



Октябрь 1974

Окно, открытое в мир

Курьер

**СУДЬБА
СТАРЫХ
КИНО-
ЛЕНТ**





СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

СССР

Сибирская личина

У села Воскресенского на Амуре рядом с орудиями труда и древним жилищем человека академиком А. П. Окладниковым были найдены красные лакированные черепки, из которых удалось собрать сосуд. Он, вероятно, имел ритуальное назначение, о чем свидетельствует эта личина (на снимке), изображающая неизвестное божество: она не похожа на людей, и вместо рук у нее медвежьи лапы. Личины на сосудах не похожи друг на друга, у каждой из них свой лик, как и у петроглифов Сакачи-Аляна, найденных А. П. Окладниковым в 1935 г. Радиоуглеродный анализ этих находок показал, что все они созданы около 4,5 тысяч лет назад. С тех самых времен и ведут свою родословную современные нанайцы и ульчи, исконные жители Амура, столь же древне и их искусство.

ОКТАБРЬ 1974

27-й ГОД ИЗДАНИЯ

ПУБЛИКУЕТСЯ НА 15 ЯЗЫКАХ

Русском	Хинди
Английском	Тамили
Французском	Иврите
Испанском	Персидском
Немецком	Нидерландском
Арабском	Португальском
Японском	Турецком
Итальянском	

Публикуется ежемесячно ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры

★

Ежемесячный иллюстрированный журнал «Курьер ЮНЕСКО» выходит 11 выпусками в год (август-сентябрь — сдвоенный номер). Издание журнала на русском языке с 1957 года осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО». При перепечатке подписанных статей необходимо указывать имя автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала.

★

Адрес главной редакции
ЮНЕСКО, ФРАНЦИЯ, Париж, 75700,
Плас Фонтенуа

Главный редактор
Сэнди Коффлер

Заместитель главного редактора
Рене Калоз

Ответственный секретарь
Ольга Родель

Помощники главного редактора
русский яз.: Георгий Стеценко (Париж)
английский яз.: Рональд Фэнтон (Париж)
французский яз.: Джейн Альбер Эсс (Париж)
испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос (Париж)
немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
арабский яз.: Абдель Монеим Эль-Сави (Каир)
японский яз.: Кадзуо Акао (Токио)
итальянский яз.: Мария Ремидди (Рим)
язык хинди: Рамеш Бакши (Дели)
язык тамили: Н. Д. Сундаравадивелу (Мадрас)
язык иврит: Александр Пели (Иерусалим)
персидский яз.: Феридун Ардалан (Тегеран)
нидерландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедикто Силва
(Рио-де-Жанейро)

турецкий яз.: Мефра Тельджи (Стамбул)

Литературные редакторы
английский яз.: Рой Мэлкин
французский яз.: Филипп Онэ
испанский яз.: Хорхе Энрико Адоум

Подбор иллюстраций: Анна-Мария Майлар

Документация: Кристин Буше

Оформление: Робер Жакмен

4 УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ КИНО

Тысячи кинолент канули в Лету

Бхагван Д. Гарга

7 ВОВРЕМЯ СПАСЕННЫЕ

8 ВИДЕОЗАПИСЬ И ЖИЗНЬ

Новые функции портативной аппаратуры

Анри Дёзвед

12 СПИРАЛЬ

От улитки до галактики

Джеральд Остер

17 НЕОБЫЧНЫЕ НАДГРОБИЯ ЮГОСЛАВИИ

Работа сербских умельцев XIX века

Душан Станимирович

20 НОВОЕ СЕРДЦЕ ПАРИЖА

Смелый проект градостроителей

Нино Франк

26 ПОСТРАДАВШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Селим Абдул Хан

30 КАРТИНЫ ФРАНСИСКО СУРБАРАНА В МУЗЕЯХ РАЗНЫХ СТРАН

Фотоочерк

34 ХРОНИКА ЮНЕСКО

35 ПИСЬМА РЕДАКТОРУ

2 СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Сибирская личина (СССР)



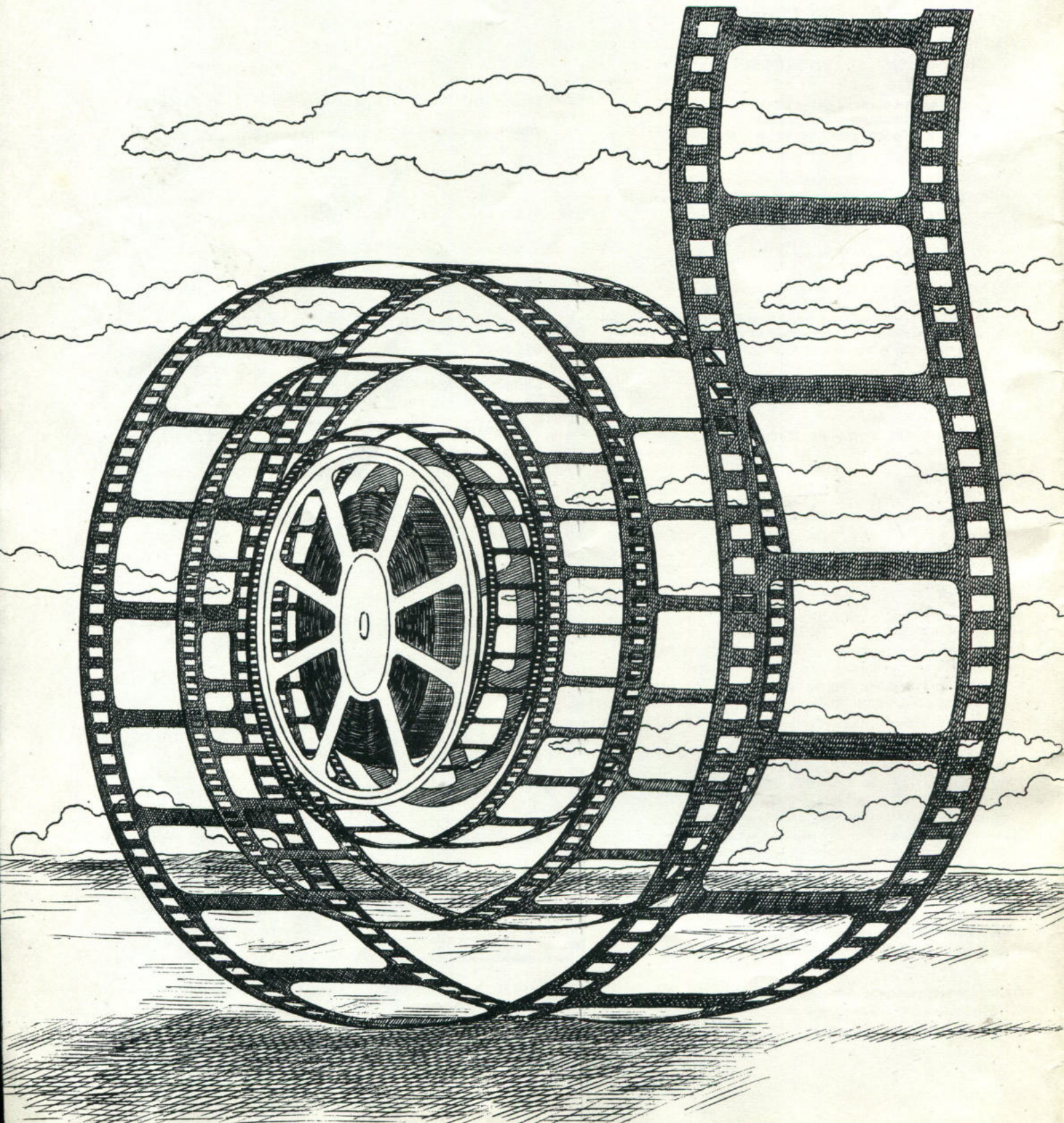
НА ОБЛОЖКЕ

Индийская актриса Шармила Тагор в одном из лучших фильмов индийского кинематографа «Мир Апу» [1959], первой части трилогии, созданной Сатьяджитом Реем — режиссером картины, автором сценария и музыки. Две другие ее части — «Патер Панхали» [1954] и «Апараджито» [1957]. Благодаря разветвленной сети киноархивов и фильмотек, как правило, удается сохранять сокровища киноискусства, тем не менее тысячи высокохудожественных фильмов утрачены [см. статью на стр. 5].

Фото © «Кинематек Франсез», Париж

Утраченные шедевры кино

Рисунок Алессандини для «Курьера ЮНЕСКО»



Необходимо покончить с халатностью и вандализмом, в результате которых с тех пор, как родилось кино, погибли тысячи кинофильмов

Бхагван Д. Гарга

Есть все основания полагать, что значительно больше фильмов (во всяком случае, немых) погибло, чем сохранилось. Сколько фильмов Люмьера, Мельеса, Фейада, Инса, Гриффита, Шестрома, Дюпона, Пабста, Чаплина, Макса Линдера, Рене Клера и других великих пионеров кино так и не узнают никогда наши потомки из-за преднамеренного их уничтожения, а то и простой халатности. Сколько миллионов метров бесценного документального материала, способного воскресить перед нами целую эпоху, безвозвратно утрачено.

Несколько лет назад я работал над киноантологией, воссоздающей историю кинематографии Индии. С энтузиазмом принявшись за работу, я составил перечень наиболее значительных кинофильмов и отправился на их поиски. В Калькутте я обратился к владельцу одной известной кинокомпании с просьбой разрешить мне использовать кадры из интересовавших меня фильмов, как звуковых, так и немых. Едва взглянув на мой список, он тут же вернул мне его:

— У меня нет ни одного из этих фильмов.

— Где же они? Какова их судьба?

— Мы хранили их какое-то время, а затем решили отправить в Мадрас.

— Почему именно в Мадрас?

— Потому что старьевщики Мадраса почему-то дают за них лучшую цену, чем в Калькутте.

К своему ужасу, я впоследствии

убедился, что из 1300 немых фильмов не сохранилось и шести. Два из них: «Свет Азии» и «Игра в кости», совместного производства Индии и Германии, в копиях каким-то образом оказались в «Кинематек Франсез» и Национальном киноархиве Англии.

Среди погибших фильмов были такие известные ленты, как «Балидан» («Жертва») по пьесе Рабиндраната Тагора, «Мричакатика» («Маленькая глиняная тележка») — экранизация одноименной классической пьесы Сударака на санскрите (III—IV века), «Гнев» — фильм о протесте против насилия, прототипом главного героя которого послужил Ганди. Погибли многие фильмы на мифологические сюжеты, приближающиеся — по стилю, замыслу и воплощению — к таким выдающимся итальянским фильмам, как «Кабирия», а также фильмы в духе многосерийной американской киноленты «Опасные приключения Полины» с участием знаменитой Пирл Уайт.

Жертвами актов вандализма стали не только фильмы немого кино. Сотни популярных звуковых фильмов перешли в руки торговцев утилем. Например, бесследно исчез первый индийский звуковой фильм «Алам Ара». Таким образом, летопись индийской кинематографии изобилует пробелами, которые не в силах восполнить никакие академические изыскания.

Подобное положение существует не только в индийском кино. Во многих странах мира беспрестанно уничтожается все большее количество кинофильмов. Известный кинорежиссер Фриц Ланг в своем предисловии к книге Германа Дж. Уайнберга «Святое кино», которую невозможно читать без грусти, говорит о погибших фильмах д'Аббади д'Арраса, умершего в 1968 году, автора «8 прекраснейших фильмов, которые когда-либо создавались».

Фриц Ланг пишет: «Его фильмы навсегда потеряны, как и многие другие, столь ценные для искусства кино и его историков, потому что студии стремятся освободиться от фильмов, снятых на воспламеняющейся нитратной пленке. Те самые студии, о которых Эрик Штрогейм сказал, что они «не останавливаются даже перед тем, чтобы вновь использовать то, стоящее буквально центы,

серебро, которое входило в состав целлулоидной кинопленки».

В 1956 году, в связи с 20-летием «Кинематек Франсез», ее директор Анри Ланглуа привел вызывающий тревогу перечень фильмов, погибших и уничтоженных в результате халатности или полнейшего равнодушия.

Ответы, полученные на разосланный мною недавно в ряд киноархивов вопросник, весьма красноречивы.

Эйлин Баузер, помощник смотрителя отдела кинофильмов Музея современного искусства в Нью-Йорке:

«В нашей стране нет закона, запрещающего уничтожать кинофильмы. Я считаю, что такой закон необходим, но введение его едва ли возможно при нашей существующей системе. Есть, однако, форма охраны законом: для того чтобы фильм подпал под охрану закона об авторском праве, копия его должна быть сдана на хранение в библиотеку конгресса».

Касаясь вопроса об утерянных американских фильмах, она пишет: «Погибли сотни выдающихся фильмов американского кино не только в результате их прямого уничтожения, но и потому, что не принималось никаких мер, чтобы уберечь нитратную пленку от порчи. Несколько лет назад мы устроили выставку фотокадров таких фильмов и опубликовали брошюру «Утерянные фильмы», чтобы привлечь внимание к поискам наиболее значительных из них; в результате нам удалось найти несколько таких фильмов».

Ив Монти, директор Датского музея фильмов:

«Мы могли бы привести огромный перечень утерянных фильмов датского немого кино. Из общего числа 1700 немых фильмов, созданных в нашей стране, сохранилось всего 225».

Йёрн Доннер из Института шведского кино (Стокгольм):

«Многие выдающиеся фильмы немого кино исчезли: по нашим подсчетам, две трети всех фильмов и около половины наиболее ценных из них».

Кевин Гаф-Йетс, заместитель хранителя Национального киноархива в Лондоне:

«В Англии нет закона, запрещающего уничтожение фильмов... Немало значительных фильмов, и не только английских, считаются утерянными.

БХАГВАН Д. ГАРГА (Индия) — хорошо известный режиссер, автор работ по истории киноискусства, кинокритик. Он разработал многие аспекты индийского кино; создал несколько документальных фильмов об индийском киноискусстве. Был членом комиссии экспертов ЮНЕСКО по составлению антологии «История кино»; завоевал «Гран При» на 4-м международном кинофестивале в Коломбо (Шри Ланка).



В истории киноискусства остались лишь названия нескольких лучших в мире фильмов. Беззащитные перед халатностью, индифферентностью, а то и прямым вандализмом, они утрачены для нас навсегда. В архивах сохранились лишь отдельные кинокадры: 1) «Сломанные побеги» — фильм, созданный в 1919 г. знаменитым американским режиссером Д. У. Гриффитом (1875—1948); 2) «Атлантида» французского режиссера и продюсера Жака Фейдера (1885—1948); 3) «Гнев» — индийский фильм, прототипом главного героя которого был Ганди. Другие фильмы, считавшиеся некогда утраченными, чудом уцелели в единственном экземпляре: 4) «Река» Жана Ренуара — фильм, снятый им в Индии (1951). Часть фильмов не погибла, потому что стала собственностью их создателей — кинозвезд и кинорежиссеров: 5) «Наконец в безопасности» (1923) с Гарольдом Ллойдом и 6) «На Запад» (1926) с Бестером Китом (1896—1966), который был одновременно и режиссером этого фильма.



Фото © из коллекции Б. Д. Грга, Бомбей



► «Мертон из кино» — один из таких фильмов, и многие другие». Затем он пишет: «Я считаю, что если правительство не издает закона, обязывающего продюсеров сдавать на хранение их материалы в национальные архивы, большинство из этих материалов бесследно исчезнет».

А как обстоит дело в социалистических странах, где производство кинофильмов контролируется и находится в ведении государства? Для меня было полной неожиданностью сообщение Яна Збигнева Пастушко, директора польского киноархива, о том, что в его стране нет закона, запрещающего уничтожение кинофильмов. Польша, пишет он, приняла меры по охране фильмов, созданных до 1945 года, тогда как судьба современных фильмов никого не заботит.

6 Доктор Шандор Папп, директор Института киноискусства и архивов Венгрии, сообщил мне, что киноархив Венгрии «существует с 1948 года, а с 1957 года он действует как само-

стоятельная организация. Большинство фильмов, созданных до этого, включая 50% фильмов 1930—1944 годов, утеряны».

В Индии, выпускающей на экран самое большое количество фильмов в мире, положение складывается еще более плачевно. Национальный киноархив Индии был создан в 1964 году, хотя рекомендации о его создании содержались в докладе специальной комиссии, опубликованном еще в 1927—1928 годах. Эти рекомендации, но уже в более решительной форме были вновь подтверждены в 1951 году другой комиссией, организованной по указанию правительства Индии, и наконец 13 лет спустя Национальный киноархив был создан.

Согласно официальным данным, «в коллекции архива на 31 декабря 1972 года насчитывалось 835 фильмов, из них 624 индийских и 211 иностранных». Эти цифры едва ли производят особое впечатление, если учесть, что только за указанный год Индия

выпустила 414 художественных, не говоря уж об огромном количестве документальных фильмов и кинохроники. С начала появления в Индии звукового кино в 1931 году было создано свыше 11 тысяч полнометражных фильмов и, очевидно, столько же короткометражных. Нет сомнения в том, что большинство из этих фильмов уже погибло или же на пути к гибели.

В кинолабораториях таких основных центров кинопромышленности Индии, как Бомбей, Калькутта и Мадрас, все еще находятся сотни фильмов, снятых на нитратной пленке, судьба которых никого не интересует, однако лаборатории, не имея официального разрешения, не могут передать их в архив. Коммерческие деятели кинопромышленности, как только «продукция» перестает «приносить прибыль», тут же забывают о ней.

Помимо историков и исследователей кино, лицом, по-настоящему за-



5 ВОВРЕМЯ СПАСЕННЫЕ

В полной драматизма истории старых кинолент особенно знаменательны 3 даты: 1895 год — рождение кино; 1914 — начало коммерческого проката фильмов; и середина 30-х годов — создание первых фильмотек.

Безвозвратно утраченные произведения — общее явление для всех видов искусства. Это, пожалуй, не удивительно, когда речь идет о досредневековой музыке и музыкальной нотации танцевальных мелодий.

Однако, чтобы нанести непоправимый урон самому молодому искусству — кино, потребовалось всего несколько десятилетий, хотя именно фильмы сравнительно несложно сбересть.

Можно было бы составить длинный перечень прекраснейших фильмов (сохранившихся только в книгах по истории кино), открыв его «Сломанными побегами» [1919] Д. У. Гриффита, первого американского кинорежиссера, и «Атлантидой» Жака Фейдера [1921] — эти фильмы приво-

дятся в качестве примера чаще других, — от которых сохранились лишь отдельные кинокадры.

Первая широкоизвестная фильмотека «Кинематек Франсез» была организована в Париже [1936] страстным почитателем кино Анри Ланглуа на основе небольшой коллекции старых кинолент, которые он скупал в течение 4—5 лет.

В те годы было сравнительно легко приобрести устаревшие киноленты докоммерческого проката в кинематографе, потому что их создатели в конечном счете легко расставались с ними на блошиных рынках или в лавках старьевщиков. Тогда еще не умели хранить старые киноленты.

Более того, ряд крупнейших киностудий располагал обширными киноархивами, следовательно, была возможность в ближайшие годы напечатать новые копии многих интересных кинолент, а также создать из старых кинокадров и кинохроники документальные и комедийные фильмы. Однако в то время никого это не заботило: стоило фильму выполнить свою коммерческую функцию — и продюсер тут же терял интерес к нему.

Однако еще до появления широкой сети фильмотек существовали и частные коллекции — кинозвезды, а чаще продюсеры собирали копии своих фильмов: утверждают, что Мэри Пикфорд, например, хранила копии почти всех кинофильмов, в которых снималась она и ее муж Дуглас Фербенкс-старший.

Первые кинокомедии были созданы примерно в 1905—1906 гг. во Франции и Италии с участием Макса Линдера, Андре Диде, Шарля Пренса [Ригаден] и др. Но уже в 1910 г. Мак Сеннетт [США] превзошел французов и итальянцев, завоевав широкую популярность зрителей. В последующие годы заблестели новые великие звезды кинокомедии: Ллойд [наиболее популярный в США] и Чаплин [1913], Китон [1917].

Из истории киноискусства известно, что Ллойд создал 180 короткометражных кинокомедий, Чаплин — 66, а Китон — 67. В 1921—1923 гг. [новая веха в истории киноискусства] все трое начали работать над полнометражными фильмами. Китон создал 63 [1200 метров], Ллойд — 18 и Чаплин — 14.

Уже в зените славы они попытались купить копии своих фильмов. Меньше всех это удалось Китону: он был не столь богат, как Ллойд и Чаплин, а приобрести в собственность 63 фильма — задача не из легких.

Гарольд Ллойд, покинувший кино в 1947 г. и ставший впоследствии президентом торговой палаты в Беверли-Хиллз, был более удачлив: теперь его коллекция одна из самых известных в США. Чарли Чаплин владеет правом на все свои полнометражные фильмы и их коммерческий прокат. Остается только надеяться, что рано или поздно все эти сокровища американского кинематографа займут свое место в Музее современного искусства [Нью-Йорк].

интересованным судьбой фильма, является его создатель. Однако, не имея возможности воздействовать на коммерческие интересы, он обречен быть всего лишь сторонним наблюдателем, беспомощно взирающим на то, как гибнет его детище.

Несколько лет назад выдающийся французский режиссер Жан Ренуар безуспешно пытался найти копию своего фильма «Река», снятого в Индии и особенно дорогого ему. Негатив фильма разрушался, однако продюсер (владелец цветочных магазинов в Голливуде) не спешил принимать меры. Не имея соответствующего указания, лаборатория не решалась снять копию. Можно себе представить терзания Ренуара. Впоследствии фильм вновь был выпущен на экраны, однако произведение мастера могло быть утрачено навсегда.

Не все создатели фильмов столь богаты или дальновидны, как Ренуар и Чаплин (см. врезку выше). Не все архивы заинтересованы в сохранении

6



7

► каждого фильма. Большинство хранителей архивов отбирают фильмы, руководствуясь лишь собственным вкусом.

Каковы эти вкусы, объективны они или нет? Кто из нас может знать, какие из современных фильмов интересуют ученых и историков через 30 или 100 лет? Не является ли равнодушие к одним фильмам и предпочтение других также одной из форм вандализма? Пусть ответит на этот вопрос наиболее компетентный из всех — человек, которому мировое кино обязано очень многим, — Анри Ланглуа.

В интервью, данном Рудольфу Хельмински из журнала «Лайф», он сказал: «Важнейшая задача фильмотеки — сохранение фильмов. Есть много вещей, которые, казалось бы, ничего не стоят, но которым время придает нечто, еще невидимое взору современника. Бодлер и Эйфелева башня тому пример. Многие фильмотеки до войны располагали достаточными средствами и могли спасти немало фильмов. Почему они не сделали этого? Потому, что думали об отборе, тогда как должны были думать о спасении всего, что можно было спасти.

Любая оценка, так же как любая критика, — это игра, игра с будущим. Поэтому мы принимаем любые фильмы — у нас нет оснований отказываться от какого-либо из них. В нашей фильмотеке хранятся кинокартины, которые мне лично активно не нравятся.

Я никогда не разделял мнения тех, кто считает, что фильмы невозможно спасти. Однажды ко мне попала куча старых кинолент, и я направил их в лабораторию, чтобы там почистили и перемотали на новые бобины. Мне вернули их обратно, заявив, что все киноленты склеились и их лучше всего выбросить в мусорный ящик.

Я не химик, а всего лишь упрямый чудаков. Поэтому я сел и сам стал разматывать их, кадр за кадром, а затем промыл их и развесил сушиться на веревке, прикрепив бельевыми прищепками.

Но я решил на этом не останавливаться и прочел все, что написано о реставрации фильмов — это все имеется в соответствующей литературе, только в нее почему-то никто не удосужился заглянуть. Все убеждали меня, что срок годности фильмов 20—30 лет, не более, и поэтому, какой смысл держать их дольше? Однако у нас хранятся одни из самых первых фильмов немого кино, и нам еще долго придется ждать, когда они придут в негодность».

Возможно, это всего лишь точка зрения людей, любящих кино, а их не так уж много. Однако сохранность всех фильмов, независимо от того, где они были созданы, — вопрос первостепенной важности. Мы обязаны рассматривать кинофильмы как часть нашего культурного наследия. В этом заинтересованы все.

Видеозапись И ЖИЗНЬ

Анри Дьёзед



Фото © Доминик Дарр, Париж

Легкая портативная видеоаппаратура раздвинула стены телестудий. Многие работники ТВ, подобно этим молодым людям в индийской деревне, снимают сегодня происходящие события скрытой камерой. С помощью новой аппаратуры видеогруппы готовятся к предстоящему форуму «Жизнь человека в общине: его нужды и чаяния».

Портативная аппаратура видеозаписи позволяет каждому из пассивного телезрителя стать создателем и участником передачи

На организованной по инициативе ЮНЕСКО конференции министров культуры европейских стран в Хельсинки (июнь 1972) было с озабоченностью отмечено, что массовые средства информации, которые облегчают доступ к сокровищам культуры, в то же время «порождают чувство отчужденности в обществе». Поэтому конференция призвала «безликого зрителя-одиночку» сделать все возможное, чтобы «освободиться от присущей ему ныне пассивной роли».

Но каким образом в условиях повсеместного распространения радио- и телевизионных систем (этому активно содействует и ЮНЕСКО) можно обеспечить действенное участие самих слушателей и зрителей в производстве информации — процессе до настоящего времени явно одностороннем?

Группа экспертов, обсуждавших по инициативе Национальной комиссии Франции по делам ЮНЕСКО эту проблему в Виши (почти одновременно с конференцией министров в Хельсинки), ответила на этот вопрос так: по-видимому, с помощью портативного видеомagnetofона.

Недавно появились первые, достаточно простые в обращении электронные аппараты, записывающие изображение и звук на магнитную ленту (например, видеомagnetofон «Портатэк»). Они работают от батареи, весят около 8 килограммов и обеспечивают видеомagnetную запись примерно на полчаса демонстрации (с разверткой в 300—400 строк). Стоят они уже сейчас меньше, чем малолиitraжный автомобиль.

Кое-кто тогда мог, конечно, раскритиковать видеозапись и немедлен-

ное ее воспроизведение на экране телевизора как очередной технический трюк, который останется лишь игрушкой.

В то же время для некоторых людей видеомagnetofон становился полезным инструментом самопознания: олимпийские чемпионы, например, с его помощью совершенствовали технику плавания или бега, а предпринимчивые коммивояжеры — «навязывание» своих товаров.

Но уже на этой ранней стадии развития нового технического средства в некоторых промышленно развитых странах видеозапись начали использовать и в общественных целях, такое направление сохраняется и поныне.

В Нью-Йорке развернули свою деятельность «Народный видеотеатр», «Рейнданс корпорейшн», «Видеофрикс», «Урбан видео» и «Всемирная деревня» (определение Маршалла Маклюэна), а в Калифорнии — «Институт Мафунди», «Видеофри Америка» и Центр доступа к средствам информации. Аналогичные организации появились также в Канаде (Ванкувер), в Англии (Лондон), во Франции (Париж и Гренобль).

Преодолеть трудности начального периода сумели группы, заручившиеся политической и финансовой поддержкой высших учебных заведений или телевизионных организаций. Например, в Канаде «группа социального действия» (в Квебеке она известна под названием «Сосете нуэль» — «Новое общество», а в других провинциях — «Вызов во имя перемен») с 1971 года финансируется Национальным советом по кинематографии. Цель ее — «улучшение средств коммуникации, достижение большего взаимопонимания, выдвижение новых идей и, тем самым, содействие социальным сдвигам».

Аналогичное положение и во Франции: Национальный аудиовизуальный центр, созданный Фондом действий в области культуры, с 1972 года финансирует ряд подобных групп.

В США большинство таких групп, несмотря на неопределенность их структуры и статуса, проявляют немалую активность: заключают контракты с различными частными или государственными организациями и сдают напрокат имеющееся у них оборудование, организуют семинары и учебные курсы при университетах, в различных ведомствах и на промышленных предприятиях. Некото-

рые открывают платные «видеотеатры» или снимают по заказам телефильмы о семейных и других торжествах местного значения.

В США и Канаде, в Японии и странах Западной Европы насчитывается всего около 100 активно работающих «независимых видеогрупп», и ЮНЕСКО изучает опыт их деятельности.

Большинство таких групп возникает своим образом спонтанным движениям и движениям протеста. Правда, они много черпают из прессы, создаваемой самими читателями; но одновременно, выступая против теле- и киномакулатуры, они выполняют свою «экологическую» функцию. Тем не менее они считают, что подлинное становление личности, даже в биологическом плане, невозможно без необходимой информации. Но «зрительный наркоман», каковым они считают современного телезрителя, «утрачивает способность к развитию»: «чтобы выжить в условиях коммуникационного окружения, он сам должен владеть средствами коммуникации».

Именно потому эти группы, отвергая «официальное» телевидение и его «промышленную», стандартизированную продукцию, стоят во главе того значительного критического движения, которое считает нынешние средства массовой коммуникации явлением, уже отжившим свой век, источником отчужденности и разобщения людей.

Молодое поколение Америки, несомненно, в большей мере, чем Европы, испытывавшее на себе влияние идей и концепций, связанных с «кибернетизацией», особенно ясно осознает односторонний характер современного телевидения, пассивность роли телезрителя, на которого обрушивается лавина навязываемых ему зрительных образов и который не может противопоставить этому ничего «своего».

Молодежь Америки осознает и опасность возможных в этой связи неблагоприятных последствий: социальной напряженности и психологических «выбросов». Типичный пример последнего — случай в Англии, когда люди, вышедшие на демонстрацию, внезапно разошлись по домам: оказывается, они спешили к экранам телевизоров, чтобы увидеть свою демонстрацию в программе последних известий! Именно поэтому одна из целей «телереволюции» — вернуть

АНРИ ДЬЕЗЕД возглавляет Отдел ЮНЕСКО по методике, материалам и технике в образовании; главный редактор квартального издания ЮНЕСКО по вопросам образования «Перспективы». Специалист в области аудиовизуальных методов обучения, А. Дьезед создал и возглавлял кафедру использования радио и телевидения в образовании при Французском национальном педагогическом институте. Автор нескольких фильмов по проблемам обучения, а также ряда книг по вопросам образования; его работа «Аудиовизуальные средства обучения» переведена на 5 языков.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ НА УЛИЦЕ

Портативная видеоаппаратура сегодня широко используется в помощь «общинному развитию». В провинции Эмилия-Романья (Италия), например, администрация снабдила различные профессиональные группы (рабочих, учителей, юристов, студентов и т. д.) видеоаппаратурой для съемки фильмов, транслируемых местным телевидением. Справа: одна из таких групп интервьюирует прохожего на Пьяцца Верди (Болонья). В Африке видеосъемки помогают сельским районам Танзании ускорить строительство деревень и диалогу между сельскими жителями и центральным правительством совместно с местными властями. ЮНЕСКО изучает вопрос о создании в стране видеочентра для обучения сельского населения этому новому виду коммуникативной связи, ведущей к дальнейшему развитию.



Фото © П. Падова, Милан, Италия

► пассивному ныне зрителю, «объекту» телевоздействия, его изначальную значимость активного «субъекта» реального действия.

С помощью электронных устройств, подобных «Портапэку», позволяющих моментально воспроизводить любые события жизни именно так, как они происходили (в Квебеке их называют «электронными самописками»), видеогруппы пытаются преодолеть барьер, разделяющий «производителя» и «потребителя» зрительных образов.

В отличие от обычного телевидения видеоманитная запись позволяет сразу же увидеть и обсудить записанное, в котором может непосредственно участвовать каждый зритель. Стало быть, значение имеет уже не массовая, общая реакция, а индивидуальный отклик, обмен мыслями, их взаимовлияние. Так, через зрительный образ возникает двустороннее движение мысли. Следовательно, видеоманитная запись обеспечивает действительный процесс коммуникации, а не просто потребительский продукт; и потому она сближает людей, а не разъединяет их.

Как же строят свою работу эти группы? Они, например, организуют коллективный просмотр и обсуждение, одновременно фиксируя его с помощью видеоманитфона. Тем самым зрители включаются в действие, становятся его участниками. Вместо одностороннего процесса коммуникации возникает многосторонний, который, словно отражение в зеркале, может развиваться до бесконечности, оставаясь творческим и свободным.

Хотя некоторые видеогруппы в США пытались создать особую форму «видеоискусства», большинство их сознательно не стремится к созданию законченных произведений. Конечно, иногда это объясняется техническим неумением или просто отсутствием необходимых средств; в целом же это

определенный принцип — видеогруппы хотят добиться безыскусности, непреднамеренности фиксируемых зрительных эффектов.

Поэтому форма их работы открыта и постоянным изменениям и дополнениям — это крупные планы прохожих на улице, случайный обмен репликами, неожиданные стычки, жанровые сценки, увиденные фантазии. Образ, запечатленный на магнитной ленте, по природе своей эфемерен: его можно стереть, со временем он теряет четкость. И именно подчеркнутая незавершенность придает работам видеогрупп особую достоверность: запечатлеваемые образы непреднамеренны, не приукрашены, не организованы. Поэтому видеоманитная запись в сравнении с телевидением — это примерно то же, что «накладки» на сцене: случайные фразы в устах актеров часто говорят о многом.

Хотя видеогруппы — политически, эстетически и даже морально прямые антагонисты традиционного телевидения, они сейчас, кажется, не стремятся оказывать давление на существующие органы массовой коммуникации. Их концепция «другого» телевидения не сводится к стремлению «по-иному программировать» систему; скорее здесь подразумевается иная, не похожая на нынешнюю система или даже вообще отсутствие таковой (то есть положение, когда каждый человек — и зритель и действующее лицо теледействия).

Лозунги таких групп часто звучат весьма радикально: например, «партизанское телевидение»; однако в целом они действуют прежде всего ненасильственными методами. Они отнюдь не стремятся захватить или разрушить существующие телевизионные организации; их цель — помочь избавиться от профессиональных штампов и изменить нынешнюю структуру телестудий.

О будущем видеоманитной записи высказываются самые различные мнения, но в них (или, лучше сказать, в попытках овладеть пока еще слабо развитым средством зрительной коммуникации) проявляется несколько вполне определенных тенденций.

Прежде всего видеоманитная запись используется для так называемой социальной терапии: зафиксировав свободное, непринужденное поведение того или иного человека, ему показывают это изображение. Камера — свидетель объективный, и «столкновение» с собственным экранным образом часто открывает человеку новое в самом себе.

В США этим методом уже пользуются психиатры при лечении нервных расстройств в результате семейных осложнений. А в психиатрической лечебнице в Ла-Шеснае (Франция) малый экран телевидения используется в лечебных целях с 1971 года: больные сами готовят телепрограммы. Зрительные образы, по-



буждая людей к обсуждению их проблем, помогают им вступать в контакт друг с другом и находить приемлемый выход из конфликтных ситуаций, ибо свободный образ вызывает и свободное общение.

Широкое распространение получило в США использование видеоманитных записей для составления «зримых архивов» в различных административных органах (записи всякого рода локальных протестов, жалоб, предложений, дискуссий и т. д.). А во Франции одна видеогруппа объехала на специально оборудованном автобусе ряд деревень в Ландах, стремясь помочь местным жителям выразить их мнение по проблемам развития Юго-Западного района страны.

Но наиболее значительный шаг вперед сделал, пожалуй, «Видеограф» (Квебек, Канада), функции которого весьма разнообразны: это и телестудия, и театр, и общественный форум, и центр распространения информа-

ции. «Видеограф» начал свою деятельность еще в 1971 году, когда целый штат квалифицированных работников телевидения впервые стал обслуживать (24 часа в сутки) не телекомпанию, а всех граждан, желающих показать свою программу. Программы готовились в соответствии с требованиями и пожеланиями заказчиков, которые определяли и состав зрительной аудитории.

Сегодня, после успешного дебюта этого «общинного телевидения» (с его помощью удалось несколько оживить экономическую активность в отсталом сельскохозяйственном районе близ озера Сен-Жак и в ряде округов Монреаля, населенных беднотой), «Видеограф» планирует направить специальную видеогруппу к индейцам племени абитибис, а также в наиболее отсталые приходы отдаленного района Гаспези, чтобы местные жители могли высказать свой взгляд на судьбу родного края. В Италии (провинция Эмилия-Романья)

коллективы на промышленных предприятиях, в школах, жилых кварталах, больницах обеспечиваются портативной видеозаписывающей аппаратурой, позволяющей фиксировать их мнение по различным насущным вопросам. Инициаторы этого начинания надеются таким образом «изменить направление потока информации между руководством и массами». Следует отметить, что в этом случае, в отличие от практики «Видеографа», возможность высказаться стараются предоставить не отдельным лицам, а организованным группам.

В Нью-Йорке представители негритянских общин Гарлема и пуэрториканского населения Ист-Сайда также участвуют в «видеоопросах», высказываясь о тех, кто «на другой стороне». Затем организуется совместное обсуждение выявленных точек зрения, и эти дискуссии также фиксируются видеозаписью. А в другом райо-

От улитки до галактики
всюду в природе

СПИРАЛЬ

Джеральд Остер

От микроскопических морских ракушек до звездных галактик — таково изобилие спиралей в природе. Как геометрическая фигура спираль — это кривая, закручивающаяся на плоскости вокруг точки — центра спирали, — либо удаляясь от нее, либо приближаясь к ней. Таким образом, спираль получается в результате вращения при одновременном расширении или сжатии.

Основное свойство спирали состоит в том, что длина радиуса-вектора, проведенного из центра к завитку спирали, при его вращении вокруг центра изменяется по определенному закону. Если это изменение невелико, спираль получается более закрученной, если же длина радиуса-вектора быстро растет по мере вращения, он описывает более развернутую спираль. Предельный случай первой спирали — окружность, то есть кривая, получающаяся при вращении радиуса-вектора постоянной длины. Предельный случай второй — прямая.

ДЖЕРАЛЬД ОСТЕР — профессор, преподаватель биофизики в медицинской школе при Нью-Йоркском университете. Первый ученый, занявшийся изучением муаровых образов; его труд «Наука о муаровых картинах» опубликован в США (Нью-Джерси, 1969). «Муаровые образцы» создаются при несогласном прилегании двух одинаковых кристаллических решеток и используются в различных областях научного исследования, в частности при изучении атомной структуры кристаллов. В настоящее время Д. Остер изучает проблему человеческой регенерации.

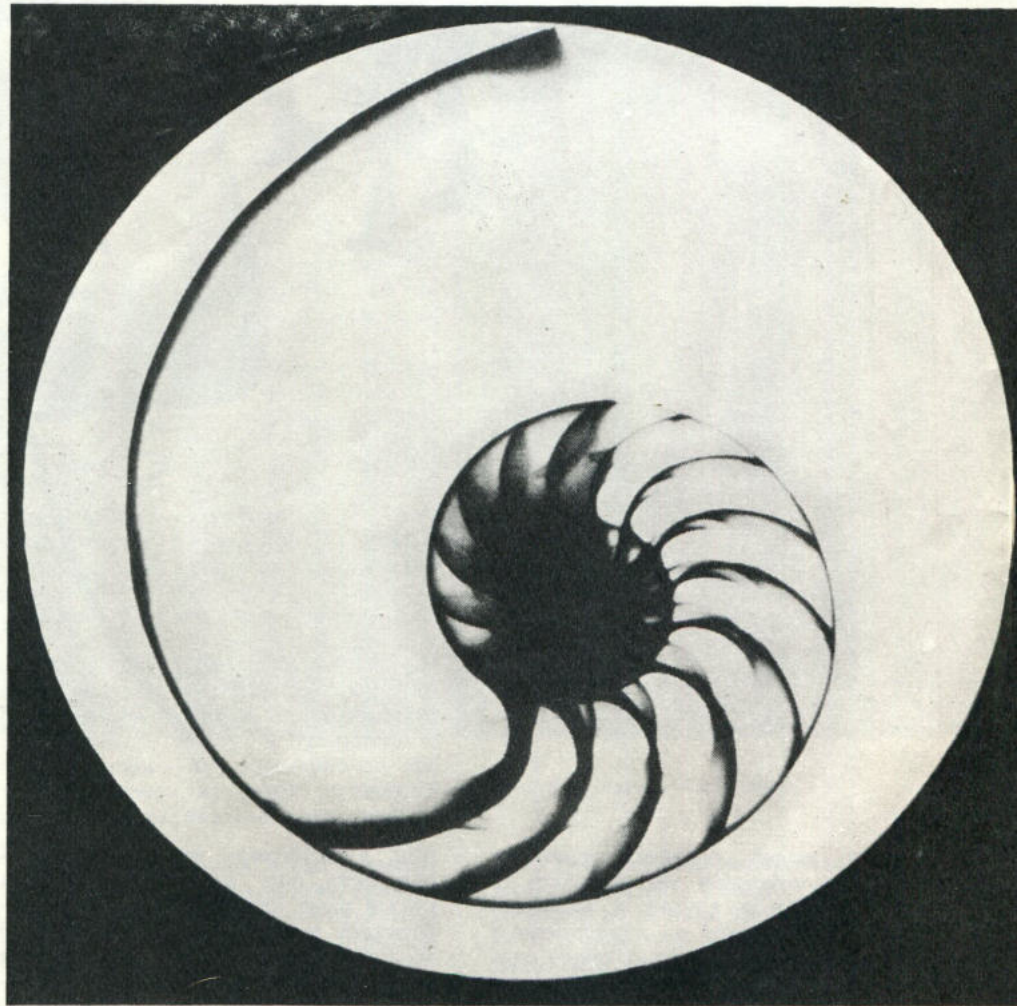


Фото © Вебер, Брюссель

Она получается при неограниченном расширении радиуса-вектора, когда отсутствует вращение.

Древние греки были явно неравнодушны к спирали. Они включали ее в капители ионических колонн и, используя ее — полностью или частично — как форму, создавали свои знаменитые вазы и сосуды — такие, как, например, амфора. Характерно, что в основе различных спиралевидных форм, созданных греками, лежат точные математические расчеты.

Существует множество разновидностей спирали: различие определяется тем, как изменяется длина радиуса-вектора при изменении угла

вращения. Пожалуй, простейшая спираль, которую можно себе представить, открыта Архимедом в III веке до н. э. и в общих чертах описана им в известном труде «О спиралях».

Спираль Архимеда образуется, например, когда матрос складывает канат на палубе. Каждый виток удаляет кривую все дальше от центра, но шаг витка остается постоянным. Иными словами, длина радиуса-вектора пропорциональна углу вращения.

Другой пример такого типа спирали — движение воображаемого муравья. Если заставить его ползти с постоянной скоростью по прямой от некоторой точки на плоскости, а саму

От галактики до атома — повсюду в природе спирали. Они возникают там, где существуют одновременно вращение и рост вовне. На снимках: 1) обнаруженное в рентгеновских лучах строение раковины моллюска — яркий пример логарифмической спирали; 2) рассеянная световая масса спиралевидной галактики в небесном пространстве, схожая по форме с нашей галактикой; 3) спиралевидные ядерные частицы, обнаруженные при исследовании ядра в пузырьковой камере; 4) спираль, образовавшаяся от попадания капли масла на стеклянную пластину, вращающуюся с постоянной скоростью.

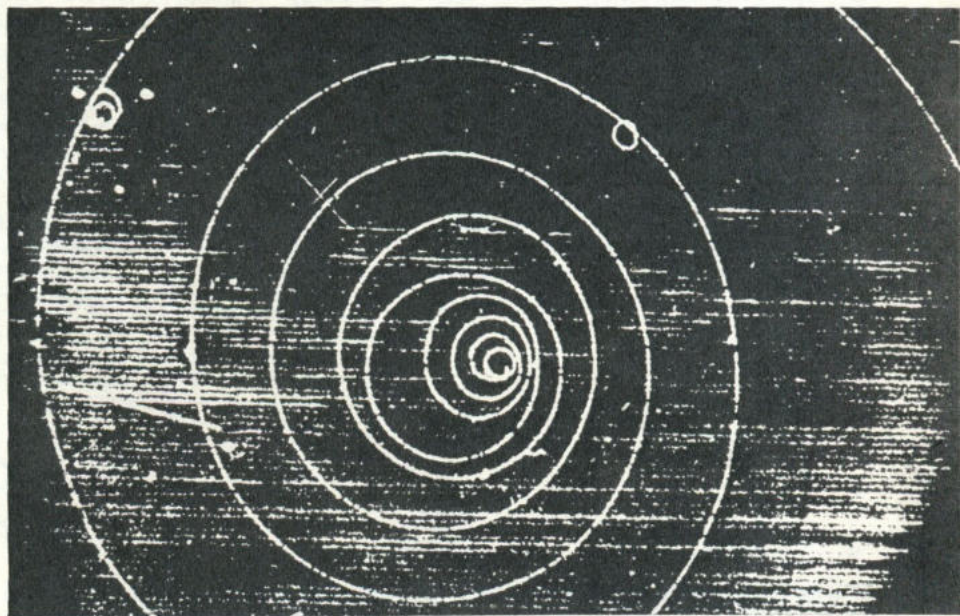
Фото © Джеральд Остер, Нью-Йорк

2



Фото © Альвазор Групп, Калифорнийский университет

3



эту плоскость равномерно вращать, то его путь опишет спираль Архимеда. На этом же принципе основана работа проигрывателя, только движение происходит в обратную сторону: тонарм, ведомый иглой, следующей по архимедовой спирали звуковой канавки, сдвигается таким образом к центру пластинки с равномерной скоростью.

Если муравья научить взбираться на конус под постоянным наклоном, то его путь (коническая винтовая линия) в проекции выглядел бы как спираль Архимеда. И некоторые горные дороги, поднимающиеся с постоянным наклоном, напоминают с большой высоты все ту же спираль Архимеда.

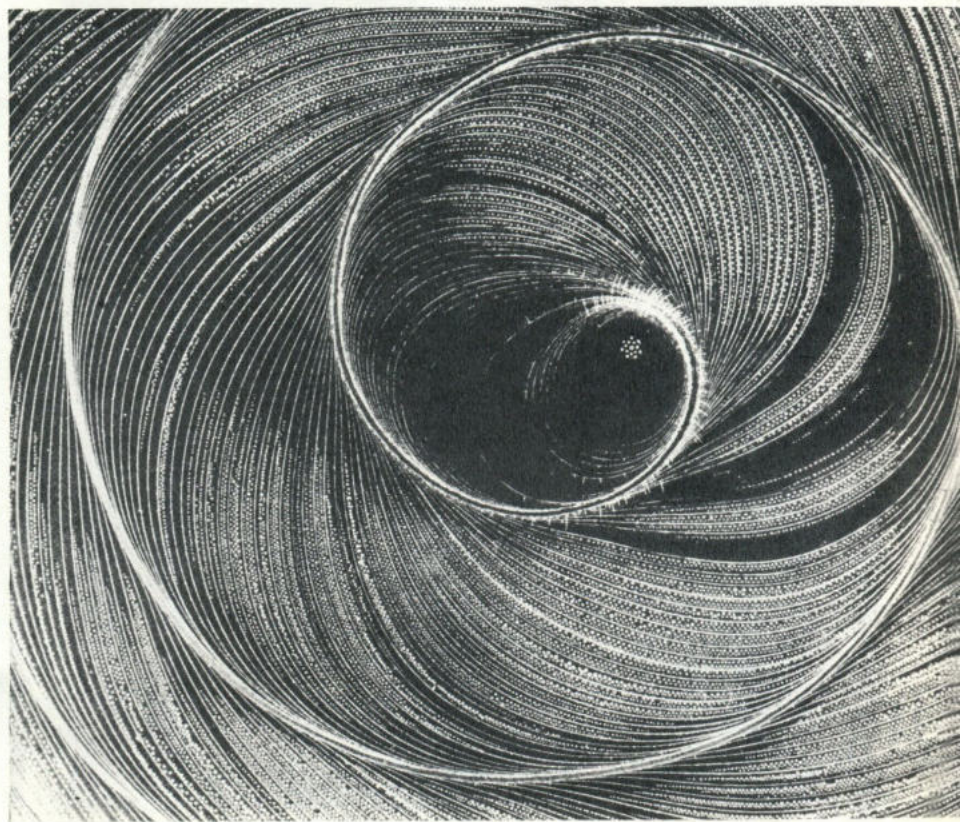
В кристаллах наблюдаются дефекты кристаллической решетки, называемые дислокациями, простейший вид которых — винтовая дислокация — обнаруживает в порядке расположения своих атомов спираль Архимеда.

Полученные с помощью электронного микроскопа снимки поперечного среза нервного волокна человека в период его утробного развития и в первый год после рождения позволяют увидеть все ту же спираль Архимеда. Видимо, оболочка нерва, или миелиновая оболочка, оплетает нерв, подобно изоляции электрического кабеля. Еще одна спиралевидная форма в организме человека — улитка человеческого уха (от греческого «кохлеа», то есть улитка, ракушка).

Вернемся снова к муравью, взбирающемуся на конус. Если, приближаясь к вершине, муравей будет

Фото © Дженабс Завина

4



постепенно уставать и делать все более отлогие витки, то соответствующая спираль будет все «теснее». Если же усталость муравья будет возрастать в геометрической прогрессии, то спираль станет «равноугольной».

«Равноугольная» спираль была предметом обстоятельного изучения еще со времен Рене Декарта, французского философа и математика, который первый дал ей правильное определение (1638). Эту спираль называют так потому, что она пересекает все свои радиусы-векторы под одним и тем же углом. Чем меньше этот угол, тем спираль более развернута; чем угол больше — тем она более стянутая. Если бы капитан судна упорно следовал по компасу одному и тому же курсу, то судно пересекало бы меридианы под одним и тем же углом, а проложенный таким образом курс представлял бы собой «равноугольную» спираль. Теоретически, идя подобным курсом, корабль должен был бы приближаться либо к Северному, либо к Южному полюсу.

Летающие муравьи следуют «равноугольной» траектории, когда летят на источник света: особенность строения глаз заставляет их выдерживать постоянный угол приближения.

Пилот также нередко ведет самолет в аэропорт по «равноугольной» траектории. Строго говоря, если бы все они — будь то карабкающийся на конус или летающий муравей, капитан судна или пилот самолета — следовали идеальной «равноугольной» спирали, то они никогда бы не попали в нужное им место. Такие точки, к которым можно бесконечно приближаться, но достигнуть нельзя, называются асимптотическими полюсами.

Одна из особенностей «равноугольной» спирали — экспоненциальное увеличение длины ее радиуса по мере удаления спирали от центра. Швейцарский математик Якоб Бернулли доказал (1698), что логарифм радиуса при этом пропорционален углу вращения. Благодаря этому свойству «равноугольную» спираль называют еще и логарифмической. Исследуя этот вид спирали, Бернулли обнаружил, что если вырезать из логарифмической спирали произвольный кусок и рассмотреть его в увеличенном виде, он будет в точности соответствовать некоторой другой части той же самой спирали. Это свойство инвариантности логарифмической спирали настолько поразило ученого, что он распорядился, чтобы после смерти на его надгробии вме-

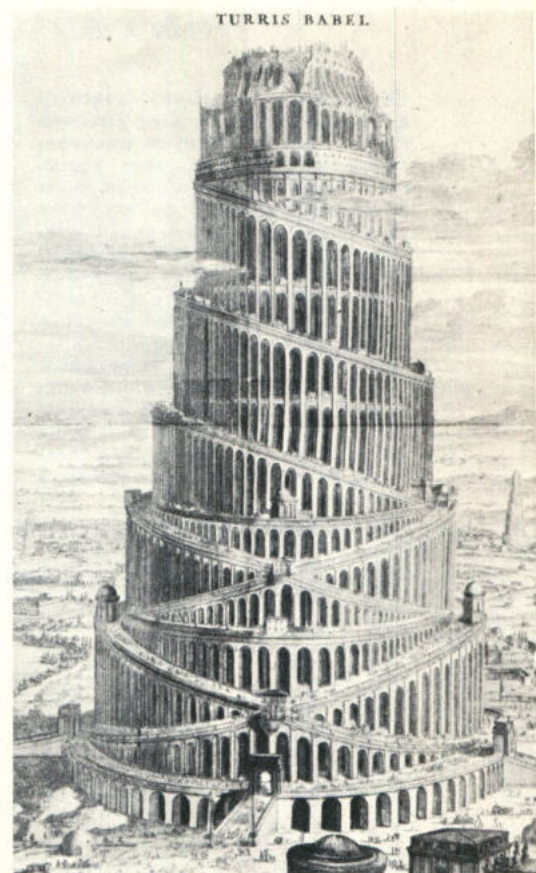


Фото © Фламмарин, Париж

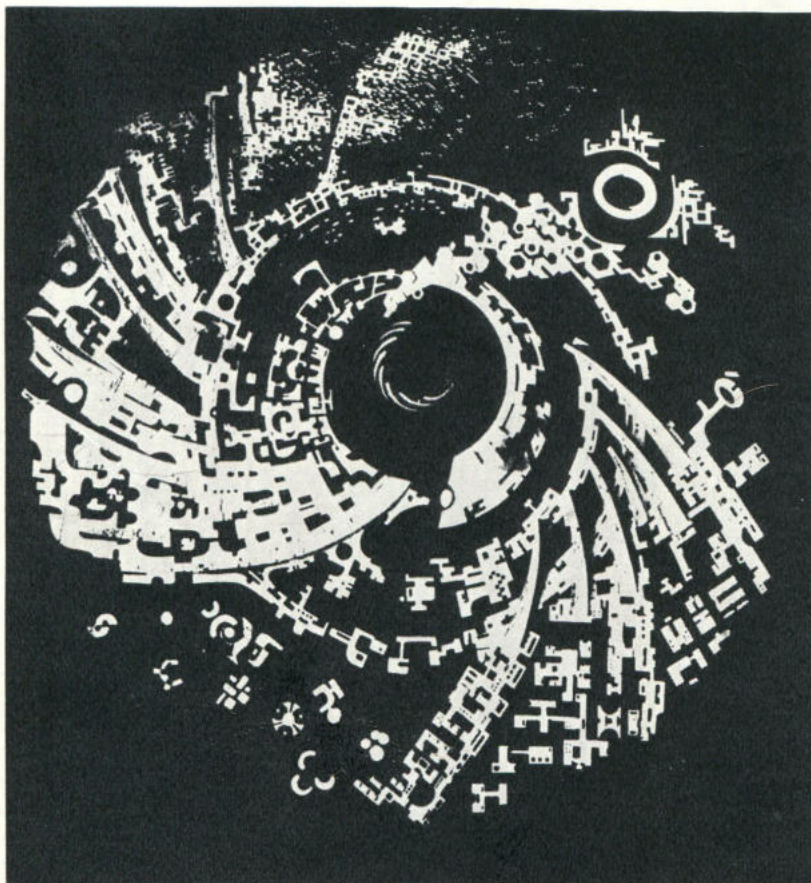
СПИРАЛЕВИДНЫЕ ЦВЕТЫ, ГОРОДА...

В мире растений семена, лепестки и листья нередко имеют спиралевидную форму: сосновая шишка, цветная капуста, ананас, подсолнечник. Это явление не ушло от зоркого глаза знаменитого японского художника Хокусая (1760—1849), наблюдательность которого подтверждает рисунок цветка (внизу). Слева: план Ауровилля [Индия] — свидетельство спиралевидной застройки города: его витки схожи с витками японского цветка Хокусая. Справа: испуганное стадо северных оленей ринулось спиралью с места стоянки.



Фото © Фламмарин, Париж

Фото © Шаньейк, Париж



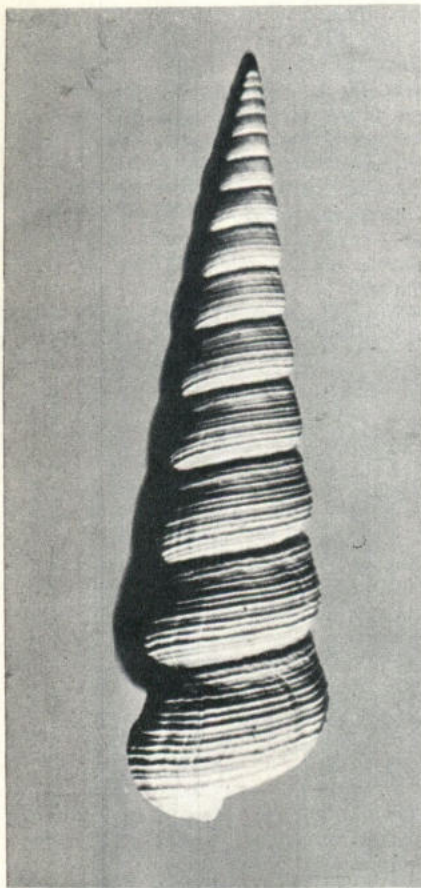


Фото © Ф. Брюней, Париж

сте с логарифмической спиралью были бы высечены слова: «Изменяясь, я все же всегда остаюсь прежним». (Резчик правильно воспроизвел надпись, но по ошибке изобразил спираль Архимеда.)

Логарифмическая спираль стремительно разворачивается по мере вращения. Ее закручивающаяся вихрем ветвь вместе с экспоненциально растущим радиусом-вектором создает более динамичную форму, чем «нерасторпная», медленно изменяющаяся спираль Архимеда.

В природе существует много примеров логарифмической спирали: паутина, которую тклет паук, расположение чешуек сосновой шишки, строение цветка ромашки и подсолнечника, побеги цветущих растений со сложным зонтиком, структура ураганов.

Пожалуй, наиболее близкую к совершенной логарифмической спирали форму имеет раковина наутилуса. Отсеки раковины этого моллюска увеличиваются в размерах в геометрической прогрессии. Кри-

вая пересекает радиус-вектор под углом 85° . Раковина растет, сохраняя, однако, неизменную форму, иными словами, не изменяется морфологически. При этих условиях она может быть только спиралью.

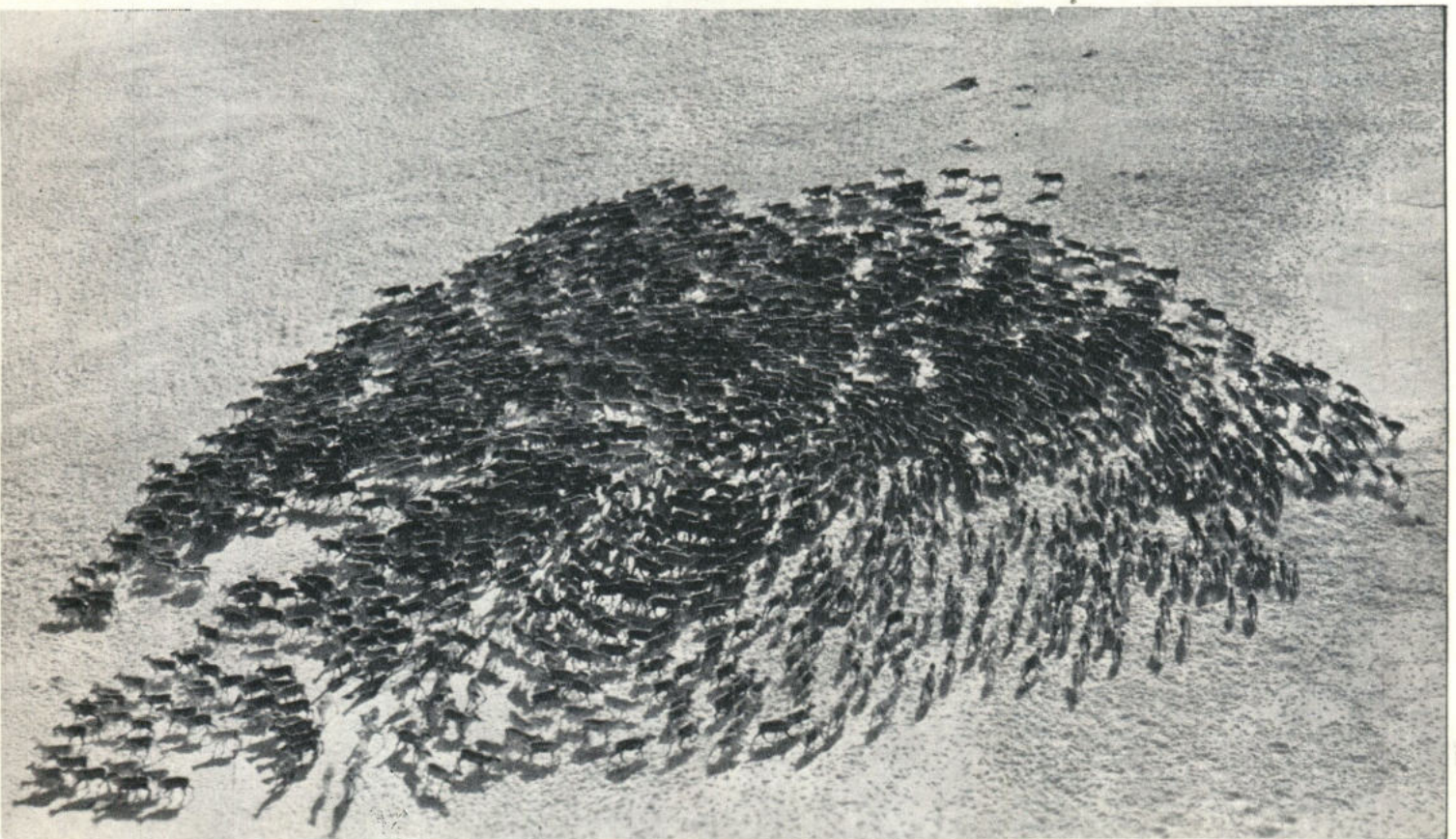
Как во всех правильных логарифмических спиралях, если срезать верхушку раковины и увеличить ее, получится кривая, идентичная всей спирали. Раковина моллюска растет только с одной стороны и напоминает поэтому рог горного козла (кстати, также спираль).

Мелкие морские организмы фораминифера (foraminifera) также покрыты раковинами в виде крутой логарифмической спирали. В окаменелой форме эти раковины составляют материал меловых отложений и большую часть ила на морском дне. Одни раковины фораминифер закручены по часовой стрелке, другие — против, считая от верхушки: это зависит от температуры воды во время роста раковины.

Изучение соотношения числа спиралевидных раковин с витками по часовой стрелке и против часовой на дне океана позволяет установить сравнительные температуры во времена ледникового периода: 600 000—1 000 000 лет назад, когда эти раковины впервые появились и росли.

ИСКУССТВО, ПОДОБНО ПРИРОДЕ, утвердило спираль как одну из форм, к которой обычно обращаются, чтобы подчеркнуть точные пропорции, величие и грандиозность сооружения. На рисунке XVII века (стр. 14) — Вавилонская башня, взмывающая ввысь и напоминающая по форме конусообразную раковину (слева).

Фото © В. Флиезелькап, Норвегия



Геологи используют направление витков раковин фораминиферы при разведке нефти, определяя соотношение залежи в различных нефтяных скважинах и выясняя, одного ли они нефтеносного пласта.

Зарождение спиралевидного развития организмов пока еще во многом загадка. Во всех эмбрионных структурах в период первых нескольких делений клетки обычно располагаются радиально. Спиралевидными некоторые организмы становятся после третьего деления, когда образуется 2^3 , то есть 8, клеток. Очевидно, информация, вызывающая спиральное развитие, заложена уже в самой первой клетке.

В этой связи интересно отметить, что у большинства однояйцовых близнецов волосы закручиваются у каждого в свою сторону; кроме того, они, являясь как бы «зеркальным отражением» друг друга, часто различаются асимметрией зубов, и один из них — как правило, левша.

Величайшие из всех спиралевидных образований в природе — спиралевидные галактики, диаметры которых измеряются тысячами световых лет. Они представляют собой скопления звезд в форме многоветвевых крутых логарифмических спиралей с центром в общем полюсе. Половина всех известных галактик имеет спиралевидную форму. Большинство из них — двойные логарифмические спирали с наклоном витков 73° .

Наша Галактика, часто называемая Млечным Путем, — также спиралевидной формы. Наше Солнце находится на расстоянии 25 000 световых лет, или примерно на полпути от ее центра, и вместе с соседними звездами вращается вокруг него со скоростью около 240 км/сек.

Ранее полагали, что спиралевидная галактика напоминает цевочное колесо с пиротехническими патронами («огненное колесо» в фейерверке), выбрасывающее звезды из своего центра. Последние исследования опровергают такое представление, хотя астрофизики пока затрудняются объяснить происхождение спиралевидных галактик.

Более ясна картина образования спиралевидной формы ураганов, хорошо видимая на аэрофотоснимках: теплый влажный воздух, поднимаясь внутри вихревого образования, под действием вращения Земли закручивается, создавая спиральные облачные формации. Вращение вихревого столба урагана направлено по часовой стрелке в Южном полушарии и против часовой — в Северном.

Спирали обоих типов присутствуют в структуре многих растений. Цветки ромашки и подсолнечника расположены вдоль пар пересекающихся логарифмических спиралей, одна из которых закручена по часовой стрелке, а другая — против относительно верхушки растения. Цветки, по мере того как кривая спирали удаляется от центра, со временем становятся больше. У ромашки в цветке — 21 спираль с направлением по часовой стрелке и 34 — с противоположным.

У подсолнечника обычно 34 — по часовой стрелке и 55 — против, но в отдельных цветках их бывает соответственно 89 и 144. Семена сосновых шишек и ананасов также расположены по спиралям: в шишках 5 по часовой стрелке и 8 — против; в ананасах 8 по часовой стрелке и 13 — против.

Количество спиралей в этих растениях — это члены особой последовательности чисел, называемой рядом Фибоначчи (в честь итальянского математика XII века, который его рассматривал). В ряде Фибоначчи каждое следующее число равно сумме двух предыдущих: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и т. д.

Выше спирали описывались лишь с точки зрения изменения величины радиуса-вектора в зависимости от изменения угла вращения. Однако их можно определять также, исходя из изменения кривизны при движении по спирали. Так, логарифмическая спираль распрямляется по мере удаления ее от центра. Окружность же имеет постоянную кривизну.

Существует еще один вид спирали — клотоида (от греческого слова, означающего кручение, прядение), у которой два полюса (или центра) и две ветви с противоположным направлением витков. Кривизна клотоиды увеличивается по мере удаления от середины отрезка между полюсами. Каждая ветвь клотоиды, известной также как спираль Корню, напоминает пружину часов, закручивающее усилие которой на ось остается неизменным, как бы туго эта пружина ни была заведена.

Волосы у многих людей завиваются в форме одной из ветвей клотоиды. Поперечное сечение такого волоса более плоское, чем прямого. Исследование под микроскопом показывает, что одна сторона этого волоса больше расширяется под действием влаги, чем другая. Это вызывает закручивание волоса. Подобным же образом ростки папоротника часто принимают вид ветви клотоиды из-за неравномерного роста клеток на верхушке растения.

Размышляя о спиральных, можем ли мы обнаружить то общее, что определяет их многообразие — от атомов до галактик? Самое большое, что мы можем сказать, без риска впасть в ошибку антропоморфического либо телеологического философствования, — это одно: спираль возникает там, где существуют одновременно вращение и рост вовне (или действие радиальной силы).



Фото © Андерсон-Жирадон, Париж

ХУДОЖНИК И ПАУК

Деталь картины «Диалектика» итальянского художника эпохи Ренессанса Паоло Веронезе, воспринявшего в своем творении греческий миф об Арахне-ткаче, превращенном в паука за то, что разгневал богиню Афину. Пауки плетут паутину спиралеобразно (см. «Курьер ЮНЕСКО», декабрь 1969). Не зная об этом художник ошибочно изобразил паутину в виде параллельных многоугольников.

На этой надгробной плите [1867] в Богоевце [Югославия] изображен сельский житель Юрос Симеюнович с сыном; одной рукой он держит за поводья лошадь. Предметы быта, орнаменты, животные и птицы почти всегда дополняли изображения умерших на надгробных плитах в Сербии [см. также следующую страницу].

Фото © Д. Станимировича, Париж

Необычные надгробия Югославии

Работы сербских умельцев XIX века

Душан Станимирович

Искусные надгробные памятники существовали у южных славян уже в ту эпоху, когда они впервые появились на Балканах и начали заселять районы, находившиеся под властью Рима и под сильным влиянием эллинистических традиций. Несколько таких украшенных резьбой деревянных надгробий можно увидеть сейчас в Белградском этнографическом музее.

Со временем дерево в создании надгробных памятников сменил камень. Вероятно, это было вызвано переходом славян, бывших кочевников, к оседлой жизни — потребовался и более долговечный материал для надгробий; а быть может, сыграли свою роль контакты с давними обитателями этих мест, широко использовавшими камень в строительстве.

В XIV—XV веках камень уже преобладает в надгробных памятниках южных славян, особенно в Боснии (где широкое распространение получили каменные надгробия религиозной секты богомилов) и в несколько меньшей степени в Сербии. Могильные плиты имели определенные скульптурные формы и в большинстве случаев включали изображение человека.

К началу XIX века давняя традиция укоренилась достаточно прочно: в Сербии сложился и получил значительное развитие особый вид этого искусства, процветавший на протяжении целого столетия. Его образцы обнаруживаются и позднее — в начале XX века, но в наши дни они, за редким исключением, совсем исчезли.

Зародившись в центральной Сербии, этот вид искусства был наиболее распространен в области Шумадия, к югу от Белграда, где располагаются города Крагуевац, Иваница и Титово-Ужице. Памятники его — отнюдь не единичное явление. Они встречались не в отдельных, далеких друг от друга селениях, а, наоборот, во всех деревнях и неболь-

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 20

ДУШАН СТАНИМИРОВИЧ (Югославия) — инженер, побывавший во многих странах мира и создавший удивительные по своей самобытности фотографии; один из лучших фотографов-любителей, снискавший мировую славу.



1



2



3



4



ПОСМЕРТНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Необычная форма народного творчества — украшение надгробий — возникла и процветала в центральной Сербии в течение всего XIX века. Художники, точно схватывая детали, удивительно реалистично изображали усопших: 1) солдат из Мразовца, пронзенный пулей в живот; 2) молодая женщина из Трезньевца в серьгах и шляпке, украшенной цветами; 5) старая дама из Погледа с перчатками и зонтиком в руках; 3) следы сохранившейся краски свидетельствуют о том, что обычно ярко выделялись детали, например усы и брови на лице солдата; 4) ветер и дождь стерли следы краски с этого лица, придав ему выражение силы и умиротворенности.

Фото © Д. Станимировиче, Париж

5



ших городках Шумади, а иногда и за пределами этого известного своими художественными традициями района.

Основной мотив — изображение умерших, а цель — увековечивание их памяти детальным рассказом о том, кем они были и чем занимались. В высеченных на камне и нередко раскрашенных «картинках» изображались простые люди, предметы, которыми они пользовались при жизни, гербы их профессий и т. д. Очень часто на плите изображалось также и «древо жизни», увенчанное пышной лиственной кроной, на которой сидит голубь, олицетворяющий душу покойного.

Иногда рассказ о жизни уступает место острой характерности умершего: с одного из надгробий былая кокетка бросает на случайных прохожих завлекающие взгляды; а вот лицо пессимиста — уныло обвисшие губы свидетельствуют о постоянно постигавших его разочарованиях. Все вокруг словно бы погружено в раздумье, а за опущенными глазами каменных изваяний будто таится своя, внутренняя жизнь. И повсюду — солдаты, поодиночке и группами, навсегда застывшие по стойке смирно: безмолвные свидетели рухнувших надежд и проигранных сражений. Это целый мир — застывший, недвижимый мир людей, которых не заботят уже ни спасение души, ни мирские желания...

Самобытность этого искусства не вызывает сомнений, а его разнообразие поразительно. Оно, несомненно, восходит к подлинному народному творчеству сербских крестьян; внимательному наблюдателю эти могильные камни расскажут многое об истории развития сербского народа — от сельской патриархальной общины до современного урбанизма.

Чем же объясняется столь необычный характер и высокий уровень этого искусства, которое поначалу кажется не столь «возвышенным»? Создатели его были подлинными творцами: мастерство их отмечено печатью глубокой оригинальности и непосредственности. Это тонкое и целомудренное искусство, которому порой не чужд мягкий, ненавязчивый юмор.

И не удивительно, ибо в сердце сербских крестьян всегда жило глубокое внутреннее чувство «обстоятельности», прочной связи с родной землей, и они умели беречь и выражать это чувство. Наиболее талантливые самородки даже при весьма ограниченных возможностях крестьянского общества находили пути и средства для выражения своих творческих дарований. Одно из них — непритязательно раскрашенные надгробные памятники, теснейшим образом связанные с миром их создателей, их повседневной жизнью и обычаями. А отсюда — и богатство и разнообразие этого вида искусства.

Но с развитием урбанистической культуры источники творческого вдохновения таких художников утрачивают свой самобытный харак-

тер, и их художественное мастерство, постепенно нивелируясь, подменяется ремесленнической сноровкой. Те немногие резчики, которые продолжают сейчас эту традицию, не обладают, к сожалению, ни необходимыми профессиональными навыками, ни свежестью восприятия мира, ни непосредственностью творческой манеры, столь присущими старым мастерам.

Большинство надгробий XIX века созданы в технике низкого рельефа, а в некоторых случаях на камнях выбивались лишь контуры изображения. Круглая скульптура встречается в таких надгробиях очень редко.

Вполне возможно, что вначале резчики надгробных плит использовали белый мрамор из каменоломен Студеницы, известных по всей стране с незапамятных времен. Тщательное обследование действительно обнаруживает следы краски на надгробиях из белого мрамора, однако гладкая поверхность долго не держала краску.

Поэтому позднее использовали другой, пористый камень, который лучше «держал» краску и легче подвергался обработке. Иногда на крупнозернистый камень накладывали мелкозернистый, служивший основанием для красочного слоя.

На некоторых надгробиях высечены надписи, рассказывающие о том, как умер тот или иной человек, а также о странностях и причудах усопшего. Вот несколько таких примеров:

● «Увы, как слишком рано раскрывшийся цветок, увял я — увял, как роза под пальцем солнцем».

● «Вдали от дома я лежу, и не распустятся на моей могиле цветы родной Сербии. Скажите всем, кого любил я, что никогда не вернусь в родные края».

● «Он умер против своей воли, сраженный дланью стража, в присутствии начальства» (замысловатый эвфемизм — умерший был казнен).

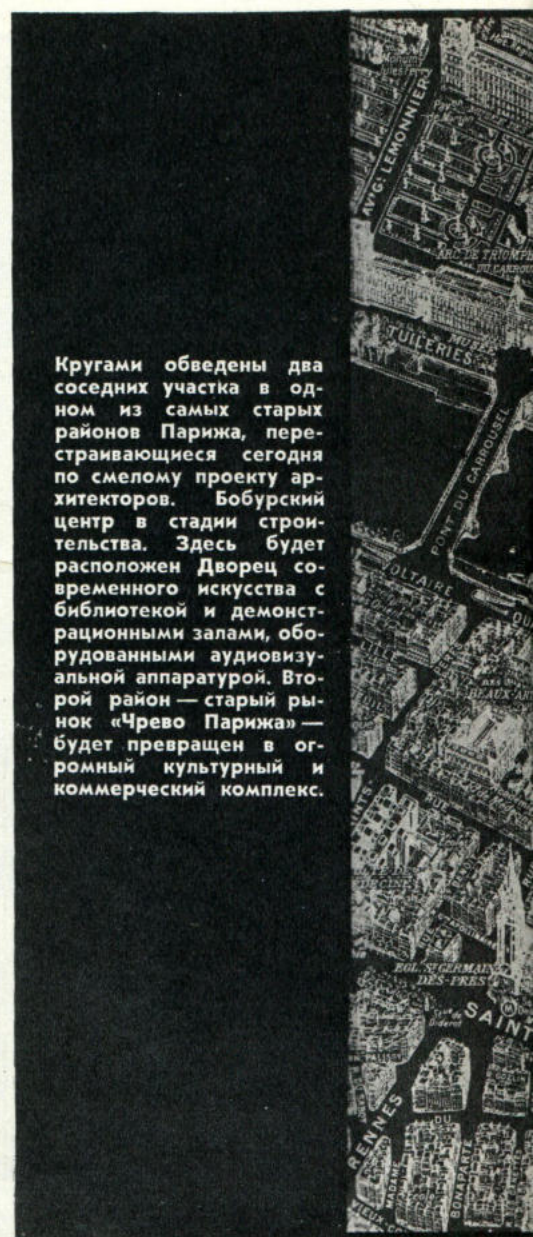
● «Подойди ближе, путник, возлюбленный брат мой! Я ничего не имею против тебя — гляди же спокойно на место, где покоится моя юность».

● «Здесь почит в мире Круна, первая жена Любомира Тадича. Устала она от жизни и жаждала отдохновения. Да простит она нам наши прегрешения! Неутешный муж Любомир и его вторая жена Любованка».

● «Под камнем сим покоюсь я — ты смотришь на меня. Хотел бы я стоять, где ты, чтоб ты лежал, где я».

В таких надписях нет отчаяния. Выраженное в них чувство — скорее печаль, искренность, безмятежность духа, покорное принятие порой даже несправедливой судьбы и... немалое чувство юмора. Одним словом, они проникнуты простой и здоровой жизненной философией.

Но сейчас эти произведения народного искусства постепенно исчезают — они гибнут от разрушительного воздействия стихий, времени и людского небрежения. ■



Кругами обведены два соседних участка в одном из самых старых районов Парижа, переоборудовываемые сегодня по смелому проекту архитекторов. Бобурский центр в стадии строительства. Здесь будет расположен Дворец современного искусства с библиотекой и демонстрационными залами, оборудованными аудиовизуальной аппаратурой. Второй район — старый рынок «Чрево Парижа» — будет превращен в огромный культурный и коммерческий комплекс.

Новое
сердце
Парижа

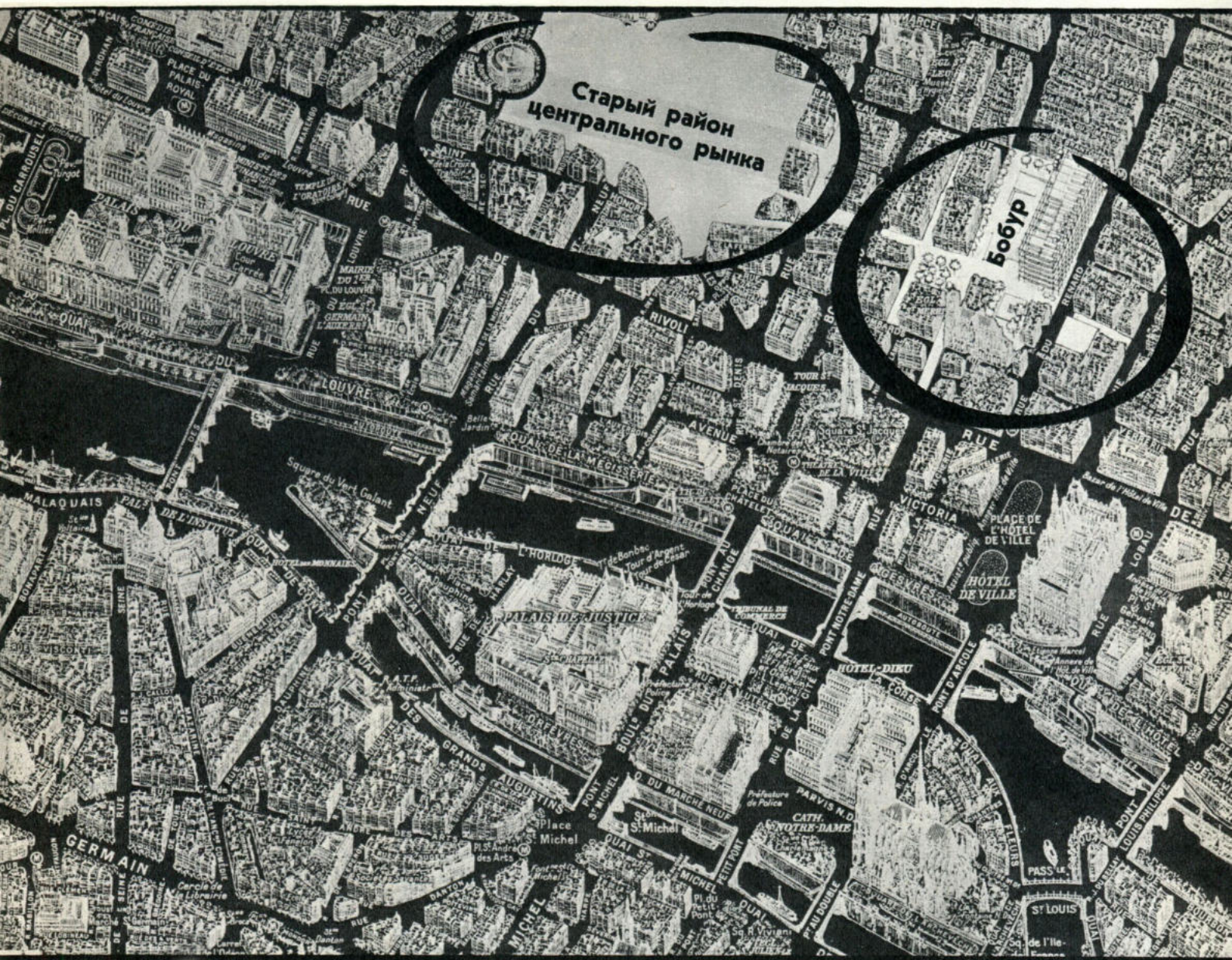


Фото © Блонель ля Ружери, Париж

Смелый проект изменит внешний облик культурной жизни столицы Франции

Нино Франк

Урбанизация оказывает известное влияние на рост новых и расширение старых городов. Это не требует доказательств. При неизбежности строительства необходимо воздвигать новые здания рационально и эстетически оправданно, с тем чтобы они разумно вписывались в окружающую среду.

Однако это не относится к старым городам. Их облик формировался медленно, нередко по воле каприза, на протяжении многих столетий, и в большинстве из них, особенно в «исторических центрах», возможны

лишь небольшие изменения и санитарное благоустройство.

В таких городах все стекается к центру — многолюдному, перегруженному транспортом и магистралями, учреждениями и памятниками старины. Все как бы сходится в одну точку, где сосредоточено большинство перенаселенных, пришедших в негодность домов. Именно в сердце города чаще всего расположены обширные, вредные для здоровья человека кварталы, ставящие перед градостроителями ряд неразрешимых проблем.

Мы должны оздоровить окружающую среду и сделать ее пригодной для будущего. И тем не менее мы почти ничего не можем сделать с центрами старых городов, где веками складывалась и бурно кипела своя жизнь, создавая поистине неразрешимые комплексы проблем. Мечты специалистов об их перестройке или коренных переменах в их жизни осу-

НИНО ФРАНК — шведский писатель и журналист, специализирующийся по вопросам литературы и кино. Автор нескольких радио- и телефес, мемуаров (2 тома) и книг о литературной и театральной жизни Парижа. В прошлом сотрудник Бюро информации общественности (ЮНЕСКО).



Фото Бобурского центра, Париж

щесными лишь, пожалуй, в результате каких-либо катаклизмов.

В Париже мечта градостроителей стала явью. Разумеется, реконструкция, которой охвачен сейчас центр, — явление само по себе исключительное.

Не удивительно, что она вызывает живейший интерес во всем мире. Это понятно и оправданно еще и потому, что французские архитекторы и градостроители — в соответствии с пожеланиями правительства — работают над осуществлением проекта в тесном содружестве со специалистами из других стран.

По сути дела, идет перестройка геометрического центра Парижа — квартала, где в течение многих веков находился огромный центральный рынок — Алль Сэнтраль. Он размещался на улицах, некогда составлявших часть дороги, соединявшей в раннем средневековье Фландрию с берегом Средиземного моря и пересекавшей Париж с севера на юг. Позднее, при династии Валуа, другая дорога соединила квартал Марэ в восточной части города, центр Парижа и его зеленые западные пригороды.

На пересечении этих двух больших дорог и возник рынок Алль.

С течением времени этот район оказался чрезмерно перенаселенным и стал разрушаться. Этот процесс особенно был заметен в двух самостоятельных районах, которым по воле обстоятельств теперь предстоит превратиться в один район.

К западу от оси Север — Юг был расположен центральный рынок, со своей кипучей ночной жизнью, потоком грузовиков, доставляющих сюда товары из всех французских провинций, и огромными свалками отходов и мусора. Великий французский писатель Эмиль Золя, потрясенный этим зрелищем, назвал один из своих романов в его честь «Чрево Парижа».

К востоку находится один из самых старых кварталов Парижа — Бобур (когда-то это был пригород — «фобур» («faubourg»), потом добавили

«бо» («beau») — «прекрасный», ибо квартал славился самыми красивыми женщинами Парижа. Со времен позднего средневековья, когда в квартале селились и вели свои дела знаменитые финансисты Ломбардии, и до наделавшего в XVIII веке много шума банкротства шотландского финансиста Джона Лоу этот квартал был известен как квартал банкиров и финансистов. Затем он постепенно пришел в упадок и превратился в самый грязный и беспокойный район Парижа.

Лет 40 назад узкие улочки Бобура представляли собой омерзительные трущобы. Разрушающиеся здания были обречены на гибель и постепенно сносились. Большую часть пустырей поглотил центральный рынок, лихорадочно искавший и наконец получивший столь необходимую ему площадь для стоянки транспорта. Этим бы все и кончилось, если бы рынок, неизменно разросшийся и не способный уже удовлетворять собственные потребности, не был сам обречен на снос.

4 и 5 марта 1969 года свершилась так называемая «операция века» по переселению парижского рынка. Рынок покинул железные павильоны, построенные архитектором Балтаром еще во времена Второй империи, — его перевели в пригород. Таким образом, он вновь переместился за черту города, как и в XII веке, когда он размещался за городским валом.

В результате переселения освободилась площадь в 15 гектаров, 10 из которых занимал сам рынок и 5 — квартал Бобур. Это была находка для градостроителей — теперь они могли не улучшать, а создать заново центр города.

Тут же посыпались предложения по застройке освободившейся территории большими многоэтажными домами, в которых намечалось разместить различные министерства; предлагалось также передать всю территорию Парижскому университету. Но в таком случае на смену одной

1

2

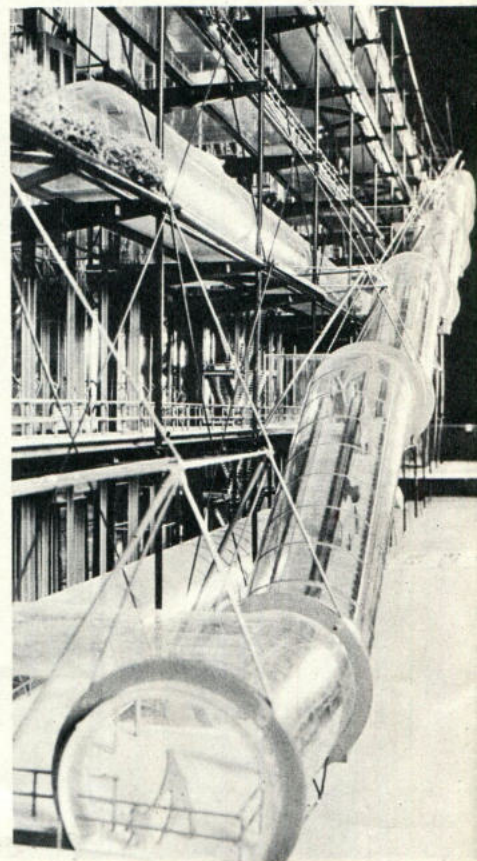


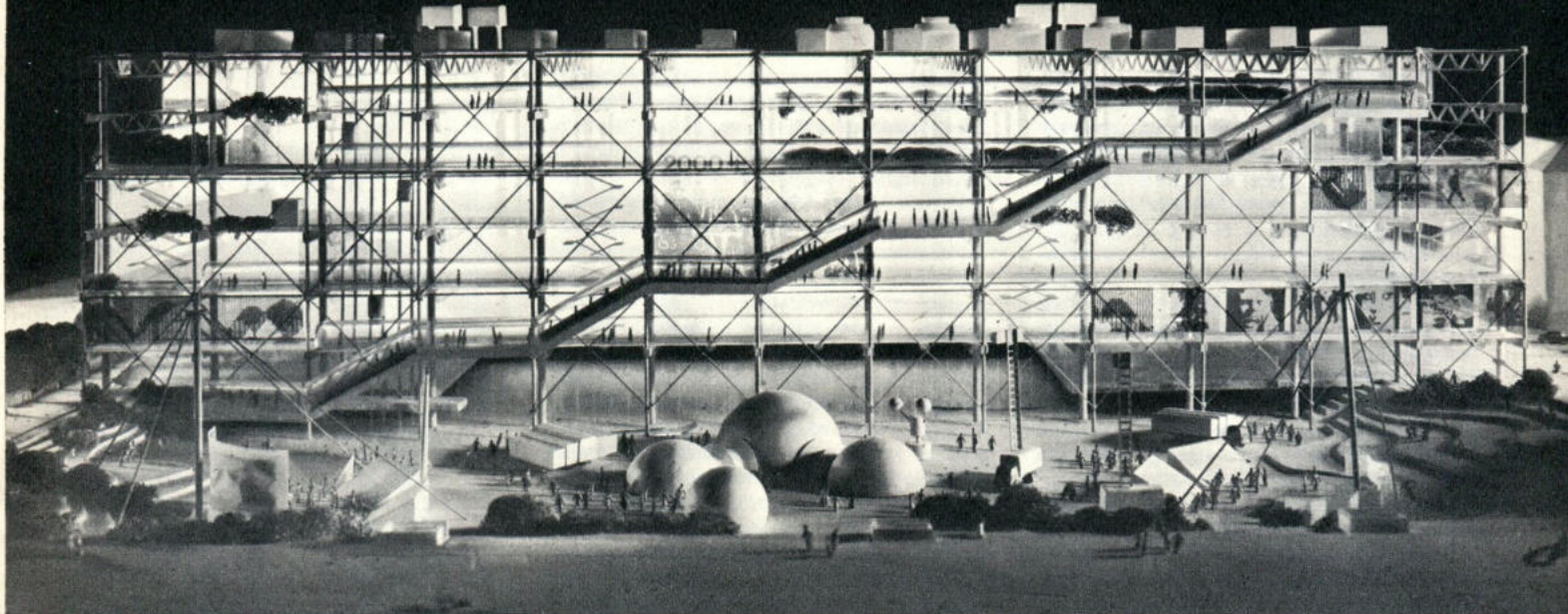
Фото © Л. Руссо, Париж

проблеме пришла бы другая: перенаселение и шум ночью сменились бы еще большим перенаселением и шумом днем. Однако победу одержала совершенно новая идея.

Почему бы не превратить эти 15 гектаров в центре города в оазис — место отдыха после дневной суеты? Почему бы не придать отдельным районам новый облик? Например, создать здесь торговый центр — в память о старых традициях этого района, а там, где был рынок, — зону отдыха? Почему не сделать Бобур центром культурного обмена, разместив здесь городские музеи современного искусства?

Основное условие проекта — создание пешеходной зоны на территории района, где люди могли бы прогуливаться и отдыхать.

Работы по осуществлению этого проекта уже начаты, и на обеих строительных площадках вырыты огромные котлованы, которые используются в перерывах между



НА МЕСТЕ АВТОСТОЯНКИ — ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ

В сердце Парижа, в Бобуре, где многие годы находилась автостоянка [1], вырастет огромный культурный центр. По словам директора строящегося комплекса Робера Бордаза, Бобурский центр «даст народу живой и точный образ искусства в процессе созидания». На макете [3] оригинальное из металлических конструкций сооружение с огромными стеклянными окнами. Посетители будут подниматься с этажа на этаж по эскалаторам [2 и 4], заключенным в прозрачные трубы по фасаду здания, что позволит использовать максимум свободной площади в самом помещении.

4



Фото © Б. Вэнсан, Париж

строительными работами даже для киносъемок.

Перестройка огромного района, где раньше был рынок, — задача не на один год. Если все пойдет по плану, работы будут закончены в 1982 или 1983 году. На поверхности предполагается соорудить несколько зданий, а под землей будет уникальное пятиярусное сооружение — уходящее в глубину на 25 метров, площадью 50 000 квадратных метров — в форме полой опрокинутой вверх основанием пирамиды. Это и будет «форум» — место прогулок и отдыха. Здесь разместятся магазины, рестораны, кино-театры. И вся площадь этого сооружения благодаря системе террас будет открыта солнцу.

Проектом также предусмотрено создание на этой территории теннисного парка (5 гектаров).

Рассел Пэйдж, английский архитектор — специалист по ландшафтной архитектуре, разрабатывающий проект этого парка, предполагает

посадить в нем не только каштаны и липы, традиционные для Парижа, но и такие экзотические породы, как гималайский кедр, канадский клен, тюльпановое дерево из Вирджинии и тибетская рябина, что даст возможность круглый год любоваться цветущими деревьями. Кроме того, в парке будут поляны, столь нехарактерные для Парижа, и в погожую погоду там можно будет прогуляться и даже полежать на траве; в этом парке зажурчит ручей и откроются лодочные станции на прудах. Следуя по одной из трехрядных пешеходных дорожек (или же по подземным переходам, если кто предпочитает тишину шуму уличного движения), посетитель попадает в другой район строительства. Здесь пред ним предстанет совершенно иной мир — мир новинок культуры и искусства. В 1976 году открывает свои двери Бобурский центр, директором которого назначен Робер Бордаз, бывший генеральный директор Французского национального

радио и телевидения. Это будет уникальное здание, похожее на легкий, воздушный сверкающий корабль.

На территории строительства находится Фонтан невинных — работа великого французского скульптора XVI века Жана Гужона. Здесь век назад было старое кладбище, его часто посещал великий поэт, певец парижского люда, Франсуа Вийон: он любил помечтать в тишине, разглядывая сцены из «Пляски смерти», изображенные на кладбищенских стенах. Неподалеку размещалось также кафе, в котором во времена Людовика XIV встречались члены корпорации учителей танцев, возглавляемой человеком, которого называли Королем скрипок. В 1661 году корпорация была удостоена чести называться Королевской академией танца. Впоследствии она объединилась с Королевской академией музыки. Так было положено начало Парижской опере, которая до сих пор носит оба эти названия.

Иными словами, культура не была здесь случайной гостьей. (В том числе и мировая, ибо утверждают, что Джованни Боккаччо, итальянский писатель XIII века, автор «Декамерона», родился неподалеку от этих мест.)

В 1969 году Жорж Помпиду объявил о закладке центра в Бобуре; в апреле 1974 года после кончины президента было решено назвать центр его именем. В 1972 году Жорж Помпиду говорил: «Я страстно мечтаю о том, чтобы у Парижа был свой культурный центр — одновременно музей и творческий центр, где бы скульптура заняла свое место рядом с музыкой, кино, книгами и исследованиями в области аудиовизуальных средств, — творческий центр, разумеется, современного искусства в процессе его созидания».

Таким образом, первоначальная идея — музей, в который будут перенесены парижские государственные коллекции современного искусства, теперь охватывает все понятия современной культуры. Само здание будет просторным и вместительным, и, что самое главное, жизнь на борту этого «корабля», как образно выразился Ренцо Пьяно, один из архитекторов и руководителей проекта, будет столь же деятельной и оживленной: «Аналогия с кораблем верна во многих отношениях — здание по конструкции и размерам напоминает корабль, но прежде всего это верно потому, что вокруг него будет вечно меняющаяся жизнь». Невольно приходит на память древний девиз, начертанный на гербе Парижа: «Fluctuat nec mergitur» («Он плывет, но не тонет»).

В 1970 году состоялся конкурс на лучший проект. Чтобы подчеркнуть международный характер этого мероприятия, в конкурсе могли участвовать архитекторы всех стран мира — беспрецедентный случай в истории Франции. Был представлен 681 проект, в том числе 491 из разных стран мира.

Сначала международное жюри — в составе Оскара Нимейера (Бразилия) и Филиппа Джонсона (США) — отобрало 31 проект, но окончательно

остановилось на проекте архитекторов Ренцо Пьяно, Джанфранко Франкини (Италия) и Ричарда Роджерса (Англия) с участием инженеров-консультантов из фирмы «Ове Аруп» (Англия). Их проект отличается необыкновенной смелостью технической мысли и простотой и легкостью линий.

Предполагаемый Бобурский центр — это огромная светлая клетка, как говорят о нем скептики: 42 метра в высоту, 60 метров в ширину и 166 метров в длину. Центр поднимется на пятиэтажную высоту, площадь каждого этажа 7500 квадратных метров. «Достаточно, чтобы разместить по два футбольных поля на каждом из 5 этажей», — заявляют архитекторы. Здание без перегородок и колонн, а все механизмы (кондиционеры, электрооборудование и т. д.) размещаются на его крыше.

Таким образом, каждый этаж будет представлять собой совершенно свободное пространство, сообщение между этажами — при помощи эскалаторов, заключенных в прозрачные трубы по фасаду здания. Поднимаясь на эскалаторе, посетители увидят через прозрачные стены, с одной стороны, внутренние помещения центра, с другой — широкую панораму Парижа: от башен Нотр-Дам, Сены и купола Пантеона до зеленых далей, уходящих за горизонт. Первое, что поразит зрителя, подходящего к Бобурскому центру, — непрерывный поток людей, поднимающихся и спускающихся.

Внутри здания расположится экспозиция изобразительного искусства, занимающая значительную площадь (здесь разместятся два парижских музея: Современного искусства — это собрание займет три этажа, и Национального центра новейшего искусства — собрание авангардистского искусства). Предусмотрены помещения для передвижных выставок и служб документации.

Первые пять лет этот отдел центра возглавит шведский искусствовед Понтус Хултен. В 1956 году он основал Музей современного искусства в Стокгольме, в оформлении экспо-

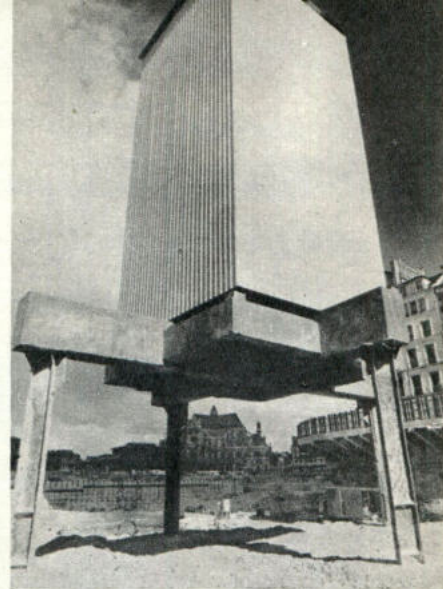


Фото © Л. Руссо, Париж

СОХРАНЕНИЕ ФОНТАНА НЕВИННЫХ

Фонтан невинных [XVI в.], созданный великим французским архитектором Жаном Гузоном, расположен в центре города, на участке бывшего рынка «Чрево Парижа», подлежащем, согласно проекту, полной реконструкции. Чтобы не повредить фонтан во время строительства, его заключили в специальный металлический контейнер на стальных стойках.

Фото Ж. Кидо © Гамма, Париж

КАНЬОН В ГОРОДЕ

В районе реконструкции: съемки фильма итальянского режиссера Марко Феррери — всадники на развалинах «Чрева Парижа». На снимке рядом — котлован, вырытый под фундамент будущего коммерческого комплекса. На переднем плане в центре Фонтан невинных [см. также верхнее фото] в специальном контейнере на стойках.



зиции которого отошел от традиционных форм и с тех пор считается крупнейшим специалистом в мире, известным своей концепцией «Искусства в движении»; ибо недостаточно только выставить картины таких художников, как Чирико, Пикассо или Хартунг. Чтобы понять необычное по своим формам искусство посетитель должен также оценить технику создания картины, узнать мысли и чувства, вложенные художником в его творение. Чтобы понять произведение мастера, надо знать не только общественные и исторические условия, в которых он жил, но и художественную атмосферу, в которой он творил, — во всем ее комплексе: музыку, литературу, киноискусство. Представляя картину Пикассо периода кубизма, например, можно дать рядом африканскую ритуальную маску на фоне испанского пейзажа, а чтением стихов Аполлинера и исполнением музыки Эрика Сати к «Русскому балету» создать атмосферу того времени. «Надо дать людям возможность удивляться, — говорит Понтус Хултен. — Мы должны дать им возможность реагировать, принимать или отвергать».

В отделе документов будут собраны книги, фильмы, микрофильмы, магнитофонные записи и рукописи; здесь же разместятся демонстрационные кабинеты, экспериментальные галереи и мастерские художников.

Другой важный отдел Бобурского центра — отдел промышленного дизайна, где будет представлено все (от отдельных материалов до макетов градостроительства), что имеет отношение к изменению в целях оздоровления окружающей среды. Справочная картотека, обслуживаемая ЭВМ, размещающаяся на площади 2000 квадратных метров, позволит тут же получить ответы на все вопросы как специалистов, так и посетителей. Отдел станет местом всевозможных выставок, здесь будет также собрание материалов по истории развития дизайна во всех странах мира.

Но культура также — и прежде всего — означает чтение. В Бобур-

ском центре разместится обширная и уникальная библиотека (не менее 1 миллиона томов, как полагают) с открытым доступом для всех, в ней будут собраны печатные издания по вопросам новейшей истории. Она станет своего рода открытым университетом. При библиотеке откроется отдел детской литературы. Они займут три этажа, общей площадью 15 000 квадратных метров.

Бобурский центр уделит большое внимание аудиовизуальным средствам информации, предусмотрено создание музея кинофильмов, фильмотеки, филиала всемирно известной «Кинематек Франсез», который возглавит основатель французской фильмотеки Анри Ланглуа.

Здание центра будет оснащено самым новейшим аудиовизуальным оборудованием: внутренняя телевизионная сеть, легко подключаемая к общей телевизионной сети, студии звукозаписи, кабинеты прослушивания записей, семь кинозалов (от 40 до 800 мест), театры, концертные залы и телевизионная студия, ведущая передачи для центра. Будут также работать местные киностудии, располагающие помещениями, оснащенными для монтажа фильмов, и телестудии для портативной аппаратуры (см. статью на стр. 9).

Еще одна особенность этого огромного комплекса — создание «Медиатеки», где будут представлены все средства массовой информации, от диапозитивов до пленки в кассетах, видеодисков, узкоплечных фильмов и видеозаписи.

Главный фасад центра выходит на мощеную площадку в 10 000 квадратных метров (почти равную площади здания). Здесь посетители смогут отдыхать, прогуливаться, играть в различные игры. В этом зеленом уголке намечено проводить различного рода культурные мероприятия.

По другую сторону площади разместится важная часть центра — пятиэтажное здание научно-исследовательского института музыкальной акустики и координации. Это, пожалуй, одна из самых интересных достопримечательностей проекта.

Создание такого института — со-

вершенно новая идея. Под руководством известного французского дирижера и композитора Пьера Булеза институт станет лабораторией авангардистской музыки. Композиторы и исследователи, работая в тесном содружестве со специалистами по акустике и компьютерам, будут проводить различные исследования в области музыки и звука. Возможно — кто знает? — в один прекрасный день благодаря им произойдет переворот в музыке. Институт откроет свои двери не только для специалистов: посетители смогут послушать публичные концерты и увидеть на телевизионных экранах, как музыканты и ученые работают в своих студиях.

Весь этот гигантский комплекс уже начинает обретать очертания, поднимаясь над котлованом строительной площадки. Одна часть Бобурского центра уже обрела зримые черты. Это школа Сан-Мэрри, названная так по одноименной красивой церквушке, расположенной по соседству. Это одна из первых школ в Париже по развитию свободы самовыражения. В ней нет ни территориальных перегородок, ни преград в методах преподавания. Днем в ней будет учиться около 1000 детей, а вечером двери ее откроются для взрослых. В шести студиях под руководством опытных педагогов они смогут заниматься лепкой, киноискусством, фотографией, созданием видовых и игровых фильмов.

Этот огромный комплекс в самом сердце Парижа, как предполагают, будут посещать около 10 000 человек ежедневно.

Архитектурный облик «школы без стен» полностью воплощает идею Бобурского центра — разрушить всечуждые барьеры в самой культуре.

Центр должен стать не только средоточием различной культурной деятельности, но и тем местом, где творческий поиск во всех его формах обретает свободу своего выражения, той точкой, в которой будут встречаться и вступать во взаимодействие люди и идеи. ■

Фото © Л. Руссо, Париж



Пострадавшие произведения искусства

Вернуть произведениям искусства их подлинную ценность и решить вопрос, какой стране они принадлежат, — особенно если эти произведения ныне находятся в музеях и коллекциях разных стран, — не так просто. Необходимы исторические исследования, сыскная работа полиции, дипломатия, добрая воля, знание и художественный вкус. Эта проблема изучена и изложена в изданном ЮНЕСКО «Иллюстрированном каталоге пострадавших шедевров искусства. Европейская живопись», публикация которого явилась важным начинанием ЮНЕСКО в поощрении работ по реставрации и восстановлению разрозненных сокровищ искусства. В публикуемой статье описаны первые попытки этого эксперимента.

Селим Абдул Хак

С незапамятных времен в результате войн, нашествий чужеземцев и порабощения погибло бесчисленное множество произведений искусства. Завоеватели обычно стремились уничтожить национальные сокровища или реликвии прошлого, поскольку разрушение духовных ценностей — один из способов унижить и деморализовать побежденный народ.

Печальный опыт вырывать произведения искусства из той среды, для которой они были созданы, расчленять их и увозить по частям в другие страны ради наживы, удовольствия или по соображениям престижа — также одно из следствий вооруженных конфликтов.

Тщеславные устремления знати и власть имущих, страсть меценатов и богачей к коллекционированию, стремление дельцов к наживе также

способствовали расчленению произведений искусства. Да и сами художники, порой не ведая о подлинной ценности своих творений или соблазнившись возможностью разбогатеть, довольно легко шли на подобные уступки.

Более того, художники соглашались подправлять или переписывать произведения искусства, считавшиеся устаревшими или безнравственными, а хранители музеев нередко поддавались искушению пополнить свои коллекции, приобретая отдельные фрагменты произведений.

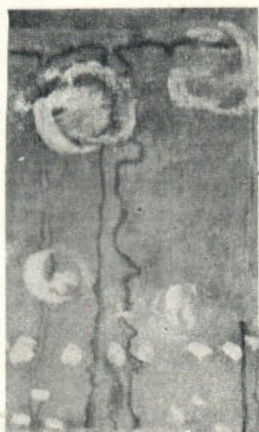
Можно, конечно, найти некоторое утешение в том, что распространение таких разрозненных частей помогло создать великолепные собрания в знаменитых картинных галереях и музеях, способствуя тем самым более глубокому познанию искусства и обогащая культурную жизнь всего мира.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 28

СЕЛИМ АБДУЛ ХАК — руководитель Отдела памятников и музеев при ЮНЕСКО (1965—1970); ответственный за соблюдение международных конвенций и рекомендаций по сохранению мирового культурного наследия; бывший генеральный директор античных музеев в Сирии, автор многих исследований в области искусства и археологии.



Печальная судьба
картины
Тулуз-Лотрека



Полотно Анри Тулуз-Лотрека (1864—1901) «Ла Гулю и Валентин Бескостный в «Мулен Руж» (1895), на котором изображены его любимые танцовщики, в начале XX века приводившие в восторг монмартрских завсегдатаев «Мулен Руж», было приобретено частным лицом. В целях наживы этот «коллекционер» разрезал его на 5 частей и перепродал каждую из них,

в результате чего Валентин Бескостный лишился правой ступни и руки по локоть и двух пальцев левой руки. В 1929 г. все 5 частей были куплены французскими национальными музеями и реставрированы (см. стр. 26). Сейчас это полотно находится в Лувре. Вверху в центре: Ла Гулю танцует канкан, рядом с ней — Валентин.

Поэтому не имеет смысла ни возвращаться вновь к обсуждению вопроса, следует ли положительно или отрицательно оценивать исторические события, приведшие к расчленению произведений искусства, ни слишком строго судить о допущенных при этом методах. Любая подобная попытка лишь нанесла бы вред взаимопониманию между народами.

Научные изыскания пока еще не помогли восстановить значительное число произведений искусства, однако они позволили собрать многочисленные данные о характере, истории создания и оригинале шедевров, фрагменты которых разбросаны по всему свету. Стоимость этих фрагментов возросла, поскольку тот факт, что они — составная часть того или иного знаменитого произведения, придавал им новую, доселе невиданную ценность.



Фото © Альмази, Париж

ПРИНЦ БЕЗ ГОЛОВЫ

В 1924 г. Лувр приобрел безглавую шумерскую статуэтку, изображающую (согласно надписи на ней) Ур Нингирсу, принца Лагаша (около 2100 г. до н. э.). Статуэтка с отбитой головой была найдена в Телло (Ирак) — в районе археологических раскопок, издавна подвергавшихся ограблению. В 1934 г. голову статуэтки приобрел частный коллекционер, а в 1947 г. она была куплена Метрополитен-музеем (Нью-Йорк). Каждые 3 года — по договоренности между Метрополитен-музеем и Лувром — восстановленная статуэтка будет экспонироваться поочередно в этих музеях.

Благодаря сотрудничеству хранителей музеев и реставраторов, некоторые европейские страны сумели собрать воедино и реставрировать в музеях и частных коллекциях расчлененные произведения искусства.

Однако реставрация гораздо более затруднительна, если фрагменты того или иного шедевра принадлежат двум, а то и нескольким музеям в разных странах или если каждый фрагмент сам по себе является шедевром и с течением времени приобрел самостоятельную ценность. В этих случаях проблема может быть решена лишь при условии сотрудничества между странами.

На состоявшейся встрече искусствоведов в ЮНЕСКО (Париж, 1966) обсуждались проблемы обмена экспонатами между музеями, воссоздание произведений искусства из их разрозненных частей на государственной и международной основе, а также роль в этом вопросе международных организаций.

Специалисты пришли к выводу, что в большинстве случаев было бы ошибкой предпринимать попытки, чрезвычайно дорогостоящие, восстановления таких памятников архитектуры из рассеянных по всему свету орнаментальных фрагментов. Кроме того, скульптура, картины и другие декоративные элементы этих памятников, очевидно, уже приобрели право на самостоятельное существование, и сегодня в каждом отдельном случае надо искать наиболее удачное решение.

Живописные же полотна, скульптура, гравюры и т. п., по мнению специалистов, могут быть воссоединены путем обмена между музеями. При этом, считают они, необходимо учитывать правовые и психологические аспекты, сопровождающие такие обмены.

В ответ на международный опрос, проведенный ЮНЕСКО (1967—1968), 37 государств и 3 межправительственные организации высказали свою точку зрения на проблему обмена и реставрации произведений искусства.

Некоторые страны считают, что при воссоздании таких произведений следует соблюдать интересы той страны, которой они первоначально принадлежали. Особенно это нужно учитывать в случаях, если фрагменты образуют часть какого-нибудь памятника архитектуры или дополняют тот или иной цикл произведений.

Против подобного взгляда, естественно, возражают те, кто приобрел фрагменты законным путем. Некоторые страны старались «умерить страсти», настаивая на более гибком решении. Они предлагали производить обмен только на основе добровольного соглашения, чтобы в каждом случае заинтересованные стороны, решая проблему, не подходили к ней лишь как к простому акту восстановления.

При этом большое значение придавалось тому, как обеспечить справедливый обмен. Поскольку он связан с правовыми и психологическими моментами, необходимо достичь со-

ИСЧЕЗНУВШИЙ ДАВИД



Фото © Эй Си Эл, Брюссель

Неизвестно, когда и почему была испорчена картина фламандского живописца Ганса Мемлинга (1433—1494), на которой изображена купающаяся Вирсавия, жена Давида и мать Соломона. Подлинник верхнего левого угла картины (вверху) — Давид, показывающий юноше кольцо, — исчез примерно в XVII в. Эта композиция была заменена другой: мужчина с ребенком в дворцовой галерее. Сейчас картина Мемлинга со столь курьезной «поправкой» висит в Государственном музее Штутгарта (ФРГ). А обнаруженный фрагмент с Давидом — в Чикагском институте искусств (США).

глашения между заинтересованными сторонами. Очень важно, чтобы при обмене произведения искусства в художественном отношении были равнозначны, особенно если они уникальны и представляют исключительную ценность. Большую помощь в этом могла бы оказать система государственного, регионального или международного арбитража.

Несмотря на все эти оговорки, страны не возражали против идеи рассматривать проблему воссоединения произведений искусства в рамках новых международных соглашений и решать ее путем обмена между музеями при условии, что в каждом случае целью будет возвращение подлинной ценности подобным произведениям, а также что при этом будут приняты все необходимые научные, технические и административные меры.

В 1968 году в ЮНЕСКО была организована экспериментальная выставка некогда расчлененных произведений искусства как пример, кото-



рый привлек бы внимание к этой проблеме и побудил к восстановлению других расчлененных произведений искусства.

На выставке были представлены экспонаты, присланные рядом музеев. Лувр, Государственный музей Амстердама, Музей прикладного искусства в Париже и Музей Вавельского королевского замка в Кракове (Польша) предоставили в распоряжение ЮНЕСКО три произведения искусства, два из которых были полностью реставрированы, а одно — восстановлено только на время выставки.

Этим временно восстановленным экспонатом был персидский ковер, известный как «парижско-краковский» ковер, поскольку одна его половина принадлежит Музею прикладного искусства в Париже, а другая — Музею Вавельского королевского замка в Кракове. Благодаря инициативе ЮНЕСКО эти две половины ковра соединились после весьма длительного разъединения; ковер экспо-

нировался сначала в Кракове (27 апреля — 13 мая 1968), а в следующем месяце — на экспериментальной выставке в Париже.

Этот уникальный ковер (подобного в мире просто не существует) был соткан в конце первой половины XVI века тебризскими мастерами и должен был покрывать ступени, ведущие к алтарю кафедрального собора в Кракове. Однако он оказался слишком велик и поэтому был разрезан пополам.

Временное воссоединение ковра дало возможность искусствоведам сравнить две его половины и произвести научные исследования.

Одно из двух навсегда восстановленных произведений — полотно «Бергенская битва (1665)» кисти Виллема Ван дер Вельде-старшего.

В 1877 году Нидерландский музей в Гааге приобрел правую часть картины, левая же была куплена Национальным морским музеем в Гринвиче (Англия).

После закрытия выставки гринвичский музей великодушно подарил свою половину картины Нидерландам, сделав, таким образом, возможным воссоздание оригинала произведения.

Второе восстановленное произведение, выставленное в ЮНЕСКО, — полиптих Паоло Венециано, разделенный после разорения Кампана-коллекшна; с 1956 года он находится в Лувре.

Чтобы создать основу для систематического обмена информацией и документацией по расчлененным произведениям искусства, ЮНЕСКО решила (1969) составить каталог подобных произведений. Поскольку такое расчленение весьма характерно для европейской живописи, решено было начать составление каталога с произведений европейских художников — от живописцев эпохи Возрождения вплоть до наших дней. Затем такие же каталоги будут созданы по другим регионам земного шара.

ЮНЕСКО только что выпустила первый «Иллюстрированный каталог пострадавших шедевров искусства. Европейская живопись». Он содержит разделы, посвященные итальянским, голландским, французским, испанским, русским и немецким художникам. Кроме того, специальные разделы посвящены европейским рукописям, украшенным миниатюрами, и разрушенным надгробным памятникам Франции.

Этот иллюстрированный каталог — рассказ о печальной судьбе некоторых произведений таких великих мастеров, как Джотто, Симон Мартини, Мазаччо, Паоло Учелло, Андреа Мантенья, Роджер Ван дер Вейден, Ганс Мемлинг, Питер Брейгель, Ганс Гольбейн-старший, Альбрехт Дюрер, Петер Пауль Рубенс, Антони Ван Дейк, Эль Греко, Франсиско де Сурбаран, Хуан де Вальдес Лиль, Никола Пуссен, Жан-Франсуа Милле, Анри де Тулуз-Лотрек, и многих других.

Так, например, три большие картины Паоло Учелло, посвященные победе флорентийцев над сиенцами

в битве при Сан-Романо («Битва при Сан-Романо», 1433), вместе с тремя другими некогда украшали дворец Медичи во Флоренции. В XVI веке картины перенесли в другую часть дворца, а затем они бесследно исчезли, чтобы вновь объявиться лишь в XVIII веке.

Картина, на которой изображен выбитый из седла Бернардино дельла Чарда, была приобретена в 1769—1784 годах картинной галереей Уффици (Флоренция), где она находится и поныне, две другие картины обнаружили в XIX веке в одной из частных коллекций. «Мичелетто да Котиньяла во время контратаки» приобретена Кампана-коллекшна и находится в Лувре, а «Никколо да Толентино, ведущий в атаку» — с 1875 года принадлежит Национальной галерее в Лондоне.

Столь же трагична судьба триптиха «Благовещение» неизвестного художника XV века, написанного для собора Спасителя в Экс-ан-Провенс (Франция). После французской революции его средняя часть, изображающая «Пресвятую деву и ангела», была перенесена в церковь Магдалины в Эксе.

Две боковые части прошли через многие руки. Правая — «Пророк Иеремия в пещере» — в 1923 году была приобретена Королевским музеем изящных искусств в Брюсселе, а левая была разрезана на две части. Одна из них, изображающая пророка Исайю в пещере, находится сейчас в музее Ван Бейнингена (Нидерланды), а другая, на которой живописно изображены книги и другие предметы, превратилась в натюрморт и была приобретена Государственным музеем в Амстердаме, сейчас она временно выставлена в Лувре.

Цикл больших полотен Ван-Дейка когда-то составлял единое произведение «Христос и 12 апостолов». Никто не знает, где эти картины висели первоначально. Однако в начале XVIII века центральное полотно — поясное изображение Христа с крестом в правой руке — украшало Палаццо Россо (Генуя), где оно находится и поныне.

Портреты 12 апостолов, отделенные от этого центрального полотна неизвестно когда, исчезли. Лишь в 1914 году их обнаружил и распродав мюнхенский торговец произведениями искусства. Сегодня мы знаем местонахождение только 6 из них: США (Сарасота, штат Флорида), Венгрия (Будапешт), ФРГ (один в Ганновере и два в Эссене) и Австрия (Вена).

Среди пострадавших произведений испанских художников следует назвать цикл картин, написанных Франсиско Сурбараном в расцвете его творчества для церкви св. Иосифа при монастыре ордена босногих монахов в Севилье.

Любопытна судьба картин этого великолепного цикла. Их разъединили дважды, в 1810 и в 1835 годах. Сейчас его отдельные картины висят в музее Севильи, в Лувре, в Шартрском музее (Франция); принадлежат наследникам маршала Соулта, собра-



СЕВИЛЬЯ (Испания)
«Всевышний» — с главного алтаря,
Севильский музей



ЛЕНИНГРАД (СССР)
«Св. Лаврентий» — с алтаря
поперечного нефа, Эрмитаж



ТОЛЕДО
(Испания)
«Мученик», музей «Каса
дель Греко»



ШАРТР (Франция)
«Св. Люсия» — с главного алтаря,
Шартрский музей

Картины Франсиско Сурбарана в музеях разных стран

нию Вальдесов (Вильбао), галерею Мант (Нью-Йорк), собранию Гамильтона (Нью-Йорк) и наследникам маркиза де Вальдехеррацо (Мадрид).

Судьба рукописной книги «Très Belles Heures de Notre-Dame» герцога Жана де Берри не менее трагична. Она написана в 1380 году, а в начале XV века в нее были внесены некоторые изменения и добавлены иллюстрации, после чего рукопись вскоре была расчленена. Первая часть, иллюстрированная самим герцогом де Берри, побывала во многих руках, но в конце концов была приобретена Национальной библиотекой в Париже.

Вторую часть рукописи иллюстрировали различные художники, в том числе братья Ван Эйк, Ян и Губер. Эта часть была разбита на два тома. Один из них, находившийся сначала в собрании герцогов Савойских, а затем в Королевской библиотеке в Турине (ныне Национальная библиотека), стал известен под названием «Les Heures de Turin». Драгоценный том сгорел во время пожара в начале XX века, однако 4 страницы, которые

как-то выпали из него, оказались впоследствии в Лувре.

И наконец, второй том — «Les Heures de Milan» — был приобретен в 1935 году Городским музеем в Турине, после того как побывал в частном владении сначала в Пьемонте, а затем в Милане.

Страшно подумать, что многие фрагменты этих и других произведений искусства бесследно исчезли и утрачены навсегда. Но положение не столь уж беспросветно, а восстановление нескольких значительных произведений вселяет надежду на лучшее будущее.

Фигуры, образующие часть запрестольного образа «Страшный суд», написанного художником XV века Стефаном Лохнером для приходской церкви св. Лаврентия в Колонье, были разрознены и находились во Франкфурте, Колонье и Мюнхене; в 1936 году их удалось воссоединить, и полотно демонстрировалось на выставке произведений Лохнера в Колонье.

По условию Версальского договора (1919), боковые части полиптиха Ван

Эйка «Поклонение агнцу», написанного для кафедрального собора в Генте, были возвращены в Бельгию. Они принадлежали собранию Фридриха Вильгельма III, короля Прусского, который подарил их Берлинскому музею. В 1923 году бельгийское правительство вернуло собору другие части из того же полиптиха, на которых изображены Адам и Ева и которые были выставлены в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Таким образом, этот великолепный полиптих был восстановлен в часовне гентского кафедрального собора.

Два больших полотна Тулуз-Лотрека «Ла Гулю и Валентин Бескостный в «Мулен-Руж» и «Восточный танец Ла Гулю в балагане» были приобретены частным коллекционером; в 1926 году он разрезал их на 10 частей разного размера. К счастью, национальным музеям Франции удалось разыскать их по фотографиям, сделанным до того, как картины пострадали, и искусно реставрировать. Сейчас они в Лувре, и посетители могут различить следы, напоминаю-



ПАРИЖ (Франция)
«Св. Аполлония» —
с главного
алтаря, Лувр



Из всех знаменитых живописцев, работы которых судьба разбросала по всему свету, больше всех, пожалуй, досталось испанскому художнику Франсиско Сурбарану (1598—1664). Когда могущественная церковь использовала живопись для иллюстрации своей истории, Сурбаран создал ряд выдающихся произведений (1628—1640). Особенно примечателен цикл картин, написанных им для церкви св. Иосифа при монастыре ордена босоногих монахинь в Севилье. В 1810 г. в соответствии с секуляризационными законами Иосифа Бонапарта почти все они были вывезены из монастыря. Однако эта трагедия в какой-то мере обернулась для художника и удачей: в XVIII в. он был известен только в Испании, а сегодня его шедевры, выставленные в музеях Экса, Бостона, Генуи, Лондона, Барселоны, Ленинграда, Парижа (см. фото), снискали ему славу всемирно известного художника. Точное число работ, украшавших монастырь, неизвестно, но только картин Сурбарана с изображением святых мучеников насчитывалось в нем около 50; правда, некоторые из них бесследно исчезли.



МАДРИД (Испания)
«Мученик», коллекция Аданеро

Фото © МАС, Барселона

щие о бедах, выпавших на их долю, и о реставрации, вернувшей им первоначальный облик.

Наконец, работа по реставрации произведений русского искусства, проводимая сейчас музеями Москвы, Ленинграда и Киева, показывает, что подобные начинания всегда оправдывают себя и дают хорошие результаты, даже если главные составные части и утрачены. Реставрация двух памятников искусства XV века — царских врат, работы мастеров Тверской школы, и иконостаса, расписанного художниками Новгородской школы, — поистине замечательна.

Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, принятая Генеральной конференцией ЮНЕСКО (ноябрь 1970), знаменует несомненный прогресс в усилиях, прилагаемых мировой общественностью для гарантии каждому народу возможности владеть произведениями — выразителями его гения или созданными на территории его страны.

Признавая, что международное сотрудничество — один из наиболее действенных способов защиты такого рода собственности от опасностей, ведущих к различным незаконным сделкам, договаривающиеся государства обязуются всячески противостоять таким сделкам, устраняя порождаящие их причины и помогая производить необходимые репарации.

В конвенции утверждается, что ничто не должно препятствовать договаривающимся государствам заключать между собой особые соглашения или выполнять ранее заключенные соглашения о возврате предметов культуры, изъятых по тем или иным причинам из тех стран, где они созданы, до вступления в силу конвенции ЮНЕСКО. Страна, которой возвращают произведение искусства, должна в принципе дать взамен нечто другое, равноценное по своему научному или художественному значению.

Конвенция открывает путь различным мероприятиям, которые, обеспечивая охрану интересов участвующих сторон, дают возможность

разработать действенные способы возврата произведений искусства на их родину: выставки, передача на длительное время, периодические передачи в течение определенного срока или же навсегда.

Недавно Метрополитен-музей в Нью-Йорке и дирекция музеев Франции совместно приобрели гребень XII века, договорившись, что будут владеть им поочередно, передавая друг другу через каждые 5 лет. Это один из примеров того, как совместное владение произведением искусства позволяет наслаждаться его созерцанием людям разных стран.

В результате такого рода соглашений произведение искусства может принадлежать двум или даже нескольким музеям или другим учреждениям, которые будут экспонировать его поочередно.

Работа в этом направлении даст возможность собрать воедино отдельные расчлененные произведения искусства или разрозненные группы и ансамбли. Воссозданные вновь, они обретут свое бывшее величие.

ВИДЕОЗАПИСЬ И ЖИЗНЬ

(Продолжение со стр. 11)

не Нью-Йорка, в Бронксе, колледж Хантера провел широкую кампанию, в ходе которой местные жители высказывали свои взгляды на будущее развитие района. Известно также, что в США использование видеозаписи во время расовых конфликтов в ряде случаев помогало разрядить обстановку.

Однако не следует замалчивать, что попытки стимулировать развитие «общинных коммуникаций» в немалой мере помогают выявлять различные скрытые конфликты и поэтому ставят перед властями известные проблемы. Мэры некоторых городов и населенных пунктов, согласившиеся поддержать «видеомероприятия», потом подвергались, к общему изумлению, критике со стороны своих же избирателей.

Новое техническое средство повлияло и на просвещение. Известно, что представители молодого поколения, появившегося на свет около 1960 года (в США его называют «видеопокolenием» в отличие от предыдущего, «телепоколения»), хорошо владеют техникой видеозаписи и с готовностью используют ее для выражения своих взглядов на современное общество и своих представлений о будущем. Это поколение уже не воспринимает пассивно то, что ему предлагают, напротив, оно стремится само овладеть зрительным образом.

В Вашингтоне проводится сейчас интересный эксперимент, охвативший примерно 100 детей: охранив их видеозаписывающей аппаратурой, перед ними поставили задачу подготовить материалы, необходимые для усовершенствования города. В Филадельфии один из «видеопроектов» предполагает с помощью переносной аппаратуры развить в детях наблюдательность и требовательность к себе.

Видеозапись начинают применять и для профессиональной подготовки учителей, повышения их квалификации. Такой метод используется ныне во многих педагогических высших учебных заведениях США, еще более широко — в Англии: в частности, с помощью портативной аппаратуры, принадлежащей Управлению по делам просвещения Лондона, записываются практические занятия по так называемому микрообучению, то есть учебная работа в небольших группах. Затем эти записи тщательно анализируются — самими руководителями занятий, другими педагогами, а также учащимися с целью разработать наиболее совершенные методы обучения, установить более тесные контакты между учителями и учащимися, улучшить практику видеооператоров.

Недавние исследования в Лозанн-

ском университете показывают, что видеозапись может помочь установить новые отношения между рабочими и администрацией промышленных предприятий. Можно, например, составить общее представление об организационной структуре предприятия, упростить характеристики различных трудовых процессов (путем их «зрительного анализа»). А это создаст основу для сравнения различных точек зрения, устранения противоречий между реальными, жизненными ситуациями и различными формальными предписаниями.

Наконец, существует стремление использовать видеозапись в политических целях. Американские видеогруппы, даже прошедшие путь от весьма радикальных воззрений на возможности видеозаписи к более прагматическим и «умеренным» взглядам, часто выражают свое удивление, почему большинство европейских видеогрупп ограничивается только показом традиционного вида политических выступлений — речей.

Американские группы считают видеозапись средством прямого политического действия: они фиксируют, скажем, отношение полиции к демонстрантам (если заснятую фотопленку можно уничтожить, засветив ее, то стереть запись с магнитной ленты гораздо сложнее, так как нужно специальное электронное оборудование). Видеогруппа может зафиксировать и работников телевидения, отбирающих и «организующих» для передач элементы подлинной жизни; или — преподавателя, старающегося «подавить» критику студентов в свой адрес, и т. д. Это типичные примеры «действенного зрительного образа»: когда «наблюдатели» знают, что сами «взяты на прицел», они часто изменяют свое поведение.

Некоторые развивающиеся страны, отнюдь не считая видеозапись «игрушкой» избалованных детей развитых стран, также стремятся применить новое техническое средство. Так, в южных районах Туниса канадские специалисты помогают создавать наглядные средства обучения новейшим методам сельскохозяйственного производства.

В Бангладеш аналогичную работу вела в 1972—1973 годах «Всемирная деревня»: она демонстрировала в отдаленных деревнях видеозаписи, сделанные у соседей, стремясь таким образом изменить отрицательное отношение изолированных сельских общин к различным формам эволюции, в частности к контролю над рождаемостью и новым методам возделывания сельскохозяйственных культур. Лозунгом этой видеогруппы было: «Если меняются другие, такие же, как мы, то мы тоже можем измениться».

В Танзании успех программы ТГ-16 («Танзания, год шестнадцатый»), осуществленной с помощью специалистов из Канады и Скандинавских стран, привел к появлению в 1971—1973 годах видеопрограммы по ускорению строительства деревень в общине Уджамаа.

Видеозапись позволила выявить «трудные вопросы» и конфликты, бороться с бюрократическими извращениями. Например, группа, работавшая в Танзании, длительное время записывала дискуссии по проблеме коллективизации («Должна ли земля наших предков стать землей каждого?»). Видеозапись фиксировала анализ этой серьезной для местных жителей проблемы, мысли и замечания крестьян, разъяснения представителей местных властей и центральной администрации. Весь этот материал затем снова показывали крестьянам, одновременно записывая их реакцию. Сейчас ЮНЕСКО изучает возможности создания в Танзании видеокоммуникационного центра, который будет готовить деревенских жителей к систематическому использованию этого нового технического средства в целях развития.

Число соответствующих проектов все время растет: в Алжире, например, готовится кампания «тысяча деревень», цель которой — повысить активность сельского населения, а в Республике Берег Слоновой Кости намечается использовать видеотехнику для развития сельских районов.

Как показывает пример Танзании и Бангладеш, такое сравнительно простое в обращении и «двустороннее» по характеру средство зрительной коммуникации, как видеозапись, возможно, принесет пользу, пожалуй, именно самым обездоленным в настоящее время странам, ибо с его помощью они смогут более или менее безболезненно покончить с консервативностью своих архаичных общин и подготовить их к коллективным действиям, призванным обеспечить переход к насущно необходимым новшествам.

Но что можно сказать о будущем видеозаписи вообще, если оставить в стороне указанные выше специфические сферы ее применения?

Многие видят в ней первый шаг на пути к другим, более сложным и совершенным формам групповой коммуникации. Вполне возможно, например, что видеозапись получит самое широкое применение в так называемом общинном телевидении, использующем системы кабельно-релейной связи.

Этот процесс в последние 5 лет уже развивается в ряде стран: 6 миллионов домов в США, 1,5 мил-

лиона домов в Канаде и 2 миллиона — в Англии принимают сейчас местные телепрограммы по кабельным релейным линиям связи, в которых передаются обычно сводки погоды, результаты спортивных соревнований и т. д.

Аналогичные системы «закрытого телевидения» проектируются с 1973 года во Франции (для 7 городов) и в Голландии (для 6 городов). Компаниям, осуществляющим работы такого рода, потребуется огромное количество материала, и они, возможно, обратятся за помощью к независимым видеогруппам. Так, в Канаде «Видеограф» (Монреаль) обслуживает 10 000 телеприемников в 3 соседних городах, поставляя им на договорных началах 80 программ, записанных непрофессиональными коллективами самого «Видеографа» или других групп (например, группы «Селектовижн»).

Эксперименты с использованием портативной видеозаписывающей аппаратуры для обслуживания небольших коллективов, местных общин и т. д. проводятся сейчас во многих западных странах, и это, несомненно, может стать основой широкой сети кабельных телевизионных систем. Однако мало вероятно, что большинство независимых видеогрупп последних лет легко согласятся стать частью новых «односторонних» систем телевидения. Эти системы, пожалуй, лишь немногим будут отличаться от тех, заменить которые надеялись видеогруппы.

Но если даже они и согласятся на некий компромисс, надо будет создать — для сохранения духа диалога (это смысл существования таких групп) — «двустороннюю» систему телекоммуникаций, обеспечивающую возможность взаимного обмена.

Такое двустороннее участие, однако, не удастся обеспечить созданием чрезвычайно технически сложных организационных структур, как это предлагается рядом проектов, осуществляющихся сейчас, например, в США. В частности, по проекту МИ-НЕРВА (многоцелевая система сбора информации для оценки реакции общественности, ее взглядов и мотивов голосования), начало практической работы которого намечено на 1985 год, предполагается создать по всей стране сеть единообразных по характеру групп населения (30 человек в каждой). Члены групп будут связаны между собой по телефону, а сами группы в свою очередь объединятся в более крупные единицы с помощью кабельных систем телевизионной связи. При столь громоздкой системе вряд ли можно обеспечить сколь-нибудь действенную «обратную связь».

Более оправданно, пожалуй, другое направление поисков: создание «Видеографом» телестанции небольшой мощности в Сент-Ламбере (Квебек, Канада), которая размещается в башне деревенской церкви и обслуживает только эту деревню. Другой подобный пример — «проект Пик Сен-Лу» (Франция), цель которого — объединить в одно организационное целое наличную мобильную видеоаппаратуру и телепередатчики небольшой мощности, наладив на этой основе местное телевидение в сельских районах. В обоих случаях создаваемые структуры достаточно гибки, экономичны и отвечают духу устремлений тех, кто был инициатором работы с видеосредствами.

Действительно, одно из наиболее примечательных качеств этих людей — их настороженное отношение ко всяким «официальным» установлениям и институтам. Их приводит в ужас и нынешнее засилье рекламы на телеэкранах. «Рекламное обжорство ведет к недомыслию», — заметил недавно один из них.

Во взглядах этих молодых новаторов часто проявляется своего рода пуританское стремление к чистоте; выдвигаемые ими нравственные критерии чрезвычайно высоки, и в своих поисках они стремятся «докопаться до самой сути»: «В стихии народной жизни нужно чувствовать себя свободно, словно рыба в воде... А крупные телеорганизации — всегда на берегу, они видят только поверхность этой стихии, никогда не проникают в ее глубины». В брошюре видеогруппы «Партизанское телевидение» дается такой совет: «Продай машину и купи «Портапэк», которому сейчас следует не так уж мало людей в США и Канаде.

Но не является ли эта страстная вера в освобождающую силу техники наивным анахронизмом? Однако люди, испытывающие это чувство, глубоко искренни в своей убежденности, и вполне возможно, что интуиция, родившая эту убежденность, окажется решающей для будущего.

Часто говорят, что международное сообщество наций живет в наши дни по политическим и культурным меркам, унаследованным еще от эпохи второй мировой войны, тогда как характерные для современного общества технические средства (прежде всего в производстве информации: вычислительные машины и телевидение) — продукты уже более позднего, послевоенного времени.

В этой связи социологи говорят о том, что в последнюю четверть XX века человеческое общество из «металлургического» превратится в «се-

миургическое»*, иными словами, на смену системе, основой которой были производство, распределение и обмен товаров, придет система, где предметом производства, распределения и обмена станут знаки и символы (свидетельством приближения такой эпохи считают, например, возрастание значимости упаковки, товарных знаков и т. д. в производстве потребительских товаров).

Унаследованные от XIX века теории не могли, что вполне понятно, учесть воздействие этого феномена, к изучению которого экономисты и социологи только приступили. Но сейчас, с появлением видеозаписи, правомерно спросить: не становится ли уже в порядок дня рождение новой экономической науки — исследования роли знаков?

Ведь теперь зрительная коммуникация перестает быть объектом купли-продажи; исчезают ее производители и потребители, поставщики и получатели; на смену им приходят люди, широко общающиеся друг с другом. Утопия обретает зримые черты, и производство, передача и свободное распределение образов, знаков и символов освобождаются от тирании традиционных корпораций и монополий.

Говорим ли мы о появлении «своих», местных кабельно-релейных систем в маленьких городах и селениях, об использовании телепередатчиков небольшой мощности или о «видеосамописках» — все это проявления одного процесса, который происходит сейчас во многих странах. Он выражается в утрате мало-помалу зрительным образом своей былой «непостижимости» и магической силы, во все более активном использовании его для обновления общества. Именно этой цели служит, например, обеспечение меньшинствам свободы выражения мнений или стимуляция интереса людей к проблемам окружающей среды и к гуманитарным проблемам вообще — то есть та работа, которую ведут видеогруппы, действуя оживлению деятельности местных общин и иных видов человеческих контактов.

«Электронная грамотность» крепнет, завоевывает новые позиции, но не в ущерб грамотности обычной. Так разве не являются обе эти формы насущно необходимыми для решения той задачи, справиться с которой ЮНЕСКО призывает международное сообщество наций, — обретения подлинной свободы и демократии?

* От того же корня, что и «семиотика» (наука о знаках).

Поддержка инициативы ЮНЕСКО

Международная программа глобального исследования ЮНЕСКО, посвященная взаимодействию человека и окружающих его экологических систем — «Человек и биосфера», была поддержана в ходе третьей советско-американской встречи на высшем уровне в Москве во время подписания соглашения о создании в СССР и США специальных заповедных зон, в которых сохранялись бы ценные породы животных и растений. Создание первых таких заповедников станет предметом обсуждения на заседании международного координационного комитета ЮНЕСКО по вопросам взаимоотношения человека и биосферы в Вашингтоне.

Выставка в ЮНЕСКО

Восемьдесят художников из разных стран мира приняли участие в выставке, организованной в помощь африканским освободительным движениям, которая проходила в здании ЮНЕСКО в Париже с 27 мая по 8 июня 1974 года.

Международная конвенция по авторскому праву

Международная конвенция по авторскому праву — дополненная и исправленная — была принята в Париже в июле 1971 года при поддержке ЮНЕСКО и вступила в силу 10 июля этого года. В числе изменений, внесенных в текст конвенции, первоначально принятой в Женеве в 1952 году при поддержке ЮНЕСКО, — пункты, предусматривающие защиту прав авторов при перепечатке произведений и их использовании на радио и в театре. Пересмотренная конвенция предусматривает определенные льготы для развивающихся стран при переводе и перепечатке оригинальных произведений.

Совещание экспертов ЮНЕСКО по программе «Человек и биосфера»

В Москве с 23 по 26 апреля 1974 года — в рамках научной программы ЮНЕСКО «Человек и биосфера» (МАБ) — проходило совещание экспертов ЮНЕСКО по методике исследований загрязнения окружающей среды и его влияния на биосферу, в котором участвовали ученые и специалисты из 17 стран, а также представители некоторых международных организаций, сотрудничающих в этой области с ЮНЕСКО. Они обсудили проблемы исследования загрязнения окружающей среды и его влияния на биосферу, в частности методологические принципы

этих исследований, а также проблемы оценки и распространения информации о последствиях загрязнения биосферы. Разработанные экспертами рекомендации будут представлены на рассмотрение III сессии Координационного совета МАБ (сентябрь 1974, США), а затем на утверждение 18-й сессии генеральной конференции ЮНЕСКО (октябрь-ноябрь 1974).

Развитие туризма в Перу

Международный банк предоставил Перу 300 000 долларов. Это позволит стране осуществить широкий национальный план развития культурного туризма. План, разработанный ЮНЕСКО по просьбе перуанского правительства, предусматривает реставрацию и сохранение памятников и мест сосредоточения доиспанской культуры в районах Куско, Пуно и Десагуадеро, когда-то бывших центрами империи инков, и превращения их в центры культурного туризма.

На пути к международному признанию национальных дипломов об образовании

Недавно принятый рядом государств-членов ЮНЕСКО Латинской Америки и Карибского бассейна проект конвенции по международному признанию научных работ, дипломов и научных степеней высшей школы явился важным шагом к универсализации в международном плане критериев в определении научного знания. Сейчас ЮНЕСКО подготавливает проекты аналогичных конвенций для арабских стран, стран Африки и Европы. Конечная цель — принятие всемирной конвенции.

Книжный голод в Азии

Издатели печатной периодики и специалисты по вопросам массовой информации из 17 развивающихся стран Азии провели недавно в Токио встречу (при поддержке ЮНЕСКО), чтобы наметить пути борьбы с существующим в обширных районах Азии книжным голодом. В этих странах проживает почти миллиард человек (28% населения планеты), но на их долю — в 1970 году приходилось только 6,5% общего числа (546 000) вышедших в мире названий книг. Ближайшая задача — частично восполнить недостаток книжной продукции выпуском большего числа периодических изданий, которые, охватывая широкие круги населения, в то же время требуют меньших затрат в производстве. Подобные же консультации по вопросам развития периодической печати намечено провести, в рамках ЮНЕСКО, в странах Латинской Америки, Африки и в арабских странах.

Симпозиум о роли высшего образования

В Москве с 18 по 20 июня 1974 года проходил созданный ЮНЕСКО симпозиум о роли высшего образования в непрерывном образовании. В его работе приняли участие виднейшие специалисты 16 стран мира, представители организационной системы ООН и наблюдатели от 14 других международных организаций.

Участники совещания всесторонне рассмотрели проблемы непрерывного образования, которые консультант ЮНЕСКО директор лионского Национального института прикладных исследований А. Ф. Касадевалл назвал «одним из наиболее важных вопросов второй половины XX века», подвергли глубокому обсуждению вопросы высшего образования. Итоги дискуссии обобщаются в ЮНЕСКО и будут изданы в виде окончательного доклада симпозиума.

Оценивая итоги симпозиума, заместитель генерального директора ЮНЕСКО А. М'Боу особо отметил прекрасную организацию симпозиума в Москве. «Гостеприимство, оказанное участникам симпозиума, — писал он министру высшего и среднего специального образования СССР Елютину В. П., — самым непосредственным образом способствовало созданию дружеской атмосферы, что в известной степени определило успех дискуссии».

Медали ЮНЕСКО в помощь кампании по спасению памятников культуры

ЮНЕСКО выпускает серию медалей в помощь сбору средств для спасения ряда исторических памятников мировой культуры. Первая медаль в этой серии посвящена Мохенджодаро (Пакистан) — одному из древнейших городских поселений на земле, к сохранению которого ЮНЕСКО призвала все страны мира (см. «Курьер ЮНЕСКО», декабрь 1973). На снимках: лицевая и оборотная стороны медали — изображение верховного правителя-жреца и единорога с пиктографической надписью, обнаруженные на печати, найденной в Мохенджодаро. Медаль отлита в бронзе, серебре и золоте. Другие медали этой серии будут посвящены Борободуру (Индонезия), Венеции (Италия), Филэ (АРЕ) и т. д.



Письма редактору

СТАРЕЙШИЙ РИСУНОК НА ШЕЛКЕ

Я хочу обратить Ваше внимание на одну деталь, которая нуждается в уточнении. Речь идет о статье Вэнь Бяня «Старейший рисунок на шелке», опубликованной в апрельско-майском номере «Курьера ЮНЕСКО» за 1974 год.

Дело в том, что рисунок, о котором идет речь в статье, не является старейшим изображением на шелке. Существует более ранний образец, относящийся к IV-III векам до н. э. Он был найден несколько лет назад и уже воспроизводился в ряде публикаций.

Л. Каррингтон Гудрич
почетный профессор, китаевед
Колумбийский университет,
Нью-Йорк

От редактора: Рисунок, опубликованный в апрельско-майском номере журнала, — древнейший образец законченного китайского рисунка на шелке (II век до н. э.). Рисунок же, на который ссылается профессор Каррингтон Гудрич, — фрагмент более раннего рисунка, найденного в 1949 году в Чанша (провинция Хунань). На снимке: фрагмент, изображающий женщину, которая молится в присутствии сил жизни и смерти: их олицетворяют птица феникс и дракон.



БУМАГА И ЛЕС

Примите поздравления за качество информации и оформление «Курьера ЮНЕСКО».

Остается только надеяться, что журнал еще много лет будет радовать нас своей информацией, несмотря на все увеличивающуюся нехватку бумаги.

Кстати, о бумаге. Почему бы вам не напечатать материал о проблемах сохранения земель и лесов?

Мишель Моро
Вер [на Марне], Франция

ИЗМЕНЕНИЕ ПОГОДЫ

Номер «Курьер ЮНЕСКО» (август — сентябрь 1973) «Белые пятна погоды» — замечательное достижение, особенно если учесть, что эта наука имеет влияние на нашу повседневную жизнь.

Однако я хочу высказать свое мнение по двум затронутым в журнале вопросам. На стр. 30 профессор Н. А. Бернард предостерегает от увлечения экспериментами с искусственным дождем в развивающихся странах. Я не согласен с его точкой зрения. Эти страны должны осуществлять такие проекты, которые непосредственно связаны с их экономикой, развитием и независимостью; более того, они должны получать поддержку со стороны развитых стран и международных организаций.

Проблема, конечно, не проста, но она не требует авторитарных решений, основанных на предвзятом мнении, определяющем, кому положено осуществлять подобные проекты (по крайней мере в области науки и техники); что дозволено или не дозволено предпринимать развивающимся странам до того, как эта проблема будет полностью исследована; отвечают или не отвечают эти меры интересам более развитых стран.

Я не ставлю под сомнение искренность намерений профессора Бернарда, но его заявление может привести к недоразумениям, поскольку он даже вкратце не разясняет научную и историческую подоплеку проблемы изменения погоды. Это показало бы, какие громадные трудности пришлось преодолеть ученым для достижения скромных, но важных успехов при работе над проблемой искусственного дождя.

Второй вопрос, которого я хотел бы коснуться, изложен на стр. 13: речь идет о том, чем может помочь нам метеорология, чтобы избавиться от голода к 2000 году. Однако ничего не говорится о тех преимуществах, которые могут быть получены от проведения экспериментов по изменению погоды в больших масштабах. Помимо прочего, такие эксперименты позволили бы получать стабильные урожаи зерновых, расширить площади, используемые для посевов и животноводства и т. д., со всеми связанными с этим социальными и экономическими последствиями.

Хосе Мигель Нуньес
Организация по борьбе с градом
Буэнос-Айрес, Аргентина

ПРАВА МОЛОДЕЖИ В АРГЕНТИНЕ

Я хотел бы внести некоторые поправки, касающиеся Аргентины, в октябрьский номер журнала (1973) «40 миллионов детей-рабочих в современном мире».

По аргентинскому закону минимальный возраст для вступления в брак для юношей — 16 лет и для девушек — 14, а не 18, как написано в журнале. Что касается уголовной ответственности, то в законе имеются специальные оговорки для несовершеннолетних. К юношам и девушкам моложе 16 лет неприменимы обычные положения уголовного кодекса; в 16 — 17 лет они могут быть судимы в отдельных случаях и наказуемы, как и взрослые, если судья «сочтет это нужным». В то же время судья имеет право снизить предусмотренную меру наказания, рассматривая преступление всего лишь как попытку совершить его. И наконец, право голосовать предоставляется молодым людям в возрасте 18 лет, а не 21.

Сильвано Сантандер, следователь
Парана, Аргентина

ТАБАК И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

В июне этого года около 400 делегатов из 42 стран присутствовали на симпозиуме ЮНЕСКО в Париже, посвященном влиянию на здоровье человека загрязнения окружающей среды. Этот симпозиум, я надеюсь, поможет обратить внимание на опасности для человека, связанные с табаком (курением).

Считается, что промышленные предприятия загрязняют воздух примерно на 50%, автомобили — на 25, жилые дома — на 25% от общего уровня загрязнения. Я считаю, что главный преступник, о котором забыли при этих расчетах, — табак.

Табачный дым действует не только на курильщика, но и на некурящих, хотя и в меньшей степени. Недавняя декларация Управления охраны здоровья при Европейском сообществе в Брюсселе констатирует, что уровень окиси углерода, попадающего в кровь человека вместе с табачным дымом, в среднем в 16 раз выше, чем его содержание в атмосфере больших городов.

Поль Гоннз, инженер-химик
Международный комитет по защите
против опасности использования
табака и других наркотиков
Монфаве, Франция

ПРОТИВ НАРКОТИКОВ

Ваш номер «Против наркотиков и зависимости от лекарств» (май 1973) заслуживает похвалы. Трактатка темы была исключительно ясной и объективной. Этот деликатный вопрос требует особой осторожности, когда речь идет о молодежи. Необходимо всячески подчеркивать физический вред, который причиняют наркотики, оставляя, однако, молодым свободу выбора. Ясное и разумное даст лучшие результаты, чем кампания запретов, угроз и т. д.

Анило А. Круменауэр
порт Алегрис, Бразилия

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Виктор ГОЛЯЧКОВ

Адрес русской редакции: 119021, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 21, т. 246-21-15

Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 3329.



**ОРИГИНАЛЬНЫЕ
НАДГРОБИЯ
ЮГОСЛАВИИ**

(см. стр. 17)