что самих памятников в наше время практически не существует. Поэтому необходимо заняться составлением их каталогов. Если создание музея архитектуры в Японии станет реальностью — что является вполне достижимой и желанной целью, — то он должен иметь отдел, посвященный модерну, в котором могли бы быть выставлены эти документы. ■

Заявка на участие в одном из конкурсов, проводившихся в Англии, 1901 год («Произведения Гоити Такеды», Университет Киото, 1930).



# Обращаясь к истории. 1572 год

## Почему стиль модерн не получил широкого распространения в Нидерландах

Мария Брекельманс  
(Maria Brekelmans)

Родилась в 1965 году в Хертогенбосе, Нидерланды. Изучает экономику и историю в университете Амстердама. Статью в "Museum" написала, когда проходила практику в этом журнале.

П. Д. Х. Кёйперс в возрасте девяноста лет.



Фотография предоставлена автором

Во время работы над данным номером журнала "Museum" я много думала и читала об архитектуре модерна в Нидерландах. Естественно, у меня появилось немало вопросов, которые могли бы также возникнуть и у людей, занимающихся изучением этого стиля, посещающих нидерландские музеи или хотя бы интересующихся ими. Я пришла к мысли написать статью в форме открытого письма любителям модерна.

Если вы совершаете прогулку по Амстердаму с определенной целью — познакомиться с памятниками архитектуры модерна, то обязательно должны будете осмотреть прекрасный образец этого стиля — Американский отель на Лейдесплейн, а также расположенное чуть поодаль здание биржи, построенное Х. П. Берлаге и являющееся наиболее типичным для нидерландского модерна. Однако самые значительные здания Амстердама созданы не в стиле модерн. Например, Рейксмузеум и Центральный вокзал построены в стиле, характерном для движения «искусства и ремесла». По сравнению с такими городами, как Хельсинки, Бухарест и Петербург (ныне Ленинград), находящимися гораздо дальше от главных центров *ар нуво*, *югендстиля*, *сецессиона* и т. д., чем Нидерланды, в стране немного памятников архитектуры модерна. И здесь возникает главный вопрос: почему это так?

Одна из причин состоит в том, что голландские художники и архитекторы, казалось, меньше, чем их коллеги в других странах, интересовались движением авангарда, захлестнувшим Европу около 1900 года. В Нидерландах не было таких мастеров, как Орта, ван де Велде, Вагнер, Ольбрих, Гимар, Гауди, Лавиротт, Гезеллиус, Лехнер или Сааринен. Встает другой вопрос: почему так получилось именно с модерном? Для того чтобы на него ответить, мне думается, необходимо прежде все-

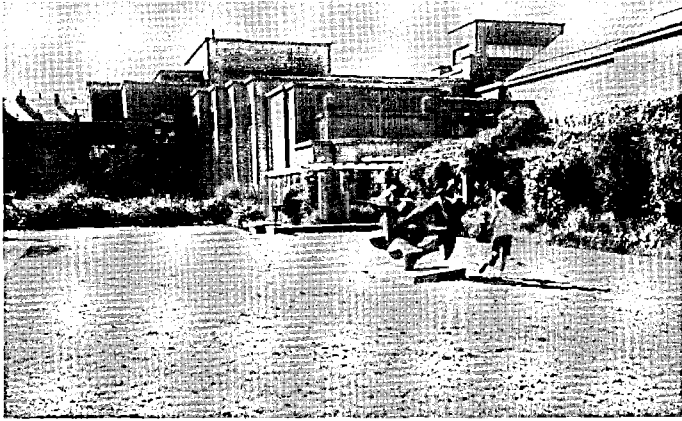
го обратиться к нашей истории, вернуться к Реформации 1572 года.

### Никакой борьбы

Со времени Реформации и вплоть до 1795 года Нидерланды были разделены на две части: северную и южную. В северной части страны протестанты проводили в отношении католиков политику дискриминации — их искусство запрещалось, были закрыты практически все католические церкви. Только в 1795 году, когда французские войска заняли Нидерланды и образовали там Батавскую республику, страна стала единой. Закон же о свободе вероисповедания приняли в Нидерландах лишь в 1848 году.

В результате в течение долгого времени в культурной и в общественно-политической жизни страны наблюдался застой. Тем не менее, как только появилась возможность строить и перестраивать церкви, школы и жилые дома, католики обратились к характерному для позднего средневековья готическому стилю. Кроме того, они в большей степени, чем кто-либо еще, восприняли в середине XIX века идеи движения «искусства и ремесла».

Одной из наиболее крупных мастерских была компания «Кёйперс и Столлеберг». На ее руководителя Кёйперса оказали сильное воздействие теоретические труды Эжена Виолле-ле-Дюка, посвященные готике, и его практический архитектурный опыт. Кёйперс руководствовался принципом, ставшим впоследствии основополагающим для архитектуры модерна. Согласно этому принципу, который немцы называли *Gesamtkunstwerk*, здание создавалось как единое произведение искусства, то есть разработкой его проекта и оформлением интерьеров занимался один человек.



Arthur Gilliet

Городской музей и Мусеон в Гааге — соседи; разница в их возрасте составляет шестьдесят лет.



Кейперс оказал большую помощь голландскому движению «искусства и ремесла». Он также поддерживал модерн, активно выступал за все новое в области прикладного искусства на занятиях в школе Рейксмузеума и при подготовке дизайнеров. Он одобрял, например, использование железа в качестве архитектурного материала. В конце 1870-х — начале 1880-х годов Кейперсу пришлось столкнуться с трудностями, поскольку его работа над зданиями Рейксмузеума и Центрального вокзала в Амстердаме вызвала недовольство протестантской общины, не желавшей, чтобы общественные здания строились в католическом стиле.

Однако в отличие от лидеров движений нового искусства и архитектуры в других странах Кейперс не был «бойцом». Когда я показала фотографию девятилетнего Кейперса, позирующего на ступеньках ратуши Рурмонда, главному редактору журнала «Museum», он засмеялся и сказал, что французский композитор Эрик Сати, большой шутник, говорил как-то о другом французском композиторе, безнадёжном мечтателе Морисе Равеле: «Toute sa vie Ravel a refusé la Légion d'honneur, mais toute sa musique l'a toujours acceptée». («Всю свою жизнь Равель отказывался от ордена Почетного легиона, но каждым тактом своей музыки принимал его».)

### «Новое сало»

Итак, голландские мастера работали в стиле модерн, но никогда по-настоящему не увлекались им. Почему? Я назвала некоторые причины, связанные с историей страны, но думаю, что есть и другие, своего рода антропологические причины, нечто, определяемое нашим национальным характером. Коротко говоря, мы, голландцы, не очень-то склонны к витиеватости стиля.

Термин «art nouveau» впервые появился в Нидерландах в 1895 году на страницах журнала «Avis aux artistes», где рассказывалось о выставке, состоявшейся в Париже. Извивающиеся линии, столь характерные для модерна, не были приняты голландскими художниками, которые сравнивали их с вязкой массой и считали, что они больше подходят мясникам, специализирующимся на беконе, а не художникам. Термин «art nouveau» («новое искусство») они переименовали в «lard nouveau» («новое сало»), выразив тем самым свое неприятие «декоративных безумств» стиля, разрушавшего, как они полагали, гармоничное единство формы и декора предмета, что ухудшало его функциональные качества.

Утверждая это, голландские художники тем не менее понимали, что старая архитектура зашла в тупик, и поэтому были готовы к переменам. Результатом стало смешение стилей. В голландскую архитектуру умудрились проникнуть даже некоторые извилистые линии, однако их немедленно «усмирили», расположив в строгом порядке и подчинив четкому ритму, характерному для местной архитектуры.

Те же черты — простота и порядок — типичны для построек архитектора Х. П. Берлаге, который был, вероятно, ведущим представителем модерна в стране. Он испытал влияние социал-демократов, ратовавших за социальную направленность архитектуры и видевших в нем мастера, способного осуществить их идеи. В своей деятельности он руководствовался тремя основными принципами: современный город должен иметь четкую инфраструктуру (например, блоки домов, прямые улицы); из финансовых соображений недопустимо чрезмерное увлечение декором; в обществе с социальной системой, основанной на равенстве, роскошь является излишеством.

Поэтому здания Берлаге были прос-

тыми, почти без декора, с четко очерченными силуэтами. Хотя в их оформлении и встречаются мотивы с извилистыми линиями, они не отличаются сложностью, что вообще характерно для его подхода к орнаментике. Берлаге не был настолько привязан к стилю модерн, чтобы, когда тот стал «тонуть», «идти ко дну» вместе с ним. Предпочтение, отдаваемое им ясным и четким линиям, сделало безболезненным его переход к конструктивизму. Образцом этого стиля является здание Городского музея в Гааге (1925). Оно и по сей день выглядит очень современным даже рядом со своим соседом, Мусеоном, построенным шестьдесят лет спустя Квистом.

Итак, не стоит ехать в Нидерланды, если вы хотите увидеть памятники архитектуры модерна. Есть, правда, одно утешение: как говорят французы, «что редко — то и дорого». Обнаружив здание в стиле модерн в одном из наших городов, вы, возможно, захотите рассмотреть его более внимательно и подольше полюбоваться им, чем сделали бы это в какой-либо из тех стран, где архитектура модерна имеется в избытке, как о том свидетельствуют другие статьи данного номера «Museum».

# «Венскому сецессиону» 92 года, но он по-прежнему молод

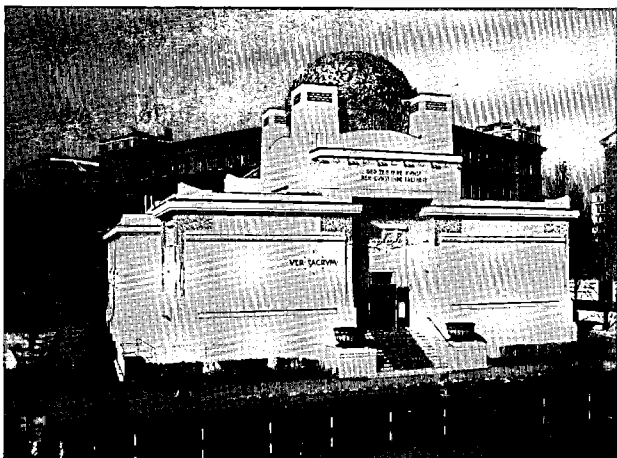
В 1897 году венские художники-новаторы Густав Климт, Коло Мозер и другие отмежевались от занимавшего монопольное положение Дома искусств (Künstlerhaus) и организовали «Объединение художников Австрии — Сецессион». Новое объединение нуждалось в собственном выставочном помещении, где, как сказала специалист в этой области Сабина Форстхубер, «чопорному венскому искусству были бы противопоставлены произведения, являющиеся выражением наиболее современных тенденций нового искусства».

При поддержке покровителей «Сецессиона» в 1898 году было построено здание выставочного зала, называемого просто «Венским сецессионом». Автор проекта — один из членов «Сецессиона», ученик и сподвижник Отто Вагнера, архитектор Йозеф Ольбрих. Первыми в «Венском сецессионе» экспонировались выставки произведений Оскара Кокоски, Огюста Родена и, естественно, Чарльза Ренни Макинтоша. Чайная, построенная и оформленная им вместе с женой в 1900 году в стиле модерн, имела большой успех.

Шло время. Оккупация Австрии фашистской Германией самым пагубным образом отразилась на художественной жизни Вены. В 1939 году «Сецессион» воссоединился с Домом искусств.

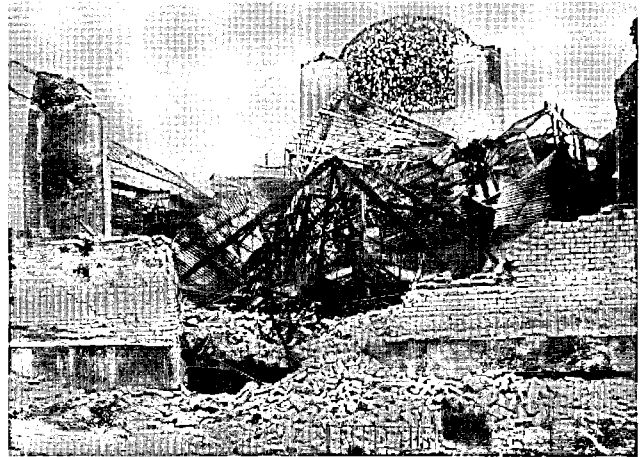
После окончания второй мировой войны было восстановлено разрушенное бомбой здание «Венского сецессиона». В шестидесятые — семидесятые и в начале восьмидесятых годов там шла активная художественная жизнь, работали мастерские. «Венский сецессион» продолжал участвовать в движении авангарда.

Зданию «Венского сецессиона» 92 года. Оно по-прежнему отличается своей очаровательной, но уже никого не раздражающей эксцентричностью.



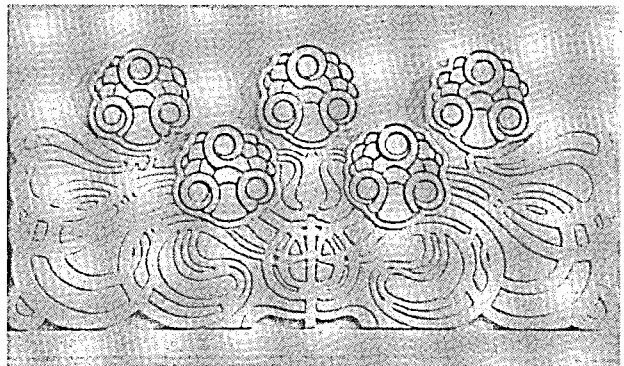
Wiener Sezession/Bruno Reiffenstein

Wiener Sezession, © Margherita Kirschanitz



Здание «Венского сецессиона» после второй мировой войны.

Wiener Sezession



Незабываемая и прекрасная деталь архитектуры модерна.

В 1985—1986 годах началась реконструкция здания «Венского сецессиона». Сабина Форстхубер рассказывает, что осуществлявший ее архитектор Адольф Крисчаниц сознательно отказался от точного воспроизведения архитектурных и декоративных деталей и пошел по пути воссоздания характера здания.

Итак, сегодня на старом месте, неподалеку от знаменитого венского Ринга, возвышается белое здание, украшенное лепным орнаментом в виде вьющихся растений и увенчанное куполом из золотых листьев. Оно прекрасно вписывается в венский городской пейзаж, хотя, как и раньше, отличается своей очаровательной, но уже никого не раздражающей эксцентричностью. «Венскому сецессиону» 92 года, но он по-прежнему молод.

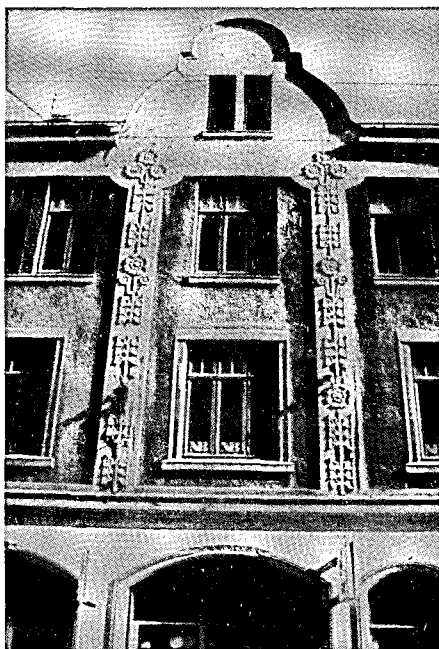


# «Улыбающаяся» архитектура. Международная программа по изучению и сохранению архитектуры модерна

Ганс-Дитер Дирофф  
(Hans-Dieter Dyroff)

Искусствовед, в настоящее время руководитель  
отдела культуры Комиссии ФРГ по делам  
ЮНЕСКО, Бонн, ФРГ.

Город Олесунн (Норвегия), где  
состоялась одна из встреч участников  
программы, в 1904 году был уничтожен  
пожаром. На месте разрушенных в  
результате ужасной катастрофы деревянных  
домов выросли здания в стиле модерн.



Фотография предоставлена автором

Идея осуществления международной программы по изучению и сохранению архитектуры модерна (*югендстиля*) возникла около пяти лет назад в венгерском городе Кечкемет, обладающем великолепными образцами архитектуры начала века, среди которых городская ратуша Эдэна Лехнера, похожая скорее на сказочный замок. Отдаленный городок в пустыне, славящийся как фруктами и винами, так и архитектурой, Кечкемет открыл перед группой из ЮНЕСКО прекрасные памятники зодчества *югендстиля*. Отличаясь ярко выраженным национальным характером, они в то же время испытали на себе влияние искусства других стран. Эти здания — свидетели мощного движения, охватившего в начале столетия культуру и искусство всей Европы и распространившегося на другие континенты, где также шли поиски новых путей в архитектуре.

## Определение стиля

То, к чему призывает сегодня программа ЮНЕСКО: диалог, взаимозависимость и взаимообогащение культур, — уже было реализовано в области искусства и архитектуры в начале века и нашло свое выражение в стиле модерн. Для произведений этого стиля характерно сочетание интернациональных и местных черт.

Осуществляемая в рамках ЮНЕСКО программа по изучению и сохранению наследия модерна родилась под счастливой звездой, потому что она сразу же вызвала огромный интерес во многих странах мира. Нашлось немало спонсоров. Взявшая на себя с самого начала функции ее координатора Комиссия ФРГ по делам ЮНЕСКО выработала план, с одобрением встреченный на прохо-

дившей в Софии 23-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО (1985) и получивший поддержку председателя комиссии по культуре, который настоятельно рекомендовал его всем странам-членам. Некоторые делегаты сразу же заявили о своей готовности принять участие в осуществлении программы.

На состоявшемся в 1986 году в Хейлигкрёйтале (ФРГ) первом европейском совещании экспертов было дано определение модерна как архитектурного стиля, что оказалось нелегким делом из-за разноликости мастеров и многообразия художественных приемов. Вначале шла речь об исключительном феномене, особенность которого заключалась в соединении различных искусств и ремесел для создания «целостного произведения искусства». Но затем определение расширили и отнесли к данному направлению архитекторов, художников и строителей, не создавших выдающихся произведений, но внесших значительный вклад в строительство целых кварталов в разных городах в стиле модерн и придавших ему интернациональный характер.

В этой связи следует отметить, что на архитекторов того времени оказывали огромное влияние многочисленные журналы, такие, например, как немецкий «Jugend», где публиковались фотографии образцов современной архитектуры, а также статьи, в которых закладывались теоретические основы различных художественных направлений.

Так как многие из зданий начала века либо заброшены, либо находятся под угрозой уничтожения (а может быть, сносятся в данный момент), эксперты, представляющие ряд национальных комиссий ЮНЕСКО, расширили круг памятников архитектуры, которые следует отнести к модерну



(югендстилю). Это было очень важное решение, свидетельствующее об исключительном значении международного сотрудничества и обмена опытом. Участники программы — и даже специалисты — получили возможность расширить и углубить свои знания, что позволило им принять новые, доселе неизвестные критерии.

### Исследования и документация

В связи с интернациональным характером стиля модерн (югендстиля) программа была расширена и с 1987 года стала межрегиональной. Ее включили в Программу и бюджет ЮНЕСКО на 1988—1989 годы — главным образом потому, что увидели в ней первую программу по сохранению архитектуры XX века.

На проходившей в 1987 году в Париже 24-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, принявшей вышеупомянутые Программу и бюджет, работа по программе, посвященной модерну (югендстилю), получила одобрение делегатов. Представители Советского Союза, например, подчеркнули, что программа открывает широкие возможности для изучения архитектуры модерна в разных странах, и предложили продолжить диалог.

Начиная с 1988 года в центре внимания участников программы находились вопросы, связанные с исследовательской и документационной деятельностью, призванной способствовать сохранению, реставрации памятников архитектуры модерна (югендстиля) и просветительной деятельности в данной области. Необходимым условием для осуществления любой программы сохранения памятников является наличие информации о зданиях или группах зданий и ее анализ. Спасение и восстановление памятников невозможно без тщательных изысканий, без знания материалов и техники, а также без международного обмена опытом. Большое значение имеет изучение материалов, применявшихся в начале века, потому что их источники (например, каменоломни), а также мастерские уже не существуют, а методы добычи и обработки неизвестны. На состоявшемся в Кечкемете в апреле 1988 года втором совещании экспертов были обсуждены конкретные действия, которые предстояло предпринять странам — участницам программы.

### Выставки

Вскоре стало очевидным, что в программе не уделялось должного внимания просветительной деятельности; недопустимым являлось и отсутствие фотодокументации, которую можно было бы демонстрировать на выставках, знакомя посетителей с замечательной архитектурой и побуждая принять участие в ее сохранении. Комиссия ГДР по делам ЮНЕСКО организовала у себя в стране выставку, показанную затем в Финляндии и ФРГ. Другие страны — участницы программы также собираются представить свое наследие модерна и результаты работы по его сохранению, возможно, на более крупной международной выставке.

Рабочей группе программы, включающей на сегодняшний день представителей восемнадцати стран, удалось многого добиться. Результаты обмена мнениями и опытом нашли отражение в публикациях, бюллетенях и прес-релизах. В них дается информация о состоянии исследовательской деятельности в различных странах мира, сведения об экспертах, фирмах или материалах, публикуются списки памятников. Программа стала теперь крупным межрегиональным мероприятием. Она способствует расширению и распространению знаний, а также сохранению памятников архитектуры модерна — стиля, занимавшего в жизни людей особое место.

Чтобы не терять времени, участники встречи 1989 года принимали заключение по докладу в поезде, мчавшемся по Финляндии из Иматры, где состоялось его обсуждение, в Хельсинки, откуда участники разъезжались по домам.

### Последующие действия

На третьем совещании экспертов, проходившем в мае 1989 года в Финляндии (Хельсинки — Иматра), было решено и дальше проводить исследовательскую и просветительную работу (в частности, рекомендовано посвятить стилю модерн данный номер журнала "Museum") и совместно предпринять усилия по сохранению (на основе международного опыта) зданий в стиле модерн в развивающихся странах. Теперь, когда наступило время осуществления практических действий, программа будет способствовать пониманию проблем окружающей среды и ее улучшению сегодня и в будущем, помогая выявлять и охранять образцы архитектуры модерна (югендстиля), которая на встрече в Финляндии в 1989 году была названа «улыбающейся» архитектурой.

Читатели журнала "Museum", желающие побольше узнать об этой Международной программе или даже принять в ней участие, могут связаться с отделом культурного наследия ЮНЕСКО: Division of Cultural Heritage, Unesco, 1 rue Miollis, 75015 Paris, France<sup>1</sup>.

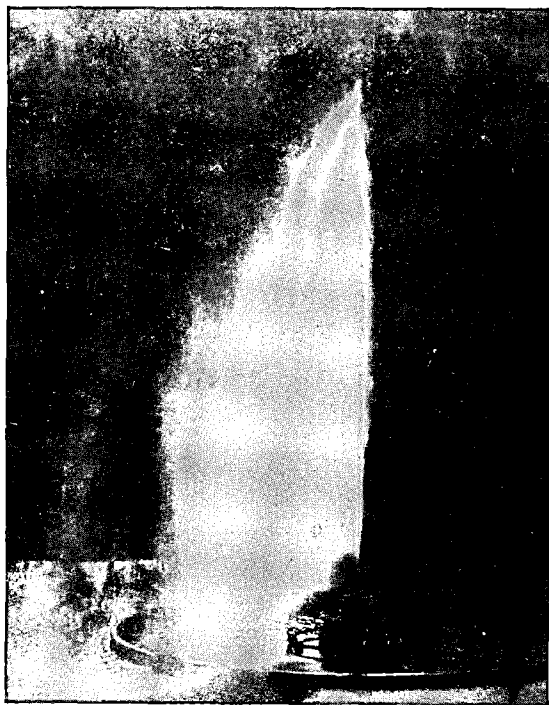
1. Искусству модерна посвящен также «Курьер ЮНЕСКО», № 10, 1990.



Deborah Hayes



РУБРИКИ



Arthur Gillette

Фонтан на реке в центре Пхеньяна.

*Пхеньян —  
«один  
из красивейших  
городов  
земного царства»*

Статья подготовлена Комиссией Корейской Народно-Демократической Республики по делам ЮНЕСКО

Arthur Gillette



«Один из красивейших городов земного царства».

Столица Корейской Народно-Демократической Республики Пхеньян, издавна являвшаяся средоточием культуры, мудрости и таланта корейского народа, гордится своей древней историей. Расположенный в живописной местности на реке Тэдонган, Пхеньян на протяжении многих веков считается «одним из красивейших городов земного царства». Он был основан в VIII веке до н. э., в период существования первого древнекорейского государства Чосон. В 427 году н. э. Пхеньян стал столицей могущественного государства Когурё.

В то время Пхеньян представлял собой неприступную крепость, окруженную каменной стеной, составлявшей в периметре около шестнадцати километров. Он был процветающим политическим, торговым и культурным центром, широко известным на Востоке. Позднее, в период Корё (918—1392), Пхеньян являлся второй столицей государства, центром его западной части. В царствование династии Ли (1393—1910) в городе находилась резиденция властей провинции Пхёнан.

В наши дни реликвии и остатки сооружений прошлого, свидетельствующие о блестящей культуре, находят и в самом городе, и в его окрестностях. Так, недалеко от города были обнаружены относящиеся к каменному веку человеческие скелеты. Памятники материальной культуры неолита и бронзового века доказывают, что уже в древние времена корейцы, жившие в районе Пхеньяна, добились успехов в развитии культуры и освоении природных богатств. Все созданное корейским народом на протяжении многих веков: архитектурные сооружения, стенные росписи и живописные произведения, астрономические карты и другие памятники науки, техники и ремесел — рассказывает нам о таланте и прилежном труде корейского народа.

Многие из сокровищ уничтожались иноземными захватчиками, которые грабили страну и сжигали все на своем пути. Трудовая партия Кореи и ее правительство приняли программу проведения раскопок, сбора и охраны культурного наследия нации, с тем чтобы

сберечь его для будущих поколений. Самым главным пунктом программы является организация новых и расширение старых музеев. В Пхеньяне имеется несколько прекрасных музеев. В них созданы условия для успешного осуществления просветительной и культурной деятельности. Музей революции стоит на высокой горе, Центральный исторический музей и Художественная галерея расположены в самом центре Пхеньяна, на площади Ким Ир Сена, а Этнографический музей разместился в исторической охранной зоне, где находится ряд архитектурных памятников средневековья.

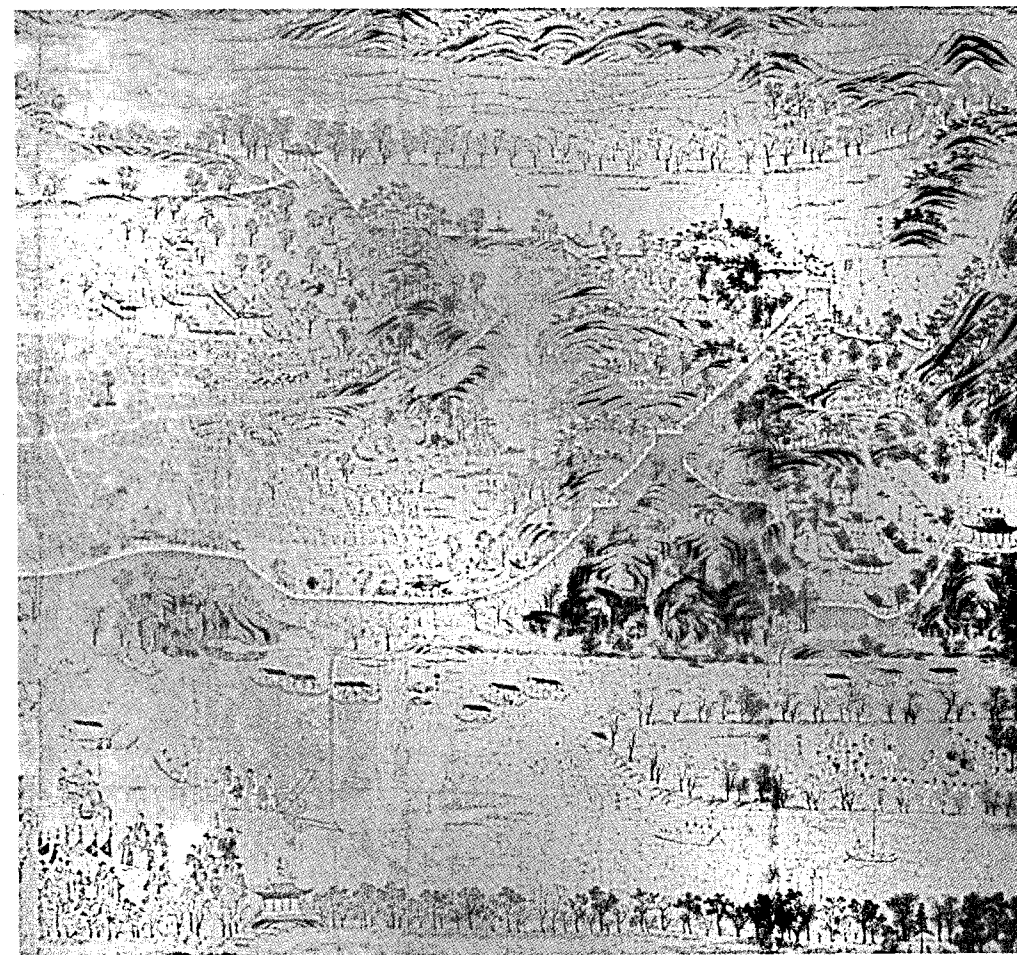
### *От эпохи палеолита до восстания 1 марта 1919 года*

Читателя, вероятно, интересует, что же хранится в пхеньянских музеях. Начнем с Центрального исторического музея. Его экспозиция знакомит с культурой корейского народа и его борьбой за сохранение независимости начиная с эпохи неолита и вплоть до народного восстания 1 марта 1919 года. Например, в зале, посвященном эпохе феодализма, представлены памятники материальной культуры прошлого: I века до н. э. — середины XIX столетия. Материалы, демонстрирующиеся в другом зале, рассказывают об антифеодальной и антиимпериалистической борьбе во второй половине XIX века и начале XX века — вплоть до народного восстания 1919 года. Следует отметить, что экспозиция построена таким образом, чтобы с корейской историей могли познакомиться не только жители страны, но и иностранные посетители.

В Этнографическом музее созданы разделы, посвященные становлению и развитию корейского государства на всех этапах его истории. Экспозиция Художественной галереи также организована так, чтобы показать последовательность и динамику развития искусства.

Справедливости ради стоит сказать, что наши музеи производят глубокое впечатление на умы и сердца посетителей. Один иностранный гость заявил, что тематика Центрального исторического музея «легка для понимания», а другой отметил, что Этнографический музей позволяет составить представление о наших обычаях.

Главная задача корейских музеев — заботиться о сохранении находящихся в них реликвий прошлого, для чего необходимо проводить исследовательскую работу и своевременно принимать



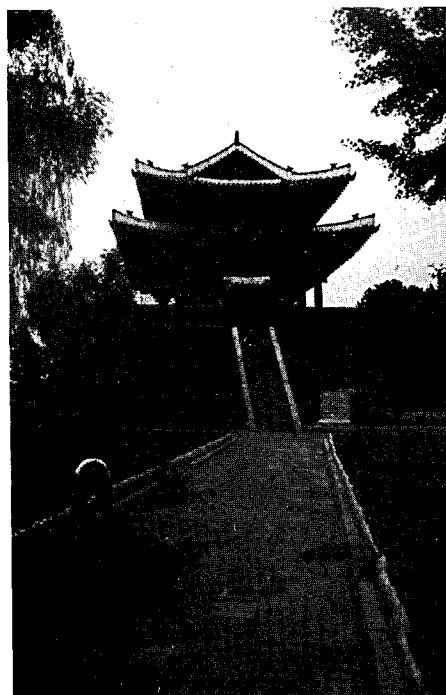
«Карта» средневекового Пхеньяна, выполненная на ткани.

National Commission for Unesco of the Democratic People's Republic of Korea

меры технического характера. И сейчас еще не всегда удается предотвратить разрушение материальных свидетельств прошлого. Они различны по типу, выполнены из разных материалов, и нам приходится решать нелегкие проблемы, связанные с их сохранением.

Мы считаем, что исторические памятники и свидетельства прошлого каждой страны являются как сокровищами ее национальной культуры, так и наследием всего человечества. Поэтому такое большое значение приобретает взаимный обмен информацией и сотрудничество, особенно в том, что касается сохранения реликвий прошлого. Ведущая роль в этом принадлежит Международному совету музеев (ИКОМ), и руководители пхеньянских музеев надеются на дальнейшее развитие международного обмена информацией и сотрудничества. ■

Сохранение наследия: построенные в средние века ворота Тэдонмун.



Arthur Gillette



## Краткое сообщение

На заседании, состоявшемся 19 ноября 1989 года в Париже, Совет Всемирной федерации друзей музеев принял рекомендацию, касающуюся решения федерального окружного суда Индианаполиса (США) относительно четырех византийских мозаик VI века из церкви Канакарии (Кипр). Совет с удовольствием отметил, что (а) музей, которому предложили купить мозаики, отказался это сделать и (б) суд Индианаполиса принял решение, предписывающее возвращение мозаик их законному владельцу на Кипре. Совет рекомендовал своим членам при осуществлении мер, направленных на недопущение покупки музеями украденных ценностей культуры, руководствоваться данным решением, отвечающим духу Конвенции о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, принятой ЮНЕСКО 14 ноября 1970 года. Совет также рекомендовал федерациям и ассоциациям, входящим в ВФДМ, довести эту рекомендацию до сведения своих членов.

20 ноября 1989 года в одном из помещений «луврской пирамиды» состоялась презентация серии «Музеи 2000 года», издаваемой под эгидой ИКОМ и ВФДМ. На церемонии присутствовали директор Музеев Франции, директор Лувра, представители ЮНЕСКО, члены ИКОМ и ВФДМ. В этой серии, издающейся на нескольких языках и посвященной различным музеям, в 1989 году вышли первые четыре книги: «Fine Arts Museum of Ghent, Belgium» (*Музей изящных искусств Гента, Бельгия*. На французском, немецком, английском и фламандском языках), «The Musée Condé at Chantilly, France» (*Музей Конде в Шантильи, Франция*. На французском, немецком, английском и японском языках), «The Museon at The Hague, the Netherlands» (*Музеон в Гааге, Нидерланды*. На французском, голландском, немецком и английском языках) и «A First Visit to the New Louvre, France» (*Первое посещение нового Лувра, Франция*. На французском и английском языках).

С просьбой о принятии в ВФДМ обратился американский фонд Всемирной федерации друзей музеев. Цель этой некоммерческой организации — изыскивать финансовые средства для поддержки американских ассоциаций друзей музеев и Всемирной федерации друзей музеев.

## Греция: музеи и их покровители

Лилиан ди Деметрио Тувнэн  
(Lilian di Demetrio Thouvenin)

Окончила Университет Триеста (факультет истории искусств). Работала журналистом и корреспондентом в Афинах. В течение нескольких лет постоянно писала об археологических раскопках. В настоящее время является парижским корреспондентом ряда итальянских газет.

Четыре великолепных музея, четыре лучших фонда, четыре учреждения, поставивших перед собой самые высокие цели в области науки и просвещения, — все это создано усилиями четырех женщин.

В стране, где государственная машина часто оказывается неповоротливой и трудно строить планы на будущее, частные компании сумели, учитывая существующие традиции и особенности культуры, найти свой путь решения проблем в области музейного дела. Движимые общей для них любовью к искусству, четыре так не похожие друг на друга женщины с воодушевлением взялись за сохранение археологического наследия своей страны.

Мы расскажем о следующих четырех учреждениях: Пелопоннеском фонде фольклора Иоанны Папантониу, Фонде Василия и Элизы Гуландрис на острове Андрос, Музее древнегреческого и кикладского искусства, основанном Николаосом и Долли Гуландрис (две ветви одной семьи судо-

строительных магнатов, получивших широкую известность в мире благодаря своему меценатству), и Музее естественной истории, созданном Ангелосом и Ники Гуландрис (однофамильцы тех и других).

### Пелопоннесский фонд фольклора

Пелопоннесский фонд фольклора был создан в 1974 году в Нафплионе Иоанной Папантониу. Она известна читателям журнала «Museum» своей статьей, опубликованной в 1983 году, в которой рассказывалось о деятельности фонда, отмеченного в 1981 году премией, присуждаемой ежегодно лучшему европейскому музею.

Пелопоннесский фонд фольклора замечателен тем, что за пятнадцать лет своего существования он сделал очень много для развития концепции музея народного искусства, придал ему дина-

мичный характер, несвойственный в то время греческим музеям. «На мой взгляд, — говорит Иоанна Папантониу, — музей должен быть не только местом для показа экспонатов, но и научной лабораторией, выполняющей и просветительные функции». Ей удалось привлечь к осуществлению своих идей местные власти — редкая удача для провинции, где, как, например, в городке Арголис, вдали от суматохи современного мира жизнь течет спокойно и размеренно.

В конце прошлого века вряд ли кто-либо мог предположить, какая судьба ожидает в будущем огромное поместье семьи Папантониу. Когда-то здесь работала пекарня — предки Иоанны Папантониу были единственными поставщиками хлеба в армию. Ее отец, химик по профессии, организовал консервную фабрику. Она процветает и сегодня, давая 25% средств, необходимых для музея (остальные потребности покрываются за счет собственных доходов музея).

В музее, кроме Иоанны Папантониу, трудятся десять человек. Мы спросили их, не сталкивались ли они в своей работе с трудностями, вызванными тем, что все сотрудники музея — женщины. От имени коллектива Иоанна Папантониу ответила, что благодаря высокому профессионализму работников таких проблем у них не возникает.

Полученная фондом в 1981 году премия открыла перед ним широкие перспективы. Даже государство, практически не обращавшее на фонд никакого внимания, выделило ему небольшую субсидию.

Фонд осуществляет самую разнообразную деятельность: показ музейной коллекции; научные исследования на основе памятников культуры; изучение танца и музыки; просветительную работу и продажу товаров.

Со времени основания музея его коллекции значительно выросли. Сегодня в них насчитывается пятнадцать тысяч единиц хранения, причем все предметы документированы. «При экспонировании костюма, например, — говорит Иоанна, — нужно обязательно показать все то, что связано с его изготовлением: шерсть, хлопок или шелк, из которого он шит, ткацкий станок. Если станок сделан из оливкового дерева, надо непременно рассказать об этой культуре. Точно так же при изучении танца необходимо серьезно познакомиться с музыкой и музыкальными инструментами».

### Фонд Василия и Элизы Гуландрис, остров Андрос

В византийский период остров Андрос, где находилась философская академия, среди учеников которой был и византийский император Лев I, являлся одним из культурных центров Греции. Расцвету духовной жизни способствовали монастыри (их остатки

сохранились здесь и по сей день). Возродить эту культурную традицию и пытаться создателя Фонда Элиза Гуландрис и ее муж Василий.

Первоначальной целью основателей Фонда была организация постоянного центра художественного воспитания, основанного на современных принципах, согласно которым любой музей — большой или малый — должен быть не только местом показа экспонатов, но и очагом культуры, где формируются эстетические взгляды и определенная социальная позиция.

Архитектор Пападаки, ученик Нимейера, построил здание музея, отличающееся строгостью и сдержанностью. Оно удовлетворяет всем современным требованиям, что делает его одним из самых совершенных музейных зданий Греции. Однако государство решило, что управление музеем должно находиться в его руках. Таким образом, музей обрел статус национального, что свело его деятельность к сохранению наследия прошлого и лишило возможности осуществлять широкую культурную программу, как того хотели создатели учреждения.

Вторым этапом культурной кампании, проводившейся на острове Элизой и Василием Гуландрис, явилось строительство здания Музея современного искусства. Музей должен был не только представить полную картину развития современного греческого искусства, но и заняться его пропагандой, поскольку оно было известно только в Афинах. Благодаря тому что на сей раз Фонд действовал независимо от государства, здание музея строилось всего три года.

Создание Музея нового искусства, задуманного как галерея для временных выставок, стало третьим этапом осуществления проекта Элизы и Василия Гуландрис. Они стремились тем самым удовлетворить интерес греческой молодежи к новому искусству и оказать поддержку тем художникам, которые не могли продолжить свое образование за рубежом. И снова, несмотря на многочисленные бюрократические препоны, мешавшие осуществлению проекта, Элиза Гуландрис одержала победу.

Великолепное здание из белого мрамора расположено напротив Музея греческого искусства, на участке земли, принадлежащем семье Гуландрис. Оно прекрасно сочетается с архитектурой находящейся поблизости древней венецианской крепости.

В 1989 году число посетителей галереи превысило число посетителей афинской Пинакотеки. Это поистине огромное достижение!

### Фонд Ангелоса и Ники Гуландрис

Когда двадцать пять лет назад Ангелос и Ники Гуландрис создали Музей естественной истории, жители страны

равнодушно взирали на природу, считая ее божьим даром. Так думали до тех пор, пока не появилась смертельная угроза окружающей среде.

В то время из-за отсутствия правильной политики состояние лесов Греции постоянно ухудшалось (Греция тратит всего 0,4% своего бюджета на мероприятия по охране лесов), часто возникали лесные пожары (нередки были случаи поджогов). В результате сейчас лишь 18% территории страны заняты лесами. Это самая низкая цифра в Европе. Ники и Ангелос Гуландрис вместе с несколькими помощниками провели всестороннее исследование лесных ресурсов. О результатах проведенной работы рассказывалось на выставке, организованной в 1988 году в Центре конгрессов в Запфейоне. Выставка, несомненно, способствовала повышению уровня общественного сознания. За три месяца ее посетило пятьсот тысяч человек.

Какие меры следовало принять, чтобы предотвратить дальнейшие невосполнимые потери? В стране немало заболоченных районов; проводившаяся правительством политика, направленная на осушение почв, не учитывала, что заболоченные участки необходимы для правильного биологического обмена. Потребовалась активная разъяснительная кампания, прежде чем региональные власти поняли это и осознали важность сохранения дельт и эстуариев малых рек. Ежегодно на пути с севера на юг там гнездится более 480 видов перелетных птиц. При поддержке Всемирного фонда дикой природы Ники Гуландрис и ее помощники организовали выставку, демонстрировавшуюся в тридцати провинциях страны. Можно сказать, что она открыла глаза общественности.

Музей естественной истории — единственный музей в Греции, организация и финансирование которого осуществлялись и осуществляются частным учреждением. Из-за своего статуса частного заведения музей поначалу не мог претендовать на помощь со стороны Европейских сообществ. К счастью, ситуация меняется. В 1989 году музей разработал шесть научно-исследовательских программ, четыре из них получили одобрение.

По числу видов растений Греция превосходит Швейцарию, но знают об этом немногие. Поэтому Фонд с самого начала задался целью составить каталог растений, встречающихся в Греции, и карты распространения двухсот видов деревьев и кустарников, произрастающих на территории страны, от низинных участков до вершины горы Олимп.

В 1983 году в музее открылся зал орнитологии. Теперь в постоянной экспозиции полно представлены различные виды животного и растительного мира, а также геологические, минералогические и палеонтологические образцы. Коллекции насекомых, рептилий, птиц, морских раковин и минералов дают широкую картину природ-

ных ресурсов страны. В музее имеется обширная библиотека, один из лучших в мире гербариев и центр документации, что позволяет молодым ученым-биологам проводить научные исследования.

### Фонд Николаоса Гуландриса

Иоанни Пападимитриу, выдающийся греческий археолог, чьи исключительные по значимости открытия оставили глубокий след в греческой археологии пятидесятых годов, первым угадал, что внешне очень скромная молодая Долли Гуландрис — по призванию истинный коллекционер.

В те годы Долли Гуландрис делала первые шаги в археологии. Она проводила раскопки вслед за Иоанни Пападимитриу, который в свою очередь шел по стопам Генриха Шлимана. Одновременно она приобретала предметы, относящиеся к классическому периоду. Все это продолжалось до тех пор, пока однажды во время пребывания на Кикладских островах она не наткнулась на странных идолов: местные крестьяне

находили их на своих полях, представлявших собой никем не исследованные некрополи. «Они покорили меня почти современной чистотой линий и простотой формы», — вспоминала Долли Гуландрис, — и я поставила своей целью не допустить, чтобы эти никому не известные произведения утекли за границу». Традиции и обычаи создавших их людей до сих пор неведомы нам, поскольку они еще не знали греческого языка. По словам Долли Гуландрис, специалисты по-разному объясняют значение статуэток: одни считают, что ими заменяли человеческие жертвы, другие полагают, что они являлись выражением поклонения предкам, третьи видят в них олицетворение духов, сопровождавших души усопших в царство смерти.

Фигуры идолов не олицетворяли собой силы тьмы, как бывало в других цивилизациях. Если подобные символы когда-либо и достигали берегов Эгейского моря, они очень скоро видоизменялись и приобретали более благородную антропоморфную форму. Быть может, к этому имеет отношение Эгейское море? На сегодняшний день найдено три тысячи идолов. Они попали в разные музеи мира, но коллекция

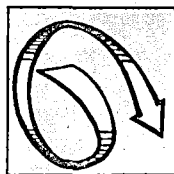
супругов Гуландрис, в которую входит двести идолов, — самая богатая и полная из всех.

Среди них получившие всемирную известность *Флейгист*, *Мыслитель*, *Воин*, *Охотник* и другие.

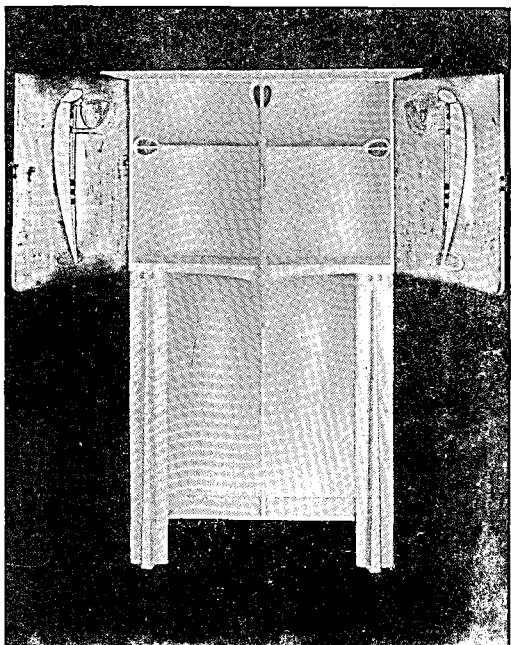
Пока не был создан Фонд Николаоса Гуландриса и с его помощью не построен Музей кикладского и древнегреческого искусства, коллекция супругов Гуландрис экспонировалась во многих странах мира. «Все эти выставки научили нас многому в области музейного дела», — вспоминает Долли Гуландрис, — так, японцы создают экспозиции, отличающиеся тонкостью и изысканностью, а американцы предпочитают яркие, эффектные решения. В итоге при организации постоянной экспозиции музея мы остановились на американском подходе».

Главной опорой Фонда, частного учреждения, управляемого семьей Гуландрис, является сама Долли. Свою цель она видит не только в сохранении коллекции и ее показе в музее, но и в организации новых выставок, способствующих пропаганде кикладской цивилизации. Одна из таких выставок (самая значительная за всю историю) состоялась в октябре 1990 года. ■

## ВОЗВРАЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ



## ЦЕННОСТЕЙ



Royal Ontario Museum

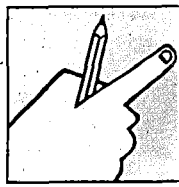
## Кабинет в стиле модерн

## возвращается в Канаду

Этот большой кабинет — один из двух парных предметов, выполненных в 1902 году для некоей миссис Роват известным шотландским дизайнером Чарлзом Ренни Макинтошем. В 1983 году он был вывезен из Канады на аукцион в Монте-Карло. Установив, что проводившая аукцион фирма не получила разрешения на его экспорт, и пользуясь своим правом остановить передачу за границу культурных ценностей, правительство Канады смогло помешать продаже кабинета и еще четырех предметов.

В соответствии с законом о вывозе и ввозе культурных ценностей правительство выделило основную часть средств для приобретения кабинета. Ныне он находится в коллекции Королевского музея Онтарио в Торонто.





## Сможет ли ваш музей выдержать землетрясение, наводнение, циклон?

Джейн Хатчинс  
(Jane Hutchins)

Бакалавр гуманитарных наук (история искусства), магистр гуманитарных наук (текстиль). Была главным хранителем центра консервации текстиля в Музее истории американского текстиля. В настоящее время хранитель текстиля в Музее изящных искусств в Бостоне, штат Массачусетс.

Барбара Робертс  
(Barbara Roberts)

Работала в отделе хранения в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, затем была помощником хранителя в Музее Метрополитен в Нью-Йорке и хранителем в отделе декоративного искусства и скульптуры Музея Дж. Поля Гетти в Лос-Анджелесе. В настоящее время независимый консультант по вопросам хранения.

Музей в тропиках может быть снесен ураганом за пятнадцать минут, а на его восстановление уйдет десять лет. После последнего землетрясения в Мехико потребовалось больше недели только на то, чтобы определить состояние музейных коллекций. Знаете ли вы, что в перспективе при сохранении существующих тенденций через столетие повышение уровня океанов может привести к затоплению городов и их музеев?

Готов ли ваш музей к тому, чтобы в случае стихийного бедствия предотвратить гибель или порчу хранящихся в нем культурных ценностей либо хотя бы уменьшить возможные потери? Вопрос не праздный. Он возникает после трезвого анализа объективных данных, которые недавно заставили Организацию Объединенных Наций предпринять определенные действия.

В декабре 1987 года 42-я сессия Генеральной ассамблеи Организации Объединенных Наций объявила девятые годы Международным деся-

тилетием по уменьшению опасности стихийных бедствий. Принятая Ассамблеей резолюция (42/169) гласит: ...цель этого Десятилетия заключается в уменьшении на основе совместных международных действий, особенно в развивающихся странах, масштабов гибели людей, материального ущерба и социально-экономических потрясений, вызываемых... стихийными бедствиями... и... оно призвано решить следующие задачи: а) повысить способность каждой страны оперативно и эффективно смягчать последствия стихийных бедствий, уделяя особое внимание оказанию помощи развивающимся странам в создании при необходимости систем раннего оповещения; б) разработать надлежащие руководящие принципы и стратегии применения имеющихся знаний с учетом культурных и экономических различий между странами; в) активизировать научно-техническую деятельность, направленную на ликвидацию важнейших пробелов в знаниях, с тем чтобы уменьшить людские потери и материальный ущерб; г) распространить имеющуюся и новую информацию о мерах по оценке, прогнозированию, предупреждению и смягчению последствий стихийных бедствий; е) разработать меры по оценке, прогнозированию, предупреждению и смягчению последствий стихийных бедствий в рамках программ технической помощи и передачи технологии, демонстрационных проектов и системы образования и профессиональной подготовки применительно к конкретным видам бедствий и районам и производить оценку эффективности этих программ.

Данная резолюция Генеральной ассамблеи определила цели Международного десятилетия по уменьшению опасности стихийных бедствий и призвала все правительства:

...создавать национальные комитеты в сотрудничестве с соответствующими научно-техническими организациями в целях изучения имеющихся механизмов и средств уменьшения опасности стихийных бедствий, оценки конкретных потребностей своих стран или регионов, с тем чтобы дополнить, усовершенствовать или обновить существующие механизмы и средства и разработать стратегию достижения намеченных целей.

Общепризнано, что население пострадавших от стихийных бедствий районов испытывает глубокое и сильное желание восстановить и спасти возможно большую часть своего культурного наследия и имущества, возродить памятные места и соединить прошлое с настоящим, а настоящее — с будущим. Так, мы знаем, что в первые же дни после недавнего землетрясения в Спитаке и Ленинакане (СССР) жители принялись за восстановление фонтана на центральной площади и церкви.

Принимая это во внимание и учитывая, что ООН провозгласила Международное десятилетие, Международный комитет ИКОМ по консервации образовал Постоянный комитет для разработки рекомендаций по использованию методов сокращения ущерба, причиненного в результате стихийного бедствия или деятельности человека, и получения информации об эффективности подобных методов при спасении культурных ценностей. Основными элементами такой стратегии мы считаем координацию, финансирование, определение целей и своевременность принятия мер.

*Оторвите взгляд  
от своих микроскопов!*

Бюро координатора ООН по оказанию помощи в случае стихийных бедствий (ЮНДРО) — это организация, при-

званная координировать действия различных групп, которые непосредственно занимаются решением многочисленных и сложных проблем, возникающих в случае стихийного бедствия. Вопросы, имеющие отношение к историческим местам, культурным ценностям и музеям, находятся в ведении специализированных учреждений ООН, а также ЮНДРО и ЮНЕСКО и таких неправительственных организаций, как ИКОМ и ИКОМОС.

Те из нас, кто связан с Комитетом ИКОМ по консервации, знакомы с ИККРОМ, ИИК и другими организациями и ассоциациями, занимающимися проблемами музеев и консервации культурных ценностей. Мы поддерживаем постоянные контакты с хранителями, искусствоведами, библиотекарями, специалистами по консервации, руководителями музеев и исторических мест и археологами, но редко соприкасаемся со специалистами по уменьшению опасности различного рода бедствий. Это печальный факт, так как в результате стихийного бедствия, а также деятельности человека в долю минуты могут быть уничтожены целые коллекции или памятники.

Поэтому мы должны оторвать взгляд от своих микроскопов и каталогов, отойти на какое-то время от административных забот и отдать себе отчет в том, что стихийные бедствия не различают, кто к какой организации принадлежит, и создают неслыханные трудности для людей любой профессии. Остаются без ответа вопросы, касающиеся выживания, обеспечения безопасности культурных ценностей, их сохранения и консервации, а международное музейное сообщество не подготовлено к случайностям. Мы не можем мобилизовать нужное число архитекторов, инженеров, специалистов по ликвидации ущерба, учетчиков, спасателей, искусствоведов, музейных работников и людей других профессий, необходимых, чтобы справиться с потенциально возможным стихийным бедствием. Если завтра произойдет такая беда, у музейного сообщества не окажется механизма для оказания помощи ни на международном уровне, ни на национальном. Практически не существует плана координации действий.

И лишь очень немногие знают в деталях о деятельности инженеров, сейсмологов, страховых оценщиков, способных определить убытки, специалистов по спутниковой метеорологии и по борьбе с наводнениями на равнинах, строителей плотин, спасателей и всех тех, кто умеет разобрать каменные завалы, чтобы спасти людей или — в нашем случае — культурные ценности и посетителей.

Давайте будем оптимистами и предположим, что ваш музей уцелел после землетрясения, наводнения, циклона, цунами, ядерного или какого-либо другого взрыва. Думали ли вы о том, что правительственная комиссия может ис-

пользовать его как убежище для пострадавших и оставшихся без крова?

Мы, музейные работники, не имеем серьезного и надежного механизма, который позволял бы обращаться к нашим коллегам на национальном либо на международном уровне с просьбой о присылке квалифицированных специалистов по консервации, о предоставлении помощи, материалов и всего того, что столь необходимо до или после стихийного бедствия.

### *Практические проблемы и реально достижимые цели*

Мы понимаем, что, планируя работу на международном уровне, Постоянный комитет должен будет сосредоточить внимание на практических проблемах и поставить перед собой реально достижимые цели и что его рекомендации призваны помочь в наведении мостов между предварительным планированием (до того, как разразится стихийное бедствие), спасением культурных ценностей, их долгосрочным сохранением и восстановлением или реставрацией. На первых порах Постоянный комитет наметил следующие цели: Улучшать на всех уровнях (дипломатическом, правительственном и т. д.) координацию планирования, а также деятельности, осуществляемой в случае стихийного бедствия, в том числе специалистами, занимающимися чрезвычайными ситуациями на местах.

Поощрять формирование национальных групп по снижению ущерба. Эти группы должны предоставлять информацию о размерах бедствия и принимаемых мерах, организовывать спасательные команды и обращаться за помощью, сотрудничая со своими национальными комитетами, образованными в связи с проведением в жизнь программ Международного десятилетия (если такие комитеты будут основаны), и председателями национальных комитетов ИКОМ.

Способствовать распространению наиболее важной информации, которая окажется полезной при ликвидации последствий пожара, наводнения, землетрясения, приливной волны, урагана и другого стихийного бедствия.

Изыскивать государственные и частные источники финансирования и разъяснять властям разного уровня, что защита и сохранение культурных ценностей требуют предварительного планирования.

### *Что дальше?*

Мы обратились к руководителям всех национальных комитетов ИКОМ с просьбой поддержать нас и связать с теми руководящими работниками, ко-

торые проявляют особый интерес к сохранению памятных мест, музеев, библиотек, архивов и произведений искусства и пожелают работать с нами в Постоянном комитете или заняться организацией национальных комитетов и групп, упомянутых выше.

Члены всех таких комитетов должны быть готовы связаться с коллегами у себя в стране и способствовать совместной работе специалистов в различных областях, имеющих отношение к проблеме уменьшения размеров бедствия, планированию в чрезвычайных ситуациях и операциям по ликвидации последствий стихийных бедствий. Национальные комитеты должны поддерживать контакт с Постоянным комитетом ИКОМ и, что гораздо важнее, с другими комитетами, образованными с той же целью.

Мы хотим подчеркнуть, что необходимо выбирать простые и экономически оправданные предложения и решения. Не стоит пугать директоров и администраторов непомерными финансовыми требованиями — в этом случае мы добьемся только того, что культурные ценности по-прежнему будут подвергаться риску.

В заключение мы хотим высказать два предложения практического характера. Первое: просить, чтобы один из ближайших номеров журнала "Museum" был посвящен проблеме, связанной со стихийными бедствиями и уменьшением ущерба, причиняемого ими культурным ценностям, хранящимся в музеях<sup>1</sup>. Второе: рекомендовать заинтересованным лицам и организациям связаться с нами хотя бы для того, чтобы получить дополнительную информацию.

Наш адрес:

Barbara Roberts,  
2413 Fifth Avenue West,  
Seattle,  
WA 98119,  
United States of America.  
Telephone: (1) (206) 281.9090  
Fax: (1) (206) 284.8026

1. В настоящее время редакция журнала "Museum" рассматривает возможность выпуска такого номера журнала.



Рисунок Жюльена



# НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ

Письма редактору

## По поводу «ненужного музея»

Уважаемый господин редактор,

я не согласен с Кеннетом Хадсоном ("Museum", № 162), который стремится доказать, что большие музеи чаще всего бывают плохими и вряд ли они нужны как отдельным посетителям, так и всему обществу.

В отличие от него я считаю, что большие музеи, обладающие соответствующим образом организованными экспозициями и имеющие умного руководителя, представляют прекрасные возможности для просвещения публики.

Как правило, большие музеи располагают и большими коллекциями, а значит, могут многое предложить заинтересованной аудитории. Но для этого они должны быть организованы так, чтобы все богатство и разнообразие коллекций было доступно посетителю и он мог оценить их в полной мере. Необходимо эффективно использовать имеющиеся в музее средства — а их множество, — чтобы помогать посетителю, направлять и вести его. Посещение музея должно быть приятным и полезным.

Конечно, плохо, когда посетители стремительно пробегают по залам огромного здания известного музея с единственной целью сказать себе и другим, что он побывал в нем. Если здание музея позволяет, можно сделать так, чтобы входные билеты давали право на посещение не всего музея, а отдельных его частей и коллекций. Это можно без труда устроить в большом музее, размещающемся в нескольких зданиях, например в музее графства Лос-Анджелес. При этом посетители могли бы сами выбирать, чему отдать предпочтение.

Я готов согласиться с Кеннетом Хадсоном, когда он говорит, что Лувр — несмотря на то что он богат шедеврами, а возможно, именно из-за этого — «во многих отношениях является плохим музеем» и представляет собой просто «гигантский склад». С другой стороны, я, безусловно, не могу отнести к данной категории Музей Метрополитен в Нью-Йорке. Наблюдая за его развитием в течение сорока с лишним лет, я склонен видеть в нем образцовое учреждение. Постепенная модернизация оборудования, последовательное расширение музея, направленное на улучшение условий показа существующих коллекций и обеспечение места для новых приобретений, четко работающие службы приема и информации, а также художественные и общеобразовательные программы — все это сделало Музей Метрополитен крупным культурным центром, непрерывно совершенствующимся и общедоступным. Разве действительно так уж плохо для большого музея быть своеобразным «мини-университетом черного рынка»? Предоставление каждому возможности расширить свои знания и получить при этом удовольствие не является, на мой взгляд, заслуживающей осуждения целью.

Безусловно, бывают замечательные небольшие музеи. Но если они не специализируются в какой-либо определенной области или не созданы для показа богатой частной коллекции, то чаще всего из-за недостатка средств и отсутствия подходящих помещений они предлагают посетителям вызывающую разочарование мешанину и напоминают плохо иллюстрированную всеобщую энциклопедию искусства.

Генри Мазод

Уважаемый господин редактор!

Хорошо аргументированное письмо господина Генри Мазода служит отличной иллюстрацией полезности новой рубрики Вашего журнала «Откровенный разговор». Такая международная трибуна, где высказываются различные точки зрения, крайне необходима, и редактора журнала следует поздравить с удачным начинанием.

Однако господин Мазод, к сожалению, предпочел обойти молчанием вопрос о специфических особенностях музея Ла-Виллет. Я был бы очень признателен ему за комментарий относительно столь гротескного памятника человеческому тщеславию. Возможно, он не считает Ла-Виллет музеем, и, если это так, мои симпатии на его стороне. Но как бы то ни было, разрешите мне высказать несколько замечаний по поводу больших музеев вообще и Музея Метрополитен в Нью-Йорке, в частности. Какое воздействие оказывают огромные предметы, грандиозные по своим масштабам мероприятия или гигантские учреждения — зависит от вашего темперамента. Лично меня все большое подавляет, заставляет сжиматься, уходить в себя. Инстинктивно я стараюсь защититься от него точно так же, как от дорожного катка, который сорвался с тормозов и несется на меня с вершины холма.

Я особо ценю очарование музея — качество, создающее мост между мною и тем, что хорошо или не очень хорошо мне известно. Но поскольку в мире царит разобщенность, очарование и большие масштабы несовместимы. У Дворца открытий есть очарование, у Ла-Виллет — нет. Музеи должны апеллировать и к чувствам, и к мыслям человека, поэтому мое главное возражение против крупных музеев заключается в том, что они придают слишком большое значение интеллектуальной стороне процесса коммуникации. Теоретически можно рассматривать крупные музеи как объединение малых музеев и предлагать, чтобы посетитель осматривал только один из них. Однако я думаю, что психологически все не так просто. Большой музей — не ассоциация малых музеев, он организован как единое целое, и посетитель всегда помнит о том, что он еще не все видел. Человек не может не обращать внимания на масштабы, не может исключить этот фактор из своего сознания.

Что же касается Музея Метрополитен, то я никогда не мог определить, посещаю ли я музей с находящимся в нем магазином или магазин, при котором имеется музей. Невозможно понять, где здесь голова и где ноги? В целом я думаю, что музей — это ноги. Американцам он в таком виде, конечно, нравится — они одержимы страстью к магазинам, что никогда не перестает меня поражать.

Кеннет Хадсон

## В музейной работе нет мелочей

Лидия Кондрашова

Заведующая отделом научной пропаганды Государственных музеев Московского Кремля.

Весной 1986 года состоялось торжественное открытие новой экспозиции Оружейной палаты Московского Кремля<sup>1</sup>. Старейшая сокровищница страны была полностью модернизирована. Новую экспозицию высоко оценили как наши коллеги, так и посетители музея.

Но примерно через месяц произошло непредвиденное — стал пропадать текст на этикетках, поскольку бронзированный покрытие бумаги напльзало на черный шрифт. Первым это заметили экскурсоводы музея, а затем в Книге отзывов начали писать об этикетках посетители. Вот некоторые из записей:

«Благодарим сотрудников Оружейной палаты за великолепный подарок москвичам. Замечательная сокровищница Кремля блистает своей красотой. Спасибо! Но очень обидно, что практически невозможно прочитать этикетки — мелкие буквы и чрезвычайно краткие сведения снижают эффект восприятия».

«Очень понравилась новая экспозиция Оружейной палаты. Преклоняемся перед необыкновенным мастерством наших предков. Жалко, что совсем нельзя прочитать надписи на этикетках. Хотелось бы иметь больше разъяснительных исторических текстов».

«Нам очень повезло. Сегодня мы всей семьей посетили сказочно прекрасный музей — Оружейную палату. Очень благодарны замечательному гиду за великолепный рассказ об истории музея, искусстве ювелиров. Плохо, что практически нет путеводителей по музею и мало информации в

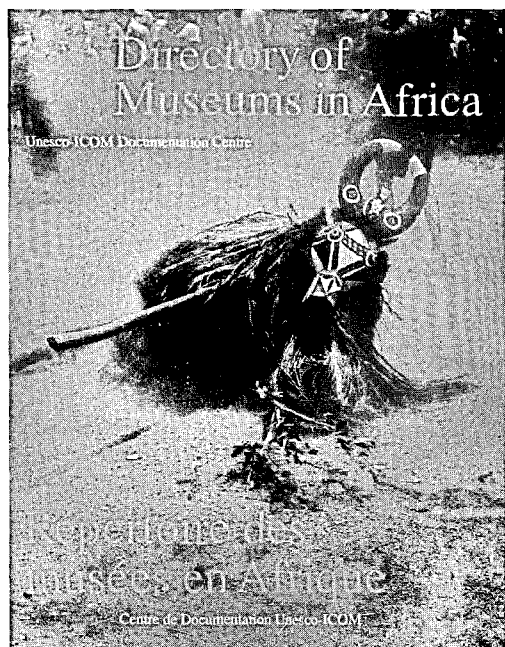
залах о предметах. Маленькие этикетки почти не видны».

Хранители-искусствоведы и дизайнеры самым внимательным образом отнеслись к решению этой, казалось бы, незначительной, но на самом деле очень важной проблемы. В результате поисков изменили размер букв и шрифт этикеток, включили в них дополнительную информацию, подобрали соответствующую бумагу и провели ее испытания. Все этикетки в Оружейной палате заменили на новые, а в каждом зале поместили экспликации на русском и английском языках. И нам приятно отметить, что посетители музеев Кремля содействовали совершенствованию показа кремлевских сокровищ. ■

1. См.: «Museum», № 154, 1987 год (М. П. Цуканов, «Новая экспозиция Оружейной палаты Московского Кремля»).

## Только что вышел в свет

### «Справочник музеев Африки»



«Справочник музеев Африки» — подробный путеводитель по музеям сорока семи африканских стран.

Издание справочника преследует две цели: во-первых, помочь местному населению использовать возможности, которыми располагают музеи; во-вторых, познакомить посетителей музеев и ученых из разных стран мира с многообразием африканской культуры.

Приводимые в справочнике материалы (на английском и французском языках) расположены в алфавитном порядке по странам, городам и учреждениям. В них содержатся адреса музеев, сведения об их руководителях, режиме работы, входной плате, их статусе, истории, коллекциях, публикациях и услугах, оказываемых посетителям. В справочник включены три указателя — по городам, учреждениям и типам коллекций.

Подписная цена 35 фунтов стерлингов.

Льготная цена подписки для членов ИКОМ: 22,75 фунта стерлингов.

Обращаться по адресу: Kegan Paul International Ltd,

P. O. Box 256,  
London WC1B 3SW  
United Kingdom

## В следующем номере

Следующий номер журнала «Museum» посвящен национальным периодическим изданиям по музейному делу. В наши дни в области коммуникации господствуют аудиовизуальные средства. Какова при этом роль печатного слова в распространении информации о современном состоянии и перспективах развития музеев? Сообщения из Мексики, Канады, Китая, Франции, Новой Зеландии и других стран составляют пеструю картину ответов на данный вопрос, порой поражающих своей неожиданностью.

В постоянных рубриках журнала читатели найдут материал о том, как в далекой Корее решают проблему возвращения культурных ценностей в страну происхождения, а в разделе «Город и его музеи», где читателям предлагается статья о болгарском курорте Варна, поднимается вопрос о том, является ли солнце врагом музеев.

# СОХРАНЯТЬ И РАЗВИВАТЬ КУЛЬТУРУ



Андрей Рублев. Троица.  
Около 1411 года.  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва.

В последнее время у нас в стране с большой тревогой говорят о состоянии культуры. Вопросы культуры находятся и в центре внимания мировой общественности. Полагая, что читателям будет интересно узнать о программах, осуществляемых в рамках Всемирного десятилетия развития культуры, а также о деятельности ЮНЕСКО по составлению Списка всемирного наследия, мы попросили рассказать об этом Александра Воробьева, ответственного секретаря Национального комитета СССР по проведению Всемирного десятилетия развития культуры, заведующего сектором культуры и коммуникации Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО, и Игоря Данилова, советника того же сектора. Интервью у них взяла Ирина Пантыкина, редактор русского издания журнала "Museum".

Эмблема Всемирного десятилетия развития культуры.  
Художник Ганс Эрни.



# Всемирное десятилетие развития культуры



«Генеральная Ассамблея,  
.....  
провозглашает период 1988—1997  
годов Всемирным десятилетием

развития культуры, которое будет  
проводиться под эгидой Организации  
Объединенных Наций и Организации  
Объединенных Наций по вопросам  
образования, науки и культуры...»

Резолюция 41/187, принятая  
Генеральной ассамблеей  
Организации Объединенных Наций  
Нью-Йорк, 8 декабря 1986 года

*Александр Иванович, чем объясняется  
решение ООН провозгласить Всемирное  
десятилетие развития культуры?*

Если говорить коротко, то осознанием  
международным сообществом того, что  
без развития культуры невозможно  
никакое развитие. А чтобы ответить на  
Ваш вопрос подробнее, необходимо об-  
ратиться к истории.

Первые Десятилетия развития, про-  
возглашенные Организацией Объеди-  
ненных Наций, несмотря на определен-  
ные результаты, потерпели неудачу  
из-за того, что не учитывался в доста-  
точной степени культурный аспект раз-  
вития. Невнимание к культуре, образо-  
ванию, науке, к вопросам международ-  
ного обмена в области культуры (и  
напротив, замкнутость на сугубо наци-  
ональных проблемах), а также недоста-  
точное противодействие давлению мас-  
совой культуры, подрывающей класси-  
ческую культуру и национальные корни,  
привело к тому, что были нарушены  
ценностные ориентиры, мотивация по-  
ведения не только отдельных людей, но  
и целых человеческих сообществ в  
масштабах государств и наций. В ре-  
зультате цели развития воспринимали-  
сь весьма односторонне, с перекосом  
в технологию, без учета среды обита-  
ния, в том числе и культурной среды.  
А вспомним мысль П. А. Флорен-  
ского: культура — это воздух, кото-  
рым мы дышим, и среда, в которой  
живем.

Со временем человечество пришло к  
пониманию того, что культура должна  
быть основой любого развития. Состо-

явшаяся в 1982 году в Мехико Все-  
мирная конференция по политике в об-  
ласти культуры выдвинула идею:  
«Культура является основополагаю-  
щим элементом жизни каждого челове-  
ка и каждого общества». Она рекомен-  
довала «Генеральной конференции  
ЮНЕСКО предложить Генеральной  
ассамблее ООН провозгласить проведе-  
ние Всемирного десятилетия развития  
культуры». Этот вопрос обсуждался на  
заседаниях Исполнительного совета  
ЮНЕСКО, а 8 ноября 1985 года 23-я  
сессия Генеральной конференции  
ЮНЕСКО предложила Генеральному  
директору «принять необходимые меры  
для того, чтобы Генеральная ассамб-  
лея Организации Объединенных На-  
ций изучила вопрос о провозглашении  
Всемирного десятилетия развития  
культуры».

В декабре 1986 года Генеральная  
ассамблея ООН провозгласила 1988—  
1997 годы Всемирным десятилетием  
развития культуры, определила основ-  
ные цели Всемирного десятилетия,  
предложила всем государствам, меж-  
правительственным и международным  
неправительственным организациям  
принять в нем активное участие и  
призвала учреждения системы ООН  
проводить соответствующие мероприя-  
тия. Координирующая роль была воз-  
ложена на ЮНЕСКО как Организацию  
Объединенных Наций по вопросам об-  
разования, науки и культуры: ведь  
наука и образование — это составные  
части культуры.

*Наверное, стоило бы остановиться на*

основных целях Всемирного десятилетия развития культуры.

Их четыре: учет культурного аспекта развития; утверждение и обогащение культурной самобытности; расширение участия в культурной жизни и укрепление международного сотрудничества в области культуры. Вокруг этих четырех основных целей строится Программа действий, разработанная ЮНЕСКО на основе консультаций с государствами-членами, учреждениями системы ООН, а также правительственными и неправительственными международными организациями.

Расскажу об основных целях Всемирного десятилетия несколько подробнее. Во-первых, при разработке любой программы развития (как в промышленно развитых, так и развивающихся странах) следует учитывать разнообразие и взаимодействие культур. Надо добиваться осознания широкой общественностью того, что нельзя проводить экономическую, социальную или научную политику без учета культуры. Учет культурного аспекта развития предполагает прежде всего приоритетность государственной поддержки развития культуры, то есть отказ от остаточного принципа финансирования культуры и предоставление налоговых льгот всем тем, кто вкладывает средства в поддержку и развитие культуры.

Вторая цель — сохранение, развитие и защита культурной самобытности от массовой культуры, от широко рекламируемых, привнесенных извне моделей развития. С другой стороны, следует помнить, что так же опасна самоизоляция — национальная культура вырождается, если не оплодотворяется соками других культур.

Третья цель — широкий доступ к культурным ценностям и всеобщее участие в культурной жизни. Но чтобы добиться этой подлинной демократизации, необходимо осуществить ряд мероприятий в законодательной, экономической и финансовой областях.

Представляется очень важной четвертая цель — международное сотрудничество, так как культурные обмены способствуют взаимопониманию между народами. Культурное сотрудничество может стать действенным оружием в борьбе с невежеством и предрассудками.

*Осуществление целей Всемирного десятилетия развития культуры будет иметь огромное значение для музеев, а они в свою очередь могут немало сделать, чтобы способствовать успеху Всемирного десятилетия. Например, Вы упоминали о сохранении*

*культурного наследия, то есть памятников архитектуры, которые зачастую используются для размещения музеев (или сами являются музеями) и хранящихся в них ценностей. А наследию в наши дни опасность угрожает в большей степени, чем когда-либо раньше, — вспомним о загрязнении окружающей среды, о зачастую бездумной эксплуатации памятников, о незаконных раскопках, приводящих к разграблению археологических мест, о кражах в музеях, о незаконной торговле культурными ценностями.*

*С другой стороны, музеи могут способствовать более широкому доступу к культурным ценностям, к участию в культурной жизни различных слоев населения. Они действительно многое делают в этом плане, не случайно просветительная деятельность стала одним из важнейших направлений музейной работы.*

*Что же касается содействия международному сотрудничеству в области культуры, то музеи давно и активно работают в этом направлении: обмен выставками позволяет самым широким слоям населения в разных странах знакомиться с культурами других народов, а знание — лучший способ борьбы с предрассудками. Так что музеи играют важную роль во взаимообогащении культур и развитии международного взаимопонимания.*

*Но все это — традиционная музейная деятельность. Хотелось бы, однако, знать, какие специальные мероприятия ЮНЕСКО планирует проводить по музейной линии в связи с Всемирным десятилетием развития культуры?*

Крупнейший проект в этом плане — восстановление Александрийской библиотеки, основанной в III веке до н. э. при Александрийском музее и являвшейся в древности крупнейшим собранием рукописных книг. Идея заключается в том, чтобы, по возможности, создать фонд библиотеки, в котором были бы как подлинные манускрипты, так и копии. Александрийская библиотека должна будет стать и активно работающим книгохранилищем, и музеем. Есть менее крупные проекты по оказанию помощи музеям государств — членов ЮНЕСКО.

Существует интересная программа «Путь барокко». Ее цель — изучение того, как возник и развивался стиль барокко. В ближайшее время с участием советских специалистов начнет осуществляться программа «Путь майя». Еще одна программа связана со стилем модерн, в ней наша страна также активно участвует.

*Кстати, один из реальных результатов деятельности по изучению стиля модерн — данный номер нашего журнала «Museum» и недавно вышедший номер журнала «Курьер ЮНЕСКО». А не могли бы Вы подробнее рассказать о программе «Великий шелковый путь»?*

Прежде всего хочу сказать, что полностью программа называется «Комплексное изучение Великого шелкового пути — пути диалога». И вот почему. Там происходил не только обмен товарами, но и диалог — политический и культурный. В отдельных пунктах на Великом шелковом пути, в караван-сараях собирались люди, чтобы поспорить, послушать поэтов и обменяться новостями. Это был великий диалог «Восток — Запад», а наша страна играла важную роль в его осуществлении и как бы объединяла древнюю культуру Китая и Индии с молодой культурой Европы. Сейчас родилась великолепная идея караван-сарая, которая станет основой программы. Предполагается создать гостиницы — культурные центры, восстановив старые караван-сарай и построив стилизованные новые. Там будут проходить концерты, фольклорные праздники, выступления этнографических коллективов, фестивали, экспонироваться выставки, работать ремесленники, организовываться ярмарки и восточные базары — все то, что сопутствовало караван-сарая.

*То есть, это будут «живые» музеи?*

Вот именно: «живые» музеи, живая культура. Люди смогут, побывав в таком «живом» музее, познакомиться с культурными традициями народа. Будет даже проводиться конкурс «Мисс Шелковый путь», который объединит разные народы. Страны, расположенные вдоль Шелкового пути, все активнее высказывают желание приступить к осуществлению программы, потому что, хотя она и требует больших финансовых средств, отдача в перспективе обещает быть огромной.

Программа «Великий шелковый путь» стимулирует проведение археологических раскопок, а это предполагает открытие новых ценностей, которым, возможно, предстоит экспонироваться в музеях, создание новых экспозиций и организацию выставок. Вообще программа должна способствовать подъему духовной культуры территорий, прилегающих к Великому шелковому пути. Поворот к их серьезному научному изучению и развитию произошел на состоявшемся в июне 1989 года в Ашхабаде совещании Консультативного комитета программы

«Великий шелковый путь». Его участники подчеркивали, что необходимо обращать больше внимания на научные аспекты программы, активизировать раскопки, осваивать территории Великого шелкового пути в культурно-туристическом отношении, создавать инфраструктуру и т. д. Это привлечет деловых людей, а деловая жизнь необходима для развития культуры, как культура — для наполнения деловой жизни.

Осуществление программы «Великий шелковый путь» продлится как минимум до конца Всемирного десятилетия развития культуры. Она будет иметь огромное экономическое, социальное, политическое и культурное значение для разных стран, в том числе для Советского Союза. Мы активно участвуем в программе, первыми провели рекогносцировочную экспедицию по нашей территории в 1989 году, в 1990 году организовали международные научные семинары в Самарканде и Душанбе. В ближайшие два года намечено провести основную, так называемую степную экспедицию. Все это призвано оживить диалог на Великом шелковом пути и развитие прилегающих к нему территорий.



*Скажите, пожалуйста, какую пользу может принести Всемирное десятилетие развития культуры нашей стране? Поясню свою мысль. Положение с культурой у нас далеко не блестящее. Остаточный принцип финансирования, практиковавшийся на протяжении длительного времени, дал свои результаты. Разрушаются здания, в которых размещаются учреждения культуры, на крайне низком уровне находится их техническое оснащение, не обеспечена сохранность ценностей. Государственная библиотека имени В. И. Ленина, Большой зал консерватории в Москве, Большой и Малый театры, Государственная Третьяковская галерея, Государственный исторический музей — перечисляя эти учреждения культуры не только национального, но и мирового уровня, мы с горечью вынуждены констатировать, что они или закрыты на длительный ремонт, или остро нуждаются в нем, либо в них не обеспечена должная сохранность ценностей, которые подвергаются опасности, а порой и гибнут.*

*Вспомним и о том, что у работников культуры крайне низкая заработная плата, а ведь они зачастую отвечают за огромные ценности, уникальные памятники, да и труд их нелегок. Возьмем хотя бы знакомого всем музейного экскурсовода — он должен не только обладать большими знаниями, но быть одновременно и своего*

*рода педагогом, и психологом, и актером.*

*А может ли культура быть на хозяйском расчете? К чему это может привести? К повышению цен на билеты в театры, музеи, концертные залы, результатом чего станет ограничение доступа к культуре, а не его расширение. В связи с этим хочется напомнить, что, передавая в дар Московской городской думе свою картинную галерею, Павел Михайлович Третьяков поставил условием, что она должна быть открыта для бесплатного обозрения всеми желающими. В Англии государственные музеи — бесплатные. Парижский Лувр выделил для бесплатного посещения воскресенье — наиболее удобный для жителей города (да и страны) день. Мы, к сожалению, не можем этим похвалиться. К несчастью, говорить о бедах культуры можно было бы еще долго. Но, наверное, самое красноречивое подтверждение того, что культура у нас находится в опасности, — то, что министр культуры СССР Н. Н. Губенко призвал работников культуры к символической забастовке и возглавил ее, помните, в июне 1990 года?*

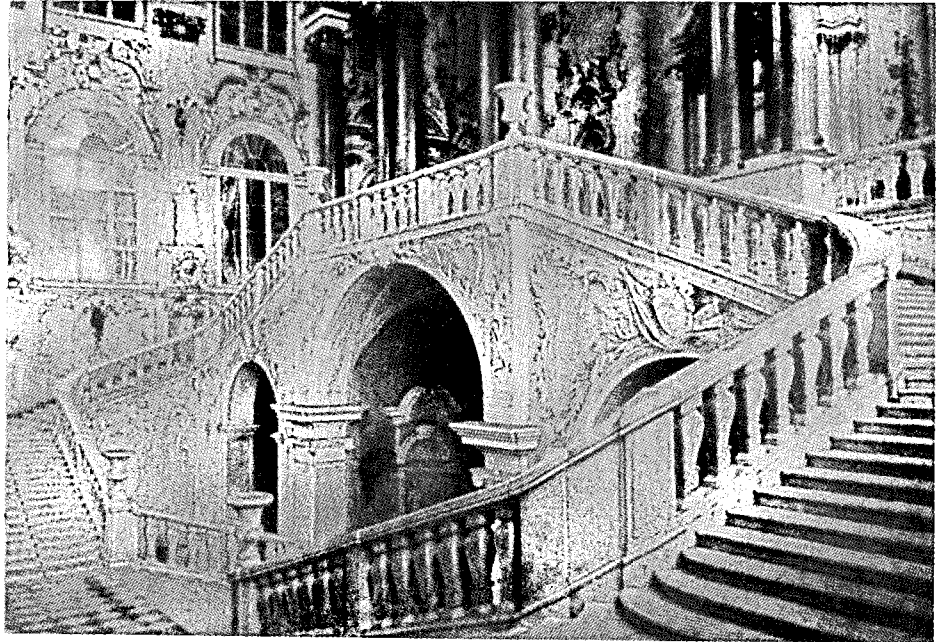
Да, положение серьезное, и мне представляется важным, чтобы в нашей стране осознали то, что ни политическое, ни экономическое, ни социальное развитие не возможно без развития культуры, что она — основа основ. По-

этому мы должны, обсуждая любой закон, выработывая любой план — социальный, экономический, политический, экологический, — помнить, что в его основе должна лежать культура. Если культурный компонент отсутствует, план обречен на неудачу.

Если четыре цели Всемирного десятилетия развития культуры, названные выше, станут нормой и основой нашего законодательства, мы не сможем жить по теперешнему принципу скудных ассигнований на культуру, отказываясь от налоговых льгот на развитие культуры. Сейчас у нас в Национальном комитете идет работа над подготовкой законопроекта о мерах, вытекающих из участия СССР во Всемирном десятилетии развития культуры. Если нет закона в своем отечестве, если даже такой энергичный человек, как Николай Губенко, не может достучаться до некоторых депутатов Верховного Совета СССР, то давайте используем примат международного права. Если международное сообщество, исходя из своего опыта, подсказывает нам, что культура — основа всего, то давайте отразим это в своих законах. Давайте учтем роль культуры при выработке каждого закона, хотя, конечно, нужен и отдельный закон о культуре. Давайте внесем культурные компоненты в каждый законопроект Верховного Совета, в каждое постановление Совета Министров. Пора наконец задуматься: можно ли жить в бездуховном обществе?

Софийский собор в Киеве. 1037 год.  
Вид с востока.

Государственный Эрмитаж, Ленинград.  
Иорданская лестница Зимнего дворца.



На меня лично огромное воздействие оказывают идеи «Иссык-кульского форума», и прежде всего о выживании через творчество и превращении следующего столетия в век творчества. Эти идеи получили широкую поддержку в советском обществе. Создано Синее движение, его кредо — «гомофабер» (человек-созидатель). Основана Академия творчества, объединяющая людей, представляющих самые различные области знания, а также Объединенный синий фронт — синий потому, что, по В. И. Вернадскому, Тьеру де Шардену, Н. К. Рериху, сфера разума — синего цвета, цвет творчества — тоже синий.

Хочу еще раз вернуться к вопросу о налоговых льготах в связи с развитием культуры. В США не было ни картинных галерей, ни театров, ни филармоний, пока эта область финансировалась государством. А когда ввели налоговые скидки, когда каждый меценат понял, что он получит экономическую выгоду и к тому же его имя останется в веках в памяти благодарных потомков, то появилась огромная сеть учреждений культуры, и содержатся они на субсидии частных лиц. Когда наши депутаты облагают налогом культурные мероприятия, а промышленному предприятию, желающему построить дом культуры, дворец искусств или финансировать картинную галерею, не дают налоговую скидку, они тем самым тормозят процесс развития.

Сейчас существует опасная тенденция: в условиях хозрасчета, аренды некоторые трудовые коллективы, не задумываясь о будущем, начинают экономить на дворцах культуры, спортивных сооружениях, художественных кружках. В итоге огромное здание культуры, художественно воздвигавшееся десятилетиями, начинает рушиться, лишенное финансов. А если бы тот же директор ЗИЛа знал, что в соответствии с законом при отчислении денег на учреждение культуры он получит налоговую льготу, то мог бы, например, взять на себя содержание театра, получив при этом выгоду. Поэтому надо применять критерии Всемирного десятилетия развития культуры к нашей внутренней жизни, тогда будут налоговые льготы, появятся ассигнования, а в итоге — возможность поднять культурный уровень общества.

Хочу сказать еще вот о чем: в ЮНЕСКО существует практика рекомендовать государствам-членам отмечать юбилеи (кратные ста) крупных деятелей мировой культуры. Такие рекомендации в отношении представителей нашей культуры становятся иногда стимулом для местных органов к организации новых музеев или повышению внимания к уже существующим. Только в последнее время Исполнительный совет ЮНЕСКО по предложению советской стороны принял решение о праздновании юбилеев Б. Пастернака, А. Ахматовой, К. Мельникова,

В. Мухиной, и в частности о проведении фестиваля памяти Мельникова и выделении в связи с этим некоторых средств. Однако позором оборачивается для нашей страны, Министерства культуры, Моссовета тот факт, что дом Мельникова не был отремонтирован к его юбилею, по призыву ЮНЕСКО широко отмечавшемуся во всем мире, что ему придется «зимовать» с разобранной крышей, едва прикрытому временной кровлей. Мы будем продолжать борьбу за восстановление дома Мельникова. Но важно, чтобы «пепел Класа» стучал и в сердцах тех, кто несет ответственность за это.

*Раз мы заговорили о сохранении национального наследия, хочу поднять еще один вопрос. В этом году ряд деятелей культуры выступил с инициативой возвращения Церкви культовых зданий, занимаемых другими учреждениями. Сразу же хочу сказать, что еще в 1988 году в русском дополнении к журналу "Museum", в материале, посвященном тысячелетию введения христианства на Руси, я писала о недопустимости использования церквей под склады, катки, бассейны и т. д. Но мне кажется, что сейчас наблюдается опасная тенденция: Церкви начинают передавать здания, в которых размещаются музеи. Так, например, во Львове пришлось спешно выводить из церковного здания Музей Ивана Федорова — отдел Львовской картинной галереи. Но*

ведь старопечатные книги привыкли к определенному температурно-влажностному режиму, и вряд ли такое переселение будет им полезно. Приехав в прикарпатский Косов, чтобы посмотреть местный музей, я узнала, что его помещение также возвращено верующим, а коллекция сложена в городском отделе культуры. Недавно газеты писали о передаче Церкви Спасо-Прилуцкого монастыря, занимаемого музеем. Конечно, именно те культовые здания, в которых размещались (или размещаются) музеи, находятся в наилучшей сохранности. Но, во-первых, можно ли и нужно ли передавать Церкви все культовые здания — ведь некоторые из них являются к тому же и памятниками нашей истории и культуры, а проведение в них службы самым пагубным образом скажется на произведениях искусства. Во-вторых, даже в тех случаях, когда решено вернуть здание Церкви, можно ли и нужно ли делать это так поспешно? Сначала надо как следует подготовить помещение, куда можно перевести музей без опасности для собрания, а потом уже освобождать церковные или монастырские здания. Мы сейчас с болью говорим об утраченных нами замечательных памятниках архитектуры, разрушенных в последние десятилетия, о погубленных или проданных за границу музейных сокровищах. Не хотелось бы, чтобы к этому прибавились музейные коллекции, загубленные в наши дни.

Согласен с Вами. Тоже сразу же хочу сказать, что Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО многое сделала для того, чтобы празднование тысячелетия крещения Руси прошло на высоком

уровне. Мы также помогли Церкви получить ряд культовых зданий. Но если культовое здание стало музеем, если выработаны определенные условия хранения и малейшее изменение температурно-влажностного режима способно привести к порче и гибели бесценных сокровищ, результатом проведения там службы при большом скоплении людей может стать утрата культурных ценностей. Службы, проведенные в Успенском соборе Московского Кремля, причинили ему немалый вред. И я считаю, что Церковь сделает благое дело и будет способствовать росту духовности, если в том случае, когда в культовом здании находится музей высокого уровня, не будет настаивать на его освобождении, а, наоборот, поддержит музей.

В заключение хочу сказать вот что. Развитие культуры — это не только основа всякого развития, но и средство возрождения духовности, повышения морали и нравственности общества, гармоничного развития.

Отрадно, что мировая и советская общественность откликнулась на идею министра иностранных дел СССР Э. А. Шеварднадзе, высказанную в произнесенной им в ЮНЕСКО речи, провести всемирный форум деятелей культуры «Общее наследие человечества — третьему тысячелетию». Нам надлежит подумать, что следует отобрать из мирового наследия и взять с собой в третье тысячелетие. Мы несем за это величайшую ответственность перед культурой, перед самими собой, перед будущими поколениями. Мы не должны откладывать это на завтра, ибо, как подчеркивает Генеральный директор ЮНЕСКО Федерико Майор Саратоса, «завтра всегда поздно». ■

## Список всемирного наследия ЮНЕСКО

*Игорь Вадимович, в нашем журнале нередко можно встретить упоминание о том, что тот или иной памятник архитектуры или городской район включен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Хотелось бы, чтобы Вы рассказали, о чем идет речь.*

16 ноября 1972 года 17-я сессия Генеральной конференции ЮНЕСКО приняла Конвенцию об охране всемирного природного и культурного

наследия. Предметом охраны должны были стать природные и культурные объекты, имеющие всемирное значение и являющиеся общечеловеческим достоянием. Был создан специальный Межправительственный комитет Всемирного природного и культурного наследия. В общей сложности на конец 1990 года в Список всемирного наследия ЮНЕСКО внесено более пятисот объектов природного и культурного наследия. Вначале Список пополнялся



очень быстро, но со временем члены Комитета и эксперты пришли к выводу, что в него должны вноситься только уникальные объекты, представляющие те или иные природные зоны или свидетельствующие о развитии культуры какого-либо региона. Поэтому требования к предлагаемым для включения в Список объектам становятся все строже и строже. Отбор производят крупные специалисты; так, памятниками культуры занимается Международный совет по вопросам памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС) — он рассматривает поступающие заявки с точки зрения их обоснованности.

*Какие требования предъявляются к объектам, включаемым в Список всемирного наследия? Существуют ли какие-то определенные критерии?*

Объект должен сохраняться в первоначальном виде. На заседаниях комитета шли дебаты по вопросу о том, можно ли включать в Список объекты, претерпевшие реконструкцию. Обсуждалось также, какого периода реконструкция может рассматриваться как старая. Четких критериев здесь нет, но требование о сохранении первоначального вида существует.

Объект должен быть уникален. Например, в Советском Союзе тысячи памятников христианского культа, но одни из них представляют ценность и как памятники истории, архитектуры, искусства, строительного мастерства, а другие являются рядовыми постройками или в той или иной степени повторяют существовавшие до них здания.

Теперь Межправительственный комитет выдвинул требование, чтобы вносимые объекты не повторяли уже включенные в Список. Так, если какой-либо памятник определенного времени и стиля есть в Списке, то подобный объект из другой страны не может быть включен в него.

Кроме того, должен быть сохранен в первоначальном виде и ландшафт вокруг объекта. Это твердое требование Комитета, поэтому сейчас особенно трудно добиться включения в Список всемирного наследия целых городов и исторических центров.

На заседаниях Межправительственного комитета и его бюро многие объекты, предлагаемые странами, отвергаются именно из-за несоответствия названным требованиям. Так, в июне 1990 года бюро Комитета не утвердило восемнадцать объектов, внесенных разными странами, поскольку объекты такого типа уже включены в Список или из-за того, что не сохранен прилегающий ландшафт — во-

круг построено много современных зданий, дорог и т. д.

На территории объектов, включенных в Список всемирного наследия, нельзя строить никаких сооружений. Если при проверке обнаружится, что на территории объекта ведется новое строительство, он может быть исключен из Списка, а это, несомненно, нанесет данной стране моральный урон.

*Насколько я знаю, до недавнего времени ни один советский объект не входил в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Чем это объясняется?*

Дело в том, что в Список входят объекты только тех стран, которые подписали Конвенцию об охране всемирного природного и культурного наследия. Советский Союз подключился к Конвенции лишь в 1988 году, а в 1989 году началась подготовительная работа по отбору природных и культурных памятников, которые можно было бы предложить для внесения в Список всемирного наследия. По существующему правилу в него включаются объекты, внесенные в Список национального наследия. В настоящее время в СССР 1477 памятников общесоюзного значения. Отбор памятников культуры для включения в Список всемирного наследия производит Министерство культуры СССР по согласованию с союзными республиками, природных объектов — Государственный комитет СССР по охране природы. Предварительный список, включающий 28 объектов, был одобрен Межправительственным комитетом, а официально наша страна предложила шесть объектов из разных республик. Это Московский Кремль и Красная площадь, исторический центр Ленинграда и окрестности города, Кижский погост, исторический центр Вильнюса, Ичан-Кала (центр Хивы) и Старая Ниса (Туркмения). На заседании, состоявшемся в декабре 1990 года в Банфе (Канада), Межправительственный комитет утвердил включение в Список всемирного наследия четырех объектов от СССР (что касается Старой Нисы и исторического центра Вильнюса, то Комитет отложил их рассмотрение на следующее заседание, попросив предоставить дополнительную информацию), а также — по представлению Украинской ССР, являющейся самостоятельным членом Конвенции, — Софийский собор и Киево-Печерскую лавру.

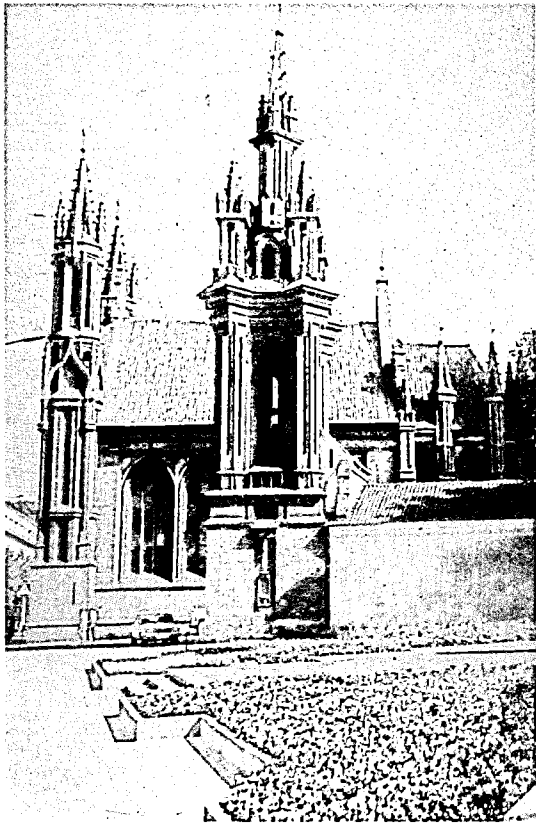
Проделана большая работа по подготовке к внесению в Список еще ряда объектов, которые будут рассматриваться на бюро летом 1991 года после изучения их экспертами ИКОМОС. Среди них исторические

центры Новгорода, Бухары и Самарканды.

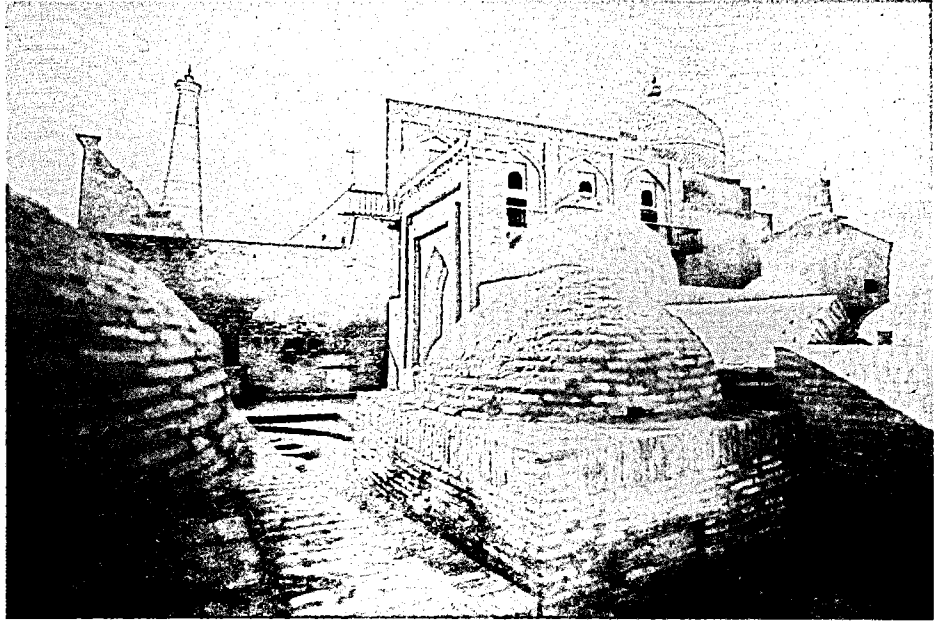
*Что дает включение объекта в Список всемирного наследия?*

Включение в Список — это моральная поддержка мирового сообщества, охраной же и реставрацией должна заниматься сама страна. Однако в рамках Списка всемирного наследия существует и список объектов, которые находятся в критическом состоянии. В таком случае страна может получить техническую и финансовую помощь. Если говорить конкретно о нашей стране, то Межправительственный комитет и ИКОМОС окажут содействие в подготовке советских реставраторов. Помощь Международных органов конвенции может носить различный характер. Так, например, мы еще не внесли на рассмотрение Межправительственного комитета Байкал, но по запросу Сибирского отделения Академии наук СССР туда приезжала группа международных экспертов высокого класса во главе с директором отдела экологических наук Берндтом фон Дростом. Специалисты изучили представленную им документацию, побывали на Байкале и подготовили заключение, содержащее конкретные рекомендации.

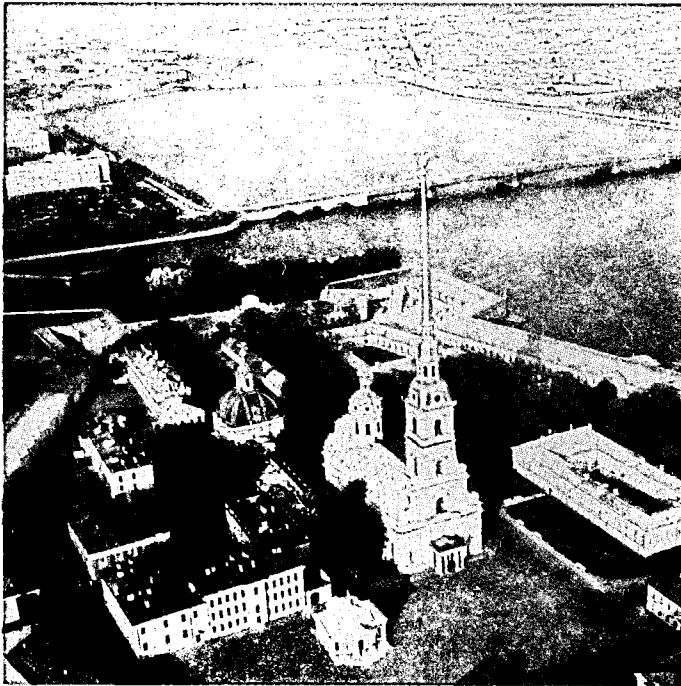
Будем надеяться, что органы власти Советского Союза и другие организации, имеющие отношение к охране памятников — на общесоюзном, республиканском и местном уровне, — примут необходимые меры и выделят средства на сохранение объектов, включенных в Список всемирного наследия, ведь мы несем за них ответственность не только перед своей страной, но и перед мировым сообществом, перед будущими поколениями. ■



Вильнюс.

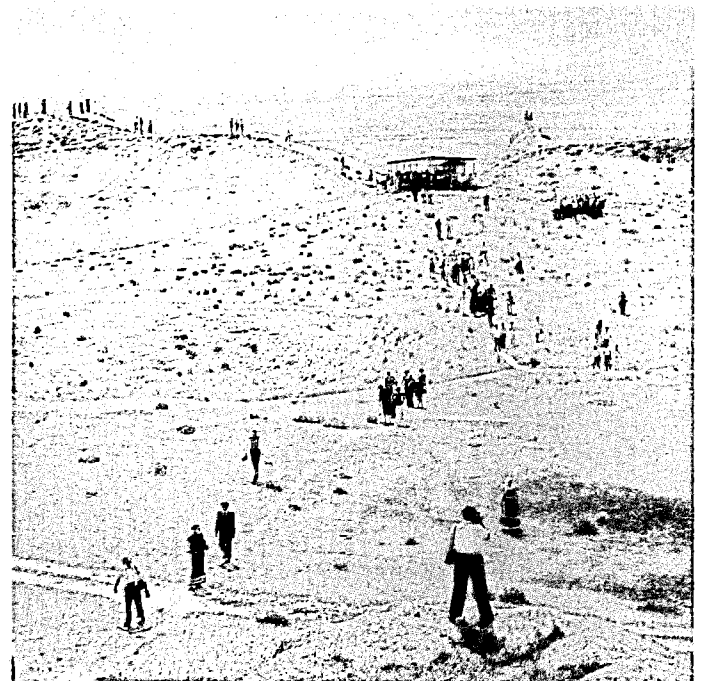


Ичан-Кала.



Ленинград, Петропавловская крепость.

Старая Ниса.





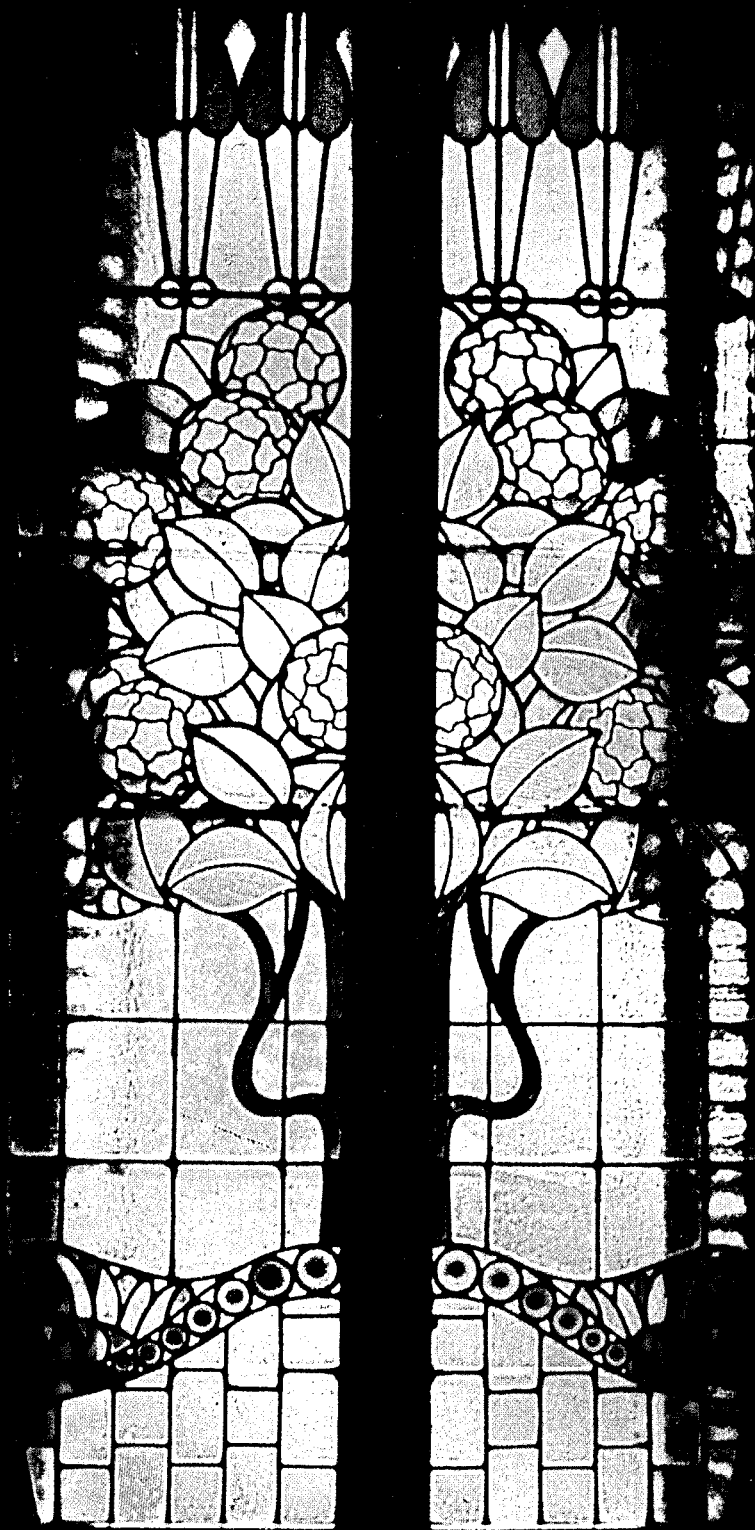
На карте показано примерное местоположение объектов, входящих в Список всемирного наследия ЮНЕСКО (январь 1990 года).

Кижи, церковь Преображения.



Москва, Кремль.





Hortensias, Casa Novas,  
Reus, Каталония, Испания.  
(Фотография предоставлена  
Мариен Фонт де Рубинат)