

С ХИЛЛБЕР СТИВЕН ЭСКРИТТ



И Л Ъ

А Р Д Е К О



Е





Стиль ар деко, царивший в двадцатые-тридцатые годы XX века, возник во Франции как эмоциональная реакция на тяготы Первой мировой войны. Он быстро распространился по всему миру и столь же быстро угас в суровой атмосфере Второй мировой войны. Бивис Хильер, написавший в 1968 году книгу об ар деко, стал, по сути, его первооткрывателем; благодаря Хильеру возродился интерес к этому стилю. На этот раз в соавторстве со Стивеном Эскриттом он предпринял новую попытку дать широкую ретроспективу стилю ар деко с учетом исследований и взглядов последних лет.

Ар деко – «тотальный» стиль. Сфера его действия не ограничивалась изобразительным и декоративным искусством, упаковкой или плакатами. Он охватывал товарный дизайн, моду, убранство интерьеров и архитектуру. Ар деко, основанный на геометрических и стилизованных природных формах, использующий дорогие материалы, выглядел экзотическим и ярким, а порой даже кричащим и вульгарным. Он мгновенно покорила весь мир и до сих пор остается источником вдохновения для дизайнеров.

Книга *Стиль ар деко* – наиболее полное и всестороннее исследование этого многогранного явления. Подлинно интернациональное по охвату, затрагивающее весь спектр искусства, дизайна и архитектуры, богато иллюстрированное издание демонстрирует всепроникающий характер и внутреннее единство ар деко как стиля, передает его обаяние, до сих пор сохранившее живое воздействие на искусство.

«Великолепная книга Хильера и Эскритта увлекает читателя в захватывающее путешествие. Она прекрасно иллюстрирована и замечательно написана».

Heritage Today

СТИЛЬ АР ДЕКО





Б И В И С
Х И Л Л Ъ Е Р

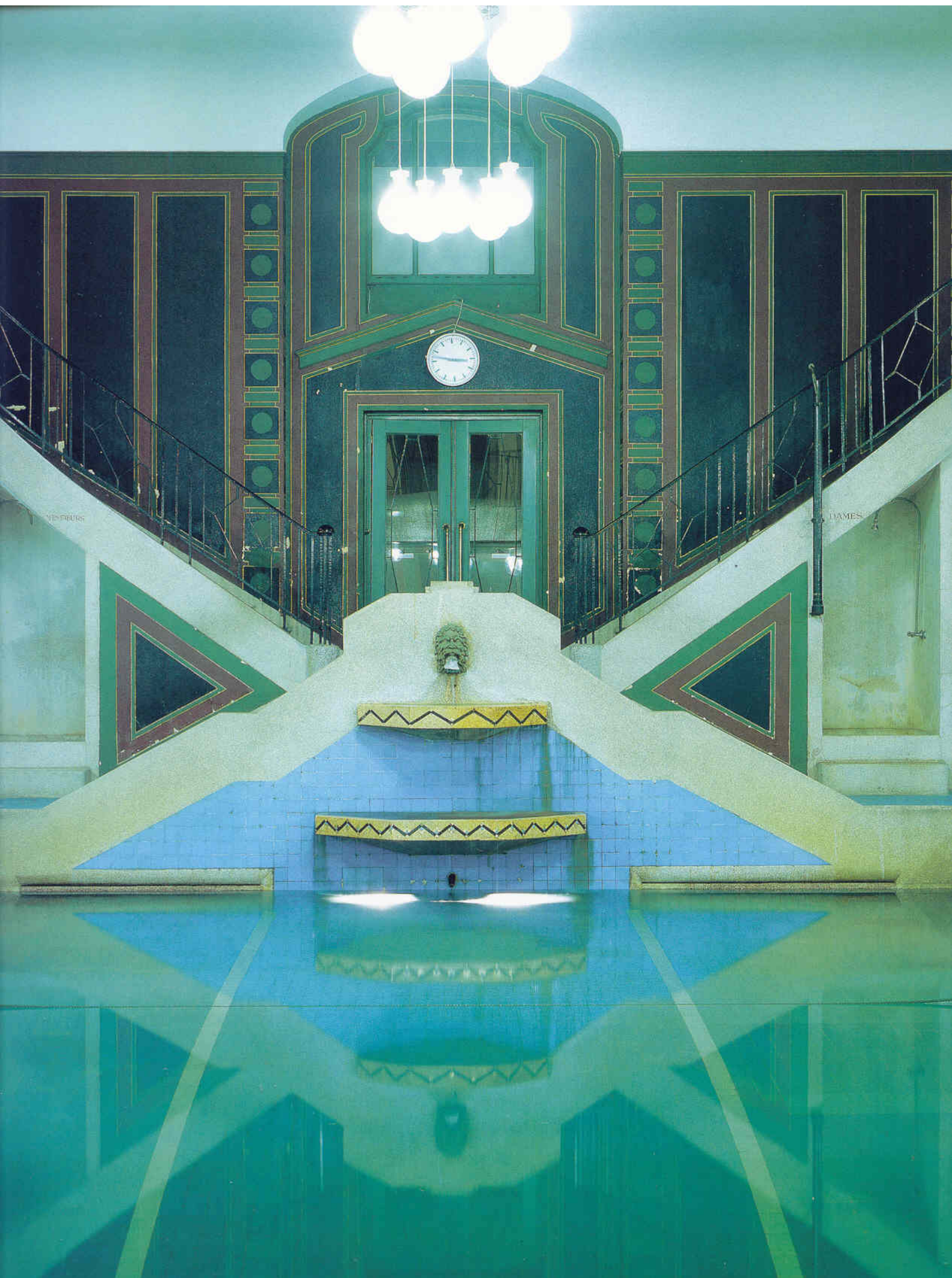
С Т И В Е Н
Э С К Р И Т Т

С Т И Л Ъ

А Р

Д Е

К О



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. Возвращение к ар деко. – Бивис Хильер	6
Вступление. Ар деко – тотальный стиль?	18
1 Парижская выставка 1925 года и европейское декоративное искусство	26
2 Ар деко в США: встреча современности с американской мечтой	56
3 Подходы к оформлению: ар деко в Европе. 1925–1939	110
4 Ослабленный вариант ар деко: модернизм в Великобритании	142
5 Ар деко в мире: курс на интернационализацию стиля	186
6 Ар деко-мания. Возрождение, наследие, история и постмодернизм	208
Примечания	228
Биографии художников и дизайнеров	230
Библиография	234
Указатель имен и названий	236







Если вы задумали совершить открытие в истории искусства, лучше всего это сделать в молодости, чтобы увидеть, как воспримет ваши идеи следующее поколение. Более того, у вас будет возможность (как у меня, когда я написал эту книгу) столкнуться с ним лицом к лицу и обстоятельно обсудить свою аргументацию. Мне исполнилось двадцать восемь лет, когда вышла в свет моя первая книга об ар деко. С тех пор изучение ар деко прошло большой путь, и этот стиль оказался совсем не той «модой толпы», от которой отмахивались мои критики в 1968 году. Напротив, он стал заветной областью для историков декоративного искусства и золотой жилой – в любом смысле – для музеев. У коллекционеров он пользуется неизменной любовью, его признанным мастерам посвящены обширные монографии, на аукционах взлетают цены на предметы ар деко. Создаются общества для изучения и защиты сохранившихся образцов его архитектуры.

Первым признаком того, что возрождается интерес к стилю 1920–1930-х годов, явился рассказ Ангуса Уилсона *Танец смерти* (1950). В нем рассказывается, как декоратор отделяет особняк на Портман-сквер, и «его самой большой удачей стала туалетная комната с мебелью из стальных трубок, американской скатертью и горшками с кактусами». Диалоги и второстепенные детали в детективах Агаты Кристи – это своего рода каталог вкусов рядового интеллигентного англичанина. В романе *Фокус с зеркалами* (1952) молодая женщина хотя и находит викторианскую архитектуру «безобразной», но допускает, что она может быть «забавной» – возможно, начинал сказываться прозелитизм Джона Бетчмана. Его книга *Пункт назначения неизвестен*, опубликованная в 1954 году, доказывает, что существование архитектуры ар деко в то время было по крайней мере замечено. В одном из эпизодов высохший от старости господин Аристидис показывает молодой женщине достопримечательности города Фес в Марокко, противопоставляя открытость архитектуры «Уолмиса, Гилберта и К°» «закрытым, темным» домам Феса:

«– Знаете ли вы, мадам, о чем я думаю, когда прохаживаюсь по улицам Феса?»

– Нет.

– Я думаю о вашей улице Грейт-Уэст в Лондоне. Мне представляются здания фабрик, залитые неоновым светом, и люди внутри – их так отчетливо видно из машины, когда проезжаешь по улице. Нет ничего скрытного, ничего таинственного. Нет даже занавесок на окнах. Эти люди выполняют свою работу под наблюдением всех и каждого, кто только захочет наблюдать за ними. Словно срезали макушку с муравейника».

Термин «ар деко» не был в употреблении в 1920–1930-х годах. В английском языке он появился в ноябре 1966 года в заголовке статьи Хилари Гелсон в *Times* – тогда все еще достойном издании лондонского истеблишмента (в то время я работал в *Times* репортером.) Первый раз на страницах книги этот термин встречается у Осберта

Ланкастера (*Взгляд в будущее*, 1967). Моя собственная книга, изданная в 1968 году, помогла, я полагаю, закрепить это название по обе стороны Атлантики. И хотя арьергардные бои велись между «эпохой джаза» и «модерном», которые были представлены соответственно Мартином Баттерсби и американскими авторами Дейвидом Гебхардом и Хэриетт фон Бретон, победу в этой битве названий одержал термин «ар деко». Поначалу лексикографы не спешили принимать его, но в настоящее время «ар деко» занял свое достойное место в *Оксфордском словаре английского языка*, стоя плечом к плечу с такими терминами, как «ар брют» и «ар нуво».

Люди, подобные Осберту Ланкастеру или Джону Бетчману, относились к ар деко враждебно: они любили традиционную архитектуру и трактовали новые «Одеоны» и отели как наглецов, неуместных на магистральной улице искусства. Позднее Бетчман изменил свое отношение к ар деко. Я повстречался с ним на званом обеде в 1971 году. У меня был для него каталог выставки ар деко, которую тем летом я вместе с Дейвидом Райаном организовал в Художественном институте Миннеаполиса. Немного по-школярски я принес с собой экземпляр его сборника стихов, чтобы подписать у автора. Он сделал забавную надпись чернилами, но, быстро пролистав каталог, выхватил у меня свой сборник и карандашом добавил: «А сейчас я совершенно изменил свое отношение к модернизму и модернистским течениям, а также к джазу и "Уоллису, Гилберту и К°"». Мне кажется, он понял, что я пытаюсь сделать для ар деко то же самое, что сделал он для викторианского декоративного искусства и архитектуры, а именно: реабилитировать презираемый стиль.

Мое пристрастие к ар деко, как Бетчмана к викторианству, проистекало частью из любопытства и желания подглядеть, что происходило во времена, предшествующие моему рождению, из ощущения чего-то упущенного в жизни. Моя книга 1968 года начиналась самонадеянно-нахально (что простительно только очень молодому человеку): «Я родился в самый прекрасный для Англии час». И в самом деле, я – подлинный продукт ар деко, меня зачали в 1930-е годы, а родился я в 1940 году: зачат в мире, а рожден в войну. Я рос окруженный не архитектурой ар деко, а среди небольших викторианских домиков в Суррее. Однако с самого раннего возраста во мне жила любовь к предметам 1920–1930-х годов, окружавшим меня в детстве. Например, наш радиоприемник – подарок страховой фирмы отцу в 1938 году по случаю женитьбы – очень походил на приемник, воспроизведенный в моей книге *Ар деко*, с корпусом-зигуратом из клена с рисунком «птичий глаз». Потом был «Одеон» в Редхилле, своего рода шедевр стиля ар деко с фасадом из белого кафеля и вертикалью колонны – взмывшим в воздух контрфорсом. Внешне здание еще сохраняет кое-что от шегольства 1920-х годов, но изнутри уже выпотрошено, исчезли хромированные диваны и пепельницы на ножках, а само оно превратилось в ночной клуб.

В 1966 году издатель Джордж (теперь лорд) Уэйденфелд попросил меня написать книгу о керамике и фарфоре. Значительный аванс позволил мне отказаться от *Times* и целиком посвятить себя работе над книгой. К тому времени, когда я ее закончил, оставалось еще достаточно денег, чтобы приняться за другую, более короткую книгу. Я решил написать о том, что называл про себя «стилем тридцатых годов».

«Кросс и Кросс». Деталь оформления дверей лифта в фойе здания сельскохозяйственной трастовой компании «Сити Банк». Нью-Йорк, 1931. Монель-металл (сплав никеля и меди).



В то время, если моя мать или сестра везли меня в машине, я постоянно восклицал: «Стой! Смотри – это тридцатые годы!». И действительно, большая часть архитектуры, которая в тот момент меня интересовала, относилась к 1930-м годам, к тому стилю, который назывался модернистским.

Постепенно у меня накапливался иллюстративный материал. В то время не только не было никаких книг по ар деко (за исключением каталога выставки, устроенной Музеем декоративного искусства в Париже в 1966 году), но и ни один из музеев мира не располагал соответствующим собранием. Я был вынужден опираться на немногочисленных антикваров, торговавших художественными изделиями 1920–1930-х годов. Скульптуру Деметра Шипарю из золота и слоновой кости *Les Amis de Toujours* (Друзья навеки), изображающую женщину с двумя борзыми, я заметил в Лондоне на Риджентс-Парк-роуд в окне фирмы, дававшей напрокат театральную бутафорию. Мне позволили ее сфотографировать. Вернув статуэтку на место, я из любопытства спросил, не продается ли она, а если да, то за сколько. Ответ был: за восемь фунтов стерлингов. К сожалению, тогда я не мог позволить себе потратить восемь фунтов на такую роскошь. А в 1988 году во время распродажи на аукционе Сотби коллекции Элтона Джона, включавшей немало предметов в стиле ар деко, три модели *Друзей навеки* различных размеров были оценены соответственно в 4 200, 6 500 и 14 000 фунтов стерлингов.

Первопроходцам многое должно быть прощено. Признаюсь, иной раз я достаточно произвольно пользовался термином «ар деко» по отношению к декоративному искусству 1920–1930-х годов. После выхода моей книги в свет появился ряд хороших отзывов о ней, но слышались и возражения. Самый строгий критик, например, писал: «Люди постарше, которым казалось, что ар деко иссяк где-то к 1925 году, очень удивятся, услышав от Бивиса Хиллера, что этот стиль окружал их на протяжении всех тридцатых годов».

Однако не этот неутешительный отзыв заставил меня осознать, что словосочетание «стиль ар деко», в равной степени применимое к двум этим десятилетиям, имеет противоречивый характер. В 1969 году, когда была издана книга Мартина Баттерсби *Декоративные двадцатые*, Норберт Линтон написал: «Прежде чем двинуться дальше, нужно договориться о терминологии». Дискуссия продолжилась. Возможно, плодотворней всего она велась в *Art Deco News*, печатном органе нью-йоркского «Общества ар деко», предложившем читателям дать собственное определение стиля ар деко. Одни давали крайне узкую дефиницию, в интерпретации других термин становился всеобъемлющим; третьи же встали на мою сторону, как, например, Линн Эбби, президент чикагского «Общества ар деко», который писал: «Как отмечает Бивис Хиллер, дизайн в стиле ар деко не мог возникнуть в какой-то субботний вечер и исчезнуть в какой-то определенный час такого-то дня такого-то года». На самом деле я ничего такого не писал, но и сам не смог бы выразиться точнее. Я не раскаиваюсь в том, что способствовал популяризации этой фразы, так удачно выражающей суть декоративного искусства между двумя мировыми войнами.

К моменту опубликования книги *Ар деко* деньги у меня иссякли, и я устроился на работу в Британский музей в качестве первого в его истории специалиста по связям

с общественностью. Однажды мне позвонили и сказали, что некий господин Кларк желает меня видеть. Оказалось, что это Энтони Кларк, директор Художественного института в Миннеаполисе. Чтобы не заставлять гостя открывать и закрывать двери длинной анфилады, пробираться по темным коридорам и карабкаться по крутой, как на Эйфелевой башне, лестнице, я спустился ему навстречу в главный вестибюль. Мы присели у Розеттского камня. Он сказал: «Дейвид Райан, отвечающий у нас за организацию выставок, прочитал вашу книгу и сразу же увлекся идеей устроить выставку ар деко. Нам хотелось бы, чтобы и вы приняли участие в ее организации».

Выставка и ее каталог позволили мне заново сформулировать свои взгляды на ар деко и внести в них кое-какие поправки. Но непосредственным следствием приглашения Кларка явилось то, что я оставил свою службу в Британском музее и впервые в жизни посетил Соединенные Штаты. Открытие выставки было намечено на лето 1971 года, а я отправился в Нью-Йорк в 1970 году с целью комплектования экспозиции. Знающий свое дело дилер провел меня по всем зданиям в стиле ар деко – это было настоящим откровением для меня. Когда я увидел Крайслер-билдинг, Чэнин-билдинг, Эмпайр-Стейт-билдинг, отель «Астория» и мюзик-холл Радио-Сити, я спросил себя, как можно было написать книгу об ар деко, даже не упомянув обо всех этих великолепных памятниках.

Во время прогулок по Нью-Йорку я постоянно останавливался, чтобы рассмотреть тот или иной фрагмент архитектуры 1920–1930-х годов. Несмотря на весь динамизм город поразил меня, как это ни странно, старомодностью. В отличие от него Лондон, славящийся в Америке традиционализмом, казался густком наинowejшей современности. Многие здания старого лондонского Сити были разрушены во время бомбардировок, и вместо них поднялись новые дома-коробки. А Нью-Йорк в 1970-х годах не слишком заметно отличался от Нью-Йорка, который можно увидеть в кинофильмах 1920–1930-х годов. Его архитектурный силуэт, напоминающий зиккураты Месопотамии, лишь слегка изменился. Танцевальная студия Фреда Астера еще оставалась на прежнем месте (сейчас ее уже нет). И даже мельчайшие фрагменты гостиницы «Сент-Мориц» в южной части Сентрал-парка, где я остановился, были выполнены в стиле ар деко. Не думаю, что хоть что-нибудь изменилось здесь с конца двадцатых годов, в том числе и кассирша.

Тогда я подумал, что в 1920-х годах, перед кризисом 1929 года, Америка была так богата и сильна, что могла стать лидером в декоративно-прикладном искусстве точно так же, как стала лидером в литературе, когда о себе заявили такие писатели, как Хемингуэй, Скотт Фицджеральд, Элиот и Паунд. Первоначальные импульсы исходили из Франции, особенно после парижской выставки 1925 года, а также из Германии (Баухауз). Но Америка придумала небоскребы, и нью-йоркские небоскребы в духе ар деко мне представляются самым развитым и величественным выражением этого стиля.

Готовясь к выставке в Миннеаполисе, я сделал приятное открытие, что английское «Art Deco» является анаграммой слова «redcoat» (красный мундир), и этот факт в свою очередь напомнил мне о блестящем эссе Харолда Розенберга 1959 года,

Пол Теодор Франкл. Комоды. Вторая половина 1920-х. Внешние поверхности фанерованы эбеновым деревом, изнутри покрыты зеленым лаком. В мебели Франкла того времени небоскреб стал символом современности.



где он ведет речь о «красномундирстве» в американском искусстве: во время войны за независимость американцы в конце концов побили англичан, которые маршировали по стране в красно-белых мундирах – беззащитные, словно на плацу, – причем побили их, не подражая им, а одеваясь в енотовые шкуры и ведя партизанскую войну. Но вот в области искусства, утверждал Розенберг, американцы стали рабскими приверженцами «красномундирства», имитируя историческую живопись сэра Джошуа Рейнолдса, стиль рококо, холодность классицизма и буквально все, что только приходило к ним из Европы.

Розенберг увидел в Джексоне Поллоке художника, прервавшего подражательную тенденцию. Впрочем, мне кажется, что это произошло раньше. По моему мнению, несмотря на несомненные французские и немецкие корни ар деко, можно утверждать, что в 1920-х годах Америка впервые захватила инициативу в декоративном искусстве и прежде всего в архитектуре ар деко. Именно в Америке этот стиль практиковался с большим щегольством и размахом, чем где бы то ни было. Уместно напомнить, что в свое время этот стиль назывался «джаз-модерн», а никто никогда не пытался отрицать американского происхождения джаза, хотя, как и кубизм, джаз вырос на африканских традициях.

Выставку в Миннеаполисе никоим образом нельзя было отнести к мероприятиям, вдохновители которого едва сводили концы с концами. В 1970 году спад еще не затронул Америку. Казалось, что у нас были прямо-таки неограниченные финансовые возможности: мы свободно могли брать в аренду, страховать и перевозить экспонаты. И каталог обещал быть именно таким роскошным, каким мы хотели его видеть. Заказывалось до девяти копий каждой фотографии, которую собирались использовать. С эгоистическим удовольствием, правда, несколько сконфуженно и с налетом грусти (как те, кто вспоминает вечеринку с икрой и шампанским в суровые годы войны), вспоминаю, как самозабвенно я готовился тратить деньги института, организатора выставки.

Я отправился в Париж на поиск экспонатов. Больше всего мы получили их от дилеров Ияны Зоннабенд и Алена Лезьотра. Думаю, именно скудные познания во французском помогли мне убедить госпожу Зоннабенд предоставить на выставку кое-что из ее «богатств». К тому моменту, когда я закончил объяснять, чего хочу, ее охватил неудержимый приступ смеха, и она, видимо, почувствовала себя обязанной уступить моим просьбам. Ален Лезьотр дал нам прекрасный ковер Бенедиктуса с пола своей гостиной, серебряный браслет, который Раймон Тамплье изготовил для своей жены, а также бархатистую черно-белую фотографию, изображающую госпожу Тамплье с этим браслетом на руке – массивным, без малейшего намека на женственность украшением, которое скорее подошло бы вождю ацтеков.

В процессе поиска экспонатов больше всего мне запомнилась встреча в Нью-Йорке: директор Музея Купера–Хьюитта рассказал нам с Дейвидом Райаном, что существует настенный батик *История радио* (размером 12 на 8 футов), сделанный Артуром Гордоном Кларком в 1934 году. В его центре, как нам было сказано, помещается портрет певицы Джессики Драгонетт, которую провозгласили «любимым

сопрано Америки». Предполагалось, что этот батик все еще является собственностью мисс Драгонетт. Мы направились к ней в гости. Она жила в Манхэттане, в многоквартирном жилом доме, построенном в 1920-е годы и отмеченном зловещей печатью семейки вампиров Адамсов. Решетки на окнах были выполнены из черного металла в виде паутины. Просторные апартаменты, обставленные в духе голливудского фильма об Испании, она делила с родной сестрой Надей Драгонетт-Лофтус. Миссис Лофтус посвятила всю жизнь карьере Джессики и собиранию памятных вещей, связанных с ее карьерой. Она хранила все фотографии, граммофонные записи, концертные программки и газетные вырезки о «любимом сопрано Америки». Мы увидели фотографию Джессики, на которой некое индейское племя представило ее в виде Главной Поющей Птицы, а также письмо от пятизвездного генерала, благодарившего певицу за сольный концерт для его солдат. Надя Лофтус была полностью лишена чувства соперничества. Именно она заказала настенный батик в начале 1930-х годов. Батик и в самом деле находился в квартире – шедевр ар деко, залитый светом электрических вспышек, заполненный дирижаблями, океанскими лайнерами и аллегорическими фигурами. Сама Джессика Драгонетт была изображена в платье от Ворта, в котором она выступала на вечере, посвященном празднованию пятидесятилетия изобретения Эдисоном электрической лампочки.

Я жаждал заполучить батик для выставки и, не колеблясь, обещал сестрам, что ему будет отведено самое почетное место. После того как мы покинули квартиру с металлической паутиной на окнах, Дейвид Райан принялся меня увещевать: «Это Америка, Бивис. Если ты что-то обещаешь, от тебя ждут, что ты сдержишь слово». Здесь надо подчеркнуть, что воспитание не позволяет англичанину напрямую высказать, что у него на уме. Если англичанин говорит: «Вы уверены, что не можете дольше оставаться здесь?», это означает «Убирайся отсюда!». Но я ведь и вправду хотел отвести батик почетное место. Возможно, Райан имел в виду (в соответствии со своими понятиями о деликатности), что, прежде чем давать поспешные обещания, я должен был сначала проконсультироваться с ним как основным организатором выставки.

Мы с Райаном уже неплохо продвинулись в составлении списка владельцев экспонатов нашей выставки, когда пришла недобрая весть. Илейн Вэриан, хранитель фонда современного искусства в Художественном колледже Финча (Нью-Йорк), также занялась организацией выставки ар деко. Перебежав нам дорогу, она могла катастрофически навредить нашему начинанию. Единственное, что можно было предпринять, это заключить соглашение с самой госпожой Вэриан: она проведет свою выставку, а затем мы включим в свою выставку все экспонаты, которые их владельцы согласятся предоставить. И все-таки Дейвид Райан был обеспокоен, как бы наша выставка не стала простым повторением экспозиции колледжа Финча.

Но в конце концов наша выставка была задумана настолько масштабной – 1 141 экспонат, а каталог с изумительной обложкой *Возвращение ар деко*, сделанной Бентли, Фарреллом и Бернеттом, был столь великолепен, что вряд ли кто-либо смог бы спутать эти две выставки. Художественный критик *New York Times* Джон Кэнадей

Ковер в стиле «джаз» из мюзик-холла Радио-Сити. Рокфеллеровский центр. Нью-Йорк, 1930-е. «Джаз-модерн» – одно из множества названий, под которыми был известен ар деко. Здесь джазовые инструменты стилизованы в духе модернистской абстракции.



приехал в Миннеаполис и подготовил большой обзор нашей экспозиции. Он пришел к выводу, что выставка сама по себе хороша, хотя многие из экспонатов показались ему жалкими (сам он жил во времена расцвета ар деко). Отсюда и заголовок статьи: *Нет, сэр. Она уже мне немила.* Освещение в местной прессе было весьма благоприятным, хотя один из журналистов разразился своеобразным комментарием: «Арт Деко? Это не тот парень, который давал уроки танго в Бризи Пойнт?». Другой комментатор, Дон Моррисон, припомнил, что в детстве, играя в бейсбол в гостиной, он разбил светильник в стиле ар деко, которым очень дорожила мать, но отец не наказал его, потому что был рад событию. «Ничего уродливей я в жизни не видел!» – сказал отец Моррисона об этом светильнике.

После закрытия выставки в Миннеаполисе произошло два ужасных события. Кристофер Мендес, которого я убедил в том, что наши упаковщики и перевозчики лучшие специалисты в своем деле, весьма любезно предоставил нам кабинетный бар – дедовские часы, которые хранили в нутре поблескивающие бутылки и сифоны для газированной воды. Комод вернулся в виде «дров» – единственный экспонат выставки, который оказался поврежденным. Была еще одна потеря. Последние ящики доставили мне на квартиру в Челси. Один из них, как я предположил, содержал безобразную гигантскую английскую борзую из гипса, пригодную разве что в качестве приза на ярмарке. Этого пса я уже давно определил как низкосортный продукт «лубочного» ар деко, так что, не дав себе труда вскрыть ящик, я оставил его для мусорщиков. Лишь позже, когда прибыл еще один ящик, в котором и находилась та самая отвратительная борзая, я понял, что выбросил замечательный фарфоровый чайный сервиз «Шелли», принадлежавший Музею Виктории и Альберта (его следовало возратить с выставки напрямую в музей, а не отсылать на мой адрес). Вплоть до настоящего момента я никому не признавался в этом преступлении. В свое время хранительница Музея Виктории и Альберта сказала, что она рада получить страховку, но гораздо сильнее желала бы получить сервиз обратно.

В 1973 году я стал редактором журнала *The Connoisseur*, основанного в 1901 году, а в 1927 году приобретенного Уильямом Рэндалфом Херстом, «гражданином Кейном». Его читателей более всего интересовала старая мебель из красного дерева и фарфор Челси, но мне удалось контрабандой протащить две-три статьи об ар деко. Первая из них была о Мишлен-билдинг, построенном в 1911 году чудесном здании переходного стиля к ар деко «модерн». Трудно поверить, но в то время ему угрожал снос. Затем я попросил фотографа Анджело Хорнака съездить в Нью-Йорк и сделать фотографии Чэнин-билдинг для большой газетной статьи. К моему удивлению, он разыскал господина Чэнина, архитектора и владельца этого здания, жившего там же на верхнем этаже. Этот небоскреб был построен в 1928 году. С тех пор ванная комната и двери лифта Чэнина стали появляться почти во всех книгах об ар деко. К моему удивлению, другие мастера ар деко также оказались долгожителями. Я смог встретиться с Дональдом Дески, дизайнером изящной мебелировки Радио-Сити, с Эйлин Грей, чьи лаковые ширмы мы показывали в *The Connoisseur*, и керамисткой Сюэзи Купер. Я встречал Сою Делоне (ее фото в кубистской одежде было в каталоге выставки в Миннеаполисе).

Полагая, что я — богатый американец, она пыталась продать мне очень дорогой комплект своих литографий, чего, к сожалению, я не мог себе позволить. В 1986 году на одном из симпозиумов по ар деко, состоявшемся в Вашингтоне, я встретился с американским специалистом по керамике Шрекенгостом. Он вытащил из кармана газетную вырезку о каком-то тренере по гольфу, настоящее имя которого так и звучало: Арт Деко. Я встречался с девяностолетним Эрте, великим рисовальщиком и модельером, который набросал для меня свой автопортрет на форзаце книги Литтона Стрейчи *Эрминтруда и Эсмеральда*, изданной моим приятелем Майклом Холройдом с иллюстрациями Эрте в подобающем случаю декадентском духе.

В 1970-х годах я написал предисловие к книге Питера Уэнтуорта-Шилдза о керамистке Кларис Клифф и еще одно предисловие к книге *Фасады*, состоявшей из цветных фотографий Тони и Питера Маккертич зданий в стиле ар деко, в основном построенных «Уоллисом, Гилбертом и К^о». Книгу опубликовало издательство «Мэтьюз, Миллер и Данбар»; до этого оно выпустило имевшую успех книгу *Восход солнца*, на страницах которой мотив восходящего солнца в стиле ар деко был представлен на самых разных предметах: от садовой калитки на окраине города до коробочки для грампластинных игл. В самом начале *Фасадов* помещался снимок шинной фабрики «Файерстоун», построенной в 1928 году «Уоллисом, Гилбертом и К^о». В 1976 году, когда книга вышла в свет, я и не догадывался, какой шум поднимется вокруг этой фабрики и что ее ждет в будущем.

Через три года мы с Маркусом Бинни и Саймоном Дженкинсом основали «Общество тридцатых годов» (в настоящее время это «Общество XX века»), и я стал его председателем. Первым событием, благодаря которому наше начинание привлекло к себе внимание общественности, стал бессмысленный снос здания «Файерстоун» буквально накануне того дня, когда распоряжение о его сохранении должно было войти в силу, о чем владельцы очень хорошо знали. Любое общественное движение должно иметь своих мучеников. Разрушение здания «Файерстоун» имело такое же значение для нашего Общества, что и снос Юстонской арки в 1961 году для «Викторианского общества». Люди говорили: «Это не должно повториться». Благодаря «Обществу тридцатых годов» и его преемнику у нас в активе несколько спасенных домов XX века.

В 1984 году я стал вести рубрику в *Los Angeles Times*. Мой друг Питер Конрад, автор книги *Воображая Америку*, писал мне: «Твоя мечта воплощается в жизнь, не так ли?». Он имел в виду, что я буду жить среди архитектурных реликвий золотого века Голливуда. Здание, в котором я работал, было великолепным сооружением 1935 года в стиле ар деко, а из окна открывался замечательный вид на муниципалитет. В Лос-Анджелесе я провел почти пять лет. Мне очень хотелось написать книгу *Ар деко Голливуда*. Но хотя многие издатели приняли бы к печати такую книгу, никто из них не был готов предложить деньги, чтобы профинансировать проведение необходимой фотосъемки на высоком профессиональном уровне. Так что книга так и не была написана, а за время моего там пребывания несколько замечательных зданий, которые составили бы славу моей ненаписанной книге, пришли в негодность или были снесены.

Кадр из кинофильма *Бродвей*. 1929.
Не слишком ли далеко заходило опьянение архитектурой небоскребов?



Самый печальный случай связан с Тихоокеанским залом (1935), зданием с великолепными аэродинамическими контурами и скорее горизонтальным, чем вертикальным, силуэтом. Сразу же по прибытии в Лос-Анджелес я увидел, что оно пришло в запустение, и написал статью в своей газете, где подчеркнул, что «жителям Лос-Анджелеса, видимо, наплевать на свое художественное наследие». Я старался привлечь внимание прежде всего к этому залу. Статья вызвала уклончивый ответ Эда Эделмана, инспектора, ответственного за состояние домов и строений в Третьем округе города (пусть его имя будет навеки проклято). Он уверил меня, что вместе со своей командой имеет самое горячее желание отреставрировать и сохранить это здание. Но уже в течение следующего года стены его покрылись надписями и рисунками враждующих между собой бандитов, а в 1988 году дом сгорел дотла. Еще одной жертвой поджога стала городская публичная библиотека, прекрасный, пусть и эксцентричный, образец «стиля Тутанхамона» 1920-х годов. Догадываюсь, что какой-то хитрый застройщик захотел обеспечить себе место для многоквартирного дома-башни. К счастью, поджигатели оказались не на высоте, не удалась и вторая попытка устроить пожар. К чести города надо сказать, что он отремонтировал библиотеку за свой счет. Однако театр «Бeverли» с гипсовым пучком кокосовых орехов на крыше был снесен. «Темная комната», восхитительный магазин на Уилширском бульваре в форме фотокамеры «Лейка», был превращен в бангладешский ресторан, а хромированные буквы его названия – демонтированы. Театр «Эль Рей», также на Уилшире, перекрасили в ужасный розовый цвет и превратили в стоянку для мотоциклов. К счастью, не раньше, чем я успел организовать его фотосъемку за несколько недель до этого. С другой стороны, театр «Уилтерн», как и интерьер нашего собственного здания «Новая Виктория», был славно отремонтирован. А магазин «Буллокс Уилшир», великолепный универмаг 1920-х годов, который за годы моего пребывания в Лос-Анджелесе оставался практически в неизменном виде со своими оригинальными светильниками, настенной живописью и дверями лифта, в ходе расовых волнений в 1992 году был безжалостно разгромлен. (Сейчас это библиотека юридической литературы при юридическом факультете Юго-Западного университета.) По-моему, есть смысл написать книгу *Потерянный Лос-Анджелес*. Ведь если город чем-то и интересен для туриста, то это, прежде всего, Голливуд и архитектура в стиле ар деко. Как можно допускать такое святотатство! По всему Лос-Анджелесу изумительные антикварные лавочки ведут торговлю предметами в стиле ар деко: эмалированные пудреницы, стеклянные вазы Лалика и так далее. В 1980-х годах, когда полуразрушенный Тихоокеанский зал еще можно было спасти, фотограф Тим Стрит-Портер подготовил о нем фоторепортаж, которому предпослал горько-саркастичский подзаголовок: «Слишком большой, чтобы попасть в коллекцию».

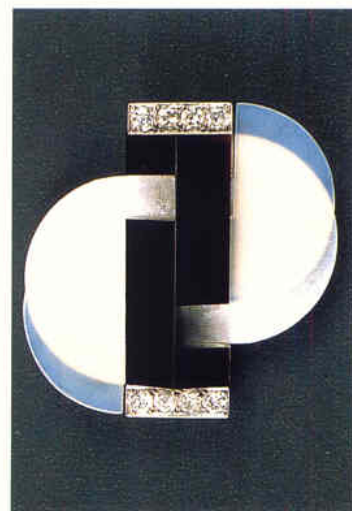
В 1988 году я уехал из Лос-Анджелеса и как бы в качестве компенсации за потерянный Голливуд был вознагражден огромной радостью от встречи с еще одним крупным произведением в стиле ар деко в США. В свое время Джон Бетчман принял мое предложение написать авторизованную биографию (он скончался в 1984 году). В 1957 году он преподавал литературу в университете города Цинциннати (штат Огайо). Итак, в 1989 году я направился в Цинциннати в надежде встретиться с кем-нибудь

из преподавателей или бывших студентов, которые знали поэта. Мой издатель полагал, что эта поездка – слишком дорогое удовольствие. Но мне все-таки удалось повидаться кое с кем из тех, кто хранил воспоминания о поэте, в том числе и с вдовой одного профессора, который вел дневник в течение всего времени, пока Бетчеман здесь преподавал, и накопил немало записей о его проделках во время лекций. Конечно, побродил я и по городу. По возвращении в Англию Бетчеман написал статью об архитектуре Цинциннати, из которой многое можно почерпнуть о независимости его взглядов и разнообразии его вкусов. Например, в 1957 году, когда ар деко был абсолютно не в моде, он восхищался башней Кэрю, внутреннее помещение которой в стиле высокого ар деко украшает сверкающий кафель местного Руквудского гончарного завода. Другие великолепные примеры ар деко – это отель «Нидерланды», здания газет *Times Star* и *Enquirer* и поразительный железнодорожный вокзал, построенный в виде полумесяца, о котором в середине 1970-х годов я заказывал статью в двух частях для *The Connoisseur*. Цинциннати, затерявшийся между бывшими Севером и Югом США, не является модной столицей, естественным обиталищем богемы. Тот факт, что ар деко смог так привольно укорениться в этом провинциальном центре к концу двадцатых годов (то же самое справедливо и в отношении Миннеаполиса и Кливленда), показывает, насколько он был вездесущим. Действительно, тотальный стиль.

В своих мемуарах *Премия смеха* (1987) Алан Прайс-Джоунс, бывший редактор литературного приложения к *Times*, описывает, как вместо того, чтобы устроить своему сыну Дейвиду «гран тур» по архитектурным памятникам, он организовал для него в первой половине пятидесятых годов большое турне по «человеческим памятникам». Они останавливались на вилле «Мореск» у Сомерсета Мозма, заезжали к Макс Бирбому в Рапалло, потом – к Бернарду Беренсону и Перси Лаббоку в Лери-чи. У моего отца не было таких знакомств, но сейчас мне кажется, что и мне удалось повстречаться с некоторыми первоклассными образчиками того, что можно назвать «человеческим ар деко».

Поскольку Эдвард Джеймс, эксцентричный миллионер и коллекционер, был первым издателем стихотворений Бетчемана, встреча с ним для меня была необходима. Шанс подвернулся, когда он стал продавать картины сюрреалистов из своей коллекции. Обычно он жил в мексиканских джунглях, в причудливом дворце собственной конструкции. Но чтобы активизировать процесс продажи картин на аукционе Кристи, он приехал в Европу и остановился у приятеля (строителя фантастических замков из песка) в Амстердаме. Тогда-то я встретился с ним. Больше всего Джеймс известен по своему напомаженному затылку, запечатленному на двойном портрете Магритта. Но когда мы встретились, он оказался седым бородатым волхвом в кафтане. В кафе на берегу канала он пленительно рассказывал о своем друге Рексе Уистлере, художнике, писавшем картины в духе рококо, о Бетчемане и жене поэта Пенелопе, а также о Сальвадоре Дали, который написал для Джеймса *Телефон-о-мар* и *Диван из губ Мей Уэст*. Некоторые художники-сюрреалисты в тридцатые годы подвергли Дали бойкоту из-за растущей приверженности фашизму, однако он

Раймон Тампье. Брошь из серебра и черной эмали. 1929. Тампье – один из учредителей французского «Объединения современных художников», основанного в 1929 году. Его ювелирные изделия – это флирт с эстетикой функционализма, привлекавшей многих французских дизайнеров в 1930-е годы, хотя они и хранили верность принципам роскоши и декоративности.



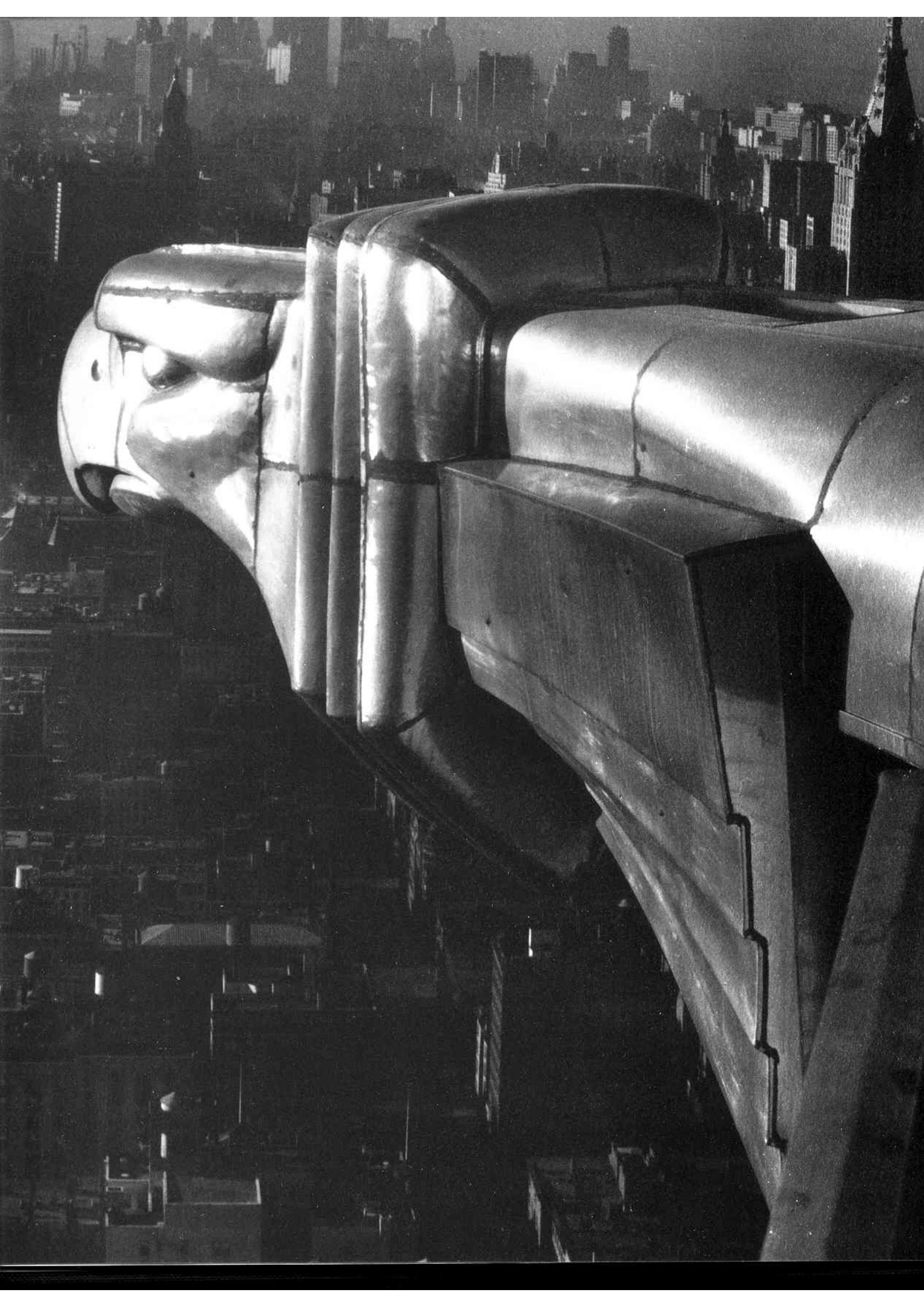
говорил Джеймсу: «Если я воображаю Гитлера, то как сюрреалист я должен быть верен своему воображению». И сообщал доверительно: «Причина, по которой немцы любили Гитлера, заключается в том, что в своей коричневой униформе он напоминал им имбирную коврижку».

Я познакомился с леди Дианой Купер, богиней и вдохновительницей британского ар деко, даже в 1970-е годы сохранившей следы былой красоты, хотя мужчины, чтобы взглянуть на нее, когда она появлялась на приемах, забирались на столы еще в 1912 году. Ее портретом можно любоваться на экслибрисе ее мужа, сделанном Рексом Уистлером, или входя в Национальную галерею – на мозаиках Бориса Анрепа. Впервые мы встретились в Бетчеманом в 1971 году на том же званом обеде, что и с Дианой Купер. Хотя большая часть его жизни была посвящена реабилитации викторианского стиля, во многом он был типичным представителем двадцатых годов. А его поэма *Игры под крышей возле Ньюбери* с ее хупмобилями, Лагондами, Делажами и новым патефоном «Виктрола» – одно из лучших, по моему мнению, воспоминаний об ар деко в Англии. Друг Бетчемана, Осберт Ланкастер, кстати, посетил парижскую выставку 1925 года и подверг ее строгому разбору – да еще как дотошно! – в своих книгах и карикатурах. В 1979 году он стал президентом общества «Тридцатые годы».

Эдвард Джеймс, Диана Купер, Джон Бетчеман, Осберт Ланкастер, Соня Делоне, Эрте – все они были или богаты, или знамениты, а иногда – и то и другое. Вряд ли их можно считать типичными представителями общества между мировыми войнами. Впрочем, мои родители, а также их многочисленные братья и сестры родились с 1900 по 1918 годы, и на память им могли приходиться и менее благостные стороны жизни. Но их воспоминания о 1920–1930-х годах были окрашены в розовые тона, так как это было время их юности, время до начала войны, когда не было ни бомбардировок, ни нормирования продуктов. Они помнили экономический кризис 1929–1933 годов, голодные марши и митинги Освальда Мосли, а также походы в кино и пение в молодежных клубах. В 1968 году я осознал, что мое очарование периодом между двумя войнами было вызвано завистливой ностальгией по временам накануне моего рождения. Когда я ходил в школу, мы распевали на назойливый мотивчик стихотворение Роберта Льюиса Стивенсона *Куда плывут кораблики?*. Речь в нем идет о том, как дети пускают игрушечные кораблики по длинной и темной реке. Стихотворение заканчивается так:

*Вниз по реке глубокой,
За сотни миль от нас,
Другие ребяташки,
Ликуя, встретят вас.*

Мне кажется, что в книге, которую вы сейчас читаете, мой соавтор Стивен Эскритт извлек из воды мое хрупкое суденышко, которое я пустил вниз по реке в 1968 и 1971 году. Он завел его в сухой док, законопатил кое-какие щели и снова пустил в плавание, оснастив новыми прочными парусами и подмазав краской. Ни о чем лучшем я и мечтать не мог; как говаривал Джон Бетчеман, немного переиначивая метафору: «Брось кусок хлеба в воду, и он возвратится к тебе – намазанный маслом».





Книга о стиле должна начинаться с его определения. К сожалению, при определении ар деко обычно или склоняются к упрощению, или строят сбивающие с толку сложные конструкции. В ар деко никогда не существовало определенного набора правил, так что лучше давать его определение через примеры. Есть надежда, что широкий выбор предметов и зданий, воспроизведенных в этой книге, сам по себе сумеет отразить проблематику ар деко. Рассматривая восприятие стиля в массовом сознании, вернее, восприятие предметов, которые стали почти синонимами ар деко, в архитектуре можно указать на Крайслер-билдинг в Манхэттане или фабрику Гувера в западной части Лондона. Если речь идет о мебели, то вспоминается роскошный комод из мастерской французского мастера Жака Эмиля Рюльманна или стул с обтекаемыми формами калифорнийского дизайнера Кема Вебера. В доме – это серийный бакелитовый радиоприемник или чайный сервиз «Шелли», на улице – плакаты Кассандра. Все эти предметы можно рассматривать как воплощение идей ар деко, все они декоративны и современны. В их дизайне использованы широкий ассортимент угловатых шевронов и плавных дуг, стилизация, кубистический рисунок или футуристические обтекаемые формы. Их современность отражена в конструкции и технологии изготовления, в чертаниях, рожденных духом эстетики машинного века.

Для многих ар деко – это романтическое видение мира в период между мировыми войнами, в 1920–1930-е годы, – мира, который все еще обманывался обещаниями прогресса перед лицом поднимающегося призрака тоталитаризма. Для других же это в равной мере и этика, и эстетика, а то и легкомыслие или еще хуже – безнравственность. Романтически-восторженное восприятие ар деко, с одной стороны, и его осуждение – с другой, в сочетании с отсутствием строгого художественно-исторического определения этого стиля – все вместе взятое помешало своевременно приступить к серьезному исследованию проблемы.

Возрождение интереса к декоративной стилистике эпохи между мировыми войнами датируется шестидесятыми годами. Что этот стиль означал тогда, сумел выразить в своем описании Канн 1930-х годов писатель-юморист и карикатурист Осберт Ланкастер: *«В отличие от Монте-Карло на Каннах не лежит флёр истории. Этот город столь же современен, как Джордж Гершвин или “Голубой экспресс”. Все новые здания, как, например, летнее казино, были выполнены в стиле, известном тогда как “ар деко”, стиле, ведущем свое название от Международной выставки декоративного искусства 1925 года. Он характеризуется обилием стекла персикового цвета, усыпанного, как песком, неясным кубистическим узором, настенной живописью с золотым фоном в манере Хосе Марии Серта и гобеленами, которым далеко до Лурса. На этом фоне парадом выступает невиданная коллекция пэров, сутенеров, повес, крупных магнатов, кинозвезд, модных манекенщиц (слово “модель” еще не было в употреблении), американских князей и супруг австралийских раджей»*¹.

Уильям ван Эйлен. Горгулья в виде орла на шестидесятом этаже Крайслер-билдинг. Нью-Йорк. 1929. Фото Маргарет Бурк-Уайт, 1834.



Дверь лифта в Крайслер-билдинг.
Нью-Йорк, 1929

Память изменяет Ланкастеру лишь в одном: эстетика декоративного искусства, о которой он говорит, не была известна ее современникам как «ар деко». Термина, появившегося к середине 1960-х годов, не было в лексиконе дизайнеров того времени. Образованное от современного им события (парижской выставки 1925 года), это название не использовалось для характеристики декоративного искусства периода между мировыми войнами вплоть до 1966 года, когда парижская выставка предметов той эпохи «Вокруг 25 года» получила подзаголовок «Ар деко».

В настоящее время понятие «ар деко» ассоциируется у различных людей с множеством разных значений. Но для серьезного знатока декоративного искусства этот термин имеет ограниченное применение. Как отмечает Ланкастер, он относится к предметам, рисункам и архитектурным сооружениям, стилистически сходным с экспонатами, показанными на большой Международной выставке современного декоративного и индустриального искусства, которая состоялась в Париже летом 1925 года. Неспециалист удовлетворится более широким определением. Для многих «ар деко» стал термином, синонимичным дизайну и архитектуре 1920–1930-х годов. Ясно, что далеко не все, производившееся между двумя войнами, может претендовать на принадлежность к этой категории произведений искусства; однако этот ярлык как раз и пристал к тем предметам, которые публика выделяет как стилистически типичные для того времени. От такого явно неакадемического подхода можно было бы сразу отказаться, но если рассматривать термин «ар деко» как анахронизм, он тем не менее полезен, так как при широкой его трактовке сводит воедино весь спектр порой весьма несхожих предметов, зданий и позиций, которые обеспечивают глубокий подход к полному пониманию культуры и идей XX века.

Если, как и все стилистические ярлыки, ар деко – это обобщение, помогающее нам понять историю изобразительного искусства, то остаются вопросы, все же требующие ответа. Какое определение можно дать стилю ар деко? Как он эволюционировал и приобрел транснациональные черты? Что выражал в свое время и что означает для нас сегодня? На эти вопросы и пытается дать ответ наша книга.

Берясь за определение стиля ар деко, полезно учесть то, как его описывали современники. Предметы и архитектурные памятники назывались современниками по-разному: «модернизм», «джаз-модерн» или «зигзаг» – это самые распространенные обозначения стиля. Объединяющим началом при этом была современность. Сюзан Зонтаг утверждала, что «зримость стиля есть сама по себе продукт исторического сознания. Если бы не было отказа от предыдущих художественных норм или экспериментирования с ними... мы никогда не могли бы распознать контуры нового стиля»². Ар деко был чем-то новым и самодостаточным. Стиль этот складывался в атмосфере разочарования в продолжающемся использовании историзма в дизайне и озабоченности тем, что новое столетие должно выработать адекватный стиль, как это произошло в эпоху Ренессанса и чего XIX век, очевидно, не сумел сделать.

Не следует также упускать из виду, что в эстетическом плане ар деко, естественно, не был единственным ответом на вызовы современности. К 1925 году представители радикального функционализма провозгласили себя носителями единственно правильной эстетики, соответствующей духу машинного века. Это была эстетика, ассоциировавшаяся

Характернейший символ стиля ар деко: мотив солнца с лучами, мерцающими сквозь тучи. Фрагмент крыши Крайслер-билдинг. Нержавеющая сталь.



себя с радикальными политическими реформами, вступавшая в союз с машинными технологиями и отвергавшая декоративность за ненужностью. В 1930-е годы в тоталитарных государствах Европы, а также в Скандинавии в качестве альтернативного выразительного средства современности на передний план вышел неоклассицизм, который в фашистских государствах аккумулировал в себе как традиционалистские, так и футуристические аспекты этих режимов. Ар деко произрастал на той же почве, что и модернизм и неоклассицизм, однако вместе с тем его характеризовало уникальное сочетание черт и особенностей. Как и модернизм, он вступал в союз с машиной, но его машинная эстетика не была минималистской или чисто функциональной. Ар деко полагался не на чистоту формы, линии и объема, но скорее на декоративность и стилизацию образа. В то время как модернизм – это самоопределившееся движение, подгоняемое радикальной общественной теорией, ар деко всегда оставался тенденцией в дизайне. Для самопровозглашенных модернистов бесстыдно пропитанный меркантильным духом ар деко – это искажение истинного модернизма. Хотя традиционное противостояние ар деко и модернизма все больше подвергается сомнению (по мере того, как более пристально изучаются реальные достижения модернизма), продолжает существовать богатый пласт историй о той ненависти, которую модернисты питали к выхолащиванию и профанации идеи современности, в чем значительную роль они отводили именно ар деко. В июле 1932 года Майкл Дагдейл, коллега Бертольда Любеткина по группе «Тектон», написал стихотворение о стиле «джаз-модерн» под названием *Ornamentia praesox* (Преждевременная орнаментальность) – сатиру на «Уолмиса, Гилберта и К°», а также архитекторов, по проекту которых была построена

Морис Дюфрен. Письменный стол и стул. Середина 1920-х. Прямые углы сочетаются с богатством экзотического орехового дерева и стилизованным цветочным орнаментом – инкрустацией из слоновой кости, что придает этому образцу современного декора завершенную форму. Его очертания бескомпромиссны, а роскошь неоспорима.



фабрика Гувера на Грейт-Уэст-роуд в западной части Лондона. Три из девяти четверостиший звучат следующим образом:

*Не оставляй ни клочка без украшения,
Прячь эти уродливые трубки и колеса,
Прикрой их крестиками и ноликами,
Перемешай их со звездами и полосками.*

*А теперь – дугу, а теперь – красок,
Гирлянды, фризы, вазы и кувшины,
А теперь немного фаянса,
А теперь – головокружительную глазурную ленту.*

*Бац! Тра-ля-ля! Давайте все сойдем с ума!
Тирли-мирли! Давайте веселиться.
Излечение будет завтра,
А сегодня здесь орнамент³.*

Таким образом, современность ар деко нередко связывалась с тем, насколько его продукт являлся коммерческой новинкой. А это находилось в вопиющем противоречии с модернизмом и характерной для него почти религиозной устремленностью к реформам. Ар деко был более открытым и эмоциональным, предлагая более популярную и упрощенную интерпретацию «современного», нежели модернизм. Однако, несмотря на отмеченные различия, между ними были и точки соприкосновения, и порой модернизм оказывался эмоциональнее и роскошнее, чем могли допустить его рьяные идеологи. Ирония в том, что, хотя модернизм превозносил массовое производство, в 1920–1930-е годы производители коммерческих товаров, стремясь следовать современной эстетике, часто оказывались в оппозиции модернизму (и, таким образом, оказывались ближе к языку ар деко).

Хотя ар деко являлся негативной реакцией на историзм, тем не менее он был подвержен историческому влиянию, что сближало его с неоклассицизмом. Некоторые проявления ар деко явно были производными от поверхностного понимания классицизма: парижские декораторы 1920-х годов считали, в частности, что они продолжают давнишнюю традицию изготовления изящной французской мебели. Дизайнеры ар деко приняли эклектизм парижской выставки 1925 года, а сторонники модернистских течений сочли ее вульгарной.

Итак, на основании этого краткого перечня характеристик складывается образ ар деко как декоративного, общераспространенного, коммерческого стиля, иногда политически реакционного, но все же современного в своей основе. Трактовка ар деко как стилизации современности и ответа на современные требования средствами декоративного искусства красной нитью проходит в этой книге и помогает проследить



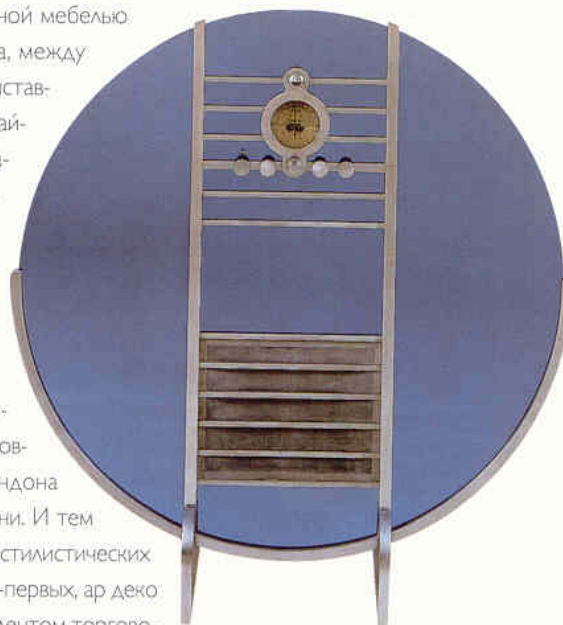
Кем Вебер. Самолетное кресло для авиалинии «Эр лайн чер К». 1934–1935. Дерево, металл, искусственная кожа. Вебер, уроженец Вены, стал одним из европейских дизайнеров, добившихся успеха в США.

взаимосвязь между исполненной духом традиции роскошной мебелью Рюльманна и авангардистскими интерьерами Кема Вебера, между эклектичными эксцессами, изобиловавшими на парижской выставке 1925 года, и изящными линиями Уолтера Дорвина Тига, Раймонда Лоуи и фантастическим видением будущего, представленным на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году.

Но если принять выражение «ар деко» в качестве всеобъемлющего термина для этих разнообразных стилистических тенденций, можно ли утверждать, как это сделал Бивис Хильбер в 1968 году, что это «тотальный стиль»? Очевидно, что доминирование ар деко не было абсолютным. Модернизм и неоклассицизм были конкурирующими международными стилями; например, в Англии преобладание «тюдоровских» фальшивых балок в разрастающихся предместьях Лондона свидетельствует о художественном плюрализме того времени. И тем не менее, несмотря на критику в адрес ар деко и на обилие стилистических альтернатив, это был тотальный стиль в трех его аспектах. Во-первых, ар деко можно считать международным явлением, довоенным эквивалентом торгово-промышленного, корпоративного модернизма как транснационального стиля 1950-х годов. В парижской выставке 1925 года приняли участие такие разные страны, как Польша, Югославия и Япония, и ар деко четко прослеживается в бесчисленных архитектурных формах: от кинотеатров в предместьях английских городов до памятников в общественных местах в Аргентине. В этом стиле создавались апартаменты от Бомбея до Новой Зеландии, офисные здания-башни – от Нью-Йорка до Йоханнесбурга.

Во-вторых, этот стиль выходит за рамки вкусов какого-либо определенного общественного класса. В то время как предметы и интерьеры, экспонировавшиеся в Париже в 1925 году, были недостижимы для большинства людей, возрастающая роль массового производства, которое подразумевалась во многих проектах парижской выставки, сделала доступными недорогие потребительские товары. В-третьих, ар деко был стилем, который смог объединить архитектуру, декоративное искусство и производство недорогих товаров широкого спроса. В значительной части коммерческой продукции нашла свое выражение современная эстетика, определяющим мотивом которой был лаконизм линий (так называемые «скоростные линии»). Обычно таких линий было три, и в 1930-х годах они постоянно встречаются в промышленном дизайне в США. В 1940 году журнал *Architectural Forum* отмечал «любопытный культ “трех небольших линий”... Немногие предметы избежали этой чумы, этой не святой троицы»⁴. Ар деко оказал влияние на внешний вид буквально всего – начиная с упаковочного материала и плакатов и кончая дизайном автомобилей и архитектурой. Стиль ар деко был «тотальным» географически, социально и в охвате объектов, которые характеризовал.

Итак, в этой книге мы проследим развитие ар деко как стилистического выражения современности в разных областях дизайна поверх национальных и классовых барьеров. Мы постараемся дать оценку его взаимодействию с традициями дизайна



Уолтер Дорвин Тиг. Круглый радиоприемник из синего стекла и хромированной стали. 1934. Тиг был одним из группы промышленных дизайнеров США, получивших известность в 1930-е годы. В своих проектах они разрабатывали внешний вид современных машин, пряча под футуристическими гладкими обтекаемыми формами их неприглядную рабочую часть.

по всему миру и рассмотреть его идеологическую привлекательность, особенно в свете преобладания ар деко в оформлении общественных зданий в различных странах. В попытке объяснить причину такой распространенности и культурного влияния мы заглянем также и в средства массовой информации – кино, плакат и рекламу, проанализируем влияние ар деко на промышленный дизайн. Кроме того, мы убедимся, что осознанное стремление к современности в моде, украшении городских улиц и интерьеров общественных зданий может помочь пониманию причин широкого распространения новой эстетики в различных слоях населения. Изучение трансформации стиля в период между выставками в Париже в 1925-м и Нью-Йорке в 1939 году раскроет как изменения, так и преемственность различных художественных интерпретаций современности. Постоянным фоном исследований будет служить процесс, который Николай Певзнер называл «пионерским модернизмом», и конфликт между «пуристским» модернизмом и его более популистскими проявлениями.

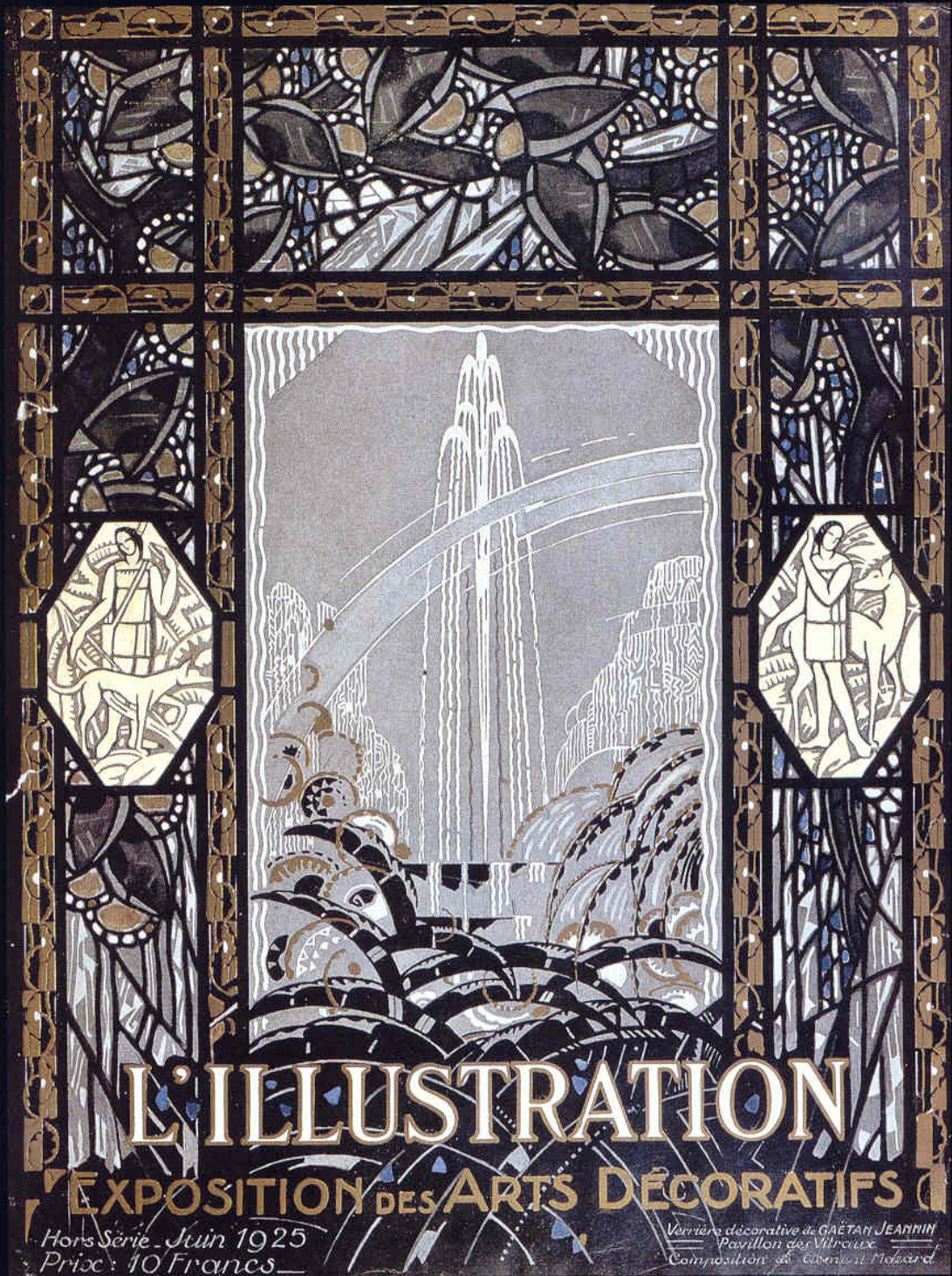
Связи ар деко с другими визуальными выражениями современности будут прослежены, начиная с предшественников ар деко в первой четверти XX века, что позволит представить историю традиции современного декора, в русло которой и укладывается ар деко. А если посмотреть с другого конца временной оси, то влияние ар деко вне рамок периода между мировыми войнами мы будем изучать, начиная с возрождения стиля в 1960-е годы: его воздействие на развитие постмодернистского дизайна и на набирающее силу движение за сохранение архитектурного наследия. Таким образом, история стиля, имевшего, как принято считать, краткий, но яркий период расцвета в 1920-е и 1930-е годы, предстанет в виде рассказа, охватывающего весь XX век.



Кассандр. Северный экспресс. Плакат для французских железных дорог. 1927. Художники-графики – такие, как Кассандр, – создавали стилизованные рисунки и агрессивные новые шрифты, которые вывели коммерческий дизайн на магистральные городские артерии.



Роял Доултон. Фарфоровый чайный сервиз «Шелли» на две персоны. 1930.



L'ILLUSTRATION

EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS

Hors Série - Juin 1925
Prix: 10 Francs

Verrière décorative de GAËTAN JEANNIN
Pavillon des Vitruxes
Composition de G. Goussier et M. Lévy

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА 1925 ГОДА И ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Работы, допущенные на выставку, должны отражать новые веяния и демонстрировать истинную оригинальность. Они должны быть выполнены и представлены ремесленниками, художниками и производителями, непосредственно создававшими модели, и издателями, чьи работы относятся к современному искусству и промышленному дизайну. Репродукции, имитации и подделки под старые стили строго запрещены.

Руководство для участников Международной выставки декоративного и промышленного искусства, 1925¹

Парижская выставка – это город, являющийся в сновидениях, но это такого рода сновидение, которое позволит психоаналитикам заработать немало денег.

Vogue, Лондон, август 1925²



Обложка французского журнала *L'illustration* за июнь 1925 года возвещает об открытии Международной выставки декоративного и промышленного искусства в Париже. Знаменитый стеклянный фонтан Рене Лалика украшен стилизованными растениями и обрамлен геометрическим рисунком.

Справа: Жак-Эмиль Рюльманн. Эскиз салона для парижской выставки 1925 года.

Влияние Международной выставки декоративного и индустриального искусства, состоявшейся в Париже летом 1925 года, на стилистику современного искусства оценивается двояко. Тем, кто рассматривает ар деко в контексте роскошного декоративизма 1920-х годов, эта выставка представляется апогеем стиля, высшей его точкой в период между двумя мировыми войнами. Для тех же, кто имеет более широкий взгляд на стиль, парижская выставка 1925 года только заложила основы ар деко: впервые современные дизайнеры вышли на международную арену, провозгласив новую революционную эстетику, ставшую синонимом межвоенных десятилетий. Оба суждения несут в себе долю правды, причем акцент смещается в ту или иную сторону в зависимости от выбора определения ар деко.

Вместе с тем эти мнения не исключают друг друга. Их можно примирить, приняв, что ар деко имеет две контрастирующие и вместе с тем тесно переплетенные ипостаси. Выставку можно рассматривать как кульминацию той традиции европейского декоративного искусства, которая заявила о себе около 1900 года и преобразовалась в ар деко, или как начальный этап развития ар деко, распространившегося по всему миру в качестве интернационального стиля. Примирение приведенных определений ар деко можно начать с указания на то, что в обоих случаях учитывается нацеленность стиля на современность: выставка проходила в атмосфере новизны.

Посетителям выставки 1925 года был обещано грандиозное зрелище. Английский журнал *Vogue* авторитетно заявлял, что «были проведены смелые эксперименты и по случаю выставки были реализованы любопытные и фантастические концепции»³. Парижский корреспондент журнала *Drawing and Design* писал: «Входя на территорию выставки, сразу получаешь общее впечатление: щедрость формы и цвета, великолепия и простор; поражает яркость и сила – основные тональности этого великого предприятия»⁴. Выставка была и тематическим парком, и торговой ярмаркой: «Неожиданная, красочная, яркая, она содержала все оттенки пьянящей радости. Как выставка – это сплошной успех!»⁵. Экспозиция занимала большую территорию в центре города по обоим берегам Сены. Правый берег реки был отдан под павильоны зарубежных стран, а мост Александра III Морис Дюффрен превратил в венецианский мост с двумя рядами магазинов. Некоторые из французских павильонов были посвящены парижским универсам, салонам и крупным государственным фабрикам, а также экспозициям из провинции. Посетители входили через ворота-башню, направляясь к Гран-Пале, и оказывались в мире фантазии:

«Огромные стеклянные фонтаны играют среди кубистических деревьев в натуральную величину, и водопады музыкальных звуков стекают вниз по аллеям с головокругительных вершин четырех гигантских башен. Проойдите в павильоны и... вы увидите мебель поразительных и невиданных ранее форм, декор невообразимого рисунка на стенах, на полу и потолке. Великий анархист Воображение там правит бал»⁶.

Появление ар деко на международной арене приветствовалось фанфарами. Но правда и то, что экспозиция стала откровением прежде всего для консервативных американских комментаторов, незнакомых с тенденциями европейского декоративного искусства и архитектуры начала века. В июле 1925 года *Country Life* сравнил выставку с рождением богини Афины:

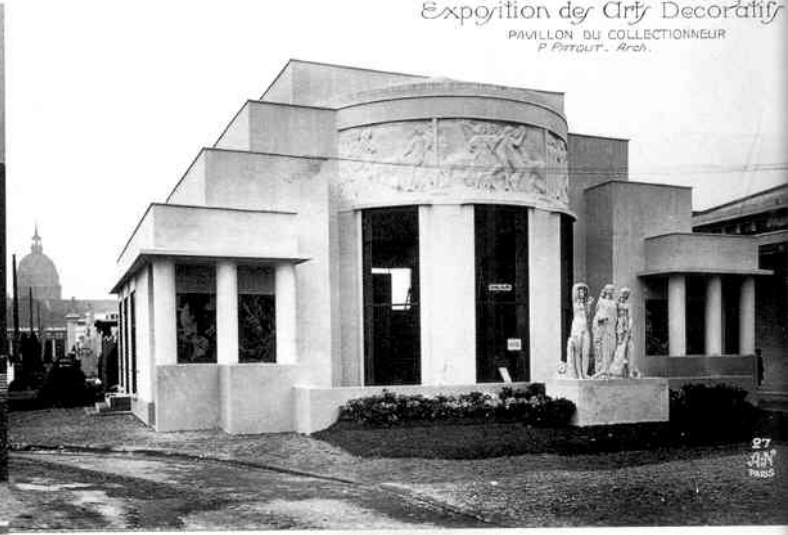
Четыре вида парижской выставки
Вверху слева: экспозиция «Галери Лафайетт» – один из павильонов, построенных крупными парижскими универсами. Сочетание классических каннелированных колонн, геометрических форм и стилизованного декора воплощает собой эстетику ар деко 1925 года.

Вверху справа: «Особняк коллекционера», построенный по проекту Пату и декорированный Рюльманном, отражает как строгость, так и традиционную роскошь мебели.

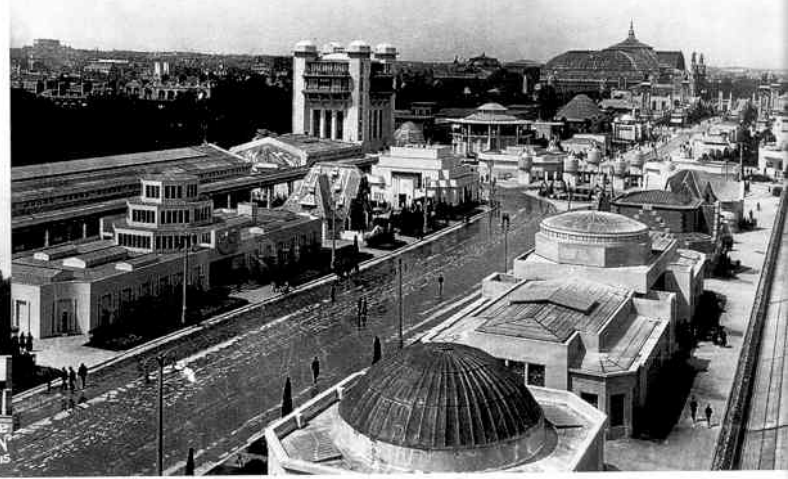
Внизу слева: Порт де ла Конкорд – вход на территорию выставки.

Внизу справа: территория выставки – вид на Эспланаду инвалидов и Гран-Пале.

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА 1925 ГОДА
И ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО



Exposition des Arts Décoratifs



Patout Architecte
PORTE DE LA CONCORDE



Луи Сю и Андре Мар. Гостиная из «Музея современного искусства». Парижская выставка 1925 года. Формы глубокого кресла и небольшого дивана традиционны для французской мебели, но обивка украшена стилизованным экзотическим рисунком.

Внизу: стеклянный фонтан Рене Лалика в павильоне парфюмерии стал одним из символов парижской выставки 1925 года.

«Парижская выставка 1925 года – это попытка порвать с традициями декоративного искусства и заменить существующие формы абсолютно новыми и ни на что не похожими. Афина Паллада во всем великолепии появилась на свет из головы Зевса, но могут ли дизайнеры подобным образом в одностороннем порядке породить целую художественную систему? Может ли нечто достойное внимания возникнуть стихийно или неотвратимый прогресс должен постепенно и ненасильственно приспособлять традиционные идеи, в гармонии с которыми нас оставили прошедшие эпохи, к меняющимся требованиям и естественному стремлению человека к новизне?»⁷.

Сказанное типично для оценки радикализма и современности выставки – восприятия, которое в конце концов характеризует ар деко. Было бы заблуждением утверждать, что рамки ар деко – как мы его сейчас понимаем в самом широком смысле этого слова – охватывали всю выставку 1925 года. На практике выставка была далеко не однородна с эстетической точки зрения. Двадцать два зарубежных павильона составили относительно небольшую часть экспозиции по сравнению с преобладающей долей Франции, однако их разнообразие как раз и свидетельствует об отсутствии господствующего стиля. Стили на выставке варьировались от радикального конструктивизма советского павильона до консервативной псевдоцерковной английской экспозиции. Павильоны стран Центральной Европы в разной степени демонстрировали стремление найти компромисс между национальным и интернациональным. В английской специальной прессе расхваливались польский и чешский павильоны за их современность, хотя большинство из представленных там предметов и материалов выдавали страстное желание оживить фольклорные традиции. В аналогичном ключе выступал и югославский павильон. Эти три государства выплывали в географическом тигле Европы по окончании Первой мировой войны в 1918 году.



Джо-Буржуа. Кабинет. 1925. Интерьер современен по своим пропорциям, формам и чувству пространства и света, в то время как текстиль здесь использован, чтобы создать впечатление роскоши. Сочетание модернизма и декоративности наверняка отпугнуло бы таких радикалов, как Ле Корбюзье.

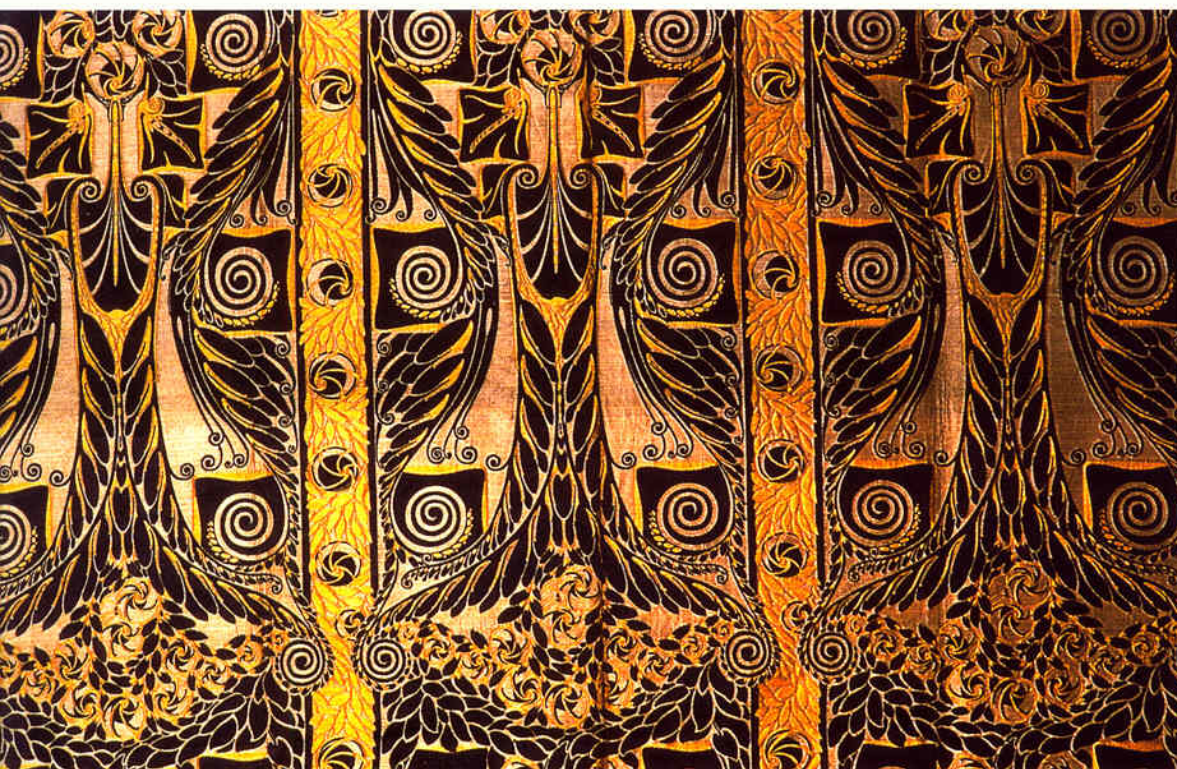
Внизу: Андре Фреше, Лааль и Левар. Приемная. 1925. Ар деко был способен подняться до высот причудливости, как об этом свидетельствует панно за диваном, или оставаться мускулисто-прямоугольным.



Присутствие на международной арене заставило их искать четкий ответ на вопрос, в чем заключаются их собственные национальные традиции, не заимствованные у бывших империй, в состав которых они входили. И в то же время эти ретроспективные поиски национальной идентичности необходимо было ввести в рамки современности. Современность была условием участия в выставке, как утверждалось в *Руководстве*, но одновременно она была возможностью явить миру прогрессивный образ своей страны. Современная эстетика стала международным языком прогресса; тем не менее нередко она проявлялась в противоречивых формах. Корреспондент *Vogue* отмечал, что «современным стилям декоративного искусства несть числа, и критики едва ли смогут справиться с таким изобилием и разнообразием». Аскетичный минимализм павильона Ле Корбюзье «Эспри нуво» соседствовал с расточительно декорированным ансамблем Мориса Дюффена «Французское посольство». Хотя экспонаты, может быть, и убеждали устроителей выставки в своей современности, конечный результат осмотра экспозиций свидетельствовал об их эклектичности.

И все-таки к некоторым стилистическим особенностям, отчетливо проявившимся на выставке 1925 года, впоследствии приклеилась этикетка: «ар деко». Это, прежде всего, тенденции, послужившие основой для второго, интернационального определения стиля. В этом смысле типичны тяжелые округлые очертания роскошной мебели Рюльманна, стилизованный рисунок мебельной обивки Луи Сю и Андре Мара, стеклянные каскады Рене Лалика, а также ансамбли Поля Фолло, Мориса Дюффена, Черняка, Энглингера, для которых характерны простота изгибов фанерованного дерева, необычное освещение, зигзагообразный рисунок и мебель с прямыми углами. Во всем ощущалось некое единство, особенно очевидное, по-видимому, для тех, кого оно раздражало. Один американский критик сетовал: «Унылое чередование углов, кубов,





Морис Дюфрен. Эскиз ткани. 1925–1930.

В рисунках такого рода натурализм природных форм модерна перерастает в симметричную, но динамичную орнаментику ар деко.

восьмигранников, квадратов и прямоугольников создает настроение не столько бунта, сколько забавы». А ведь как раз через развитие и адаптацию этих форм происходила популяризация и интернационализация ар деко. Они-то и определили многообразие словаря «последнего из тотальных стилей»⁹.

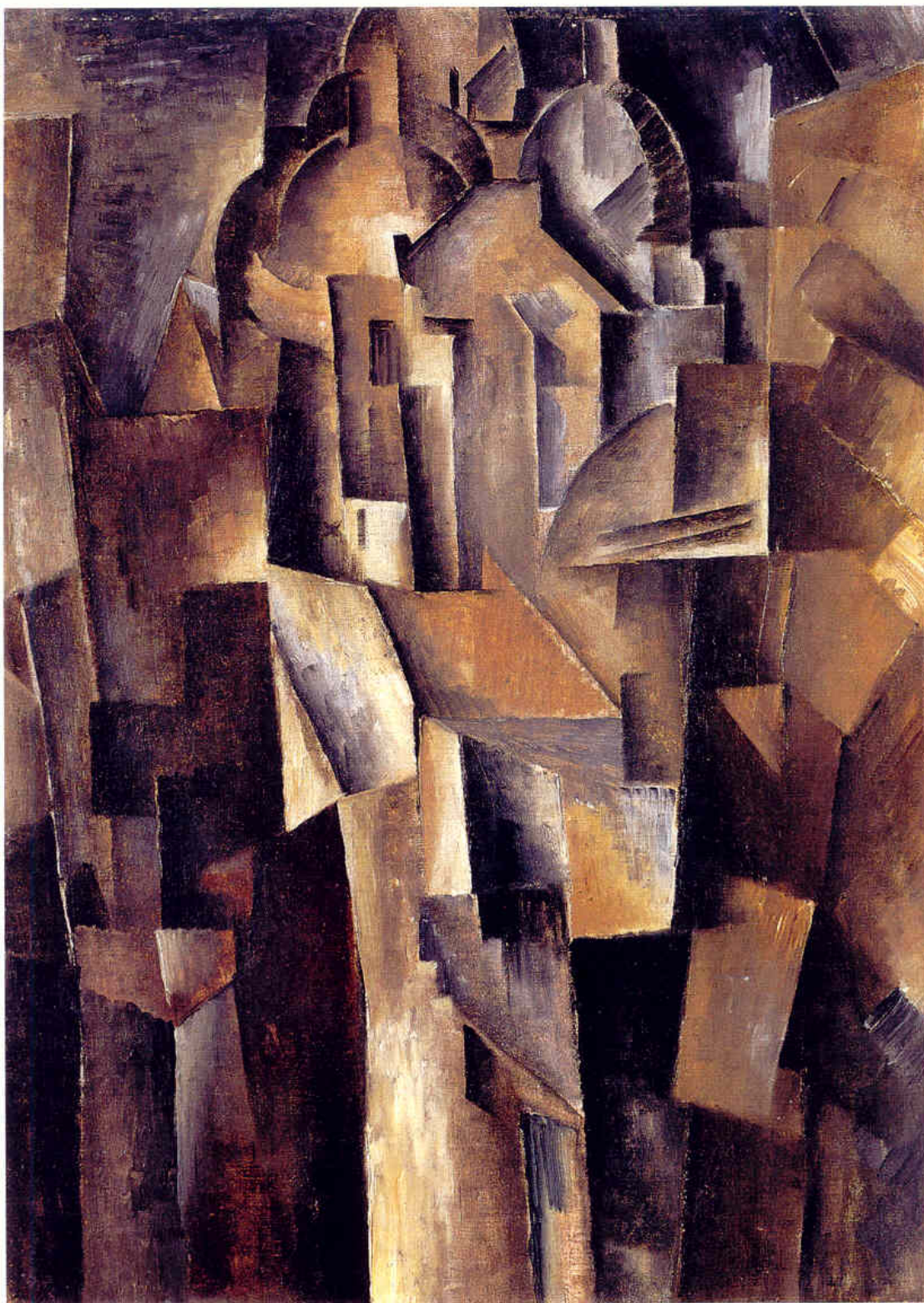
Неудачная попытка определить двойственную природу ар деко, объединяющего эстетику роскошного декора и массовый интернациональный стиль, привела в прошлом к чрезмерному упрощению проблемы его происхождения. Так, нередко считается, что для этого достаточно сослаться на три (без сомнения, решающие) фактора: французский кубизм, искусство «Русских балетов», выезжавших в Париж на гастроли перед Первой мировой войной, и на экзотику образов искусства Древнего Египта и индейцев Америки.

Кубизм в живописи возник в Париже около 1907 года и развивался под эгидой Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Кубистическая живопись порвала с традицией изображения предметов с одной точки, перейдя к созданию образов из многочисленных многогранников. После 1911 года, благодаря стараниям критика Гийома Аполлинера, кубизм вышел за пределы круга Пикассо и Брака. Как и ар деко, кубизм явился реакцией прежде всего на импрессионизм, который Фернан Леже назвал «живописью намерений». Как и современные дизайнеры, кубисты были врагами подражательности. Василий Кандинский в 1910 году писал, что «...подражание похоже на подражание

обезьян. Посмотреть, движения обезьяны совершенно человеческие..., а внутреннего смысла всех этих движений нет». Аполлинер подтвердил стремление к искусству, адекватному быстро меняющемуся миру, когда в 1918 году писал о Браке: «Художник создает свои картины, будучи абсолютно преданным новизне». И все-таки, хотя ар деко явился ответом на комплекс во многом схожих обстоятельств, его связь с кубизмом не столь непосредственна, как иногда представляется. Еще в 1913 году Аполлинер отмечал в обзоре Осеннего салона, что изобразительное и декоративное искусство во многом перекрываются:



А. Левар. Холл в павильоне «Примавера»
на парижской выставке 1925 года.





«К сожалению, именно к декоративному искусству обращена энергия французских художников. Это несомненно. Мастера изобразительного искусства, царившие во всем мире, заняты тем, что контролируют работу ремесленников. Какая жалость! Мне говорят, что художники становятся ремесленниками, потому что не хватает ремесленников. Хорошо, пусть кто-нибудь поскорее научится, и пусть художники вернуться к своим мольбертам, а ремесленники – к своим станкам!».

Влияние кубизма на ар деко неоспоримо: использование мотивов, навеянных кубизмом, четко прослеживается в обивке мебели, текстильных изделиях, деревянной фанеровке и архитектурных

деталях. Но новые подходы в декоративном искусстве формировались также и изменяющейся реальностью. Во Франции эти условия включали в себя экономический национализм, особенно в связи с вызовом, брошенным Германией и Австрией французам, традиционно доминировавшим в области декоративного искусства. В других странах очевидна озабоченность выражением национальной идентичности в терминах нового интернационализма в дизайне.

Та же аргументация остается в силе, если рассматривать другие влияния на ар деко: русский балет и различные образчики экзотики. «Русский балет» Сергея Дягилева приехал в Париж в 1909 году и, по словам Осберта Ланкастера, вскоре оказал воздействие на оформление интерьеров у представителей верхушки среднего класса лондонцев: «Изменения, которые это замечательное театральное явление привнесло в гостинные большого света, были настолько глубоки, что лишь наполеоновское завоевание Египта (которое также засорило салоны Лондона и Парижа корабельным грузом экзотических безделушек) может выдержать, хотя и неадекватное, сравнение с ним. Не успели мы ахнуть: "Нижинский!" – как бледно-пастельные тени, которые гордо царили на стенах Мейфэра в течение почти двух десятилетий, вытеснило буйство варварских красок: цвет нефрита, зеленый, лиловый, все оттенки вишневого и алого, и более всего – оранжевый»¹⁰.

Итак, можно провести прямую линию от «Русских балетов» к парижской выставке 1925 года и далее. Эрте, русский иммигрант, который учился у живописца и сценографа Льва Бакста, начал работать с французским дизайнером Полем Пуаре в 1913 году, а впоследствии продолжал делать костюмы и декорации для парижской сцены на протяжении всех двадцатых годов. Хотя, как отметил Ланкастер, русский балет действительно предложил новое, дерзкое использование цвета, нельзя объяснить

Лев Бакст. Декорация для балета
Тамара. 1912.

Жорж Брак. Базилика Сакре-Кёр на Монмартре. 1910. Холст, масло. 55x40,5 см. Музей современного искусства, Вильнёв д'Аск. В 1911 году поэт и критик Соффичи утверждал, что Брак и Пикассо основали движение, «достойное славного будущего и способное обеспечить себе это будущее». Однако у других художников он подмечал стремление «деформировать, придавать живому геометрические формы и произвольно разбивать его на кубы, не имея ни цели, ни причин, возможно, в надежде спрятать свою... неизлечимую банальность... за треугольниками и другими фигурами». Такая же критика была направлена и против тех прикладников, которые в своих работах опирались на теоретические положения.



Иллюстрация из книги А. Боссома *Здание до небес* (1936), приведенная для сравнения туземной архитектуры Латинской Америки с небоскребом. Мотивы индейцев майя, без сомнения, служили источником экзотического декора, но ступенчатая форма небоскреба объясняется и строгими муниципальными законами, которые регулировали очертания высотных зданий в американских городах.

перемены в стиле одним-единственным событием. Жан-Поль Буийон заявлял, что этот балет «сыграл роль топлива, воспламенившего ар деко»¹¹. Однако не следует забывать, что и до этого кое-что уже пламенело.

Различные источники экзотики неевропейского происхождения, питавшей стилистическую смесь 1925 года, также требуют взвешенного рассмотрения. Открытие гробницы Тутанхамона в 1922 году английским археологом Говардом Картером – одно из самых значительных эстетических и культурных событий между двумя мировыми войнами – дало импульс стилистике того времени. «Серьги Клеопатры» вошли в моду в Париже; мебельщики (например, Пьер Легрен) делали стулья в виде египетского трона с использованием сугубо египетских материалов – пальмового дерева и пергамента; книжные переплеты Х. Х. Гарсиа, изготовленные около 1925 года, украшены тиснением с величественным сфинксом. Египетское влияние было особенно заметным в кинотеатрах, украшенных фризами цвета охры и золота. К силуэтам пирамид и зиккуратов в качестве модели для амбициозных архитекторов присоединились очертания храмов индейцев майя. Воздействие культуры майя обнаружить не так легко, как в случае с Древним Египтом. Темы Латинской Америки и культуры индейцев были широко представлены в литературе и кино 1920–1930-х годов, что отчасти объяснялось рядом локальных революционных ситуаций и традицией рассматривать те далекие страны как место для размещения всевозможных утопий, но проследить прямое отражение этой линии в европейском ар деко очень трудно. В таком свете воспринималась архитектура Франка Ллойда Райта, а американский архитектор А. Боссом в 1934 году описывал храм Тикал в Гватемале как «исконно американский небоскреб», но при этом все же отметил, что зрительное сходство небоскреба с ацтекским храмом проще объяснить, если вспомнить о муниципальных законах Нью-Йорка, требующих, чтобы небоскребы сужались кверху и не заслоняли свет другим строениям¹².

Вместе с тем влияние указанных трех факторов во многом поверхностно. Европейское декоративное искусство уже к началу 1920-х годов характеризовалось быстро развивающейся стилистической и политической определенностью, и такие события, как открытие Картера или увлечение обеими Америками, не оказали фундаментального воздействия на эволюцию его форм и идей в междувоенные десятилетия. Правда, достаточно сильное влияние этих факторов на быстро сменяющиеся друг друга поветрия в декоративных мотивах может помочь при истолковании специфических примеров образности, но лишь в малой степени способствует определению фундаментального характера ар деко. Более того, вопрос об экзотике в дизайне того времени следует рассматривать в определенном контексте. Например, образность отдаленных территорий Британской империи и Востока использовалась в оформлении английских кинотеатров и развлекательных залов в конце викторианской эпохи и при Эдуарде VII, то есть задолго до ар деко. Так что в этом отношении ар деко можно рассматривать как стиль, который приспособивался к уже существующей практике. А уникальным в ар деко стало использование этих тем в сочетании с современными формами и образами.

Общим для трех факторов, воздействие которых на ар деко традиционно отмечается, является то, что все они существовали вне сферы декоративного искусства. Анализируя обстоятельства возникновения и развития ар деко, можно сделать вывод: он был вызван к жизни тем, что традиционная система декора зашла в тупик и единственной альтернативой был выход за пределы канонов европейской культуры в поисках новых «систем»; отсюда – кубизм, русский балет и влияние Египта и Древней Америки. Однако такое видение краха декоративности представляется более драматичным, чем было в реальности. Конечно, оставалось чувство неудовлетворенности долгим чередованием «нео» стилей, характерным для XIX века, и неспособностью этого века создать новое стилистическое воплощение эпохи. Однако это не означало полного отрицания декоративного искусства и всего, что за ним стояло. На такой радикальной позиции стояли Ле Корбюзье и другие модернисты после Первой мировой войны, но ее решительно отвергло большинство художников и дизайнеров, выставившихся в Париже в 1925 году. Начиная с 1900 года в Европе складывалась традиция современного декора, и накануне войны Ле Корбюзье сам играл в этом процессе заметную роль. Разочарование в историзме поставило под сомнение традиционные принципы декора, но отбрасывать саму традицию декора не было оснований. В начале XX века в рамках этой традиции был разработан язык дизайна, обеспечивший условия для появления ар деко. Поэтому более справедливо было бы рассматривать три указанных выше фактора влияния во взаимодействии с уже обозначившейся традицией в декоративном искусстве, для чего необходимо вернуться назад, к началу XX века.

Итак, чтобы полностью понять архитектуру, интерьеры и предметы, представленные на выставке 1925 года, а также то, что она вызвала к жизни, необходимо определить ар деко как ответ *декоративного* искусства на требования современности. Такое определение признает две тенденции внутри ар деко: желание быть современным и желание быть декоративным. А это побуждает нас дать оценку непосредственным предшественникам ар деко в экспозиции парижской выставки 1925 года, которая в действительности демонстрировала лишь последние из серии ответов декоративного искусства на вызовы современности.

Развитие французского прикладного искусства – от органичных экспериментов стиля модерн и далее – следует рассматривать в контексте наметившейся германской угрозы традиционному доминированию Франции в декоративном искусстве. И выставка 1925 года стала кульминацией этой озабоченности. Выставка, которая должна была состояться еще до войны, когда угроза со стороны Германии носила реальный характер, стала празднованием победы Франции, участвовать в котором Германия была лишена возможности (запоздалое решение пригласить Германию оставило ей слишком мало времени, чтобы подготовить репрезентативный национальный павильон). Таким образом, в 1925 году промышленная мощь Германии, как и ее система обучения дизайнеров, обеспечившие изначальный толчок к организации международной выставки в довоенный период, не играли никакой роли. Тем не менее в официальном докладе американского правительства не содержится и тени сомнения относительно того, какое влияние соперничество с Германией оказывало на французское декоративное искусство:

«Хотя специфические мотивы модерна вскоре приобрели дурную славу, стимул к творческому дизайну в современном духе сохранялся. Это особенно справедливо для Германии, где движение было организовано на замечательном уровне... Франция вырвала лист из немецкой книги... Качественное современное обучение дизайну в настоящее время предлагается во всех школах прикладного искусства страны»¹³.

Сам Корбюзье способствовал привлечению внимания к успехам Германии. В 1912 году юный Пьер Жаннере, как все еще называл себя Корбюзье, опубликовал *Очерк о декоративном искусстве Германии*, в котором перечислил достижения немецкого «Веркбунда» – удачной модели объединения возможностей художников и промышленности. По мнению Жаннере, Германия «сознательно выступила против уродства, причем выступила на стороне тех, кто был готов реализовать идею о прекрасной промышленности. Все работают на "Веркбунд", а "Веркбунд" воодушевляет всех. Каждый выкладывается в своей области: Торговля, Промышленность, Искусство, и вот результат – созидательная солидарность»¹⁴. Таким образом, многие во Франции отмечали, что немецкий «Веркбунд» дает достойный ответ на вызовы современности как в отношении стиля, так и в отношении промышленного производства и торговли. Угроза со стороны нового декоративного искусства Германии возросла в 1910 году, когда осенью в Париже открылась выставка работ знаменитых дизайнеров из Мюнхена¹⁵. Изделия таких мастеров, как Бруно Пауль, который впоследствии сыграл выдающуюся роль в развитии американского ар деко, впервые были показаны на большой, хотя и носившей локальный характер выставке в Мюнхене в 1908 году, цель которой заключалась в том, чтобы утвердить этот город в качестве художественного и промышленного центра Германии. Выставка в Париже совпала с первым съездом нового французского «Провинциального союза декоративного искусства».

В официальном отчете для Генерального совета департамента Сены говорилось, что французы хотели убедиться в своем превосходстве, которое подтверждается их «изоощренным, требующим немалых усилий мастерством имитации старых стилей». В действительности же, как признал автор отчета, французы были «невероятно удивлены, даже ошеломлены», когда столкнулись «с колоссальным прогрессом, достигнутым Мюнхеном»¹⁶. Французов беспокоило не только качество работ, но и успехи в экономике, которые были порождены этим качеством. Объемы экспорта Германии росли, так что в 1912–1913 годах в прессе началась кампания против немецких товаров¹⁷. Международная выставка в Париже была задумана еще в 1907 году как ответ на растущую конкуренцию. К 1911 году усилилась поддержка государственной политики французскими художниками-декораторами. Для Рене Гильера, президента «Общества художников-декораторов», «первоочередной обязанностью было помочь своей стране в реальном воплощении современных стилей». Требовались немедленные действия. «Мы должны поторопиться перед лицом угрозы из-за рубежа», – призывал Гильер¹⁸. Но начало Первой мировой войны приостановило проведение выставки, которая состоялась лишь в 1925 году, и то только после того, как ее открытие неоднократно откладывалось.

е Гру. Кресло. 1929. Черное де-
 мореный клен; ткань по рисунку
 Фолло (в настоящее время ори-
 гинальная обивка заменена современ-
 ной). Мебель по проектам Гру
 ставлялась небольшой группой
 в его парижской мастерской
 № 29–31 по улице Анжу.

Несмотря на распространенность антигерманских настроений, влияние Мюнхена на процесс модернизации французского декоративного искусства было огромным. Так, идея использовать ар деко как декоративный стиль в оформлении роскошных интерьеров, возникшая в связи с созданием единых ансамблей в качестве организующего момента экспозиции, пришла в Париж через Мюнхен. Французские дизайнеры-ансамблеисты «вскоре решили перенять метод мюнхенских дизайнеров... и стали представлять предметы искусства не по отдельности, а объединенными, сгруппированными, то есть так, как они и встречаются в реальной жизни»¹⁹. Карьеру многих знаменитых декораторов, заявивших о себе на этой выставке, можно проследить как раз с того момента, когда они приняли участие в этой своеобразной борьбе, стремясь дать ответ на германский вызов довоенного времени. В своей книге *Модернизм и декоративное искусство во Франции: от модерна до Ле Корбюзье* Нэнси Трой выявляет различия в недрах этой новой профессии, отражающие противоречия между современностью и консерватизмом. Критики того времени выделяли две группы: более консервативных они назвали конструкторами, а более молодых – колористами. Среди первых были такие мастера, как Леон Жалмо и Морис Дюфрен; оба они обучались ремеслу в конце XIX века и поначалу работали в стиле модерн. Колористы, к числу которых принадлежали Андре Гру, Луи Сю и Андре Мар, не были ремесленниками, но сосредоточились на изображении предметов в цвете. Обе группы были представлены на выставке в 1925 году, и их противоположные подходы отражают тесное переплетение традиционализма и модернизма в рамках французского ар деко. Конструкторы по-прежнему верили в традиции изящной французской мебели, в то время как колористы были более эклектичны и охотно усваивали новую моду.

К 1925 году творчество обеих групп приняло такие масштабы, что стало пользоваться преимущественным вниманием печати в материалах о выставке. Страницы *Art et Décoration* были заполнены интерьерами салона «Французского посольства», «Особняка коллекционера» Рюльманна или «Музея современного искусства» Сю и Мара. Эти пышные интерьеры напоминают о традиционном французском искусстве

Морис Дюфрен. Набор мебели для
 салона. Позолоченное дерево, обивка
 из гобелена мануфактуры Бове. Обра-
 зец мебели, типичный для экспозиции
 парижской выставки 1925 года.



мебели – конструкторы, как и колористы, выглядят здесь консерваторами, если вспомнить об эстетическом радикализме Ле Корбюзье, Малле-Стивенса или Мельникова. Для ансамбле, однако, новаторство означало скорее современный стиль, чем революционную строгость. Более того, упреки в пропаганде недоступной роскоши, нередко раздававшиеся в адрес ар деко, в какой-то степени нивелировались работами таких ансамблей, как Поль Фолло и Морис Дюфрен, исполнявших заказы французских универмагов и выставлявшихся в их павильонах. Показательно, как в докладе Министерства торговли США освещалась роль универмагов в распространении новой эстетики: *«В течение последнего десятилетия все крупные универмаги – “Бон Марше”, “Галери Лафайетт”, “Прентан” и “Лувр” – открыли специальные отделы, в которых предлагаются разнообразные материалы в духе времени, а во главе отделов поставили людей талантливых и пользующихся хорошей репутацией в этой сфере. Каждому из таких начальников придан штат дизайнеров, причем в своей мастерской он сам готовит проекты и курирует подготовку других проектов, реализация которых возможна с использованием материалов, предлагаемых его отделом»*²⁰.

Коммерческое сотрудничество между декораторами и универмагами «приобрело популярность... благодаря тому, что подобные товары стали доступны человеку со средним достатком, в то время как всего несколько лет назад произведения, созданные с учетом современных требований, в значительной степени были предметами роскоши, доступными лишь состоятельным людям»²¹. Все четыре магазина имели на выставке свои павильоны, привлекавшие внимание оригинальностью архитектуры. По мнению журнала *Commercial Art*, павильон «Галери Лафайетт» был «впечатляющим, смелым и призванным привлечь внимание женщин любой национальности, что бы вы ни думали о его чисто художественных достоинствах»²².

Помимо французских декораторов и немецких дизайнеров, которые, конкурируя с ними, напрямую стимулировали их творчество, в европейском дизайне наличествовали и другие факторы, способствовавшие развитию современного языка декоративного

Жак-Эмиль Риольманн. Спальня



Поль Ириб. Комод. 1912. Красное и черное дерево, шагреньевая кожа; крышка – мрамор. Ириб приобрел известность среди мастеров декоративного искусства после того, как в 1908 году Поль Пуаре заказал ему рисунки для своего альбома моделей одежды. В 1912 году Ириб открыл ателье в доме № 104 по улице Фобур Сент-Оноре, и его работы получили признание благодаря колористическим тенденциям.



искусства. В той или иной степени они признаны предшественниками ар деко. Творчество «Венских мастерских» в Австрии, декоративное искусство чешских кубистов, рисунок и архитектура итальянского новеченто, Архитектурная школа в Амстердаме и шведский неоклассицизм – это те традиции, к которым следует обратиться, чтобы понять, почему ради объяснения причин возникновения ар деко необходимо выйти за рамки кубизма, экзотики и «Русских балетов».

Если провести ось ар деко через всю Европу, самыми значительными ее пунктами стали бы Париж и Вена. В то время как деятельность немецкого «Веркбунда» послужила толчком для развития декоративного искусства Франции в аспекте политической и экономической конкуренции, дизайнеры и архитекторы «Венских мастерских» дали ар деко эстетическое обоснование. Мастерские были основаны в 1903 году, идеологически они близки к английскому движению «Искусство и ремесла», а стилистически – к интерпретации модерна Чарлзом Ренни Макинтошем. Основанные архитектором Йозефом Хофманом и художником Коломаном Мозером и спонсируемые неким банкиром, только что вернувшимся из Великобритании и полным энтузиазма после знакомства с творчеством Макинтоша, мастерские не разделяли идей сочетания искусства с промышленностью, которые позже начал внедрять «Веркбунд». Вместо этого в Вене решили, что значительно повысить качество дизайна можно лишь в том случае, если художник уйдет в ремесло. Подобный цеховой подход восприняли впоследствии и французские декораторы – он воплощал ту сторону ар деко, которая обсуждалась выше: современный дизайн, но с акцентом на труд ремесленника, а потому окрашенный неприятием массового производства. С другой стороны, данный подход можно рассматривать в свете исторических противоречий между современностью и стилизацией, технологией и ремесленничеством. «Венские мастерские» положили в основу мастерство, одновременно опираясь на такие принципы, как современность и декоративность. Безусловно, в мастерских велись поиски стиля, отвечавшего новому столетию, и об этом недвусмысленно свидетельствует программа, составленная в 1905 году:

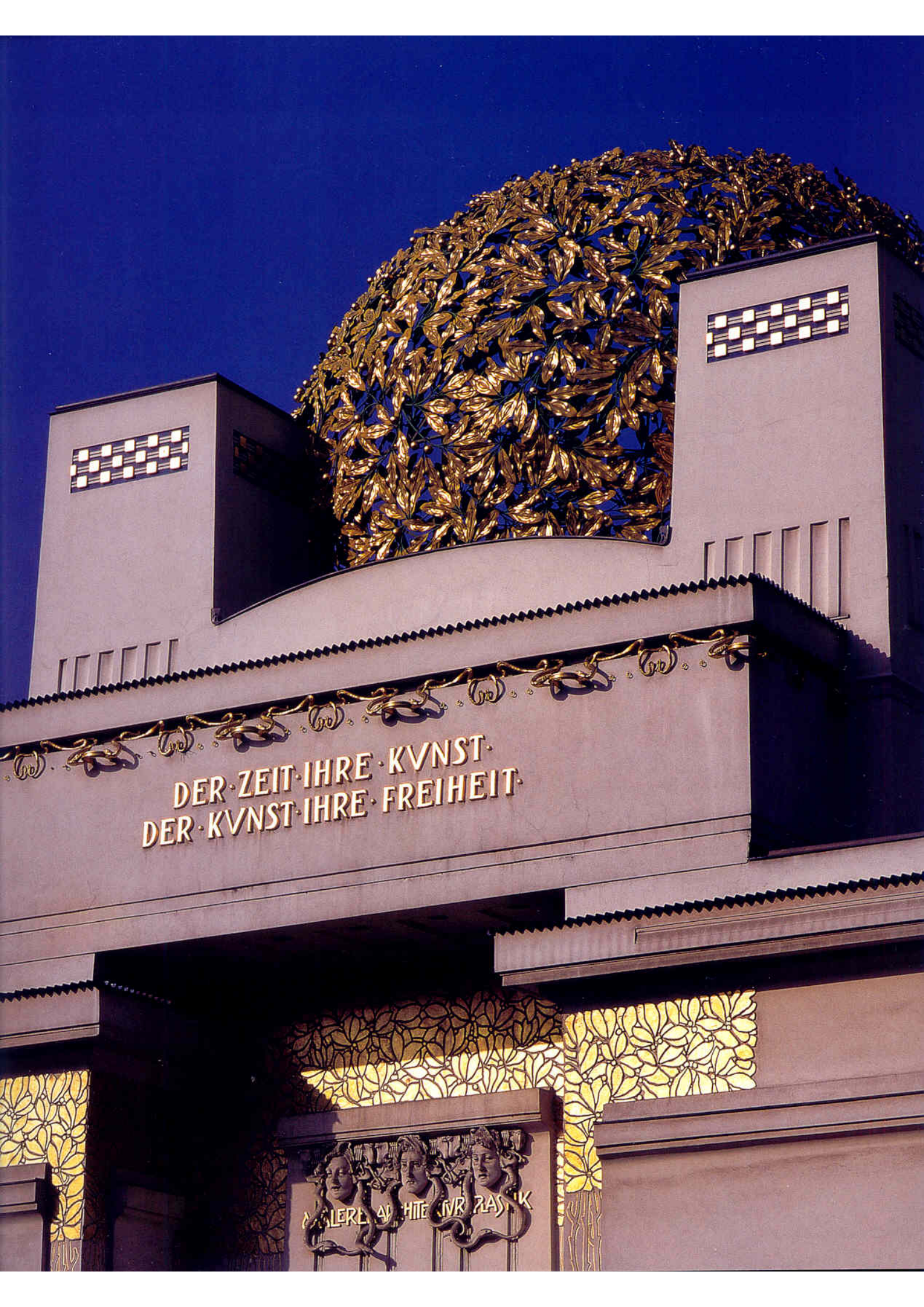
«Пока наши города, наши дома, квартиры, комоды, посуда, наша одежда и наши ювелирные украшения, пока наша речь и наши чувства не способны элегантно, красиво и просто выразить дух нашего времени, мы будем отставать от наших предков, и никакая ложь, сколько бы ее ни повторяли, не сможет убедить нас в нашей силе»²³.



Внизу: Арман Альбер Рато. Бронзовый шезлонг для террасы будуара Жанны Ланвен, представленный в доме сестер Калло на парижской выставке 1925 года. Рато обычно делал не больше трех экземпляров каждой своей вещи, откровенно отвергая принципы серийного производства.



Пьер Пату. Фасад магазина «Кована» на улице Паскье в Париже. 1927. Из арсенала модернизма Пату привлек геометризированные формы, но декоративность вовсе не чужда облику здания: свидетельство тому — непрерывная лента с абстрактным рисунком.



DER ZEIT IHRE KUNST.
DER KUNST IHRE FREIHEIT.

MALERIE ARCHITEKTUR PLASTIK

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА 1925 ГОДА
И ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

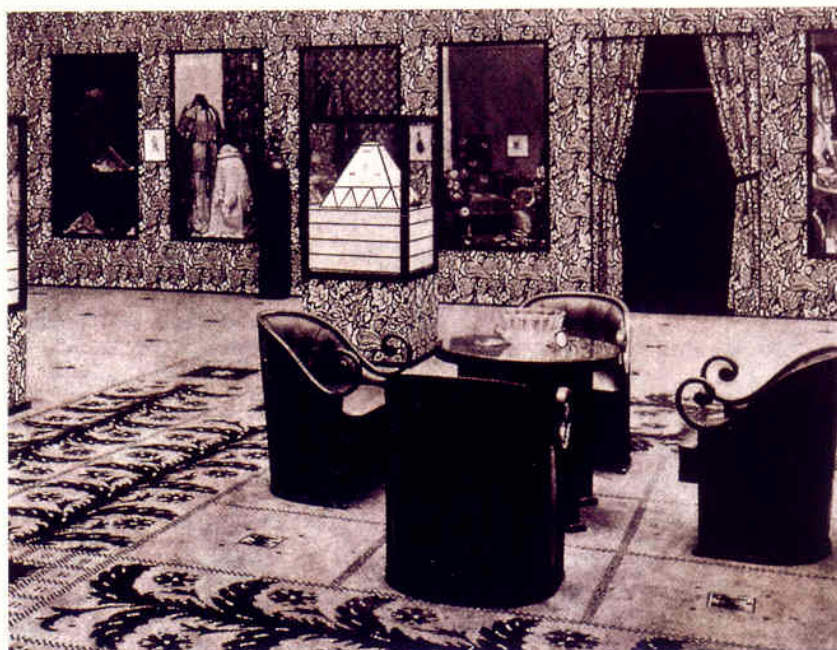
Иозеф Мария Ольбрих. Здание Сецессиона в Вене. 1897–1898. Отличительная черта здания – купол из золоченой бронзы. На фасаде золотыми буквами начертаны слова: «Каждому времени – свое искусство, каждому искусству – своя свобода». Ольбрих и Хофман были учениками Отто Вагнера, неоклассицизм которого способствовал развитию геометрического формализма в творчестве обоих дизайнеров в начале 1900-х годов.

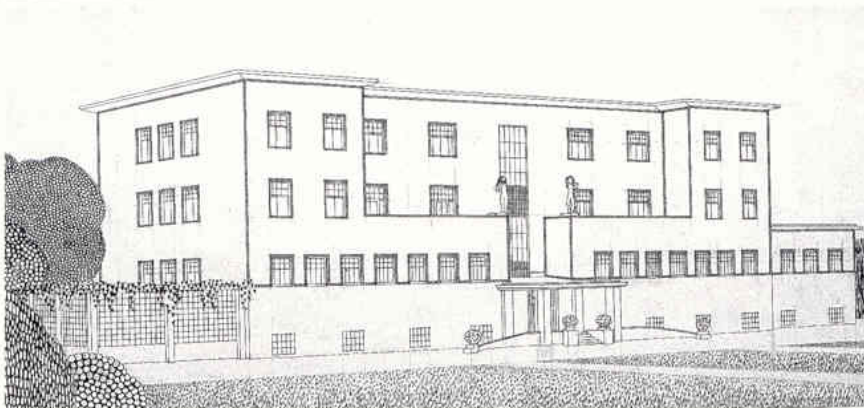
Справа: Робер Малле-Стевенс. Башня «Туризм» для парижской выставки 1925 года. Эта башня символизирует непрерывность стилистических связей между довоенной Веной и Парижем 1925 года. О Малле-Стевенсе известно, что он находился под влиянием «Венских мастерских», причем до такой степени, что Ван Дусбург обвинял его в «венском рабстве».

Геометризм был характерен для «Венских мастерских» в первые годы их деятельности, как об этом можно судить по отдельным работам (стул 1903 года) или архитектурному творчеству Хофмана, а также Мозера и Йозефа Марии Ольбриха²⁴. Во дворце Стокле, построенном в Брюсселе по проекту Хофмана в 1911 году, и его санатории в Пуркерсдорфе (1904) упрощенный геометризм сочетается в интерьере с точным декором, способствуя тем самым созданию языка современного декоративного искусства и закладывая основные принципы идеологии ар деко. Выход Мозера из «Венских мастерских» в 1907 году и вступление в объединение Карла Отто Чешки ознаменовали повышение роли декора и орнамента и ослабление значения строгих элементов в творчестве оставшихся в объединении мастеров. Тем не менее тема современного декора постоянно звучала в творчестве «Венских мастерских» вплоть до их закрытия в 1930 году. Кроме того, существует множество свидетельств «перекрестного опыления» дизайнерских идей по всей Европе, в том числе прямых контактов между Веной и Парижем. Самый известный факт: Поль Пуаре, осмотрев павильон Хофмана на римской выставке 1911 года, посетил Вену и приобрел немало изделий «Венских мастерских». Некоторые ткани, созданные позже Раулем Дюфи, а также в ателье «Мартина», принадлежавшем Пуаре, имеют очевидное сходство с образцами «Венских мастерских», сближает их и использование набойки²⁵. Огромное воздействие оказывал и хофмановский дворец Стокле. Французский архитектор Робер Малле-Стевенс, проектировавший необычную башню «Туризм» для парижской выставки 1925 года, был племянником Адольфа Стокле и, как полагают, встречался с Хофманом в Брюсселе, когда строительство дома было закончено. Позднее он посетил Вену и тем самым как бы predetermined визуальное сходство своих ранних проектов со дворцом Стокле²⁶.



Карл Вицман. Выставочный зал декоративного искусства в австрийском павильоне на выставке немецкого «Веркбунда». Кёльн, 1914. Вицман слыл первоклассным мастером театральных эффектов; у стульев, изготовленных по его проекту венской фирмой И. Кона (черный бук, фанерованный эбеновым деревом, обивка из синей кожи), обращают на себя внимание характерные подлокотники с волютами.





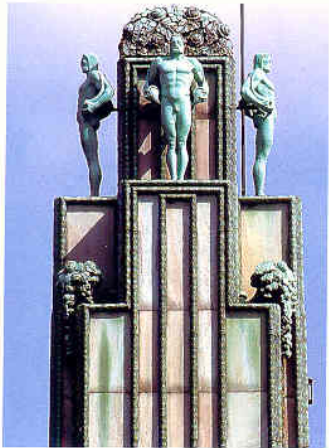
Дворец Стокле способствовал связям между Венной и Парижем, давшим импульс раннему творчеству Луи Сю. К 1925 году Луи Сю вместе с Андре Маром стал одним из самых признанных ансамбле Франци. Сю находился в Брюсселе, когда открылся дворец Стокле, и можно провести прямые параллели между ним и архитектурой и интерьерами Шато де ла Фужере в Брюсселе, построенного Сю²⁷ (особенно в сочетании геометрического и орнаментального в интерьере). Как это часто бывало у мастеров «Венских мастерских», современный подход к декорированию во дворце Стокле обнаруживается в природных мотивах, заключенных в геометрическое обрамление.

Другое направление, также затрагивавшее темы, позднее использованные в ар деко, – это кубизм, ненадолго расцветший в Чехии. В отличие от кубистической живописи Пикассо и Брака, чешский кубизм – направление в декоративном искусстве и архитектуре. В этом смысле чешские мастера несколько опередили парижских дизайнеров, также использовавших идеи кубизма в предметах и зданиях. Следует отметить, что в то время, когда в Богемии проводились смелые архитектурные эксперименты, единственным проявлением кубизма во французской архитектуре был Кубистический дом Раймона Дюшан-Вийона, исполненный Маром для Осеннего салона 1912 года. Но хотя Дюшан-Вийон и говорил о необходимости «ввести в употребление новый архитектурный декор»²⁸, его усилия (особенно в сравнении с чешской архитектурой) свелись к размещению некоторых современных деталей на консервативном фасаде.

Иозеф Хофман. Санаторий в Пуркерсдорфе. 1904. Этот санаторий – скорее приют для богатых венских буржуа, чем лечебное заведение, – обобщает развитие геометрической строгости в творчестве Хофмана, которая смягчалась свежими цветами, доставлявшимися ежедневно; их цвет диктовали «Венские мастерские».

Внизу: Иозеф Хофман. Стул для столовой в Пуркерсдорфе. Бук, кожаная обивка гвоздями с крупными шляпками; изготовлены фирмой Й. Кона. Деревянные шары, привинченные к стулу снизу, повышают его устойчивость.





В центре: Йозеф Хофман. Дворец Стокле. Брюссель, 1905–1911. Внешние стены облицованы серым норвежским мрамором и обрамлены бронзой.

Слева: фрагмент центральной башни.

Справа: холл; слева виден письменный стол из черного дерева, изготовленный по проекту Коломана Мозера.

Перед Первой мировой войной Прага все еще оставалась частью Австро-Венгерской империи, и поэтому именно «Венские мастерские» послужили образцом для дизайнеров Йозефа Гочара и Властислава Хофмана, обратившихся к кубизму²⁹. В 1912 году были основаны «Пражские художественные мастерские» с участием Павла Янака. Вся чешская мебель кубизма, сохранившаяся до нашего времени, была изготовлена в этих мастерских, а с учетом новаторских зданий, возведенных в Праге, чешский кубизм представляет собой важный эпизод в развитии европейского декоративного искусства. Чешские кубисты осознавали себя представителями самостоятельного художественного направления и свои проекты обосновывали теоретически. В этих манифестах можно проследить, как взаимодействуют между собой темы современности и декоративизма. Властислав Хофман написал в 1913 году: «В наше время простой натурализм уже не может увлечь новый мир чувств, сегодня нам нужна освобожденная форма. В противоположность растительным формам сецессиона, сегодняшний мир чувств находит свое выражение в облике машины, в четком гуризме ее формы». Эти слова предвосхищают взгляды Ле Корбюзье.

Вместе с тем такую торжественную декларацию современности следует рассматривать в определенном контексте. В противоположность машинной эстетике пионеров модернизма межвоенных годов, внешний вид механизмов в 1913 году не исключал идеи декора. И хотя чешские кубисты не слишком много внимания уделяли внешнему декорированию зданий, мебели и изделий из керамики, формы предметов



Павел Янак. Стул с прямой спинкой для столовой. 1911–1912. Мореный дуб. Интерпретация кубизма в трехмерном пространстве в высшей степени характерна для проектов Янака.

были декоративны сами по себе – диковинные очертания и зазубренные края едва ли не исключали их функционального назначения. Существует мнение, что чешские кубисты столь охотно склонились к прикладному искусству потому, что требования практического строительства были неоднозначны. В 1909 году Павел Янак так сформулировал взгляд на современный декор:

«Чтобы строить хорошо, нужно сначала осознать, в чем состоит элементарная утилитарность здания, а затем перейти к дизайну его конструкции. Но архитектура требует большего, архитектура – это искусство. Современная архитектура не сводится к чистой пользе, к материалу и конструкции, но идет дальше, создавая абстрактные формы».

До 1960-х годов, когда возродился интерес к чешскому кубизму, его воспринимали как второстепенный эпизод в истории искусства, хотя в свое время чешские дизайнеры пользовались широкой известностью³⁰. В связи с этим заслуживают упоминания два события: в австрийском разделе выставки немецкого «Веркбунда» в Кёльне в 1913 году (эта выставка усугубила соперничество с французскими художниками, причем ответить Франция смогла лишь парижской выставкой 1925 года) на видном месте были размещены стенд Богемии, оформленный Отакаром Новотным, и комната с мебелью Гочара и Франтишека Киселы. Идеи «Веркбунда» о промышленном искусстве кубисты продвигали через кооператив «Артель», который производил и распространял недорогие керамические изделия. Янак придавал особое значение «полезности прикладных искусств для промышленности», которая, по его мнению, должна была проявляться в дизайне предмета, а не просто в его поверхностном украшении³¹.

После войны, когда Австро-Венгерская империя распалась, на выставке 1925 года пресса расхваливала павильон недавно образовавшейся Чехословакии, построенный по проекту Гочара. По мнению журнала *Studio*, его «ни в коем случае нельзя назвать провинциальным», поскольку он был «безоговорочно современным в полном смысле этого слова». Тот же журналист отмечал: «Участие Чехословакии в выставке – событие отнюдь немаловажное, оно возбудило интерес как среди простой публики, так и среди художников». Как и во многих других национальных павильонах, современность чехословацкого павильона была несколько приглушена попыткой выразить идеализированную

Павел Янак. Часть кофейного сервиза. 1911. Фаянс, белая глазурь и черный рисунок. Данный сервиз представляет собой ранний образец использования зигзагообразного мотива, который в будущем станет типичным для ар деко «эпохи джаза».



национальную идентичность. Тем не менее, делали вывод в *Studio*, чешское декоративное искусство следует поставить в один ряд с французским, голландским, австрийским и бельгийским, так как «в старании создать современный стиль, содержащий в себе как можно больше новизны, оно чуть ли не вымело из павильона все традиционные стили».

Интересно, что итальянский павильон не был включен в список *Studio* в качестве носителя новаторских идей, хотя творчество ряда итальянских дизайнеров и архитекторов не следует упускать из виду тем, кто захочет проанализировать реакцию Европы на вызовы современности. Футуристы, а позднее и итальянские рационалисты представляли течения в искусстве, которые родились именно на итальянской почве и заняли свою определенную нишу в истории модернизма, в то время как архитекторы и дизайнеры декоративного новеченто стоят ближе к ар деко. Для послевоенного искусства Италии особенно характерно включение элементов неоклассики в архитектуру ар деко.

Декоративное новеченто – направление в архитектуре (в основном миланской) начала 1920-х годов, сочетавшее неоклассические мотивы с откровенно современной пластикой. Здание «Ка'Брутта», построенное в 1922 году в Милане по проекту Джованни Муцио, обычно рассматривается как первый пример этого стиля. Сразу же после открытия газета *Il Secolo* враждебно обвинила его в том, что оно занесло в город «берлинский сифилис» – оскорбительное название для всего нового и непривычного³². Но в 1936 году Винченцо Кардарелли мог сказать, что Муцио «основал в Милане то, что называется школой, которая, бесспорно, явилась первым признаком нарождающегося современного вкуса в архитектуре»³³.

Классическая интерпретация современности видна в керамике Джо Понти, окончившего Политехнический институт в Милане в 1921 году. В 1923–1930 годах Понти был художественным директором керамической фабрики «Ришар Джинори», где его привлекала возможность реализации идеала индустриализованного производства. В каталоге парижской выставки 1925 года (на которой его керамика получила Гран-при) он провозглашал: «Промышленность – это стиль XX века, свойственный ему способ созидания»³⁴. Решимость разрабатывать дизайнерские проекты для нужд промышленности проявилась у Понти и в его мебельном гарнитуре «Домус Нова», изготовленном для универмага «Ла Ринашенте». В журнале *Domus*, основанном им в 1928 году, Понти писал: «Цель новой системы заключается в том, чтобы обеспечить изготовление недорогой мебели, отличающейся простыми формами, прекрасным вкусом и продуманностью деталей, так, чтобы конечная продукция была бы современной по форме и удобной в использовании»³⁵.

Такого рода риторика, присутствующая и в высказываниях чешских кубистов, могла бы исходить от самого Ле Корбюзье, однако (подчеркнем еще раз) теории современного производства и дизайна не обязательно ведут к эстетике чистого функционализма. Понти вдохновлялся классическим искусством, которое произвело на него огромное впечатление, когда во время отпуска с фронта во время войны он жил в здании, построенном Палладио³⁶. Это вдохновение сквозит в керамике, хотя она ни в коем случае не является воскрешением старого. Понти понимал

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА 1925 ГОДА
И ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Саймон Гейт. Гравированная стеклянная чаша. 1920. Стекольный завод в Оррефорсе. Шведские художники, сочетавшие стилизованный декор с простыми, нередко классическими формами, внесли свой вклад в современное декоративное искусство на парижской выставке 1925 года.



необходимость синтеза современности и традиции, о чем говорит само название одной из его ваз: *Диалог с классикой*. Декоративные детали некоторых его работ представлены такими современными мотивами, как самолет, а неоклассицизм смягчен юмором: на одном из кубков ангел несет сумку с принадлежностями для гольфа.

Внимание, которого удостоился Понти на парижской выставке 1925 года, показывает, что декоративное новеченто явилось одним из источников и элементом современного классицизма, влившегося в ар деко. Классицизм другого рода провозглашался в шведском павильоне; его проектировал Карл Бергстен, интерьер был сделан по эскизам Карла Хорвика, а экспозицию из своих изделий представила влиятельная стекольная фабрика в Оррефорсе. Шведы предложили стилизованный классицизм, влияние которого распространилось в 1930-х годах и в Америке (здание Управления общественных работ), и в Англии (кинотеатры «Одеон» на окраинах городов). В отличие от тоталитарных государств 1930-х годов, которые широко использовали классицизм, символизирующий, по их мнению, «возвращение к порядку»³⁷, шведский неоклассицизм за двадцать лет превратился в элемент среды обитания, не разрушенной опустошительной войной. Кажущаяся легкость, с которой такие архитекторы, как Гуннар Асплунд, переходят от классицизма к рационализму, заставляет думать, что шведский неоклассицизм в такой же степени является ответом на вызовы современности, что и новеченто.

Архитектурное течение 1910–1920 годов, предложившее интересные декоративные решения, было представлено Амстердамской школой экспрессионизма, сложившейся вокруг архитекторов Михела де Клерка, Пита Крамера и Й.М. ван дер Мая. Зданиям Амстердамской школы, построенным преимущественно из кирпича, присуща органичная пластика. Обширные поверхности украшались тщательно проработанными декоративными деталями и стилизованным скульптурным орнаментом. Зодчие страны работали главным образом в русле североευропейских тенденций архитектурного экспрессионизма, причем фантастические формы зданий порой достигались



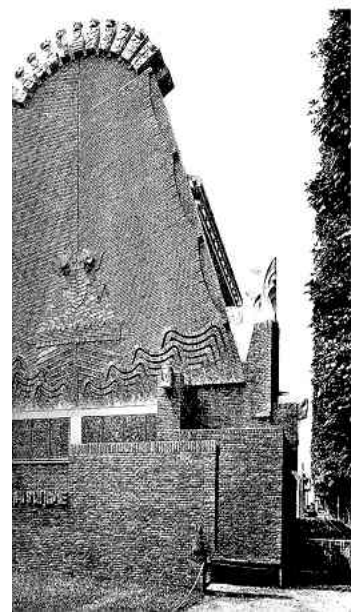
Джо Понти. Диалог с классикой. 1923–1930. Фарфор; фабрика Джинори, Дочча. Фигуративное воплощение диалога античности и современности в итальянском декоративном искусстве 1920-х годов.

макетированием проектов в глине. Природа строительного материала (ручная кирпичная кладка) максимально использовалась для достижения декоративного эффекта, в то время как художникам-декораторам позволялось проявлять свою фантазию в украшении интерьера и разработке архитектурных деталей³⁸. Оценивая стилистику Амстердамской школы, уместно заметить, что пластика элементов и использование криволинейных форм в архитектуре ар деко свидетельствуют о влиянии как голландской школы, так и всей архитектуры экспрессионизма. Неудивительно поэтому, что на страницах журнала *De Stijl* Амстердамскую школу поносили теми же словами, что и стиль ар деко, осуждавшийся наиболее яркими рационалистами: ее считали «декадентской» и слишком эмоциональной³⁹. Исходя из тех же предпосылок, апологеты экспрессионизма усматривали силу этой школы в свободе от уз рационализма, причем, как и в случае с ар деко, критики были убеждены, что именно фактор свободы в немалой мере способствовал росту популярности стиля в период между мировыми войнами. Авторы *Wendingen*, журнала Амстердамской школы, возникшего в 1918 году, в первом же номере поспешили воздать хвалу этому направлению, заявив, что «к счастью, появилось новое поколение, обладающее чувством формы и цвета и считающее, что нет материала, непригодного для достижения его целей. Очистившись от рационализма, оно пытается вновь обрести почву под ногами»⁴⁰.

Можно выделить особый тип архитектуры ар деко 1930-х годов, который, благодаря применению кирпича и отказу от бетона, стремился балансировать между традицией и современностью, следуя за Амстердамской школой, и в то же время укрощал наиболее «дикие» элементы экспрессионизма, вырабатывая более спокойный язык стиля. Замечательный пример – станции лондонского метро, построенные по проекту Чарлза Холдена. Холден разработал свой проект после того, как в 1930 году вместе с Франком Пикком посетил Голландию и Германию. Другие образцы можно найти среди общественных зданий, рассеянных по всему англоязычному миру, в чем нет ничего удивительного, если учесть широкое освещение в британской и американской прессе работ представителей голландской кирпичной архитектуры Й. Й. П. Оуда и В. М. Дюдока – наименее экспрессивных последователей Амстердамской школы.

Хотя Амстердамская школа и была представлена на парижской выставке 1925 года, но не в той манере, которую можно было бы с определенностью обозначить как ар деко. Ансамбль Михела де Клерка, спроектированный еще в 1916 году, отличало заметное влияние фольклорной традиции, которая проявилась и в интерьерах, оформленных другими представителями школы. Эта тема присутствовала также в иных национальных павильонах, что явилось их альтернативным ответом на декоративный язык ар деко. На первый взгляд может показаться сомнительным, что народное искусство или авторская работа, созданная под его влиянием, могли быть допущены на парижскую выставку. Разве современно было придерживаться традиций национального романтизма XIX века? Но в то же время кое-что оказалось новым: де Клерк, например, скорее вдохновлялся народным искусством, нежели копировал свои этюды, созданные в Скандинавии в 1910 году. Были, конечно, и другие случаи,

Голландский павильон на парижской выставке 1925 года. Декоративная кирпичная кладка и деревенский вид строения создают навеянный народным искусством ярко выраженный голландский стиль, который вместе с тем далек от того, чтобы быть традиционным, как о том свидетельствует геометрия нижней секции здания.





Слева: Х.Л. де Йонг. Вестибюль кино-театра «Тушински». Амстердам, 1918–1920. Очертания арок повторяют традиционные формы голландских архитектурных памятников.

Справа: Й.М. Ван дер Май, Пит Крамер и Михел де Клерк. Офисное здание Схепвартхейс. Амстердам, 1912. Перекрытие из цветного стекла и железа. Считается первым произведением Амстердамской школы.

когда эксплуатация фольклорной традиции выдавалась за ответ вызовам современности. «Венские мастерские» включали фольклорные мотивы в язык современного искусства, и вполне естественно, что они стали частью эклектики, вошедшей в ар деко. Что касается павильонов новых государств Центральной Европы (Польша, Чехословакия, Венгрия, Югославия), невозможно дать оценку их ар деко, если не понять национального контекста развития каждого из них.

Экспонаты в павильоне Королевства сербов, хорватов и словенцев (впоследствии – Югославия) отражали эту явно противоречивую тематику. Интернациональный элемент был представлен Загребом («настоящий очаг декоративного искусства»), а также традиционным союзом хорватов и словенцев с Веной и Италией. Скульптор Иво Кердич работал в «Венских мастерских», Владимир Кирин был чертежником в *Studio* и *Architectural Review* в Лондоне; интернациональное измерение имели и работы в керамике и сценографии Ивана Гундрума, который в скором времени эмигрировал и продолжил свою деятельность в Америке. Их проекты были перемешаны с произведениями безымянных народных мастеров. Так создавалась новая национальная «народная» традиция в стране, которой было семь лет от роду. Этот факт подчеркивала и экспозиция планов городского строительства в Белграде, столице нового государства. Высказывалось мнение, что в Югославии создание культуры ар деко происходило в атмосфере «мифологизации народа» и стремления к «новому классицизму с его склонностью к упрощенческому редукционизму» и что именно «эта культура должна была разрешить противоречивую тенденцию к упрощению и национальному возвеличению»⁴¹.

Внизу: Пит Крамер и Михел де Клерк. Комплексная застройка квартала «Де Дагеррад». Амстердам, 1920–1923. Дома, выходящие на пересечение улиц П. Л. Такстрат и Бургеместер-Теллегерстрат. Муниципальное жилье всегда находилось в центре внимания Амстердамской школы, представители которой радикально подходили к решению жилищной проблемы.

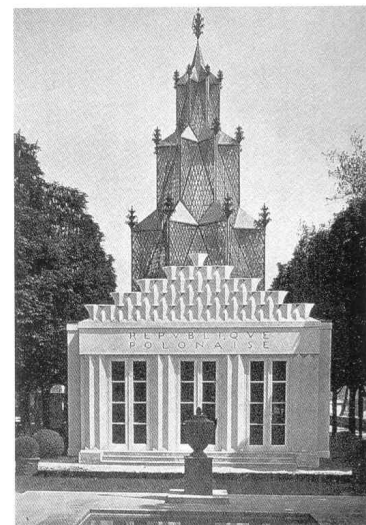


В то время как в Центральной Европе ар деко развивался на основе идей современного декоративного искусства, в Великобритании, судя по английскому павильону на парижской выставке, мало что свидетельствовало об аналогичных процессах. Для *Studio Yearbook* вклад Великобритании – не более, чем «назойливое повторение традиционных формул в искусстве»⁴². Известно, что британское правительство без энтузиазма отнеслось к организации выставки и не оказало финансовой поддержки участникам. По окончании выставки при Министерстве внешней торговли был создан комитет для оценки участия в ней Великобритании. Несмотря на горячее желание приуменьшить успех других стран, особенно Франции, и защитить традиционность экспозиции британского павильона, авторы отчета поставили ряд интересных вопросов. В предварительных замечаниях председатель редакционного комитета сэра Х. Луэлин Смит задался вопросом: «В какой степени подобная выставка может адекватно отражать современное состояние и существующие тенденции в развитии промышленных искусств?»:

«В выставке участвовали двадцать две страны, в том числе все значительные европейские страны, за исключением Германии и Норвегии. Другие континенты были представлены существенно менее полно. Америка отсутствовала совершенно, Азия была представлена наполовину – без Индии и Персии, а из Африки поступили экспонаты лишь с французских территорий или из протекторатов..., поэтому с практической стороны выставка представляла в основном современное европейское искусство. Если мы сосредоточим внимание на странах, действительно принявших участие в выставке, то сразу столкнемся с доминированием Франции... Площадь, занятая французскими разделами, составила почти две трети территории всей выставки и была, может быть, раз в двадцать больше, чем площадь британской экспозиции».

Эта цитата еще раз показывает важность экономического национализма и указывает на имперский характер выставки, проявившийся в том, что из стран вне европейского континента были представлены почти исключительно французские колонии. Политический и экономический аспекты выставки, естественно, не прошли мимо внимания англичан. Министерство внешней торговли признало, что Франция придает большое значение развитию искусства и промышленности, поэтому в докладе было подчеркнуто, что «результата нельзя было бы достичь без значительных затрат разумно направленной энергии и денежных средств со стороны государства, муниципалитетов и торговых палат»⁴³. Говорится в докладе и о субсидии в 900 000 франков, предоставленной государственным мануфактурам Севра, Гобеленов и в Бове. Нескрываемое одобрение действий французских властей в поддержку выставки отражает экономические интересы, лежавшие в основе выставки, интересы, которые нередко не замечают, торопясь одобрить новый художественный стиль. А по мнению Министерства торговли США, которое с сожалением констатировало неучастие своей страны в выставке, влияние «современного движения в промышленной эстетике» следует оценивать прежде всего с экономической точки зрения. В отличие от британского руководства, которое по-прежнему сдержанно относилось к тому, что ему

Польский павильон на парижской выставке 1925 года своей современностью вызвал одобрение журнала *Studio*.



ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА 1925 ГОДА
И ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО



Слева: Пьер Пату и Андре Вантр. Павильон Севрской фарфоровой мануфактуры на парижской выставке 1925 года. Вблизи павильона была установлена серия колоссальных бетонных урн, имитирующих продукцию фарфорового завода.

Внизу: Жак-Эмиль Рюльманн. Ваза-светильник для холла первого класса на лайнере «Иль де Франс». 1928. Севрский фарфор, металл с гальванопокрытием.



казалось причудами моды, американцы полагали, что принятие нового стиля имеет важное значение, поскольку «страна, которая успешнее всех сумеет рационализировать это движение и выразить его в приемлемых для всех терминах, соответствующих современным условиям жизни и современному вкусу, приобретет очевидные преимущества как в своей внутренней, так и внешней торговле»⁴⁴.

Таким образом, к тому времени, когда парижская выставка в октябре 1925 года закрыла свои ворота, а павильоны были демонтированы, мир оказался готовым к тому, чтобы в нем утвердился новый, ясно обозначившийся стиль. Эклектизм ар деко выставки 1925 года показал переплетение различных корней этого стиля, который обязан своим появлением на свет как кубизму, так и моде на экзотику, а также современному декоративному искусству Австрии, Германии, Голландии, Италии, Чехословакии, скандинавских стран и самой Франции. Новый стиль разработал свой декоративный язык, который продолжал расширяться и совершенствоваться во всех уголках планеты, – язык, ставший символом динамики и масштабности современного мира. Ар деко был готов к тому, чтобы стать выражением современности – то есть тем стилем, которому, как пронциательно признало Министерство торговли США, было «предназначено в ближайшем будущем начать играть большую роль во многих важных сферах производства во всем западном мире».



Нельзя забывать, что самое большое в мире число потребителей обитает в Соединенных Штатах – потребителей с самым высоким уровнем жизни, которые постоянно пользуются новинками в домашнем хозяйстве и бизнесе. Более того, ни в одной стране не существует столь развитых технических средств, необходимых для распространения новых идей среди рядовых граждан, и ни в одной другой стране население не реагирует так молниеносно на новшества, если оно в них заинтересовано.

Министерство торговли США. Доклад комиссии о парижской выставке 1925 года. 1926

Я ужинала в одиночестве и все время смотрела на изумительные, невероятные небоскребы.

Грета Гарбо в ответ на вопрос, что она делала в первый свой вечер в Нью-Йорке. 1925¹.

Слева: Реймонд Худ. Здание Американской радиокорпорации (RCA) в Рокфеллеровском центре. Нью-Йорк, 1931–1940. Подсветка прожекторами по проекту Эйба Фидера.

Справа: Пол Франкл. Стулья для столовой. Лакированное и позолоченное дерево.





Йозеф Урбан. Уголок мужчины. Фрагмент экспозиции на выставке «Архитектор и индустриальное искусство» в Музее Метрополитен. Нью-Йорк, 1929. Тяжеловесная угловатость дизайна Урбана подчеркивает «маскулинизированность» интерьера, соответствуя необычному названию экспозиции. Нередко считается, что американский дизайн символизирует силу, тогда как французский декор ассоциируется с легкомыслием и женственностью.

Правительство Соединенных Штатов отклонило приглашение принять участие в «Международной выставке декоративного и индустриального искусства» из-за неуверенности в достоинствах американского дизайна. По словам Роберта Франкла, «мы решили, что у нас нет современного декоративного искусства»². И все-таки множество американцев – покупателей, дизайнеров и промышленников – посетили Париж в 1925 году, чтобы изучить возможности использования нового европейского стиля в интересах американского рынка. И хотя официальная комиссия США сомневалась в том, что идеи выставки могут быть переняты, поскольку они «слишком радикальны, чтобы в целом быть принятыми потребителем», она все же подчеркнула, что ар деко может быть «использован на американском рынке в модифицированном виде». Американцы понимали, что использование нового европейского стиля может принести немалые экономические выгоды, но недоверие к американским дизайнерам сдерживало оптимизм, связанный с осознанием этой возможности.

Многие из тогдашних критиков согласились с официальной оценкой. Эмили Генауэр утверждала, что первые эксперименты американского дизайна после парижской выставки выглядели неуклюжей стилизацией: «По правде говоря, современный декор в Америке – рабское подражание. Дизайнеры и производители взяли за дело не с того конца». Генауэр полагала, что производители не вняли предостережениям официального доклада комиссии, составленного в 1926 году, и считала, что на формирование американского образа жизни наибольшее влияние оказывают массовое производство и массовые коммуникации: «Для Америки важнее вдохновляться видом громадного ассортимента вещей, чем копировать отдельные предметы»³. Она утверждала, что это требование соблюдается недостаточно, потому-то американские дизайнеры и оказались в тупике:

«Они произвели на свет вереницу диких “модерновых” произведений, угловатых вещей, которые обнаруживают полное непонимание дизайнерами того, что же в действительности является функциональностью и формой. И результаты оказались поистине жалкими. Создатели нового вида мебели обожают силуэты небоскребов, экзотические сорта дерева, жесткие линии и пропорции, как у сундука, нарочитый зигзагообразный “декор”. Предметы выглядят массивными, громоздкими, слишком низкими, чтобы быть удобными»⁴.

Такое мнение об американских художниках, «взявших за дело не с того конца», заставляет предположить, что правы были наблюдатели, заявлявшие, что в Америке нет современного дизайна. На деле, однако, доклад Министерства торговли свидетельствует скорее об ошибочном понимании того, что во Франции считалось современным, чем об адекватной оценке состояния американского дизайна. В основе критики Генауэр – позиция тех модернистов, которые не смогли принять эклектизма ар деко на выставке в Париже, а в скором времени и на выставках в самой Америке. То, что она считала «модернистическим», многие европейские художники назвали бы современным и новаторским, а мы теперь называем «ар деко». Если бы американское руководство могло представить, как далеко простирается термин «современный», оно бы меньше конфузилось, говоря о выставке в Париже. Ведь в действительности

в Америке уже существовала традиция современного декоративизма, которая в сочетании с огромным интересом, вызванным парижской выставкой, способствовала быстрому распространению эстетики ар деко по всей Америке.

Наверное, разумнее всего исследование современного декора в его американском варианте начать с раннего творчества архитектора Франка Ллойда Райта. В 1900–1910-х годах Райт, как и его работодатель и наставник Луис Салливан, разделял мнение о том, что путь к современному декору лежит через стилизацию природных мотивов, и это делало его творчество одновременно и американским, и тесно связанным с современной Европой, особенно с Веной. Как и у художников «Венских мастерских» в ранний период их творчества (Хофман, Мозер и Ольбрих), центром тяжести создаваемого Райтом декора была геометрия, «до тех пор дополняемая новыми элементами, пока дизайн не становился живым организмом»⁵. Райт, постоянный читатель европейских журналов по искусству, в своей автобиографии заявляет: «Вена всегда возбуждала мое воображение. Париж? Никогда!»⁶. Дизайнеры «Венских мастерских» выставляли свои произведения на всемирных выставках в Америке. Интерьеры Ольбриха и Йозефа Урбана на выставке в Сент-Луисе в 1904 году и образцы творчества Райта первого десятилетия XX века (например, дом Дана, 1902 или дом Дарвина Д. Мартина, 1904) демонстрируют частое использование геометрических мотивов. Сходство с работами Ольбриха четко прослеживается в интерьере храма Согласия (1906). Но Райт не просто работал в европейском стиле – его творчество стало источником вдохновения следующего поколения немецких архитекторов, например, Людвиг Мис ван дер Роз и Эриха Мендельсона. Васмут, издавший рисунки Райта в Берлине в 1910 году, представлял его как «американского Ольбриха», а немецкий академик Куно Франке во время посещения Гарварда уговаривал Райта уехать в Европу: «Ваш народ не созрел для вас. Жизнь уйдет впустую»⁷.

Райт остался в США и создал специфически американский стиль, который стал источником мотивов и технологий, впоследствии определявших стилистику архитектуры, мебели и интерьера американского ар деко. Доказательства самостоятельности американских художников можно найти в скульптурном рельефе над очагом в доме Барнсдолла, построенном в Калифорнии по проекту Райта в 1923 году, в стилизованном архитектурном орнаменте и современной парковой мебели Мидуэй Гарденс (Чикаго) или керамике Райта для отеля «Империал» в Токио (1916–1922).

Уже в 1920-е годы понималось значение работ Райта в контексте его отношений с Европой, однако его в высшей степени индивидуальная интерпретация современности не пользовалась успехом в его собственной стране. Один из комментаторов *Architectural Record*, наблюдая, как суетятся универсальные магазины Нью-Йорка, лишь бы только стать «модернистскими», писал в 1928 году: «Поразительно, что сегодня мы обращаем свои взоры к Европе, желая научиться у нее тому, чему сами наши первопроходцы модернизма учили европейцев»⁸. Но еще больше, чем творчество Райта, в несправедливости мнения о Соединенных Штатах как стране, где современный дизайн отсутствует, убеждают работы Йозефа Урбана, австрийца по рождению, окончательно перебравшегося в Америку после Первой мировой войны.

Франк Ллойд Райт. Салон в доме Барнсдолла. Лос-Анджелес, 1922. Абстрактный геометрический рельеф над камином доказывает, что современный декор в Америке существовал еще до 1925 года.



Творчество Урбана завораживает соединением новых европейских стилей и развивающегося американского ар деко в условиях бурно растущего рынка США. Урбан родился в Вене в 1872 году. Свои силы он пробовал в различных сферах искусства. В начале XX века большое влияние на него оказали идеи «Венских мастерских». Первая работа Урбана в Америке датируется 1904 годом, когда по его проекту был построен австрийский демонстрационный зал на Всемирной выставке в Сент-Луисе. К 1912 году он стал художественным консультантом Бостонской оперы, а после ее банкротства в 1914 году занимался оформлением интерьеров, архитектурой, писал эскизы декораций для театра и кино⁹.

Справедливо отмечалась успешная деятельность Урбана как популяризатора дизайна ар деко в кино¹⁰, однако о его роли в непосредственном знакомстве Америки первой половины 1920-х годов с европейским декоративным искусством, в частности с творчеством Йозефа Хофмана и других художников «Венских мастерских», говорилось немного. В 1922 году Урбан подготовил проект зала для выставки «Венских мастерских» в Художественном институте в Чикаго и, что еще важнее, создал их американский филиал¹¹. Авторитет, которым Хофман и другие австрийские дизайнеры в конечном итоге стали пользоваться в Нью-Йорке, достиг зенита в 1925 году, после того как австрийский павильон был спародирован в одном из жилых домов на 72-й улице. Благодаря деятельности Урбана «Венские мастерские» оказали более серьезное воздействие на формирование американского ар деко, чем можно было бы судить по относительно скромному присутствию этой линии европейского дизайна на парижской выставке 1925 года. В некрологе в 1933 году журнал *Studio* отмечал, что «Америка многим обязана покойному Йозефу Урбану, архитектору, театральному художнику и промышленному дизайнеру, который более чем кто-либо способствовал революционному изменению вкусов в Америке в отношении дизайна»¹². Стиль Урбана называют «хамелеоновским» – бросающаяся в глаза легкость, с которой он переходил от работ, сделанных под влиянием «Венских мастерских» (*Уголок мужчины* на выставке «Архитектор и индустриальное искусство» в нью-йоркском Музее Метрополитен в 1929 году с его симметричной компоновкой, тяжелыми прямоугольными деревянными конструкциями), к обтекаемым формам интерьера Новой школы в Нью-Йорке, служит иллюстрацией влияния венского дизайна на развитие ар деко.

В свете попыток Урбана перенести творчество «Венских мастерских» на нью-йоркскую почву следует рассматривать деятельность небольших картинных галерей и магазинов. Галерея Пола Франкла на 48-й улице пережила ряд «долгих, неблагоприятных лет», пытаясь приохотить публику к современному искусству. Франкл привозил из Вены рисунки Пуаре, изделия из керамики и фарфора, выставял также и свою собственную мебель. По словам критика Эдвина Эйвери Парка, «в своей мастерской он проектировал и изготавливал небоскребообразные книжные шкафы, странного вида узкие комоды с весьма приятной для глаза металлической отделкой, причудливые стулья и столы, иногда металлические, с большими гладкими поверхностями, густо окрашенными в один тон и окантованными полоской другого цвета»¹³.

Говоря о магазине Рены Розенталь в доме 520 по Мэдисон-авеню, тот же критик отмечал: «Здесь чувствуется влияние Дагоберта Пехе, влияние "Венских мастерских", любви австрийцев к цвету и игре форм». Розенталь, сестра Эли Кана, утверждала, что «предметы современного искусства, если выбирать их с чувством и толком, подойдут к любому американскому интерьеру».

Музей Метрополитен, в котором Урбан выставлял свой *Уголок мужчины*, способствовал распространению нового стиля и до, и после 1925 года. Впервые американская публика получила возможность познакомиться с ар деко, когда Ассоциация американских музеев организовала передвижную выставку по восьми городам; кульминацией ее стал показ в Музее Метрополитен «Международной выставки современного декоративного искусства». Это был не первый экскурс музея в мир декоративного искусства. Правда, в 1912 году музей, будучи по своей природе учреждением консервативным, отказался предоставить место для выставки немецкого «Веркбунда», не желая связывать свое имя с коммерцией¹⁴. Однако к 1922 году многое изменилось, и вот уже Эдуард К. Мур передал музею 50 000 долларов на приобретение предметов современного декоративного искусства, а хранитель Джозеф Брек начал покупать керамику, стекло, текстиль и изделия из металла во Франции, Австрии, Дании и США. Среди его приобретений оказались работы ведущих европейских художников-декораторов – таких, как Жан Дюнан, Эмиль Галле и Рауль Дюфи, а также серебряная птица Дагоберта Пехе из «Венских мастерских». Покупки Брека были выставлены в 1923 году, и тогда же он отправился во Францию, где приобрел женский письменный стол Рюльманна и комод с зеркалом Сю и Мара. После показа французских изделий стало ясно, что ориентация американских производителей на изготовление



Франк Ллойд Райт. Храм Согласия. Ок-Парк, Иллинойс, 1906. Это здание считается одним из лучших творений Райта. Новаторское использование геометризованных форм отражает увлечение Райта творчеством венских художников.

предметов прикладного искусства в духе старых музейных коллекций душил новый дизайн. В 1925 году Брек снова привез из Парижа несколько европейских изделий, которые следовало бы отнести скорее к произведениям более традиционных, а не радикальных направлений ар деко. И все-таки их показ оказался решающим для судьбы декоративного искусства Европы в США: «Демонстрация этих потрясающих образцов помогла американской публике воспринять современный язык французских мастеров. Метрополитен определил наконец, каким должен быть современный стиль, приемлемый для Америки»¹⁵. Выставка «Архитектор и индустриальное искусство» 1929 года показала, что американские дизайнеры теперь стремились к максимальному использованию новых материалов (пластмассы, алюминия, вискозы). Правила участия в этой выставке были аналогичны парижским в 1925 году: экспонаты должны быть американскими и отвечать требованиям современности.

Американцы были наслышаны про дискуссии о роли искусства и дизайна в промышленности, которые велись во время подготовки к парижской выставке. Консервативный *Architectural Record* однажды привел пример из американской действительности, свидетельствующий о прогрессивном подходе к данной проблеме: как только по проекту архитекторов Роджерса и Стаута было возведено здание компании «Крейн», Америка обрела «образец союза искусства с промышленностью»:

*«План строительства готовился летом 1924 года. Об этом плане следует сказать, что он не только отражает тенденции нынешнего времени, но и фактически предвосхищает главные уроки парижской выставки 1925 года»*¹⁶.

В этом здании в Атлантик-Сити, штат Нью-Джерси, предполагали разместить демонстрационный зал компании. Фасад был облицован белым искусственным камнем, смешанным ради усиления эффекта белизны с мраморной и доломитовой крошкой. Изогнутый дугой фасад, простор помещений и яркий декор (золотые потолки и пол) пришлось бы ко двору и на парижской выставке. Подобно более консервативным участникам выставки 1925 года, Джеймс Гэмбл Роджерс, главный архитектор, старался приглушить откровенно современный характер здания: «Ни один из традиционных стилей здесь не был бы к месту, но и элементы новизны следовало уложить, так сказать, в хорошо выверенные старые формы, крайне внимательно отнесясь к уместности тех или иных деталей». *Architectural Record* разделял его чувства, заявив, что «нельзя допустить, чтобы рационализм узурпировал место, занимаемое эстетикой».

Хотя к 1925 году уже сложилась традиция отклика декоративного искусства на современность, эха парижской выставки не может игнорировать никакой рассказ об эволюции американского ар деко. Крупнейшие универмаги и музеи стали его главными проводниками. В конце 1920-х и на протяжении 1930-х годов они организовали череду выставок, имевших целью представить интерьеры и мебель в их «современном» обличье. Выставки оформлялись в виде отдельных ансамблей в духе парижской выставки – устроители отказались от традиционного способа демонстрации отдельных предметов как «произведений искусства». В 1928 году Галерея американских дизайнеров показала работы таких мастеров, как Доналд Дески, Йозеф Урбан, Вольфганг Хофман и Реймонд Худ.

Йозеф Урбан. Театр Рейнхардта между 50-й и 51-й улицами в Нью-Йорке. 1928. Акварель. Интересна роль, которую здесь играет освещение, переданное Урбаном в духе венской традиции.



Слева: Пол Франкл. Туалетный столик и стул. 1927. Дерево, покрытое лаком, отделка серебром.

Справа: Доналд Дески. Ширма, изготовленная по заказу супругов Глендон Элвайн. 1929. Когда открылась выставка 1925 года, Дески, только что закончивший учебу в Париже, делал проекты ширм для Пола Франкла и для Сакса на 5-й авеню.

Интересно, что в конце 1920-х годов важную роль в пропаганде ар деко в Америке сыграли музеи. Выставка «Современное американское индустриальное искусство», организованная в 1934 году Музеем Метрополитен, более, чем что-либо иное, способствовала открытию многочисленных небольших предприятий (например, «Модернидж», компания «Металлическая мебель Дёлера», «Новая модная мебель» или компания Джозефа Аронсона)¹⁷. Правда, такие тенденции не выходили за пределы замкнутого рынка восточного побережья и Нью-Йорка.

Зеркально повторяя роль французских универмагов на парижской выставке, их американские аналоги приобщали к ар деко широкую публику в провинции, выделяя место для показа, например, новой французской мебели и выставляя ее в манере, свойственной скорее музеям. Уже в 1925 году в крупных универмагах Нью-Йорка становится заметным присутствие современного декора. Так, осенью «Лорд и Тейлор» представлял американскую продукцию в сопровождении ряда импортных предметов. Элементы современности присутствовали и в красочном представлении по случаю трехсотлетия Нью-Йорка, с которым совпало открытие нового здания «Уонамейкера». Серией замечательных панно, рисующих будущее Нью-Йорка в соответствии с представлениями Харви Корбетта, внес свою лепту в развитие нового стиля Хью Феррис, изобразив на панно *Титаны* видение грядущего города. Через два года, когда новый стиль уже практически заполнил магазины, консультант Уонамейкера по рекламе в частной беседе предсказал его дальнейшие завоевания, заявив, что Джон Уонамейкер «верит в будущее нового стиля и проводит политику, которая позволит публике насладиться им в той мере, в какой она сможет его переварить»¹⁸. Влияние ар деко скоро вышло за пределы торговых площадей и распространилось на архитектуру универмагов. Так, реконструкция затронула фасад «Мейсис и Блумингдейлс». Характерно, что этот процесс не ограничился Нью-Йорком. Во второй половине двадцатых годов стилизация в духе ар деко стала непременным атрибутом магазинов, входивших в быстро расширяющуюся сеть «Сирз», а в 1929 году архитектор Эдуард Ф. Сибберт занялся переделкой академического декора сети магазинов «С. Х. Кресс» на ар деко.

Однако самым известным из первой серии универмагов, построенных в стиле ар деко, является «Буллокс Уилшир» в Лос-Анджелесе. Спроектированное в 1928 году архитекторами Джоном и Доналдом Паркинсонами здание башенного типа, возведенное с использованием терракоты и меди, является олицетворением американского ар деко 1920-х годов: ступенчатый силуэт здания, вертикальные членения, стилизованная декоративная резьба и граненые поверхности. Вряд ли кто удивится, узнав, что в 1925 году П. Г. Уиннетт, вице-президент магазина, посетил Париж, ведь этот универмаг – архитектурная цитата павильонов выставки 1925 года, принадлежавших французским универмагам. Вместе с тем если декор «Буллокс Уилшир» можно свести к европейским источникам, то его ступенчато-вертикальные контуры гордо возвещают об американской природе этого сооружения.

К 1928 году многие магазины пошли гораздо дальше специализированных показов французской мебели. Застрельщиком новой тенденции вновь стал Нью-Йорк, но



По некоторым оценкам, к 1928 году по стране было организовано более пятидесяти различных выставок, посвященных дизайну современных интерьеров. Выставки прошли в таких универмагах, как «Л. Бамбергерс», «Ханс» (оба в Ньюарке), «Маршалл Филд» (Чикаго), «Уонамейкерс» (Филадельфия и Нью-Йорк) и «Сити-оф-Парис» (Сан-Франциско), а также в музеях²¹. Обозреватель Герберт Липманн придавал этому явлению особое значение:

«Район нью-йоркских универмагов, ограниченный с севера магазином Сакса, с юга – Уонамейкера, с востока – Альтмана, а с запада – Мейси, идет в ногу со временем. Витрины в этом районе настойчиво демонстрируют свою современность, в магазинах – демонстрационные залы, полностью оборудованные и декорированные на новый манер... Все больше и больше магазинов новинок вытесняют "антикварные" крупные магазины. Доступными стали подлинные произведения итальянских керамистов, "Венских мастерских", Родье, Лалика, Сю и Мара»²².

Международные выставки оказывали самое непосредственное воздействие на способы демонстрации современных товаров, что, в свою очередь, стимулировало и развитие вкусов общества. Кроме того, американские универмаги и музеи явно пытались наверстать то, что было упущено из-за неучастия в парижской выставке 1925 года. В январе 1928 года *Architectural Record* был вправе заявить, что «в некоторых изысканных магазинах американских городов возвращается новое искусство — искусство коммерческой выставки». Его значение признавалось единодушно: «Не спрашивайте меня, играет ли новое искусство коммерческой выставки важную роль во взаимоотношениях искусства и промышленности. Во всяком случае, если оно будет совершенствоваться и далее, то вместе с ним в современную жизнь войдет один из самых мощных факторов, направленных на формирование современного вкуса». В витрине *Record* сумел распознать проводника перемен, которые в конечном счете приведут к тому, что популярный стиль станет единым, как в эпохи великого искусства, например при Людовике XVI:

«По мере того, как определенный стиль, подвергаясь сезонным изменениям, все лучше воспринимается публикой, она все больше подчиняется этому стилю, ежедневно сталкиваясь с мебелью, одеждой, обстановкой, личным автомобилем и типами их дизайна, цвета и вкуса, который они диктуют на уровне сознательного и бессознательного восприятия. Вкусы потребителей, сложившиеся таким образом, неизбежно будут реагировать и на "высокое искусство". А значит, если такая реакция публики будет побуждать архитекторов, художников, скульпторов и дизайнеров к достижению более жизненного, непосредственного и современного идеала, ничего лучшего и придумать нельзя»²³.

В «раскрутке» ар деко немаловажную роль сыграли новые выразительные средства кино. Хотя современные декорации и архитектура фигурировали в авангардных кинофильмах Европы на протяжении всех двадцатых годов, лишь к концу этого десятилетия ар деко в полной мере вошел в стилистический арсенал американских кинематографистов. Правда, прибегать к языку ар деко в кино стали преимущественно для передачи негативных ассоциаций, и модернистский антураж стал знаком всего

Джон Паркинсон и Доналд Паркинсон. Универмаг «Буллокс Уилшир». Лос-Анджелес, 1928. Здание вносит современные формы вертикально организованной архитектуры в горизонтальные очертания предместий Лос-Анджелеса.



Wilshire

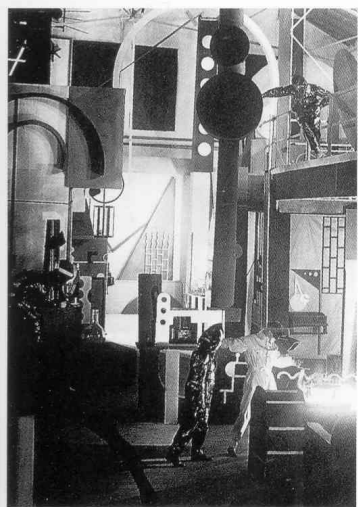
зловещего (таковым было наследие европейского кино – например, фильм Марселя Л'Эрбье *Бесчеловечная* или Фрица Ланга *Метрополис*). Робер Малле-Стевенс был одним из самых страстных европейских художников, стремившихся ввести современность в кино, и все же в своей книге *Современный декор в кино* (1928) он жаловался, что ар деко используется «исключительно в сценах разврата: одни ночные клубы да будуары дам полусвета, из-за чего возникают нехорошие подозрения, что замечательные эксперименты и поиски художников и дизайнеров нужны лишь для создания соответствующей атмосферы вокруг пьяниц и людей с дурной репутацией»²⁴.

В американском кинематографе ар деко сохранял такую же направленность: к нему прибегали, чтобы показать декадентский образ жизни независимой женщины (*Единственный стандарт* с Гретой Гарбо, *Ужин в восемь* с Джин Харлоу), продемонстрировать обстановку экзотических ванных комнат (*Динамит*, 1929) и спален (*Самый легкий путь*, 1931). Пол Фиджос использовал стилизованные яркие солнечные лучи, пробивающиеся из-за туч, и гигантскую роспись небоскреба для декорации ночного клуба в своем фильме *Бродвей* (1929). Ар деко использовался не только для воссоздания гедонистической атмосферы, но и в оформлении промышленных предприятий и объектов крупного бизнеса, символизируя финансовую мощь, мужской мир и очевидную непригодность женщин для этого мира (*Девушка из большого бизнеса*, 1931, *Женское*, 1933)²⁵. Материализовавшаяся роскошь, пусть и с декадентским оттенком, способствовала утверждению ар деко в сердцах и умах многочисленных американских кинозрителей. Женские журналы регулярно предлагали выкройки, с помощью которых читательницы копировали модные костюмы киноактрис. Едва ли не важнейший законодатель моды, кинематограф предлагал своей аудитории вдохновляющие образцы для подражания. Даже обстановка, в которой демонстрировались кинофильмы, усиливала притягательность экзотической роскоши и декаданса ар деко. Внутри кинотеатров дизайнеры той эпохи могли позволить себе и публике насладиться декоративными эксцессами. От зрителей требовалось отказаться от ощущения реальности здания, как и всего происходящего в фильме.

Зрительный зал театра «Уилтерн» в Лос-Анджелесе (1929–1931) свидетельствует об убежденности архитектора С. Чарлза Ли в том, что ар деко вполне способен свести классицизм к легкомысленному декору, если окрасить в золотой и розовый цвета канелированные колонны, обрамляющие экран, и не оставить незакрашенным ни клочка на поверхности стен и потолка. Правда, Ли, по крайней мере, сохранил хоть какую-то видимость формализованного порядка, умножив число колонн вдоль стен и расписав их одинаковыми полосками узора. А вот Маркус Притека, оформляя зрительный зал кинотеатра «Пантаджис» в Лос-Анджелесе (1929–1930), кажется, попросту забыл обо всех известных архитектурных теориях – никакие условности не сдерживают декора из зигзагообразных линий.

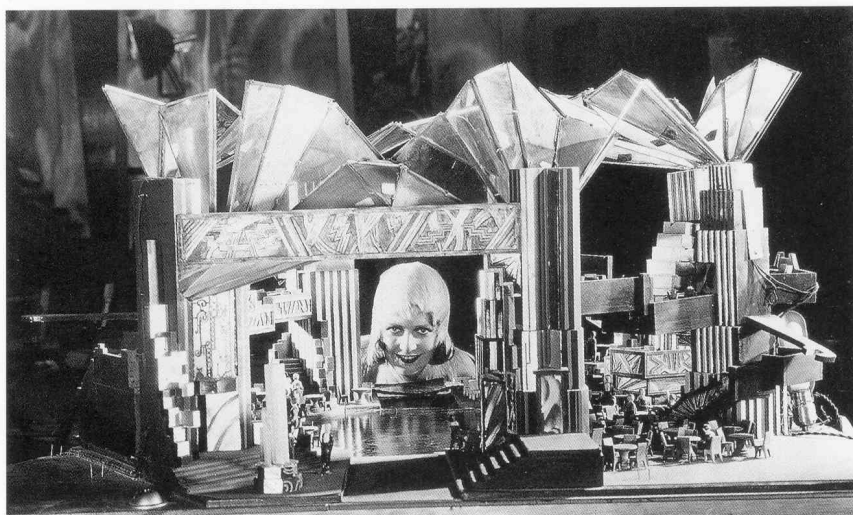
Архитектура кинотеатров должна была как соответствовать характеру нового звукового кино, так и отражать во многом эскапистское содержание большей части кинофильмов. В этом смысле ар деко оказался идеальным стилем и пышным цветом расцвел в того типа зданиях, которыми вскоре была застроена вся страна. Кинотеатры

Кадр из кинофильма Марселя Л'Эрбье *Бесчеловечная*. 1924. Над фильмом, в котором впервые появляются современный дизайн и архитектура, работали Шаро, Лалик, Пюифорка, Тамплье и Малле-Стевенс. Декорация в кадре – лаборатория «века техники» – проект Фернана Леже.



стали и барометром популярности этого стиля, и его «пропагандистами». Когда динамика ар деко переместилась с прикладного декора на современные, но все же оставшиеся декоративными упрощенные обтекаемые формы, архитектура кино-театров также постепенно трансформировалась.

Важными проводниками стилистических перемен были журналы и реклама. Отмечалось, что «полдюжины специализированных журналов по архитектуре, мебели и декору начали новый [1928] год, изменив в январских номерах свой формат, обложку, подачу редакционных статей или даже само содержание; все это явно приняло форму какого-то коленопреклонения перед современным». Нет ничего удивительного в том, что движущей силой нового стиля в Америке выступал капитализм. Один из авторов *Architectural Record* утверждал, что «характерной чертой американской версии любого



Клуб «Парадиз». Декорация для фильма Пола Фиджоса *Бродвей*. 1929. Вверху: Грета Гарбо выглядывает из-за макета клуба «Парадиз».

Дж. Алберт Лансбург. Зрительный зал и вестибюль кинотеатра «Уилтерн».

Лос-Анджелес, 1929. Живое олицетворение излишеств в декоре, своеобразное проявление эскапизма, процветавшего тогда в кинотеатрах Америки.

Энтони Б. Хейнсберген, автор росписи плафона, был самым плодовитым монументалистом того времени. Недавно этот кинотеатр удалось спасти от сноса благодаря усилиям общественности Лос-Анджелеса.

направления в искусстве является, безусловно, коммерция... На настоящий момент она ядро модернизма. Модернизм заставляет взглянуть на вещи по-новому, оживляет капитал, показывает, что торговец – не мертвый посредник, он способен проявить свой торговый гений». Торгашеский дух таких заявлений раздражал художников, настроенных политически радикально и восставших против откровенной коммерческой эксплуатации их дизайнерских решений. В глазах пуританских приверженцев модернизма меркантилизм, по сути, свел серьезное дело дизайна к причудливой моде, разукрашенной цветистым и избыточным декором.

Но даже те, кто стоял на переднем крае коммерциализации ар деко, оказались способными признать рождение «новой красоты», несмотря на все сомнения, сопроваждавшие формирование нового стиля. «Немало таких, кто честно сомневается в коммерческой ценности экзотических и фантастических экспонатов, как только речь заходит об их продаже», – высказался председатель нью-йоркского Клуба арт-директоров, представляя «Шестую ежегодную выставку прикладного искусства» в 1927 году. «И они не забывают, – продолжал он, – о широких слоях публики, которую приводят в смущение современное искусство или фантазии автора»²⁶. Среди рекламных плакатов европейских художников на выставке 1927 года были работы Лео Ракова для универмага «Мейсис» и Владимира Бобрицкого для фирмы «Фортепяно Стейнвея с сыновьями». Реклама в стиле ар деко существовала в США на протяжении всех лет между двумя войнами, но никогда не могла сравниться с утонченностью графики Франции, Голландии и Италии. Буквальная передача таких образов современности, как небоскребы, самолеты и поезда, – что угодно могло быть использовано как товарный знак американской продукции: кофе, иглол или обуви – выглядела более обыденной. Образы современности представлялись обычно рядом с рекламируемыми объектами, как, например, на плакате концерна «Дженерал Электрик» (1929)²⁷: холодильник изображен на фоне футуристического городского пейзажа, напоминающего фантазии Антонио Сант-Элиа или Хью Ферриса.

Парижская выставка 1925 года была эфемерным событием – по ее окончании «гордые национальные павильоны, в которых было представлено общее состояние искусств, ремесел и технологий почти во всем цивилизованном мире, были снесены до основания»²⁸. Однако американские универмаги, музеи, журналы, кино и театры сохранили дух этой выставки, ее зрелищность, сделав ее неотъемлемой частью реального мира. Небоскребы, которые быстро размножились в деловых центрах американских городов, были особенно агрессивны: безжалостно ломая линию горизонта, они постоянно напоминали о том, что новый стиль символизирует силу, престиж, роскошь и шик. Во второй половине 1920-х годов Манхаттан стал местом грандиозного азартного состязания богатейших людей страны: кто воздвигнет самое высокое здание в мире. Уолтер Крайслер и его архитектор Уильям ван Аллен спокойно наблюдали за тем, как Х. Крейг Северанс соорудил небоскреб высотой в 927 футов (Уолл-стрит, 40). Но как только Северанс завоевал титул чемпиона, его соперники тут же установили 27-тонный стальной шпиль, который они прятали внутри Крайслер-билдинга, и довели его высоту до 1048 футов.

Такие здания со стилизованными фасадами и богатыми интерьерами в городах Среднего Запада и Западного побережья свидетельствовали о том, что американские бизнесмены и их архитекторы последовательно игнорировали далекие голоса европейских модернистов, ратовавших за сдержанность в декоре. Могущественными покровителями ар деко были, в частности, банки. Второй национальный банк в Бостоне, «Юнион Траст» в Детройте, «Тайтл Гэранти энд Траст» в Лос-Анджелесе – все они воздвигали небоскребы и богато украшали внутренние помещения. Для этих компаний, воплощавших мощь современной Америки, декор был функционален, так как знаменовал успех и надежность, а не легкомыслие и эксцентризму, как заявляли критики ар деко в Европе.

В 1930 году, когда было завершено строительство небоскреба Эмпайр-Стейт-билдинг, Пол Франкл окинул взором прошлое, вспомнил о парижской выставке 1925 года и неучастии в ней Америки и увидел, что с того времени его новая родина прошла долгий путь. «Прошло пять лет, – писал он, – и сейчас мы находимся в самой гуще культурного движения, активней и значительней которого не было ни в одной стране»²⁹.

В ар деко, развивавшемся на американской почве, произошел важный стилистический сдвиг от «эры джаза», протекавшей под французским влиянием, и мотивов «зигзага», характерных для небоскребов конца 1920-х годов, в сторону обтекаемых форм ар деко 1930-х годов. Небоскребы продолжали строить, однако между Крайслер-билдинг и сдержанностью Сейвингс-Фанд-Сосайети-билдинг в Филадельфии, возведенного всего лишь годом позже, лежит целая вечность. В условиях экономической неопределенности, царившей в то время, совет директоров филадельфийского общества, в отличие от Крайслера, не желал дорогого проекта, а потому решил упростить первоначальные технические требования к его разработке. Стилистические изменения ассоциируются с более глубокими переменами в культурной сфере, так что контраст между «зигзагом» и «модерном» 1930-х можно рассматривать как контраст между излишеством и строгостью, роскошью и практичностью, декоративным искусством и промышленным дизайном или же как контраст между европейским влиянием и сугубо американской интерпретацией современности.

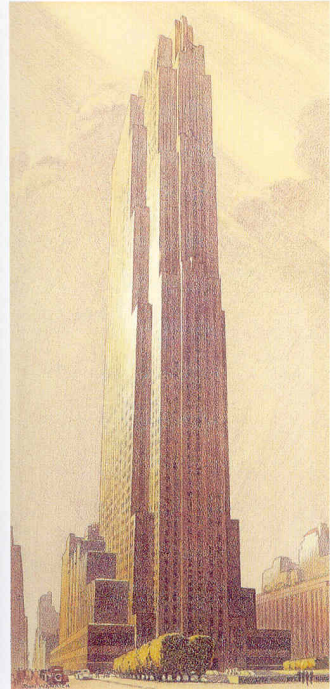
С точки зрения эстетики эволюция американского ар деко состояла в постепенном отходе от орнаментации, что наглядно прослеживается как в дизайне, так и в архитектуре. Ретроспективный взгляд на творчество таких дизайнеров, как Кем Вебер и Доналд Дески, показывает, что отход здесь означает отказ от угловатости зигзагообразного узора в пользу изогнутых поверхностей и плавности линий рисунка. Эскизы мебели Вебера, изготовленной для братьев Баркер в 1926–1927 годах, используют угловатые формы – так сказать, мотив небоскреба, но в первой половине тридцатых годов для его мебели уже характерны обтекаемые формы, более принятые в промышленном дизайне, чем в строительстве небоскребов. К 1932 году Франкл, успешно эксплуатировавший мотив небоскреба, отказался от него, увидев в нем «пройденный этап»: «Самый высокий из них – Эмпайр-Стейт-билдинг – всего лишь надгробный монумент на могиле эпохи, создавшей его... Небоскребы – это памятники алчности». В условиях продолжающегося кризиса Дески также покинул своих частных клиентов, перейдя к крупным производителям. В 1930-е годы излюбленным символом современности стал



S TEACHER
PROVED TO

EV

ONCI



Вверху: Джон Уэнрич. Здание Американской радиокорпорации в Рокфеллеровском центре. Перспектива. 1931. Акварель. К началу 1930-х годов орнаментальный декор предыдущего десятилетия уже считался устаревшим, но небоскребы, где он использовался, продолжали строиться. Теперь американские архитекторы в стремлении отразить современность акцентировали форму как декоративное средство.

Слева: Пол Мэншип. Статуя Прометей у здания Американской радиокорпорации. 1930.

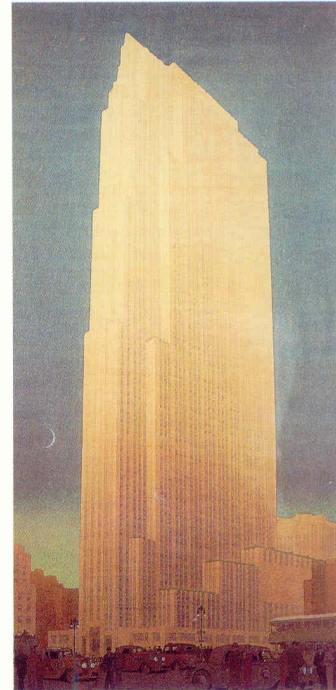
пароход, а не небоскреб. Именно в тот период трансатлантические лайнеры оказались на пике популярности. «Нормандия», «Франция» и «Атлантика» французского пароходства, а также «Куин Мери» компании трансатлантических перевозок «Кюнард» состязались за право обладания «Синей лентой», неофициальной наградой кораблю, быстрее всех переплывшему океан. Такое соперничество напоминало состязание архитекторов Нью-Йорка в 1920-х годах по возведению самого высокого небоскреба. Если сочетание скорости и роскоши не противоречило эстетике ар деко при оформлении внутренних интерьеров лайнера, то его внешний вид налагал определенные ограничения. Ле Корбюзье обратил свои взоры на лайнеры в 1923 году и обнаружил там «свободу от векового и презренного порабощения прошлым»³⁰. Он пришел к такому выводу вопреки тому, что принципы декора, используемого на корабле, далеко не соответствовали требованиям модернизма в его собственной интерпретации. Впрочем, американский дизайнер Норман Бел Геддес считал необходимым приглушить кричащие корабельные интерьеры, приведя их в соответствие с простотой горизонтальных линий экстерьера. В своей книге *Горизонты* он настойчиво утверждал, что «если внимательно рассмотреть корабль, то можно увидеть архитектуру современной и лучше той, что на берегу»³¹. Однако если на море роскошь сохраняла свои позиции, то дизайнеры и архитекторы на земле, ощущая на себе последствия экономических потрясений, склонялись к переосмыслению принципов современного декора.

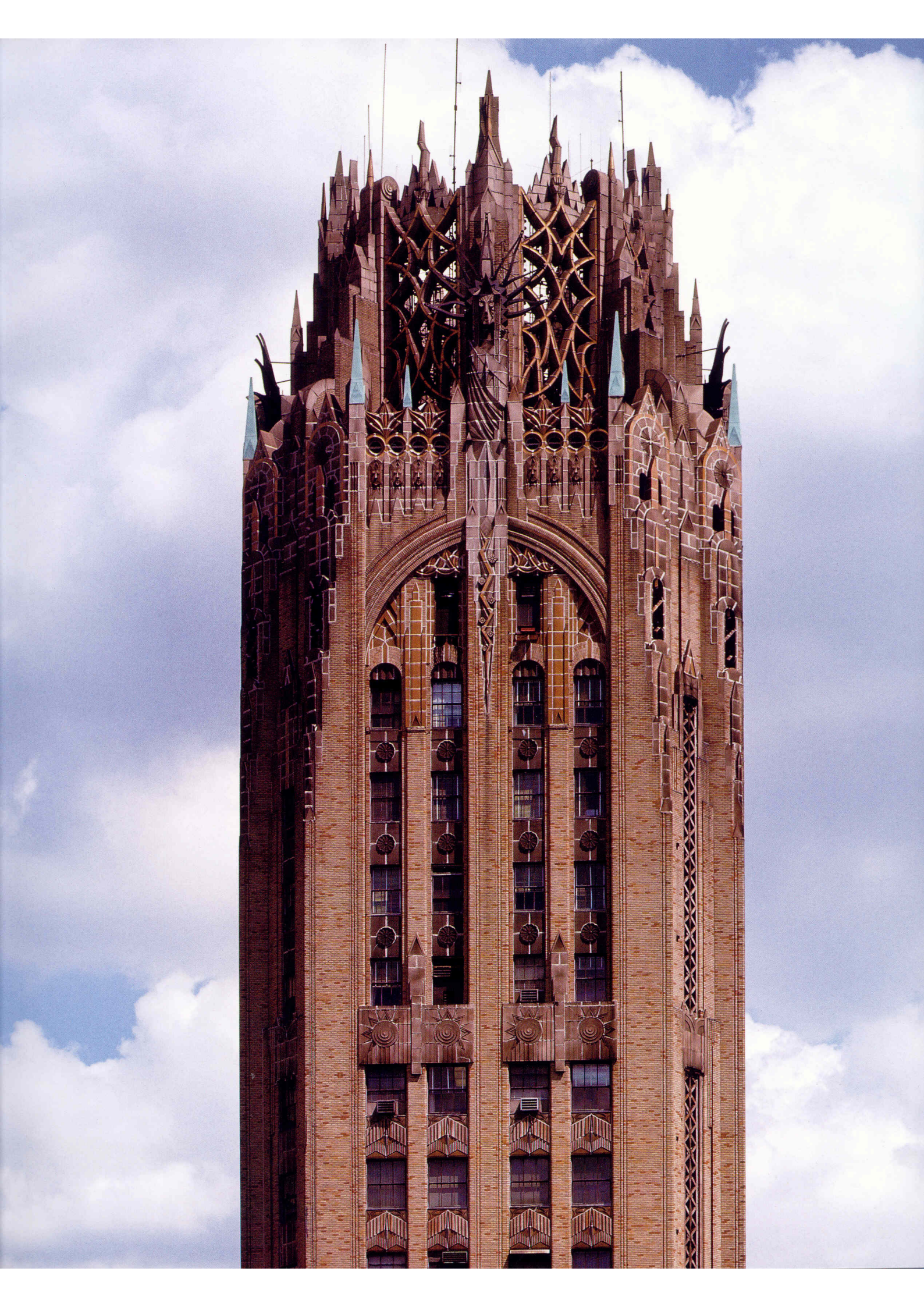
Постоянно упоминается взаимосвязь между крахом фондовой биржи в 1929 году, последующими годами экономической депрессии и развитием ар деко в русле «модерн». Не только вульгарность и недопустимость откровенной роскоши ар деко, как полагал Франкл, но и суровая экономическая действительность нанесли удар по декоративному искусству, состоявшему на службе у роскоши, вынудив дизайнеров обратиться к нуждам широких слоев населения. Бел Геддес признавал влияние экономического кризиса на стилистику искусства. В 1932 году он пророчествовал:

«Заглядывая вперед сквозь призму грядущих пятидесяти лет, историк обнаружит, что временной отрезок с 1930 по 1940 годы имеет громадное значение. Он увидит, что данное десятилетие – это время критического отношения к действительности, время беспокойства и неудовлетворенности, переходящих в чувство разочарования. . . Вне всякого сомнения, он станет размышлять над тем, что среди разлившейся по всему миру меланхолии, вызванной экономической депрессией, восходит новая эра с новыми, бодрящими дух замыслами и открытыми горизонтами»³².

В свете подобных высказываний может показаться, что бытовые электроприборы и средства передвижения в футуристической интерпретации таких дизайнеров, как Бел Геддес, Реймонд Лоуи и Уолтер Дорвин Тиг, стали символом новой, послекризисной эпохи, вдохновлявшейся эстетикой научной фантастики. Однако другие примеры демонстрируют менее революционную стилистическую эволюцию, обусловленную коммерческим и политическим контекстами кризиса.

Сохранилось множество документов по истории возникновения профессии промышленного дизайнера, представители которой в США 1930-х годов способствовали укоренению и популяризации стилистики обтекаемых форм³³. Бел Геддес и Уолтер







«Кросс и Кросс». Первоначальная штаб-квартира Американской радио-корпорации на Лексингтон-авеню, № 570. Нью-Йорк, 1931. Неоготическое завершение здания символизирует радиоволны и электрическую энергию этой мощной корпорации.

Вестибюль и лифт в Крайслер-билдинг. Нью-Йорк, 1929. Великолепие стен, облицованных ониксом, напоминает посетителям, что они входят в новейший храм, посвященный богатству и мощи промышленности.



Уэрт Роуланд в содружестве со «Смит, Хинчман энд Гриллс». Двери лифта в Юнион-Траст-билдинг. Детройт, 1929. Монель-металл, цветное стекло, нумидийский красный мрамор. Многоцветные композиции являлись существенным элементом как внутреннего, так и внешнего декора многих зданий в стиле ар деко в конце 1920-х годов.

«Шрив, Лэм энд Хармон». Эмпайр-Стейт-билдинг. Нью-Йорк, 1929–1931. Скромно украшенное, это здание строилось в годы, когда американский ар деко переживал переходный период. Для обычного промышленника или компании оно было местом, где можно арендовать помещение, так что откровенное выражение силы и престижа было бы излишним. О них напоминают высота и объем здания, но простота линий уже свидетельствует об отходе от подобного самоутверждения. Дизайнеры все больше обращались к современным тенденциям в искусстве в поисках эстетических или даже моральных критериев.





Рекламный плакат компании «Кюнард» с изображением кораблей «Куин Мери», «Беренгария» и «Аквитания». Конец 1930-х.

Дорвин Тиг открыли свои конторы уже в 1926 году, а в 1929 году Реймонд Лоуи и Генри Дрейфус последовали их примеру. Они работали над созданием нового облика товаров широкого потребления в послефордовской Америке. Некоторые из них имели старые связи с корпорациями, в частности Тиг – с «Кодаком», а Лоуи – с «Сирс и Робак», причем они прославились именно «способностью решать технические проблемы на языке эстетических форм». Однако в отличие от радикальных модернистов Баухауза в Германии 1920-х годов (хотя на первый взгляд могло показаться, что именно эти взгляды на искусство и промышленность внедряются в практику), большинство дизайнеров нового призыва имели коммерческие корни: они пришли из мира рекламы и хорошо представляли, что их работа составляет важный элемент торгово-экономического процесса. Лоуи и Тиг начинали свой путь коммерческими художниками-оформителями и только потом перешли в трехмерный дизайн; они были хорошо осведомлены о возможности давления, о трениях и компромиссах, которые неизбежны в коммерческой деятельности. В этом отношении кризис имел прямые последствия в области эстетики. Внезапное сокращение рыночного пространства усугубило конкуренцию и повысило внимание производителей к внешнему виду товара. Дизайнер Харолд ван Дорен утверждал:

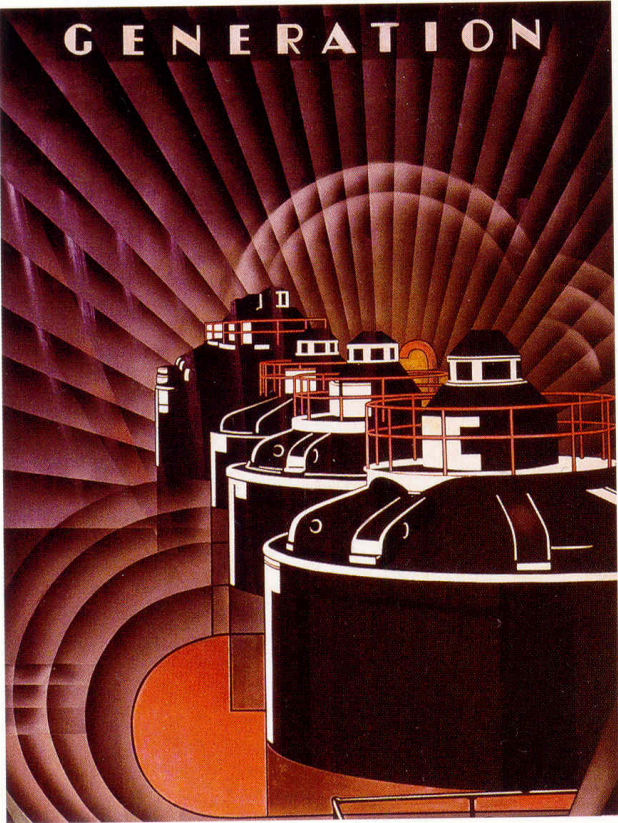
«...так называемые обтекаемые формы навязываются дизайнеру необходимостью сохранить низкую стоимость высокоскоростного производства. То, что может показаться результатом изощренного вкуса и любви дизайнера к чувственным изгибам и выпуклым формам, на деле является итогом эволюции способов производства и технологий конвейерных линий»³⁴.

Даже Бел Геддес, бóльший идеалист, чем многие из его товарищей, продолжая жаловаться на отсутствие у промышленников понимания роли наглядности, усматривал в происходящем признаки прогресса. Он был убежден, что вопль потребителя: «Дешево и долговечно, но посмотрите, как ужасно это выглядит!» подействовал на производителей. Как отмечалось в журнале *Fortune Magazine* в 1934 году, «уже давно мебель и ткани ценят за их внешний вид. Теперь настала пора и для стиральных машин, печей, распределительных щитов и локомотивов»³⁵.

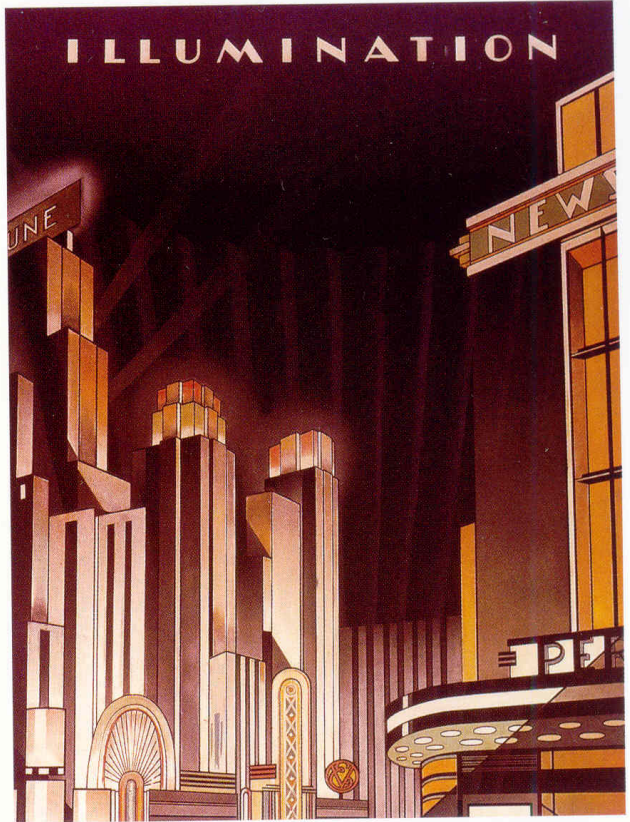
Именно потому, что обтекаемые формы оказались применимыми к дешевым товарам длительного употребления и очень дешевым товарам разового использования, ар деко в Америке 1930-х годов мог претендовать на название «тотальный стиль». Эстетика обтекаемых форм распространялась сама по себе, помимо усилий дизайнеров с «именем», работавших для гигантских корпораций, и формировала массовую продукцию, прозванную «дизайном грошовой лавки»³⁶; она охватывала все, начиная с дешевой пластмассовой бижутерии и кончая дорогими товарами. Важными факторами повсеместного распространения этого стиля стали прогресс в производстве новых материалов и экономическая доступность некоторых из них. Вслед за изобретением бакелита в 1909 году на рынке в 1930-х годах появилось множество других пластмасс с собственной торговой маркой, таких, как дурез, пласкон, резинокс и каталин – все это были «цветастые братья бакелита», создававшие новые возможности для производства дешевых товаров. Устойчивость цвета каталина сделала его излюбленным материалом для изготовления ювелирных изделий, «детских» радиоприемников и настольных ламп; новые

Компания «Блей и Лайман». Рекламные щиты из витролита с символикой «Выработка энергии», «Освещение», «Газ» и «Передача энергии» на здании энергетической корпорации «Ниагара-Мохок». Уэст-Сиракьюс, Нью-Йорк, 1930–1932. Щит «Иллюминация» рисует «город будущего» – популярный образ в рекламе и декоративной росписи в период между мировыми войнами.

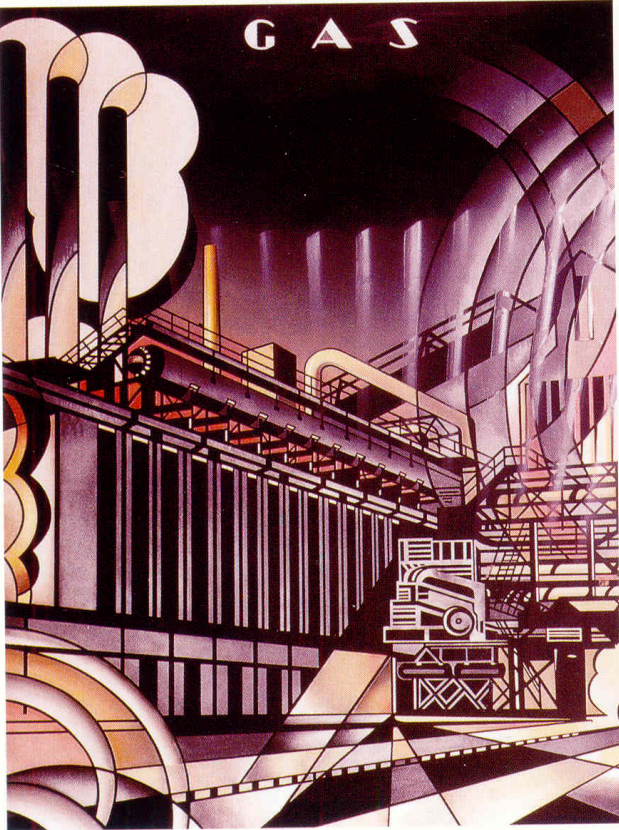
GENERATION



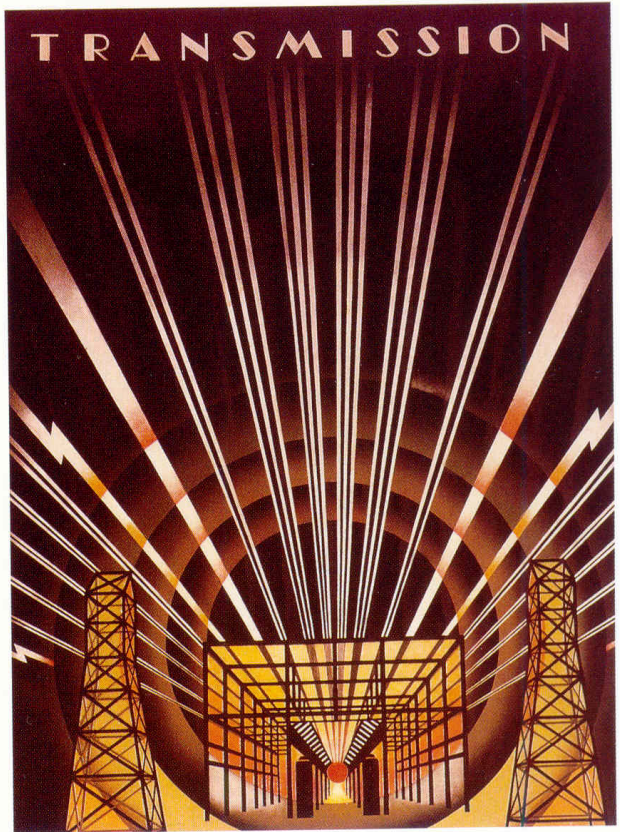
ILLUMINATION



GAS



TRANSMISSION



Подставки для книг из бакелита. 1930. Дизайнер неизвестен. Новая и нередко безвкусная пластмасса, производившаяся в 1930-х годах, использовалась при изготовлении бесконечного ряда предметов домашнего обихода.

возможности открыли дизайнерам и производителям его пластические качества. Теперь можно было проектировать самые мелкие детали, как утверждалось в рекламе 1939 года, перевозившей «скульптурную красоту» термоса Генри Дрейфуса.

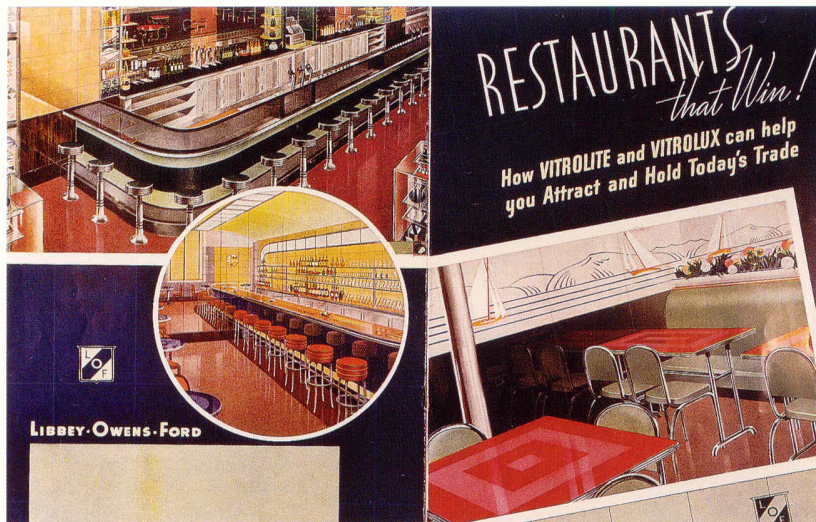
Резкое падение цен на сталь в начале 1930-х годов и одновременное подорожание древесины³⁷ стали стимулом моды на предметы мебелировки из хрома и стальных трубок – они заняли центральное место в типичном интерьере, оформленном в стиле ар деко «модерн». И хотя часть потребителей неохотно приняла эту новинку, а многие солидные производители не желали приниматься за дорогостоящее переоборудование производства, к которому вынудило бы широкое использование металла, металлическая мебель была запущена в массовое производство такой компанией, как «Ройал Метал Мэнюфэкчуринг», имевшей демонстрационные залы в нескольких городах и товар которой с маркой «Ройалхром» можно было заказать по почте по каталогу «Сирс Робак». Кстати, необходимо отметить огромное значение каталога «Сирс Робак» для пропаганды современного дизайна в самых отдаленных уголках Америки. В автобиографии Детство, описывающей жизнь американца в сельских районах штата Джорджия в 1930-х годах, писатель Гарри Круз рассказывает:

«Каталог "Сирс Робак" чаще называли "Книгой желаний". Так его окрестили люди, жившие в самой глубинке, – ведь они ни за что не смогли бы позволить себе хоть что-нибудь из этой книги, но в часы досуга были способны сидеть над ней часами и мечтать... Федеральному правительству следовало бы отчеканить особую медаль и наградить ею компанию "Сирс Робак" за то, что та высылала эти каталоги семьям фермеров, и за то, что она вносила все эти краски жизни и все эти таинства и красоту в жизнь сельских жителей»³⁸.

Наряду со сталью еще одним характерным материалом ар деко в интерьере и архитектуре стало стекло. Витролит был новой формой цветного профильного строительного стекла, широко использовавшегося при оформлении кухонь и ванных комнат. Покупателю постоянно напоминали о его «блеске, прекрасных гигиенических качествах и способности отражать свет». «Сегодня строим из стекла!» – призывала реклама³⁹.

Хотя мотивация компаний, нанимавших на работу промышленных дизайнеров, возможно, и не встречала одобрения утопически настроенных пионеров модернизма в Европе, вопрос о европейском влиянии не терял актуальности. Риторика промышленных дизайнеров, веривших в функционализм «хорошего дизайна», не противоречила мнению европейских модернистов. Бела Геддеса даже сравнивали с Ле Корбюзье: «Его книга *Горизонты* лежит на столе у многих важных людей в Детройте и на Уолл-стрите. Парфенон в ней изображен бок о бок с зерновыми элеваторами. В 1921 году архитектор Корбюзье сделал то же самое в своей книге, но мало кто из промышленников читал Корбюзье»⁴⁰. Существует ряд свидетельств непосредственного влияния Европы. Так, например, бесконечные модели стульев из стальных трубок на американском рынке в 1930-е годы многим обязаны прототипу Марселя Бройера, мебельного дизайнера из Баухауза, и едва ли удастся провести границу между американской архитектурой ар деко и некоторыми наиболее яркими творениями архитектурных столпов модернизма.

Реклама витролита и витролюкса.
В начале 1930-х годов новые материалы играли важнейшую роль в развитии современной эстетики.



Мебель из хромированных стальных трубок в баре «Нью-Йорк». Чикаго, 1935. Даже в середине 1930-х годов еще сохранялась ассоциация нового стиля с утонченностью столицы.

Особняк Батлера в Де-Мойне, штат Айова, построенный по проекту Джорджа Крэтча (1936), являлся типичным образцом функционализма. Этот «дом будущего», построенный из железобетона, принадлежал компании «Дженерал Электрик», которая объявила его огне-, сейсмо-, смерче- и термитоустойчивым. Но хотя автор исходил из эстетики европейского модернизма, формы здания оставались декоративными. Цилиндрическая башня с перилами, как на палубе океанского лайнера, «скоростные линии», бегущие вокруг верхнего этажа, – все воплощает дух современности и вместе с тем выходит за рамки требований функциональности и уводит в царство репрезентативности, что, в конце концов, и является определяющим признаком ар деко.

Однако именно коммерциализация ар деко и отход от чистоты теорий модернизма, по мнению многих критиков, как раз и выделяет его в качестве самостоятельного стиля. «Баухауз закрылся примерно в то же время, когда началась мания обтекаемости, – писал Джон Макартур, один из сторонников модернизма, работавший в Музее современного искусства. – Но он отверг бы обтекаемую форму таких предметов, как шейкер для коктейля или авторучка, где ее применение – просто абсурд». Винить дизайнеров, например Бела Геддеса, за все это «зло», наверное, несправедливо, если учесть, что он «нередко смущался, когда его называли отцом обтекаемых форм»⁴¹. «Типичный проект Баухауза, – добавлял Макартур, – к чему бы он ни относился: к стульям, осветительным приборам или пепельницам, свободен от заблуждений как сторонников модернизма, так и адептов обтекаемости; здравая школа Баухауза не допустила бы этого»⁴². Однако Макартур предпочел не заметить, что зачастую дизайн Баухауза воспринимался как ар деко. Историк Джон Хескетт приводит в пример автомобиль Гропиуса «Адлер», разрекламированный как функциональная модель, «гармонично сочетающая внешний вид с логикой технических функций машины». По словам Хескетта, *«...выбор Гропиусом геометрической формы, наиболее подходящей, по его мнению, именно для автомобиля, был продиктован его личным пониманием художественной формы, подходящей для автомобильной технологии, а не самой технологией. Фактически это напрямую противоречит современным техническим концепциям формы – таким, как обтекаемость. Поэтому дизайн кузова "Адлера", роскошного автомобиля ручной работы, является скорее символом функции, чем ... ее непосредственным воплощением»*.

Для того чтобы понять модернизм как параллельное выражение «эры техники», следует вернуться к коммерческим корням промышленного дизайна. Бел Геддес заявлял, что «человек, использующий машину, должен быть пропитан духом машины и понимать ее». Однако большинство приборов и машин, к которым было обращено внимание промышленных дизайнеров, собственно говоря, было изобретено и выброшено на рынок еще до 1925 года, и роль дизайнера, таким образом, носила «консервативный характер: она сводилась к модернизации внешнего дизайна и не вносила больших изменений в функции машины». Если ар деко 1920-х годов явился реакцией декора на требования и возможности современной жизни, то его отклонение в сторону американского «модерна» можно рассматривать как дальнейший этап в развитии этого прагматичного подхода к действительности. Криволинейная эстетика «эры машин» фактически стала стилистическим приемом, минимизирующим страх перед машиной и подозрительность

Генри Дрейфус. Термос и поднос. 1930. Эмалированное и хромированное стекло. Обтекаемые линии многим предметам придавались исключительно из эстетических соображений. Такой «функциональный» облик ассоциируется с современностью, но не диктуется эргономикой.

по отношению к ней, а также революционным выражением скорости. Бел Геддес оправдывал обтекаемые формы своих автомобилей тем, что сравнивал их с естественной формой падающей капли воды; обтекаемость «устраняет возмущения в среде, в которой движется автомобиль». С точки зрения аэродинамики нет необходимости делать обтекаемой форму миксера или чашки весов, но, возможно, такая форма устраняет и какие-то иные «возмущения». В самом деле, многие проекты 1930-х годов – это буквально упражнения в сокрытии. Так, в 1935 году Реймонд Лоуи изготовил знаменитый холодильник «Коулдспот», спрятав механизмы в белую эмалированную коробку с ровной и гладкой поверхностью; «тревожный подтекст новой, механизированной Природы был усмирен знакомыми формами и поверхностями; изменения в этой природе должны происходить мягко, бесконфликтно... аккуратно, не выплескиваясь наружу»⁴³.

Итак, несмотря на смену эстетики при переходе от «зигзага» к «модерну», параллели в содержании, как можно заметить, сохраняются. В контексте обсуждения проблем национальной экономики и национального самоопределения американский «модерн» и французский ар деко можно рассматривать как два проявления модернизма. Уже говорилось о подоплеке нервозности французов в экономике и их поисков обретения французской современной идентичности через декоративное искусство. Аналогичные аргументы можно привести, рассматривая перерастание американского ар деко «зигзаг» в «модерн» в 1930-е годы. Но если в основе беспокойства Франции накануне Первой мировой войны лежала угроза растущего промышленного и художественного потенциала Германии, проблемы Америки были проблемами крепнущей, встающей на ноги страны. Насущной необходимостью стало воспитание чувства национальной общности в нации иммигрантов, пестрой в расовом и культурном отношении: «Они могли бы идентифицировать себя как американцы лишь в том случае, если бы смогли понять, что такое быть американцем... Вот почему такие усилия прилагались к созданию американского идеала, приемлемого для всех рас и вероучений»⁴⁴. «Что такое быть американцем», попыталась сформулировать Хейзел Керк в 1933 году:

«“Американизация” (иногда об этом говорится совершенно откровенно) означает насаждение нашей одержимости горячей водой, ванной, множеством



больших полотенец, мылом и прочими чистящими и моющими средствами. Мотив физического комфорта дает о себе знать в широком использовании систем центрального отопления, электрических вентиляторов, холодильников и удобных стульев».

Хотя было бы самонадеянным предполагать, что Америка боролась за подобное определение своего национального своеобразия еще до того, как стал развиваться ар деко, одним из объяснений прихода обтекаемых форм и возобладания эстетики чистоты и белизны может стать особый подход к таким понятиям, как гигиена и современность, которые все более и более воспринимались в США как сугубо американские. В статье о быте среднего американца критик и историк Льюис Мамфорд утверждал, что модель, к воплощению которой должен стремиться дизайнер, «следует искать в современной больнице»⁴⁵, а Генри Дрейфус при описании своих проектов предпочитал термин «создание чистых линий»⁴⁶.

Политические и общественные функции ар деко оказались в 1930-е годы в центре внимания всемирных выставок в Америке. Эти грандиозные события были частью той же традиции, что и парижская выставка 1925 года, причем в них еще менее маскировалась чисто социальная направленность пропаганды. Выставка «Век прогресса» в 1933 году в Чикаго проходила под почти оруэлловскими лозунгами: «Вперед с опорой на технику» и «Развивать науку и промышленность». Правительство и промышленники надеялись, что эти лозунги сплотят американцев и помогут вывести страну из кризиса. Уолтер Дорвин Тиг, председатель комитета по организации Всемирной выставки в Нью-Йорке в 1939–1940 годах, с удивительной искренностью рассказывал о тематике экспозиций. По его словам, конкуренция между фирмами, участвующими в выставке, практически отсутствует, что само по себе позволит «новым крупным отраслям промышленности Америки изложить свои доводы в пользу укрепления демократической системы частного предпринимательства»⁴⁷. Справедливыми представляются слова о том, что «в наш идеологический век упор делается на систему, в условиях которой стал возможным нынешний жизненный уровень в Америке»⁴⁸. Тиг не без гордости заявлял, что «впервые за всю историю выставок мы увидим, как крупные компании объединяются, чтобы указать на основные ориентиры промышленного развития, заявить о нынешних успехах и наметить будущие планы, осуществимые в условиях демократии»⁴⁹.

Америка проводила международные торговые ярмарки начиная с XIX века. До 1930-х годов самой удачной была ярмарка 1904 года в Сент-Луисе, на которой экспозиция Ольбриха познакомила Америку с творчеством «Венских мастерских». Первая большая выставка в эпоху ар деко состоялась в Филадельфии в 1926 году, в честь 150-летия независимости. Здесь было представлено и декоративное искусство Европы (в том числе и «Венские мастерские»), но в первую очередь выставка стала торжеством прогресса современности, который символизировал экспериментальный «полностью электрифицированный дом». И хотя участники выставки не добились большого коммерческого успеха, в архитектурном плане она осталась в памяти благодаря 200-футовой «Башне света» с криволинейными опорами, уступами фасада и барельефами с мотивом солнечного восхода – она обеспечивала внешний эффект дизайнера ар деко с его движением разноцветных огней и серебристых лучей света, каждый вечер освещавших площадь выставки.

В течение десятилетия, предшествовавшего крупнейшим Всемирным выставкам в Нью-Йорке и Сан-Франциско в 1939 году, по всей Америке устраивались многочисленные выставки, в частности в Сан-Диего (1935), Кливленде и Техасе (обе – в 1936). Но самой большой и значительной до 1939 года стала выставка «Век прогресса» в Чикаго (1933–1934). В архитектурном отношении ее павильоны демонстрировали этапы развития ар деко от «зигзага» до «модерна». Прямоугольные выступы Дома путешествий и транспорта еще далеки от обтекаемых форм, которым предстояло возобладать лишь в 1930-х годах; двор Дома науки представлял собой переходный этап: его геометрический орнамент напоминал работы Малле-Стивенса или даже Хофмана, но горизонтальные формы с единственной вертикальной башней указывали на будущие тенденции в архитектуре. На башне здания – три характерные линии, но здесь они скорее изломаны, чем изогнуты. Три павильона компании «Дженерал Электрик» предлагали более строгий, но криволинейный вариант модернизма, в то время как «Электрический дом» Реймонда Худа сочетал изогнутые горизонтальные формы со стилизованными рельефами стен.

Футуристическая природа других экспонатов выявлялась еще более откровенно. Главный «аттракцион» – езда по подвесной дороге в макете «автомобиля-ракеты» на высоте 600 футов над лагуной – ассоциировался с научной фантастикой. По мнению Кларенс В. Фармер, помощника директора выставки, «дизайн зданий и окружающей территории... нуждался в создании совершенно новой грамматики архитектурного языка». Она имела в виду все большую простоту и все меньшую декоративность ар деко, отмечая, что «в результате отхода от классических архитектурных форм и декора в зданиях стало возможным использование простых структур, не требующих украшения»⁵⁰. Провозгласив техническую революцию в качестве противоядия кризису, фирмы, действовавшие на рынке во время великой депрессии, и участники выставки «Эра прогресса» делали упор на развитие новых материалов для жилищного строительства. На выставке экспонировался дом, сделанный из тонколистового металла, а компания «Оуэнс Иллинойс Гласс» рекламировала полупрозрачные кирпичи из стекла, материала, который она позже широко применяла в архитектуре и из которого даже построила показательный дом.

Несмотря на футуристический подтекст в названии выставки, она, по сути, представляла торжественный отчет о достигнутых успехах. Напротив, Всемирная выставка в Нью-Йорке (1939–1940) оказалась «самой большой витриной завтрашнего дня». Официально выставку готовили к 150-летию со дня вступления в должность президента Джорджа Вашингтона. Выставка обошлась в 155 миллионов долларов, размещалась она на участке площадью около пяти квадратных километров во Флашинг-Медоуз, Куинз. За девять месяцев ее посетили около 45 миллионов человек. Это была экстравагантная кульминация эпохи ар деко в Америке. По размаху и международному значению выставка по праву соперничает с парижской выставкой 1925 года. Если сравнить эти выставки, становится ясно, что за четырнадцать лет, протекших между ними, центр тяжести ар деко сместился и пересек океан; изменилась и его стилистика. По многим параметрам нью-йоркская Всемирная выставка была столь же эклектична,

«Посети Чикаго – Пользуйся наземным транспортом Чикаго». Обложка туристского буклета-путеводителя по выставке «Век прогресса» в Чикаго. 1933–1934. Автомобиль-ракета парит на высоте 600 футов над землей.





Джон А. Холаберд и Джон Уэллборн Рут-младший. Павильон корпорации «Крайслер» на выставке «Век прогресса». Чикаго, 1933–1934. Углубления на фасаде днем находились в тени, а ночью светились яркими полосами света; каждое из них освещалось двумя лампами мощностью 1000 ватт.

как и парижская, – со своими гигантскими кассовым аппаратом и пишущей машинкой, блиставшими на крыше двух коммерческих павильонов, со своим «неуемным экспериментированием с новыми формами – иногда удачными, иногда эксцентричными, но в конечном итоге всегда раскрепощающими». Вместе с тем в 1939 году доминировала эстетика криволинейных, обтекаемых форм ар деко, воплощенных в монументальной башне «Трилон и Перисфера»: пешеходная дорожка связывала башню высотой в 699 футов со сферой 180 футов в диаметре, благодаря чему творение Тига окрестили «самым искусным трюком в истории использования стали»⁵¹. Феноменом Всемирной выставки стали не только миллионы ее посетителей – целый спектр сувенирных изделий массового производства окончательно превратил «Трилон и Перисферу» в визитную карточку ар деко. Жена президента задавала тон, выступив на открытии выставки в платье с рисунком из маленьких «трилонов и перисфер». И вот уже к 1940 году около 900 компаний во всем мире получили лицензию на выпуск сувениров, связанных с этой Всемирной выставкой, – от японских ламп до мебели для столовой.

С учетом внимания, которое на выставке было уделено транспорту, важно подчеркнуть, что все три гиганта автомобильной индустрии – «Форд», «Крайслер» и «Дженерал Моторс» – выстроили павильоны по проектам Тига, Лоуи и Бела Геддеса с характерно изогнутыми плоскостями. Демонстрируя свое представление о транспорте будущего, Реймонд Лоуи не только предложил футуристическую трактовку обтекаемых форм такси, океанского лайнера, грузовика и легкового автомобиля, но и представил свое видение ракетного транспортного сообщения между Нью-Йорком и Лондоном. А «футурама», созданная Албертом Каном и Белом Геддесом для «Дженерал Моторс», увлекала посетителя в пятнадцатиминутное путешествие в 1960 год, в мир городов, связанных между собой скоростными магистралями в семь полос. Тема будущего звучала в песне *Заря нового дня* Джорджа Гершвина, ставшей гимном Всемирной выставки, и в диораме Генри Дрейфуса *Демократия* внутри «Перисферы»; на выходе посетители «Футурамы» получали значки с надписью: «Я видел будущее!».

Архитектура Всемирной выставки 1939–1940 годов заняла позицию невмешательства в основы основ модернизма, что было характерно для американских вариантов ар деко. Их сложное разнообразие заставляет задуматься над собственно архитектурной эволюцией этого стиля. Как отмечалось выше, американская архитектура межвоенных десятилетий предлагала невероятно богатый и разнообразный арсенал ответов на вызовы современности, во многом свободный от идеологических догм, сопровождавших европейский модернизм. Историк архитектуры Дейвид Гебхард выделяет три основные тенденции внутри американской архитектуры ар деко: «зигзаг», «модерн», о которых здесь уже упоминалось, но к ним Гебхард добавляет еще и ар деко ОАС – ар деко общественных административных сооружений. Ар деко ОАС – это стилизованный классицизм общественных зданий, возводившихся в рамках реализации «Нового курса» Рузвельта в 1930-е годы и напоминавших шведский и итальянский павильоны парижской выставки 1925 года. В некоторой степени ар деко ОАС был связан с тенденциями «монументальности» в тогдашней, частью тоталитарной архитектуре Европы.



Обложка английского журнала *Vogue* посвященного Всемирной выставке в Нью-Йорке. 1939. Британцы водрузили на статую Свободы новую корону – из цепочки трилонов и перисфер.

Указанные три основных направления ар деко применимы к большей части того, что в Америке считается «современной» архитектурой, созданной между мировыми войнами. Поначалу кажется парадоксальным, что страна, формы промышленной архитектуры которой очаровали Ле Корбюзье, породила зрительные образы, отвергавшиеся многими европейскими модернистами. Идеи европейского модернизма, сплоченного верой в строгую функциональность, оказались тем не менее мифом – эти идеи нередко извращались под напором дорогих заказов, которые получали многие европейские первопроходцы модернизма. А когда движение сбивалось (что случилось нередко) со своей, казалось бы, прочно проторенной идеологической тропы, конфликт между модернизмом и ар деко (и соответственно – между дизайном и декоративным искусством) выглядел не столь очевидным. Может ли функционализм быть чисто функциональным, если он беззастенчиво элитарен? В Героическом периоде современной архитектуры Питер и Элисон Смитсоны сетовали:

«Никто еще как следует не изучал вполне определенный, особый подраздел современной архитектуры. А ведь это архитектура наслаждения дорогими материалами, архитектура совершенной работы, высококачественной отделки. В особенности это относится к Мису, в меньшей степени – к Ле Корбюзье и Гропиусу. Она обладает бесстыдным роскошеством банкира в отношении материалов и одержимостью совершенством в деталях, что очевидно на примере барселонского павильона».

Если судить исключительно с эстетической точки зрения, то немецкий павильон Мис ван дер Роэ на барселонской выставке 1929 года, установленный в самые сжатые сроки, а затем до времени демонтированный, можно рассматривать как ультрасовременный, однако идеологически он во многом ближе яркому декоративному искусству Франции и США того времени. Более того, если учесть, что Ле Корбюзье использовал контуры здания Баркли-Визи (проект Ральфа Т. Уокера) на обложке первого англоязычного издания своей книги *К архитектуре* (1923), то можно предположить, что художественный арсенал Уокера (геометризация скульптуры, рельефа и настенных росписей в сочетании со строгостью соблюдения масштаба по вертикали) по крайней мере совпадает с пониманием духа современности самим Ле Корбюзье.

Для американцев радикальное направление европейского модернизма оставалось достаточно далеким. В центре дискуссии об архитектурной эстетике стояла эволюция декоративного стиля, адекватного современной архитектуре США. Именно продолжение традиций современного декора характеризовало архитектуру ар деко «зигзаг». В обращении к Совету производителей в конце 1927 года Уокер, к тому времени компаньон фирмы «Ворхес, Гмелин и Уокер», изложил взгляды на современный архитектурный декор, призванный сопровождать новые строительные технологии:

«Мы не собираемся использовать тот или иной материал с неопределенными или неизвестными возможностями, чтобы от умственной лени имитировать другой материал, имеющий известные ограничения, как это ныне повелось с новыми методами, когда каждый изо всех сил стремится рабски подражать тому, что уже известно. Поэтому и наши стены не будут украшены так, будто они

Пудреница с символикой Всемирной выставки в Нью-Йорке. 1939. Металл, синяя и оранжевая эмаль (официальные цвета выставки).



похожи на что-то известное, нет, у них будет собственный рисунок и цвет, которые обеспечат человеку комфорт, отдых и красоту...»⁵².

Ключ к новой декоративности – в широком применении орнамента и цвета. Уокер утверждает, что «простота не может породить монотонность, потому что она неинтересна уму». Вряд ли этому следует удивляться, так как «мысль, искусство и цивилизация рождались при изучении и создании узоров». Еще в 1926 году колорист Леон В. Солон, сотрудничавший с Эли Каном при строительстве дома № 2 по Парк-авеню и с Ли Лори в создании скульптур у входа в здание Американской радиокорпорации⁵³, признал необходимость разработки «новой декоративности». Солону было ясно, что ни одно из «двух главных направлений» в архитектурном декоре (классический подход, цель которого – «подчеркнуть структурное членение и украсить ненесущие элементы», и готический подход, в котором украшение поверхности и отработка силуэта – фундаментальная забота дизайнера) не подходит для современной архитектуры с «ее красотой монолитных масс»:

«В модернизме мы обнаруживаем тенденцию рассматривать крупную структурную поверхность как единицу пространства, подлежащую декоративному оформлению. А это требует пересмотра технических приемов в создании орнамента... Вздымающиеся массы требуют такого диапазона рисунка и цвета, который был бы приспособлен к большим площадям и был бы виден издали... Для выполнения орнамента необходимо разработать такие технические приемы, благодаря которым можно средствами декора добиться новой выразительности, обеспечив видимость с больших расстояний... Многоцветность, несомненно, даст логическое решение проблеме декора, а бескомпромиссные принципы, которые непременно должны будут соблюдаться при ее реализации, приведут к созданию уникальных технологий».

То, что американская архитектурная пресса писала о нью-йоркском Грейбар-билдинг в 1927 году, представляет собой пример путаницы определений. Тридцати-четырёхэтажный небоскреб, построенный по проекту архитекторов Слоуна и Робертсона на участке площадью около 6000 квадратных метров, поднимается на высоту 400 футов и заглубляется под землю на 89 футов. Одно время ему принадлежала честь быть самым высоким небоскребом в мире. Его фасады, как и вестибюли, сегодня мы без тени сомнения отнесли бы к ар деко. Фасад главного входа – эклектичная смесь разнородных элементов, начиная с декоративных подвесных светильников и надписей в духе ар нуво и кончая стилизованными фигурами барельефа. Над тремя известняковыми решетками с геометрическим рисунком – флагшток, украшенный орнаментом из бронзы и цветной терракоты. Экзотический характер этих деталей удостоился похвалы: «Терракота образует широкую полосу между опорами. Эта полоса, как и каменные решетки внизу и бронзовые решетки по обеим сторонам, выполнена в прекрасном мавританском стиле»⁵⁴. Скульптурные фигуры барельефа, выполненные



**Слоун и Робертсон. Грейбар-билдинг.
Нью-Йорк, 1927.**

Джоном Доннелли, символизируют Транспорт и Электричество, «двойную силу, ответственную за появление небоскреба». Аналогичные фигуры над северным и южным входами изображают четыре стихии: Землю, Воздух, Огонь и Воду.

Несмотря на очевидные декоративные эксцессы критики утверждали, что Слоун и Робертсон принадлежат к группе архитекторов, которые «признают тщетность драпировки экстерьера старыми, залежавшимися формами». И действительно, исчезновение декора после четвертого этажа поразило корреспондента *Architectural Record*: «Здание возвышается еще на тридцать этажей, лишенных всякого убранства. Сдержанная фантазия дизайнера милостиво избавила нас от ордера, фронтона, карниза, волют, без которых лет десять или двадцать назад никакое здание не могло считаться законченным». Контраст имел целью подчеркнуть явную абсурдность небоскреба «готического» типа:

«Хотя мы отбросили почтовый дилижанс как средство передвижения, а люди давно уже отложили подалше парики и кружевные манжеты... многие из известных архитекторов, охотно воспринимающие аксессуары современной жизни, все еще цепляются за устаревший архитектурный стиль, решавший свои задачи задолго до того, как взошла заря небоскребов».

Все признавали, что «пурист» может назвать неуместным классический, романский и мавританский декор на фасаде одного и того же здания, но это еще не было основанием считать такое здание несовременным:

«Свобода действий дизайнера... имеет большое значение... Открытый ум и бесстрашное отношение к божеству условности, возможно, лучший капитал для дизайнера, когда он набрасывается на решение задачи в поисках достойного архитектурного облачения для высотного административного здания».

Театр Зигфелда, построенный в Нью-Йорке по проекту Йозефа Урбана, был открыт в том же году, что и Грейбар-билдинг (снесли его в 1966 году); по нему можно судить, какой декор считался уместным. Другие, менее удачные попытки были встречены неодобрительно. Эли Кан рассказывал, что примерно в то же время, что и театр Урбана, в Нью-Йорке открылся какой-то другой, безымянный театр, в котором:

«... видимо, нашел полное выражение дурной вкус жителей Нью-Йорка. Здание перегружено бессмысленным орнаментом, сделанным явно для того, чтобы ошарашить публику демонстрацией картонного великолепия. Основная идея театра Зигфелда, очевидно, такова: тип архитектуры, который владельцы театров выработали за несколько лет до того, не обязательно является последним словом дизайна. Убогие подражания Адаму, итальянские палаццо, переиначенные современными декораторами на свой манер, не должны быть исключительным продуктом питания. Здание театра Зигфелда не вписывается в исторический контекст, так что уместней будет сказать, что оно современно по своей концепции».

Может быть, самым ярким примером реализации идей Солона о полихромии в архитектуре является спроектированный Эли Каном в 1927 году дом № 2 по Парк-авеню в Нью-Йорке. Солон удостоил высшей похвалы полихромную трактовку фасада в красном, черном, охристом и сине-зеленом тонах; в отличие от

архитекторов прошлого, которые «пассивно впитывали в себя господствующие идеи», не давая критике оснований полагать, что «с процессом усвоения сопряжена их аналитическая активность», Кан в своем подходе к творчеству руководствовался логикой. Он сумел стилизовать даже самые мелкие детали – от светильников до почтового ящика. Солон приветствовал «чувство современности, которое вдохновляло его в работе над каждой деталью», а также «принцип орнаментации, позволивший контролировать композицию пластических элементов»⁵⁵. Именно такой подход к декору, ступенчатый силуэт, стилизованные скульптурные детали, рельефы, полихромия и настенные росписи характеризовали ар деко «зигзаг». Однако в 1930-е годы, как мы видели, он эволюционировал в стиль яркий, но не столь откровенно декоративный.

Разделительная черта между «зигзагом» и «модерном» проводится весьма условно, как было показано на примере павильонов выставки 1933 года «Век прогресса». Вместе с тем справедливо будет сказать, что стилистический сдвиг одновременно означал и сдвиг географический: из города на окраину, из крупных городов северо-востока – на запад страны. Если краткий обзор ар деко «зигзаг» неизбежно приведет нас в Нью-Йорк, то изучение «модерна» занесет нас в Лос-Анджелес и его окрестности. «Модерн» был ближе к эстетике первопроходцев европейского модернизма. В архитектурном отношении этот стиль распространился в гораздо меньших масштабах, чем «зигзаг» или ар деко ОАС. «Модерн» был более характерен для домов, мотелей, кинотеатров, станций обслуживания и небольших магазинов, чем для гигантских административных зданий и многоквартирных домов, а формы его – горизонтальные и криволинейные, а не вертикальные и прямоугольные.

В архитектуре «модерна» нельзя недооценивать значения промышленного дизайна. В конце концов, именно Норман Бел Геддес сформулировал американский манифест о современном доме в своей книге *Горизонты* (1932). Как и Ле Корбюзье, Гропиус и их ученики, Бел Геддес говорит о пространстве, здоровье и свете:

*«Красота современного жилища – логическое следствие того внимания, которое было обращено на его функциональные преимущества. Открытые стены впускают солнечные лучи и свет, которые являются физическим и духовным капиталом. Удачная структура помещения олицетворяет жизнерадостность бытия. Его четко выраженные, простые формы лишены подражательности и фальши, гармония пропорций царит между всеми его частями»*⁵⁶.

Правда, между мировыми войнами в США было построено немного зданий в стиле ар деко «модерн». В Калифорнии их строили архитекторы Ричард Нютра и Рудольф Шиндлер. Интересно, что даже тех архитекторов, которые восприняли международный стиль, привлекали обтекаемые формы. А Шиндлера, например, прозвали «неприкаянным», так как он работал в разных стилях⁵⁷. Большая часть зданий в стиле «модерн» сооружалась с использованием стали, стекла и штукатурки. Такая технология эффективна в благоприятном климате юга и запада страны, поэтому самыми благодатными штатами для архитекторов, работающих в этом направлении, оказались Флорида и Калифорния.

Джозеф Мэрфи для компаний «Джен-три, Воскэмп и Невилл» и «Хойт, Прайс и Болкер». Верхний вестибюль мюзик-холла в Канзас-Сити. Этот проект, начатый в 1934 году, в программе Общественных административных сооружений числился под номером 954. Стены расписаны в 1936 году Уолтером Александром Бейли.

Джордж и К. В. Рэпп. Театр «Парамаунт». Аврора, штат Иллинойс, 1929–1931. Построенное на берегах реки Фокс, здание было модернизировано в 1977–1978 годах и по-прежнему используется как кинотеатр.



В 1930-е годы Лос-Анджелес считали городом-новатором, воплощением «американского духа». Это был новый город, продолжавший расти вопреки кризису. Рос он в основном за счет окраин, так что основой развития стал автомобиль. Использование «модерна» в роли нового стиля архитектуры скоростных дорог считалось удачным решением. В 1928 году Пол Франкл высказал убеждение, что «эстетику покорения пространства будет символизировать горизонтальная линия, выражающая скорость и наше время»⁵⁸. Пророчество Франкла начало исполняться в 1934 году, когда Уолтер Дорвин Тиг выиграл контракт на переформление всех станций обслуживания «Тексако» в Америке. Тиг спроектировал пять стандартных зданий, которые были воспроизведены десятки тысяч раз по всей стране. Их приглаженные лепные выступы, красные лаконичные линии и роскошные комнаты отдыха под черепицей создали уникальную репутацию фирме «Тексако» и одновременно обеспечили беспрецедентно широкое присутствие ар деко «модерн» в малых городах по всей Америке. Автобусная компания «Грейхаунд Бас» также полюбила обтекаемые формы и отдала им предпочтение в дизайне своих автобусов и станций. Архитектор из Луисвилла У.С. Аррасмит стал разработчиком множества проектов, в которых он использовал черепицу из витролита, кирпичи из стекла и неоновые вывески, так что благодаря его деятельности «модерн» сделался неотъемлемой частью американской провинции.

В представлении обычных людей обтекаемые формы были признаком архитектуры для роскошного времяпрепровождения, они ассоциировались с океанскими лайнерами, отелями и ночными клубами. Голливуд сыграл важнейшую роль в распространении такого взгляда на «модерн», скорее всего, ценой отказа от его изображения как реального образа жизни большинства населения. В веренице кинофильмов с Фредом Астером и Джинджер Роджерс в главных ролях обтекаемые формы дизайна использовались в качестве фона для богатых киногероев. Отель в стиле «модерн» послужил местом съемок *Разведенная и веселая* (1934). Действие *Времени для свинга* (1936)



Джордж Крэтч. «Дом будущего». 1936. Дизайн здания, построенного компанией «Дженерал Электрик» на Флёр-драйв, № 2633 в Де-Мойне, штат Айова, воплощает стилистику американского ар деко «модерн», расцветшего в 1930-х годах. Хотя автор исходил из эстетики европейского функционализма, формы здания остались декоративными.

разворачивается в ночном клубе. А в фильме *Потанцуем?* (1937) в декорациях использовались обтекаемые черно-белые формы океанского лайнера. Голливуд, таким образом, утверждал элитарность «модерна», еще больше отдаляя его от утопического идеала Бела Геддеса и его европейских наставников. Как и при появлении на свет ар деко «зигзаг» в 1920-х годах, переход к «модерну» выразился в первую очередь в архитектуре кинотеатров, в которых и демонстрировались указанные кинофильмы. Самые знаменитые сооружения такого рода были построены архитекторами Либенергом и Капланом, спроектировавшими в 1930-е годы в городах Среднего Запада около двухсот кинотеатров. Стремительно изогнутые горизонтальные линии проектов Джека Либенерга нередко пронзала башня со сглаженными углами (реминисценция башни «Туризм» Малле-Стевенса 1925 года). Архитектура Либенерга занесла шикарный «лайнерский» стиль в самые сухопутные штаты США.

Завод по розливу кока-колы в бутылки (1936) в Лос-Анджелесе и казино «Водный парк» в Сан-Франциско (в настоящее время – Национальный морской музей), построенные по проектам Роберта Винсента Дера, – вот примеры буквальной интерпретации темы «океанского лайнера» в архитектуре с окнами-иллюминаторами и перилами ограждений, а район Майами-Бич, знаменитый в наше время своими сооружениями в стиле ар деко, стал тогда «пристанищем» многочисленных отелей с ярко выраженными обтекаемыми формами. «Кардозо», «Марлин» и «Сенатор» – все были построены в 1939 году («Сенатор» снесли в 1979 году). Стиль «модерн» оставался относительно редким в архитектуре городских окраин и дизайне частных домов. В этой сфере тогда доминировали колониальный стиль, стиль королевы Анны, стиль испанской миссии и другие гибридные виды декора. Трудно оценить, насколько важную роль играло киноискусство в воспитании чувства стиля, хотя тот факт, что к 1939 году кинотеатры США могли похвастаться еженедельной посещаемостью в 85 миллионов человек, заставляет думать, что американцы знакомились со стилем «модерн»

С. Чарлз Ли. Театр «Академия». Инглвуд, Лос-Анджелес, 1939. После смерти архитектора в 1990 году его архивы, содержащие проекты сотен театральных зданий, были переданы в научно-исследовательскую библиотеку Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе.

именно через его главного проводника – кино. Могли ли индустрия развлечений и развлекательные сюжеты, которые разворачивались в кинофильмах среди декораций в стиле «модерн», формировать и закреплять вкусы американской публики – это еще вопрос, но представляется очевидным, что, по крайней мере, сами кинематографисты ясно осознавали, как лучше всего использовать этот стиль. В статье, опубликованной в 1938 году, Ханс Райне из компании «Парамаунт» признавал, что современная архитектура заняла

«...свое место в нынешнем мире, особенно сейчас, особенно в Америке. Для небоскребов, радиостанций, пароходов, заводов, торговых складов и других сооружений безличного характера, мало связанных с прошлым, предлагаются современные проекты и материалы. Чем функциональней, тем лучше. Но чувства и интеллект ищут себе места у домашнего очага. Как институт он вечен, и дизайн должен выражать многочисленные связи и грани его сугубо интимной роли в нашей жизни»⁵⁹.

В 1930-е годы ар деко эволюционировал не только в направлении «модерна», несмотря на его преимущественное присутствие в Голливуде и роль в становлении архитектуры скоростных магистралей.

Другим направлением, выросшим из эклектики 1925 года, стал стилизованный классицизм. Примерами этого стиля в США 1930-х годов могут служить госпиталь для ветеранов в Сан-Франциско, здание муниципалитета в Гамильтоне, штат Огайо, и сеть зданий судов по всей стране. За ними закрепилось название «ар деко общественных административных сооружений» – ар деко ОАС, поскольку этот стиль распространился после принятия радикальной программы строительства общественных зданий в 1933 году, когда правительство Рузвельта предприняло попытки вывести страну из состояния экономического спада. Как и в случае с «модерном», идеологическое обоснование ар деко ОАС имело решающее значение, причем даже в большей степени, ввиду политической значимости самих зданий. Через шесть лет после начала реализации программы официальный отчет о строительстве, составившем архитектурный портфель ар деко ОАС, однозначно заявлял:

«Люди возводят храмы во славу того, что они любят. В течение десяти лет послевоенного строительного бума в стране сооружались прекрасные здания, служащие интересам бизнеса и торговли. Но сейчас повсюду ведется строительство, удовлетворяющее общие потребности общества»⁶⁰.

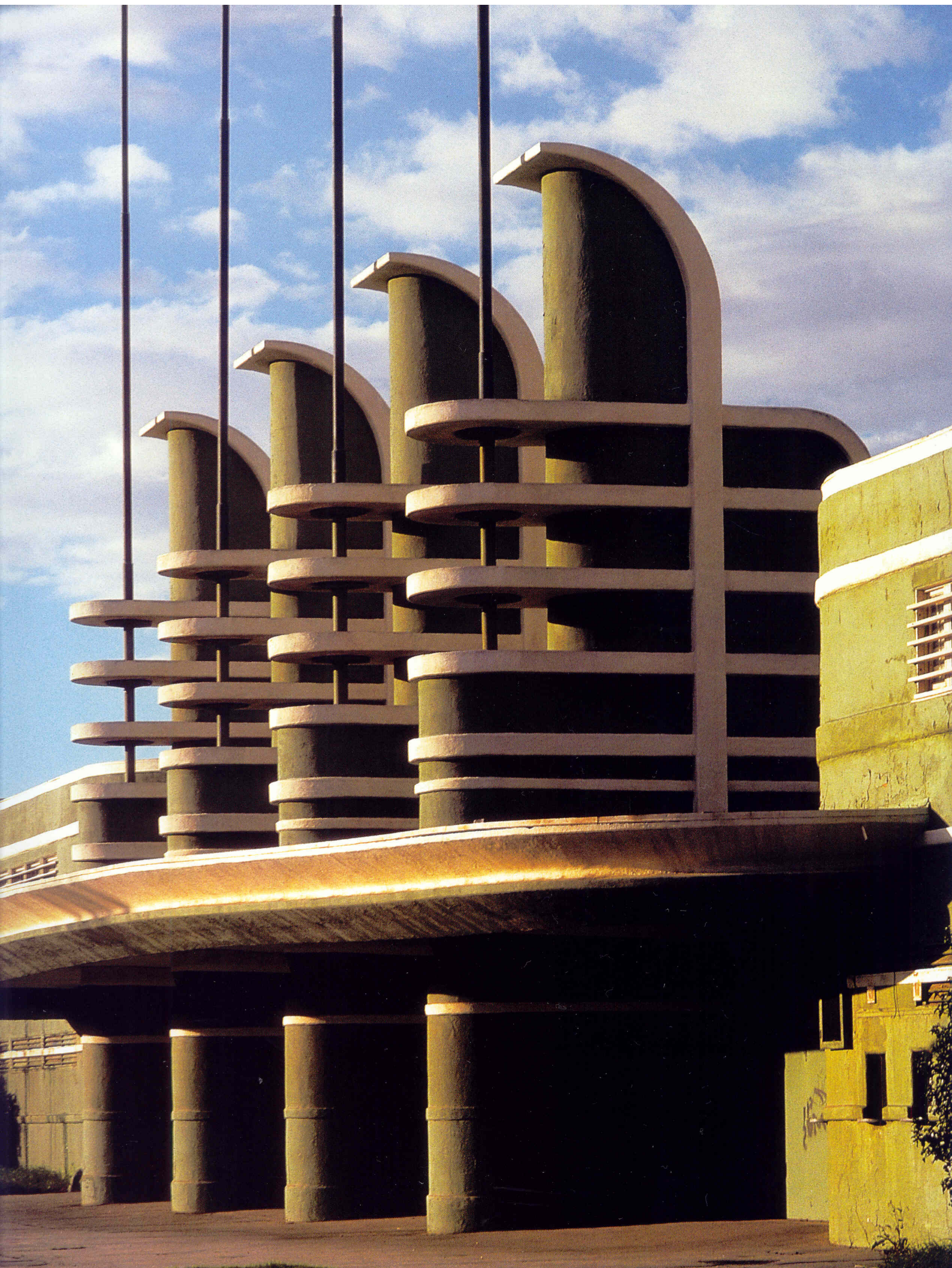
«Общие потребности общества» включали в себя мэрии, институты, тюрьмы, почтовые отделения, дороги, туннели, мосты и даже станции по очистке сточных вод. Хотя архитекторы, работавшие по программе ОАС, использовали все многообразие стилей, небольшие мэрии по-прежнему строились в колониальном стиле, особенно на востоке страны. Использование стилизованного классицизма при возведении больших городских зданий сделало этот стиль синонимом программы федерального правительства. Вместе с тем многие из них были украшены рельефами или росписями в стиле ар деко, что вполне подтверждает законное место неоклассицизма ОАС на широкой палитре ар деко. Как сочетались классицистические мотивы с современным подходом к дизайну, можно проследить и в обратном направлении. Истоки следует искать у Джо Понти и в итальянском

Джон Ф. Холмер. Роспись лестницы завода компании по розливу кока-колы. Цинциннати, штат Огайо, 1938. Изображены Ривер-Даунз и Кони-Айленд, популярные места отдыха в Цинциннати. Сцена в бассейне символизирует всестороннюю заботу о здоровье, чистоте и поддержании спортивной формы – заботу, которая приобретала все большую популярность в период между мировыми войнами.

новеченто, с одной стороны, а с другой – в неоклассицизме шведских архитекторов 1920-х годов, например у Асплунда. Пол Франкл пришел к этому выводу еще в 1930 году: «Новое движение уже породило своих реалистов и своих романтиков. У него есть правые, центристы и левые»⁶¹. Но уже простое сравнение неоклассического варианта ар деко и ар деко «модерн» обнаруживает, сколь трудна и противоречива была судьба ар деко как стиля. «Новый курс» Рузвельта был радикальным, он был ответом – почти в кейнсианском духе – правительства, усмотревшего в кризисе величайшую угрозу свободе и демократии Америки. В этом отношении здания, построенные в соответствии с принципами ОАС, стали символами прогрессивного социально-экономического мышления. Вместе с тем использование монументальных, а не обтекаемых форм при строительстве общественных сооружений показывало, что за показной радикальностью прячется сугубо консервативное содержание. Рузвельт выступал за стабильность, а потому революционная оболочка «модерна» как архитектурного стиля не пришлась к месту.

В то же время архитектура американского «модерна» ничего не позаимствовала из идеологического багажа своего отдаленного родственника – европейского модернизма. Это была архитектура футуристического эскапизма, а не социальной реформы. Сравнение суровых неоклассических зданий судов на юге страны и кинотеатров Среднего Запада с их обтекаемыми формами может многое поведать как о подспудном консерватизме ар деко, так и о раздвоении сознания страны, пережившей на протяжении десятилетия такие полярные состояния, как отчаяние кризиса и надежда на лучшее будущее. Эта стилистическая дихотомия наводит на мысль о водоразделе, разделяющем общественное и личное, государственное управление и коммерцию, строгость и роскошь, торжественность и легкомыслие, реализм и идеализм.

Нет нужды говорить о том, что были и исключения. В стиле «модерн» строились школы (например, Высшая школа Голливуда и Высшая школа имени Томаса Джефферсона в Лос-Анджелесе) и даже очистительные станции. Более того, не только общественные здания строились в стилизованном классическом стиле ОАС. В Лос-Анджелесе газета *Los Angeles Times* и компания по производству напитков «Санкист» также склонились в пользу монументального решения при строительстве своих штаб-квартир. Большое значение имела и преемственность между коммерческим «зигзагом» и стилем ОАС, о чем свидетельствуют барельефы на многих зданиях в стиле ОАС. В здании муниципалитета в Канзас-сити (1936) за основу взята форма небоскреба и скульптурные рельефы комбинируются с классическими каннелюрами. А вот интерьер Сити-холл (1933) в том же городе лишен строгости, и в этом легко убедиться при взгляде на его настенную роспись и роскошные осветительные приборы, которые будто бы явились плодом буйной фантазии печально известного местного руководителя Демократической партии, финансировавшего оформительские работы⁶². Мало того, понятие «искусство для общества» было неотъемлемой составляющей программ «Нового курса», как то доказывают настенные росписи в стиле ар деко многих общественных зданий, в том числе почт. Отдельно от ОАС работала программа «Управление производством работ», ставшая источником государственного финансирования деятельности архитекторов и дизайнеров, правда, в первую очередь тех, кто работал в области монументальной живописи





Роланд А. Вэнк для фирмы «Фелхеймер и Вагнер». Вокзал «Цинциннати юнион». 1936.

Слева: Уолтер Вурдеман и Уэлтон Беккет. Тихоокеанский зал на бульваре Беверли, № 7600. Лос-Анджелес, 1935. Впоследствии зал снесли, оставив лишь фасад, в свою очередь уничтоженный пожаром. Реплика портала образует вход в Диснеевский парк компании «Метро Голдвин Мейер» во Флориде.

Джон Гэбриэл Бекман. Настенная роспись в зрительном зале театра «Авалон». Остров Санта-Каталина, Лос-Анджелес, 1928. Стилизованные изображения индейских воинов придают смеси экзотики и модернизма, преобладавшей в то время в Париже, типично американское прочтение.

и скульптуры. В результате было создано пять тысяч рабочих мест. Единственной директивной было требование, чтобы произведения носили «американский» характер. В результате мы видим стилизованное и идеализированное изображение семейного отдыха и рабочих будней у Роберта Хэллоуэла в 1935 году (его *Сцены из американской жизни* находились в интерьерах здания Госдепартамента) и у Франка Шапиро, чья работа по оформлению входа в вашингтонское почтовое отделение в том же году была направлена на конкурс настенных росписей. Гимны индустриализации самой сильной в мире страны и другие аналогичные работы искусствоведа Бернард Ф. Рейли сравнивал с искусством фашистской Италии и нацистской Германии. Рейли не усматривал никакой случайности в том, что «эти три страны пытались внушить своим гражданам чувство принадлежности к интегрированному обществу, в котором личность вносит свой вклад в масштабные проекты всей нации... В 1930-е годы программы настенных росписей и проекты в сфере искусства познакомили американцев с социальными идеями о коллективной идентичности и сильном, упорном в достижении своих целей правительстве».

Однако не всем пришлось по вкусу мероприятия правительства. В 1940 году Фредерик А. Гутхейм, обзревая «программу строительства в целом», пришел к выводу, что она «не родила ни одного архитектурного шедевра»⁶³. Вместе с тем значение ар деко для истории дизайна и архитектуры заключается как в его использовании в обычном контексте, так и в его «классических» архитектурных проявлениях. В 1928 году, приветствуя эклектизм американской архитектуры перед лицом усиливающегося доктринерства Европы, Генри Рассел Хичкок-младший выражал надежду, что «в Америке современный стиль не будет занимать жесткую позицию и требовать исключительного отношения к себе ... как того хочется зарубежным модернистам»⁶⁴. Во многом именно это (нередко анархическое) отсутствие правил способствовало росту популярности ар деко в США. Анализ развития и изучение воздействия американского ар деко на вкусы публики в период между мировыми войнами раскрывают существование множества разновидностей стиля и выявляют противоречивость его идеалов в различные моменты истории. В целом же такое многообразие лишь подтверждает неизменно эклектичный характер отклика американского декоративного искусства на требования современности.





Безоглядный триумф машины кончается для человечества трагической катастрофой... Перед угрозой голода или бунта придется снова взять в руки орудия труда, которые мы забросили и мы уже не знаем, как ими пользоваться.

Поль Ириб. Доходы и потери, 1931г.

Текущий репертуар орнамента состоит из набора когда-то полезных вещей, ставших бесполезными, из пережитков форм, умерших много лет назад.

Слева: павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Скульптура Веры Мухиной, венчавшая его монументальный фасад, называлась *Рабочий и колхозница*. Искусство СССР и фашистских государств Европы занимало сходные позиции в прославлении рабочего. Эта же тема присутствует и во многих настенных росписях административных и общественных зданий США 1930-х годов, исполненных в стиле ар деко.

Манифест Союза современных художников, 1934г.

Справа: обложка путеводителя по международной Колониальной выставке, состоявшейся в Париже в 1931 году. Организаторы первой из ряда больших выставок, прошедших во Франции в 1930-е годы, интерпретировали ар деко как откровенно империалистический стиль.



Европа 1925–1939 годов была идеологизирована; в разных странах и в различной степени господствовали идеология прогресса, индустриализации, расового и национального самосознания или собственно политическая идеология. Во Франции индустриальная риторика вызвала стилистический раскол в декоративном искусстве. То, что он проходил по политическим, а не только по художественным линиям разлома, очень точно сформулировал в 1937 году Анатолий де Монз, представитель «Общества художников-декораторов»:

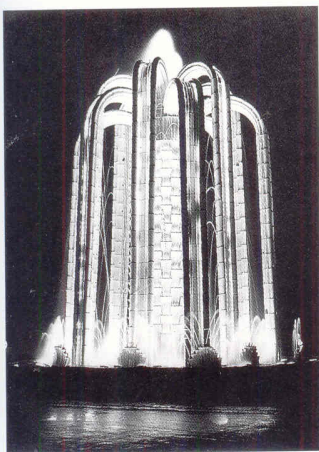
«Тоталитарные режимы являются вдохновителями тоталитарного искусства, симметричного, геометрического, однообразного; искусства покорного, послушного если не традиции, то экономической дисциплине и правилам торговли. Декоративное искусство предполагает выражение потребностей и желаний, исходящих от разнообразных личностей. Его судьба и развитие зависят от интенсивности желания индивидуумов»³.

Политика и идеология отражаются в различных направлениях ар деко, развивавшегося в эти годы в Европе. Итальянский тоталитаризм, отражая стилистический плюрализм итальянского фашизма, воспринял и коммерческий стиль современного французского промышленного искусства, и стилистику роскошного направления ар деко, отчасти впитавшего черты неоклассицизма, близкого вкусам Муссолини. В Центральной Европе взаимодействие между ар деко и народной традицией означало или отход от современности, как в Вене, или возникновение по-новому сформулированной национальной самобытности, как в Праге и Варшаве. В Нидерландах стилем современности стала массовая разновидность ортодоксального модернизма. Эта калейдоскопичность различных аспектов ар деко еще раз подтверждает, что он мог быть роскошным и аскетичным, архаичным и современным, буржуазным и массовым, реакционным и радикальным. Стиль сугубо эклектичный, он отражал самые разнообразные аспекты социальной, экономической, политической и эстетической жизни Европы между мировыми войнами.

Вальтер Беньямин, немецкий философ еврейского происхождения, отметил некое напряжение идеологического и эстетического порядка, возникшее во французском декоративном искусстве после 1925 года как следствие процесса всеобщей политизации. Беньямин увидел, что искусство приобрело беспрецедентную значимость в Европе, которая переживала экономический упадок и угрозу коммунистической революции, с одной стороны, и подъем националистического тоталитаризма – с другой. Более всего Беньямина беспокоил неуклонный подъем фашизма и овладение им технологией массового производства, что вело к формированию массовой культуры для массовой политики нового типа. Стиль неизбежно играл значительную роль в политизированных эстетических битвах, и дизайнеры того времени, безусловно, осознанно руководствовались политическими мотивами в поисках особых форм стилистического выражения. Беньямин отмечал, что в то время как тоталитарные режимы опирались на теорию и практику массовой продукции, теоретики массового производства, такие, как Гропиус и его коллеги из Баухауза, занимали левые позиции. Они настаивали на строгом, функциональном стиле, а в ответ на это сторонники

Павильон Германии на Всемирной выставке в Париже. 1937. Осберт Ланкастер как-то заметил, что «у Наполеона тоже были свои творческие причуды и архитектурным выражением его “священного эгоизма” стал стиль Первой империи, который... заставляет видеть в шедеврах наших новейших диктаторов пустоту, напыщенность и смехотворность. Господину Гитлеру не повезло, что расстояние от немецкого павильона на парижской выставке до Триумфальной арки оказалось меньше ста миль».





Вверху: Роже Анри Экспер. Фонтан света. Фонтан увенчивал ночное представление на воде на международной Колониальной выставке в Париже в 1931 году.

Слева: настенная роспись Рюльманна (ныне – в Музее искусства Африки и Океании), экспонировавшаяся на выставке 1931 года, отражает империалистическое звучание французского ар деко. Кресла модели «слон» впервые были показаны в 1926 году в «Обществе художников-декораторов». По мнению Г. Жанно, «пропорции этих огромных дедовских чудищ столь соизмеримы, а цвета столь хорошо подобраны, что кресла выглядят легкими, несмотря на свой внушительный вес».

Справа: Кассандр. «Нормандия». Плакат. После сдачи лайнера в эксплуатацию в 1935 году «Нормандия» сразу стала красой и гордостью французского торгового флота, витриной декоративного искусства Франции. Простота плаката контрастирует с роскошью корабельных интерьеров.

традиционного способа производства (дизайнер – ремесленник – потребитель) прибегали к агрессивной политической полемике, защищая свои позиции. Таким образом, направления в искусстве и дизайне даже в нетоталитарных государствах (например, во Франции) неизбежно стали рассматриваться сквозь призму политической идеологии. В эпоху, когда традиционные буржуазные понятия индивидуального оказались под серьезной угрозой, утверждение Анатоля де Монза о том, что «декоративное искусство предполагает выражение потребностей и желаний», а его «судьба и развитие зависят от интенсивности желания индивидуумов», послужило призывом к единству для консерваторов. Вместе с тем объединения мастеров ар деко, возникшие из многообразия тем парижской выставки 1925 года, обеспечили в 1930-е годы распространение разнообразных направлений стиля ар деко по всей Европе.

Во Франции процветали производство предметов роскоши и декоративное искусство. Еще в 1929 году страна наслаждалась преимуществами продолжительного, непрерывного с 1890 года экономического роста. Франция сохраняла свое влияние в течение всех 1930-х годов, несмотря на начавшееся распространение американского дизайна и затянувшийся после 1931 года экономический кризис. Анализируя эстетику того времени, часто принимают во внимание три события, давая им различную оценку: эволюцию современных направлений в течение десятилетия, идеологическое сражение между левыми и правыми, нашедшее олицетворение в архитектуре советского и немецкого павильонов на парижской Всемирной выставке 1937 года, и подъем промышленного дизайна в США, достигший кульминации на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года. Вместе с тем, чтобы проследить развитие европейского ар деко, необходимо вспомнить еще два события: Колониальную выставку в Париже в 1931 году и оформление интерьеров нового французского трансатлантического лайнера «Нормандия», спущенного на воду в 1935 году.

Выше уже отмечались политический и экономический аспекты выставки 1925 года. А Колониальная выставка 1931 года оказалась еще более смелой в пропаганде империалистических устремлений Франции: большая ее часть была посвящена французским заморским владениям, в частности выгодам, которые получали от колонизации обе стороны. В отличие от выставки 1925 года Колониальная выставка напрямую не была заинтересована в декоративном или промышленном искусстве: павильоны были построены (пусть и французскими архитекторами) в духе той или иной страны, начиная с индокитайских храмов и кончая африканскими хижинами, населенными «туземцами».

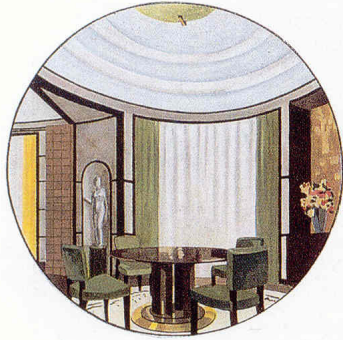
Приняв участие в демонстрации этнографического разнообразия, мастера «Общества художников-декораторов» отдали дань интересам империи и, кроме того, позволили традиционному крылу ар деко подтвердить права на консерватизм, по выражению Ж. П. Буйона. Дворец колоний включал два зала – «Азия» и «Африка», декорированные соответственно Принцем и Рюльманном; лаковые покрытия сделал Дюнан. Трактровка Принцем зала «Азия» отражает его упорную приверженность статусу декоратора. Пышное помещение, служившее гостиной для генерального комиссара выставки Льоте, было вполне достойным государственным деятеля. Мотивы зиккуратов в орнаменте



На стр. 116: интерьеры апартаментов на борту «Нормандии» демонстрируют широкий спектр эстетических подходов дизайнеров. Для «Руана» Доминика характерна американизированная обтекаемость форм, в то время как «Довиль» Луи Сю звучит как отголосок его собственного декоративного творчества 1920-х годов.

На стр. 117: посетители большого ресторана на борту «Нормандии» (L'illustration, 1935).

L'ILLUSTRATION



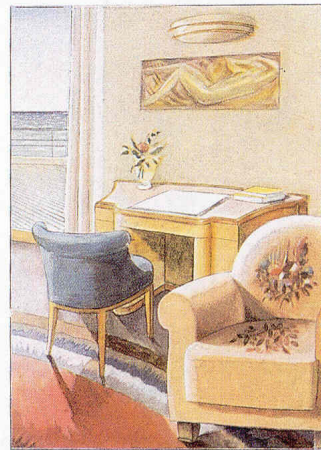
Salle à manger "Trouville".
(Lelou, décor.)



Une chambre à deux lits sur le sundeck tribord, "Trouville".
(Lelou, décor.)



Salon et salle à manger d'un appartement du pont A bâbord, "Caen".
(Montagnac, archit. décor.)



Un coin du salon donnant sur le pont-terrasse, sundeck bâbord, "Deauville".
(Sue, archit.)



Salon d'un appartement du pont A tribord, "Rouen".
(Dominique, décor.)



Chambre à coucher "Rouen".
(Dominique, décor.)

APPARTEMENTS DE GRAND LUXE PORTANT CHACUN LE NOM D'UNE VILLE DE NORMANDIE



Обложка журнала *L'illustration*, посвященного лайнеру «Нормандия». 1935. Журнал писал о лайнере как о плавучей выставке французского декоративного искусства.

паркета в сочетании с торшерами, похожими на фонтаны, явно выглядели отголосками стилистики ар деко 1925 года, а экзотическая настенная роспись Андре Юбера и Иванны Лемэтр постоянно напоминала об идеологическом подтексте зала. В убранстве смежного зала, посвященного Африке, Рюльманн еще раз подтвердил, что его предпочтения – на стороне роскоши и власти. Впрочем, ни один из этих двух залов не достиг уровня аллегорической росписи Пьера Дюко в парадном зале Музея колоний. Меблировка зала «Африка» состояла из элементов, которые за два года до своей смерти Рюльманн охарактеризовал как самое верное воплощение традиционного монументального ар деко во Франции.

Ступенчатые, угловатые и изогнутые формы информационного центра (по проекту Бургона и Шевалье) явились архитектурным выражением образа французской современности в колониальном обрамлении – в окружении пальм. Роже Анри Экспер и А. Гране создали серию фонтанов, которые вполне могли соперничать с работой Лалика 1925 года. *Фонтан тотемов* и *Фонтан кактусов* подчеркивали устойчивый интерес к исконно американским мотивам; в сочетании с фривольностью *Прекрасного цветка* они утверждали способность ар деко вновь и вновь перевоплощаться вопреки стеснительным условиям окружающей действительности. Для рядового парижского посетителя светящиеся фонтаны Экспера были последним словом эскапизма, бегства в экзотику. В более широком смысле исследование взаимоотношений между традицией и современностью в европейском декоративном искусстве перестало быть основной задачей ар деко: выставка 1931 года выступила посредником между электрифицированной консервативной современностью Франции-метрополии и традициями «примитивного» искусства колоний. Дворец Метрополии Экспер посвятил «великой Франции», и если французской культуре предназначалось стать мировой благодаря ее имперской сущности, то именно таким и должен был быть ее стиль.

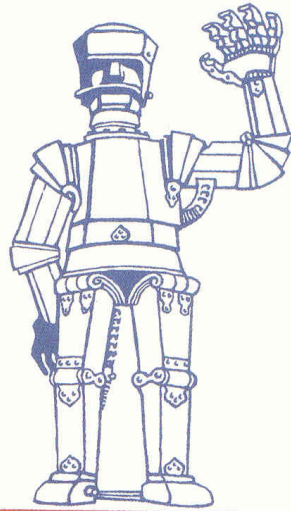
Французский ар деко 1931 года отличался откровенным империализмом, и в 1935 году его пышность нашла подтверждение во время первого рейса «Нормандии». Гордость французского судостроения, «Нормандия» была самым большим и мощным кораблем из когда-либо построенных для океанских путешествий, ей принадлежала «Синяя лента» – рекорд скорости пересечения океана, пока в августе 1938 года ее не перехватил британский лайнер «Куин Мери». Газета *L'illustration* объявила «Нормандию» «шедевром французской техники и искусства»⁴, и неудивительно, что оформить эту плавучую витрину французского искусства поручили дизайнерам «Общества художников-декораторов», оплота традиционализма. Как нетрудно было предсказать, результат оказался далеким от модернистского идеала Ле Корбюзье или Бела Геддеса, еще одного апологета эстетики трансатлантических плаваний.

Интерьер оформляли Экспер и Бауэнс де Бойен. Но на корабле кроме них работало столько разных дизайнеров, что о нем стали говорить как о «плавучей выставке французского декоративного искусства». Преобладающее впечатление от интерьеров на борту – бьющая через край роскошь с оттенком современности; яркая обстановка создавалась с целью привлечь внимание потребителя. Освещение и меблировка свидетельствовали об эволюции консервативной стилистики ар деко, но, сохраняя простоту

очертаний, декораторы нередко обращались к природным мотивам. Так, если экстравагантное освещение большой столовой подчеркивало симметрию, то мебель в общих помещениях была покрыта гобеленами в стиле Обюссон с фигуративными и цветочными узорами. Плоскости, покрытые золотым (в целом 133 квадратных фута) или цветным лаком (92 квадратных фута), были декорированы умеренно. Вместе с тем и Дюнан, и Дюпа последовательно отказывались от образов современности в пользу традиционных – отсутствовали намеки на скорость, механизацию и другие отвлеченные понятия. Их место заняли традиционные, хотя и полные экзотики, морские сцены: африканские туземцы-рыбаки или галеоны времен Тюдоров в анахронических битвах с мифическими морскими чудовищами. Темы Дюнана для курительной комнаты (*Мужские игры и удовольствия*) подчеркивали удаленность от вызовов современности: на панно представлены сюжеты *Спорт*, *Рыбная ловля*, *Верховая езда*, *Танец* и *Сбор винограда*. Художники заявляли: «Эти панно выполнены специально для того, чтобы передать ощущение изобилия и выпренности». «Я чувствовал необходимость выразить протест против бедности и скудости декоративных концепций, выработанных в Северной Европе после войны, которые проникли во Францию во время выставки 1925 года», – признавался Дюнан⁵.

И все же в декоре «Нормандии» можно обнаружить влияние современности. Прежде всего, это ресторан туристского класса, который демонстрирует простоту и скудость дизайна, что намекает на определенное соответствие орнаментации тому или иному общественному классу. На оформлении некоторых роскошных кают сказалось американское влияние: анфиладой комнат «Руан» Доминик словно отдает дань творчеству Вебера и Франкла, а Шаро своей откровенно декоративной мебелью напоминает о тенденциях конца 1920-х годов. Более типичны номер-люкс «Кан», оформленный Монтаньяком в духе Рюльманна, или живой, весь в цветах «Довиль» Луи Сю. Несмотря на славословия прессы, у «Нормандии» нашлись и критики. «Должен признать, – сказал Фернан Леже, сравнивая интерьеры лайнера и мюзик-холла Радио-Сити в Нью-Йорке, – что французская работа отстала от времени, а декор – дурного вкуса. Это ар нуво в наихудшем своем варианте». Оценка и вправду суровая. И Леже высказал ее, зная о том, что в свое время «Общество художников-декораторов» создавалось как заслон на пути интернационализации и крайностей модерна – ар нуво. Сторонникам радикальных эстетических убеждений казалось, что «Общество» изменяет своим целям.

Действительно, эклектизм, характерный для предметов, показанных членами «Общества» на выставке 1925 года, отнюдь не был комфортабельным. Тогда ар деко соединял в себе желание украшать и требование быть современным; эти два критерия, с одной стороны, сплывали художников, а с другой – несли потенциальную угрозу разрыва. Неуклонное расхождение традиции и авангарда, ремесла и массового производства обычно рассматривается как противостояние декоративности и строгости. Это та линия фронта, по сторонам которой находились пионеры модернизма и декораторы. Но пятнадцать лет, пролетевших после закрытия выставки 1925 года, выявили дальнейшую фрагментацию французского декоративного искусства. Элементы эклектизма,



ROBOT

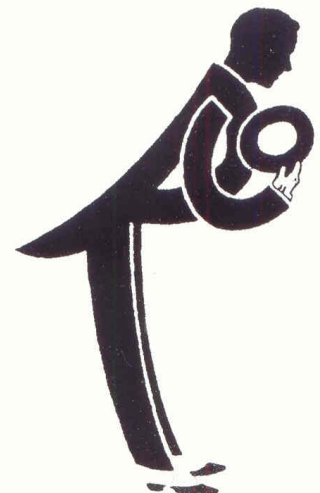


ISOKON



ARMCHAIR
COMFORT

IN
VICTOR
SHOES



Стиль ар деко охватывал все аспекты декоративного и графического дизайна, в том числе товарные знаки. Здесь представлены рисунки 1920–1930-х годов. Большинство этих компаний перестали существовать или их логотипы оказались недолговечными; «МС» – логотип, используемый и в наше время.

очевидные в 1925 году, были усвоены американскими дизайнерами: Франкл и Вебер, например, постепенно продвигались от стиля «зигзаг» 1920-х годов в сторону ар деко «модерн» с характерными для него обтекаемыми формами, более подходящими к экономической реальности 1930-х годов. Но декоративное искусство Франции пережило этапы своего развития после 1925 года в гораздо более разнообразных формах.

Чтобы понять динамику развития и распространения ар деко как популярного и массового стиля в Европе в 1930-е годы, важно признать существование пропасти между все более пышным творчеством членов «Общества художников-декораторов» и проявлениями ар деко в оформлении плакатов, упаковке и других, более близких к обыденной жизни сферах деятельности. Поскольку Франция оставалась важным художественным центром, противостояние в ее декоративном искусстве не могло не отразиться на развитии ар деко в других странах, например в Италии и Австрии. Колониальная выставка и «Нормандия» стали полем широкой деятельности декораторов «Общества», но к 1929 году оно уже не являлось единственной организацией французских художников-дизайнеров. Отколовшаяся от «Общества» после Салона 1929 года группировка образовала «Союз современных художников» (ССХ). Творчество двух авторитетных членов ССХ Жана Карлю и А.М. Кассандра определило альтернативную стилистику ар деко. Как указывал Буйон, по иронии судьбы самый стойкий образ «Нормандии», сохранившийся в памяти истории, создан на знаменитом плакате Кассандра. Стилизованный, монолитный, предельно модернистский образ корабельного корпуса обнаруживает родство с принципами ССХ. Такое видение корабля, перекликающееся с похвалой Ле Корбюзье в адрес функциональной современности океанского лайнера, было со всей определенностью сформулировано в единственном манифесте ССХ, опубликованном в 1934 году: «Троекратное ура пароходному стилю, если он научит нас обставлять наши дома ясно, ярко и просто».

В отличие от «Общества художников-декораторов» с его традиционной клиентурой из привилегированных слоев общества, ССХ в 1930-х годах выступал за поиски путей демократизации ар деко. Риторика Корбюзье о массовом производстве требовала союза между искусством и торговлей, поэтому рассмотрим сначала графику и коммерческую иллюстрацию, а не мебель, архитектуру или какой-либо другой вид декоративного искусства.

Кассандр и Карлю более других ответственны за замещение живописного реализма стилизованной образностью и геометрической символикой во французском графическом дизайне. По мнению Буйона, шрифт «бифур», разработанный Кассандром в 1929 году, символизирует союз между искусством и промышленностью, а его мощные образы олицетворяют ар деко в народном воображении последующих поколений. И все же Кассандр необычен в контексте декоративного искусства Франции в период между мировыми войнами главным образом своей последовательностью. Живописец по образованию, он сделал сознательный выбор в пользу плаката, который приравнял к массовому искусству в век массовых движений. Если философ Вальтер Беньямин предупреждал об опасности массового производства в руках фашистов, то Кассандр говорил о его пользе на службе торговли. «Исходный порыв Кассандра был



Лоретто Каппиелло. Плакат Всемирной выставки 1937 года в Париже. Образ гармоничного мира и прогресса имел мало общего с тревожащей реальностью политической ситуации в Европе.

правильным, – вспоминал его приятель, скульптор Реймонд Мейсон в 1966 году. – Он вышел на улицу... Взгляните на его проекты тридцатипятилетней давности... они задуманы для использования в гуще жизни, в радостной суматохе улицы – они обращены к людям».

В публикации Кассандра в *La Revue de l'Union de l’Affiche Française* много общего с идеями Баухауза. Художник выказывает здоровое презрение к рынку буржуазного искусства и восторгается современными реалиями жизни; вместе с тем, что очень важно, торговля не вызывает у него догматической подозрительности:

«Живопись все больше эволюционирует в направлении индивидуального лиризма, создания чисто поэтических, а не изобразительных творений... Плакат, с другой стороны, движется к коллективному и утилитарному искусству. Он стремится покончить с индивидуальными чертами художника, его предпочтениями и любимыми признаками его личной манеры.

В отличие от живописи плакат не является (да и не может являться) произведением, легко различаемым по собственной “манере”, уникальным объектом, предназначение которого – удовлетворять требовательный вкус немногочисленных, более или менее просвещенных поклонников искусства. Плакат предназначен быть предметом массового производства, существующим в тысячах копий – как автомобиль или автомобиль. Как и они, он призван удовлетворять некоторые строго материальные нужды и должен выполнять коммерческие функции»⁶.

Более того, утверждалось, что шрифт «бифур» Кассандра отражает его неортодоксальную интерпретацию модернизма. «Бифур» – монументальный прописной шрифт – контрастирует с типографскими экспериментами Баухауза с их акцентом на простоту и чистоту строчных шрифтов.

Вслед за новаторскими разработками Кассандра и Карлю, благодаря творчеству бесчисленных графиков, создававших мириады стилизованных товарных знаков и конструкций упаковки, в дома рядовых французов стали проникать различные варианты ар деко. Многие из этих рекламных дизайнеров обучались декоративному искусству самостоятельно, но некоторые из них имели формальное художественное образование в таких областях, в частности, как иллюстрация или переплетное дело⁷. Дизайнеры, работавшие в рекламе, например Леон Дюпен и Леонетто Каппиелло, также начали создавать товарные знаки. Их непринужденный легко узнаваемый стиль рисунков дополняла особая техника «пошуар» – наложение гуаши губкой; эта техника использовалась в рекламных плакатах, театральных программках и рисунках на этикетках.

Такой вид творчества олицетворял безоблачный союз торговли и современности. Простые, декоративные и функциональные коммерческие логотипы были далеки от фигуративно-декоративных схем, все заметнее проявившихся в творчестве членов «Общества художников-декораторов». Этот вариант ар деко не устанавливал соотношений между роскошью и статусом (хотя частое использование стилизованных черных силуэтов напоминает нам об имперских обертонках искусства, политики и экономики того периода). Вместо этого он служил как бы стилистическим инструментом взаимодействия между производителем и клиентом в современном потребительском обществе. Кассандр воплощал одновременно и прагматический, и агрессивный подход

Раймон Тамплье. Браслет. Тамплье принадлежал к династии парижских ювелиров и впервые выставил свои работы в «Обществе художников-декораторов» еще в 1911 году, когда ему было двадцать лет.



Актриса Брижит Э́льм в знаменитой парюре Раймона Тамплье в кинофильме *Деньги*. 1928.

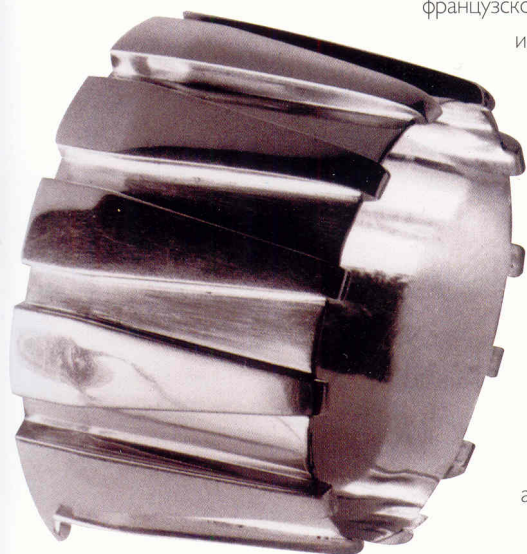
коммерческого дизайнера-графика к творчеству: «Успех не приходит к художнику, если он пытается заискивать перед зрителем и произносить ласковые слова, – писал он в 1926 году. – Он приходит к художнику, который насккивает на публику, как гусар, или (если позволительно так выразиться) насиует ее».

Каким же образом коммерчески ориентированный подход Кассандра, Карлю и других можно соотносить с позицией других художников-декораторов из ССХ? Некоторые из тридцати членов, состоявших в нем в начале 1930-х годов, перешли в него из рядов декораторов (Соня и Робер Делоне, Эйлин Грей, Франц Журден, Пьер Легрен), другие были серебряных дел мастерами и ювелирами (Жан Фуке, Жерар Сандоз, Раймон Тамплье, Жан Пюифорка), и вряд ли от них можно было ожидать большого радикализма. Буржуазная закваска двух других учредителей – Робера Маме-Стевенса и Пьера Шаро – также непререкаема. Шаро, получивший образование вместе с Уэрингом и Гиллоу, избегал коммерческого подхода, предпочитая иметь скромную мастерскую или магазин. Брайан Брейс Тейлор, биограф Шаро, рассказывает о его высокой требовательности к себе: он мог «по многу раз переделывать свои проекты, не останавливаясь перед значительными расходами, пока не был ими удовлетворен... и неудивительно, что он предпочитал работать с относительно ограниченным кругом заказчиков и ремесленников, с которыми у него устанавливались отношения взаимного доверия»⁸. Подобным же образом, несмотря на внешний радикализм, сердце Маме-Стевенса было прочно отдано буржуазному индивидуализму. Он был представителем среднего класса и располагал превосходными связями: его дед по материнской линии, Альберт Стевенс, открыл таких художников, как Миме и Коро, а Поль Леон, директор Академии художеств, заместитель генерального комиссара парижской выставки 1925 года и генеральный комиссар выставки 1937 года, был его кузеном.

Размышляя об этих декораторах, не следует забывать о распространении эгалитарных модернистских идей Ле Корбюзье. В январе 1926 года, после закрытия парижской выставки, ряд членов «Общества» приняли участие в выставке «Мебель для рядовой французской семьи». Согласно *Bulletin de la Vie Artistique*, это была «косвенная критика

инициаторов Международной выставки декоративного искусства, которых совершенно не трогали заботы практического характера». Через три месяца группа из пятнадцати художников-декораторов, в том числе Маме-Стевенс и Журден, воздержались от участия в 16-м Салоне. Из тех, кто продолжал выставляться, очень немногие (например, Джо-Буржуа) продолжали работать в русле декоративного эклектизма.

В своей палисандровой столовой Габриель Энглингер использовал прямоугольные мотивы в формах мебели и светильников; краснодеревщики Будье, Рапен и Монтаньяк упорно использовали в дереве традиционные тяжелые формы, утверждая, что современность может быть достигнута за счет ломаных или прямых линий. Письменный стол из эбенового дерева Рюльманна одновременно прост и традиционен, а его изящные рифленые ножки очень далеки от промышленного варианта ар деко в исполнении Маме-Стевенса. Конечно, мебель Мориса Дюффрена



для «рядового француза», стоившая около 100 000 франков, на самом деле чрезвычайно дорога. В комментарии в *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* Айвенго Рамбоссон отмечал парадоксальные отношения между современностью и роскошью:

«Просто восхищаться новым аспектом этого искусства недостаточно для тех, кого он покори́л. Находится все больше и больше людей со вкусом, желающих окружить себя декором в соответствии с собственным видением мира. Их удовлетворяют лишь те изделия массового производства, формы которых одинаково тщательно взвешены как с экономической, так и с художественной стороны»⁹.

Все более дискуссии носили экономический характер. Но на самом ли деле Малле-Стивенс и другие члены «Общества художников-декораторов» чурались политических или художественных резонансов? Очевидно, что стилистически у Малле-Стивенса обнаруживалось заметное сходство с манерой Ле Корбюзье. Его гараж – демонстрационный зал «Альфа-Ромео» в Париже (1925) на первый взгляд ассоциируется с упражнениями в духе чистого функционализма: строго симметричный фасад, обрамленный двумя большими окнами выставочного зала, однако вместе с тем здесь акцентированы декоративные компоненты. Карниз со «скоростными линиями» над боковыми дверями, переключаясь с башней «Туризм» на выставке 1925 года, создает дополнительный эффект освещения, типичный для ар деко. Салон декорирован геометрическими мотивами; пол покрыт цветной керамикой, а освещение продолжает схему, заданную внешним карнизом. Малле-Стивенс далек от того, чтобы отречься от декоративности, он просто ратовал за строгость дизайнера, перспективную, на его взгляд, в массовом производстве, – строгость, которой избегали многие из его коллег.

Попытка Малле-Стивенса использовать современную архитектуру в широком социальном контексте, в чем он был солидарен с Ле Корбюзье и набравшими силу художниками Баухауза, наиболее наглядно прослеживается на примере улицы Малле-Стивенса (1926–1927). Она была задумана как идеальная современная городская улица и стала косвенным вкладом в дискуссию об идеальном современном городе. Но если внешняя эстетика не противоречила принципам Ле Корбюзье, то интерьеры, в оформлении которых принимали участие многие члены «Общества», свидетельствовали о нежелании отказываться от традиционной для ар деко склонности к роскоши, пусть и не столь вызывающей, как та, что демонстрировалась на 16-м Салоне. За согласование интерьеров отвечал Пьер Шаро, с которым Малле-Стивенс сотрудничал во время подготовки эскизов декораций для кинофильмов Л'Эрбье. Скульптурный декор разработал Жан Мартель, мебель изготовил Журден, витражи – Барийе, а ковры – Люрса. Стилистику интерьеров тут же раскритиковали модернисты, причем голландец Тео ван Дусбург заявил, что Малле-Стивенс – это «темперамент, попавший в рабство Вены».

К концу 1920-х годов стилистические расхождения между не слишком традиционными членами «Общества художников-декораторов» и его основным ядром стали еще заметней. На Салоне 1928 года строгостью манеры выделялся Джо-Буржуа, а Эрбста и Шарлотту Перриан радикалы хвалили как художников, «отважных и юных духом, всегда рвущихся вперед». Даже Дюфрен, чувствовавший, что времена меняются, включил металлическую мебель в свой интерьер загородного дома.

Луи Соньо и Шарлотта Аликс. Кресло из хромированного металла и ткани. 1929. Один из основателей «Союза современных художников» в 1929 году, Луи Соньо стал первопроходцем в использовании хрома и стали в мебели 1920-х годов. Ему заказывал мебель график Жан Карлю, а в 1935 году он оформлял каюту первого класса для корабельного врача на «Нормандии».

Но «Общество» шло вперед лишь настолько, насколько было необходимо, чтобы удержать молодое поколение.

В основе непрекращающихся разногласий лежал конфликт между инакомыслящими, которые, все еще не отказываясь от принципов декоративности, начинали признавать важность «веркбундовского» идеала партнерства с промышленностью, и остальной частью «Общества», сохранявшей верность восприятию мебели и интерьера как вещей, единственных в своем роде. С момента образования «Общества художников-декораторов» пыталось влиять скорее на политиков, чем на промышленников, причем после учреждения ССХ его консерватизм еще более укрепился. Изменения в уставе ежегодного Салона «Общества» в 1929 году «в законодательном порядке» закрепили с трудом скрываемое презрение к промышленности. С этого момента Салон был «открыт для всех его создателей, являлись ли они членами "Общества художников-декораторов" или нет, при условии, что они не принимают участия в выставках, организуемых для промышленников»¹⁰. На практике это ограничение не только исключало инакомыслящих, но и отталкивало дизайнеров, работающих на массовое производство. «Общество» проводило четкую демаркационную линию между творчеством своих членов, которое считалось искусством, и творчеством прогрессивных дизайнеров, которых оно рассматривало как рабов вульгарной индустрии. В 1930 году «Общество» объявило, что на международных выставках оно будет участвовать лишь в художественных секциях и не станет выставлять свои произведения в качестве «образцов индустриального искусства».

Неизбежным следствием такого раскола стал отказ от набирающего силу функционализма, шедшего рука об руку с пропагандой дизайна массового производства. Этот отказ во многом был предсказуем. В основе неприятия модернистской эстетики лежали идеи экономического национализма, мощной движущей силы, стоявшей за пристрастием к ар деко консервативных дизайнеров.

Как и в 1925 году, идеология французского ар деко оставалась в первую очередь антигерманской. В 1929 году Андре Франсуа Порсе, заместитель госсекретаря по вопросам изящных искусств, сформулировал опасения французов относительно негативного воздействия модернизма, ассоциировавшегося с германской индустриальной мощью; оно могло проявиться в «развитии стандартного стиля, который будет устранять технические трудности, не разрешая



их, оставлять наши лучшие способности неиспользованными и обрезать большое число наших ремесленников на безработицу... Давайте сохраним приверженность нашим национальным особенностям, традициям и достоинствам, которые до сих пор составляли гарантию нашей безопасности».

Следует отметить, что к 1930 году главной угрозой безопасности декоративно-го искусства казался все тот же немецкий модернизм, а не мировой экономический кризис. Экономическая катастрофа 1929 года не оказала негативного воздействия на Францию – частично из-за относительного архаизма французской промышленности (ее выражением можно считать декоративное искусство, финансировавшееся за счет частного капитала, а не через государственное кредитование). Оптимистическое настроение сохранялось на протяжении всего 1930 года, а после стабилизации франка при Пуанкаре Франция, правда недолго, считалась настоящим раем для капитала¹¹. Тот факт, что кризис там наступил лишь в 1931 году, помогает понять, почему в декоративном искусстве страны сохранялись традиционно антигерманские умонастроения – ведь именно на финансовую сторону кризиса указывали американские дизайнеры как на причину их тяготения к промышленности.

Таким образом, если творчество Дюнана, Экспера, Рюльманна, Сю и других традиционалистов «Общества художников-декораторов» в 1930-е годы отличалось роскошью и имперским видением мира, правомерно ли считать, что художники ССХ дрейфовали в сторону жесткого модернизма или что они сформулировали альтернативную, но все же сугубо декоративную стилистику? Проводили ли они более радикальную политику, приветствуя массовое производство и демократизируя ар деко? Сознательно ли Малле-Стевенс вводил свой вариант ар деко влево, увлекшись массовым производством и социальными проблемами?

Несмотря на пропаганду функционализма, экономические позиции его проповедников были весьма далеки от реальной жизни. В то время как в США экономический кризис принуждал к новаторству и развитию коммерческого дизайна, Малле-Стевенс в 1935 году жаловался на «застой в творчестве и обществе». Кризис, охвативший Францию в 1931 году, продолжался до 1938 года, несмотря на то, что мировая экономика начала постепенно выздоравливать с 1935 года, и повлек серьезные последствия: во-первых, упадок заморской торговли, а во-вторых, дефицит платежного баланса. Цены на французские товары, особенно предметы роскоши, на мировом рынке были слишком высоки, так что в период с 1929 по 1938 год объем французского

Слева направо: Жан Пюифорка. Ваза для фруктов, фляга, ваза. 1925. В 1930-е годы членство Пюифорка в «Союзе современных художников» казалось парадоксом. Он занимался геометрией и логикой, изучал Пифагора и Платона, выступал как сторонник функционализма, но серебро – проводник его творческих замыслов – никогда не было материалом массовых изделий.



экспорта снизился на 50 процентов¹². ССХ вместо того, чтобы отреагировать на тягелую ситуацию укреплением партнерства с промышленностью, продолжал бороться за выживание, используя средства своих более зажиточных членов и опираясь на поддержку состоятельных клиентов, число которых резко сократилось. Были задействованы связи Малле-Стевенса; Тамплье и Пюифорка, вернее их родители, также добывали деньги. Пюифорка, как и Малле-Стевенс, в своем творчестве руководствовался эстетикой авангарда и апеллировал к тем, кто составлял политический авангард, хотя сам принадлежал к крупной буржуазии – его хорошо обеспечивали родители, а кроме того, вторым браком он был женат на Марте Эстевес, получившей в наследство сахарный завод на Кубе. Несмотря на радикальность эстетических принципов, главным его покровителем с 1934 года стала католическая церковь, для которой он изготавливал покровы, кубки, дарохранильницы, подсвечники, купели и кресты.

Исходя из изложенного, можно предположить, что неоднократно упоминавшийся идеологический раскол в «Обществе» носил чисто стилистический характер. Хотя Малле-Стевенс, Шаро, Пюифорка и других привлекала эстетика функционализма, это не особенно сказывалось на их продукции. Вместе с тем экспонаты второй ежегодной выставки ССХ и 21-го Салона, опубликованные в томе *Art et Decoration* за 1931 год, дают живое представление о стилистическом разнообразии, а это показывает, что среди членов ССХ существовало, по крайней мере, понимание задач в свете визуальной риторики функционализма. Макет домов для рабочих Малле-Стевенса строг и прямоуголен; разработки ювелирных изделий Фуке и Тамплье лишены претенциозности; мебель Шаро выглядит компактной и непритязательной по сравнению с его же работами четырехлетней давности, в то время как мебель Барба и Гинсбургера в виде стальных трубок воплощает тевтонскую угрозу. Но даже если они и не желали воспринять естественную жесткость современных направлений, их творчество (ювелиров, серебряных дел мастеров и ансамбле – таких, как Луи Соньо) можно рассматривать как более строгий вариант роскошной стилистики ар деко, то есть, по существу, как реакцию декора на вызовы современности.

Ситуация осложнялась тем, что политическая ориентация ССХ определенно носила левый уклон. ССХ установил тесные связи с новым Народным фронтом – правящей коалицией из трех левых партий; факт, который можно рассматривать сквозь призму и прагматизма, и идеологии. ССХ жаждал влияния, а еще больше – заказов, и если теоретизирование художников нравилось правительству, которому они сочувствовали, тем лучше. Естественно, к моменту проведения Всемирной выставки 1937 года



Пьер Шаро. Эскиз библиотеки «Французского посольства», которая экспонировалась на парижской выставке 1925 года. Панели из пальмового дерева в ту пору считались воплощением роскоши, а письменный стол с изменяемой геометрией отдает дань современным технологиям и функционализму – тенденции, которая в конце концов привела Шаро в «Союз современных художников». К 1929 году его мебель приобрела характерное для модернизма ощущение легкости и геометрической угловатости.



публика уже понимала, что этот стиль декоративного искусства находится в фаворе у власти. Посетив выставку 1937 года, Амеде Озанфан вспоминает свои ощущения: «Если учесть состояние нашей ручной демократии и ее обыкновение грубую вставлять на защиту всего второсортного, то государственная власть просто не могла зайти еще дальше в своем отрицании и захоронении худших из мира художников (хотя и не сумела устранить тех, кто относит себя к “современным” [то есть “Общество художников-декораторов”. – Прим. перев.]. Действительно, “левый фланг” искусства (хорошо ли это или плохо) никогда еще не пользовался такой солидной поддержкой со стороны властей, как сейчас»¹³.

На выставке 1937 года состоялась проба сил «Общества» и ССХ на международной арене. Как отмечал Озанфан, по своему влиянию ССХ одержал верх. Если в первой половине 1930-х годов разработку «проекта национального масштаба» по оформлению «Нормандии» поручили членам «Общества художников-декораторов», то в 1937 году большая часть заказов по организации выставки уже досталась ССХ. Робер и Соня Делоне работали над росписями фасада и интерьера павильона железных дорог, а Малле-Стевенс отвечал за пять павильонов, а также за менее значительные стенды – такие, как стенд кофейной промышленности Бразилии и государственной табачной компании Франции.

Хотя дизайн павильона «Общества художников-декораторов» в 1937 году был строгим, все же целая пропасть отделяла его тяжелый фасад из бетона от павильона ССХ «Модернизм», легкость которого подчеркивалась стальными сваями, удерживавшими его

Андре Арбюс. Столовая дома в Иль-де-Франс, которая экспонировалась в павильоне «Общества художников-декораторов» на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Комод инкрустирован черепахой и украшен золоченой бронзой. Автор стеклянного панно над комодом – Поль Энгран. В 1948 году критик Вальдемар Жорж вопрошал по поводу интерьеров Арбюса: «Эти шедевры мастерства – останки ушедшей эпохи? Совсем нет. Они – залог того, что человек способен оказать сопротивление машинам. Они бегут прочь от угнетающего воздействия массовой продукции и главного из ее последствий – низкого качества».

на берегу Сены. Павильон ССХ предлагал серию светлых интерьеров, в которых доминировали мебель из стальных трубок Бюркальтера и свободный стиль Эрбста и Журдена, а экспозиция современной графики предлагала союз всех видов искусства под знаменем модернизма. К этому времени, однако, начался раскол и в рядах ССХ. У Пюифорка был собственный павильон в виде часовни, но он был далеко не удовлетворен и жаловался Эрбсту: «Я осмотрел выставку ССХ. Увы! ССХ погиб»¹⁴. И напротив, трехэтажный павильон «Общества художников-декораторов» производил впечатление своей предсказуемой роскошью: 185 художников внесли свой вклад в оформление «Дома художника», «Дома врача» и ряда роскошных апартаментов. «Спальня» Дюффена тяготела к своего рода сюрреалистическому барокко, а в «Приемной посла» Луи Сю сочетал откровенно барочное распределение окон и светильников с ковром и камином в неоклассическом духе. В известной степени выставку 1937 года можно рассматривать как конец ар деко в качестве признанного элитарного стиля во Франции. Если такие дизайнеры «Общества», как Сю и Арбюс, откровенно использовали в своем творчестве исторические стили, то члены ССХ все дальше отходили от принципов декоративности. Идеологический раскол, характеризовавший французское декоративное искусство в предыдущем десятилетии, способствовал окончательному надлому эклектичного ар деко, служившего некогда мостом между обеими группами.

В обстановке прагматичного взаимодействия между торговлей, современностью и декоративностью раскол на два противоположных лагеря определил направления, в которых ар деко развивался в других европейских странах. Даже при тоталитарном режиме в условиях государственной монополии на культуру этому стилю удавалось выжить. Успешнее всего это можно было сделать в рамках массового производства коммерческих однодневок, благодаря чему ар деко оставался популярным у публики.

Исследователи, изучающие историю искусства и архитектуры стран, более всего обремененных идеологическими установками, обычно обращают свои взгляды на тоталитарные Германию, Италию и Советский Союз. Эрик Хобсбэм выделяет «три главных требования, которые власть обычно предъявляет к искусству: изображение и прославление самой власти, производство политизированных драматургических произведений общественного звучания и насыщение пропагандой "воспитательных" материалов и пособий». Искусство, не выполняющее указанные функции, считается ненужным, даже подрывным, и, как правило, его адептов подвергают гонениям, подавляют, заставляют молчать или даже изгоняют из страны.

Очевидную парадоксальность самой сути фашизма хорошо отражают исторические документы¹⁵. Фашистское общество в целом характеризовалось агрессивной революционностью, но в культурном отношении оставалось консервативным. Сосредоточившись на создании нового порядка, фашизм тем не менее пользовался ухушенными изобразительными средствами предыдущих эпох. В своей основе цель фашизма была современной – мобилизовать все силы и возможности промышленности, однако его идеология покоилась на идиллической мифологизации доиндустриального «золотого века». Монументальный павильон Германии на Всемирной выставке 1937 года, созданный по проекту Альберта Шпеера, соединял в себе воображаемое



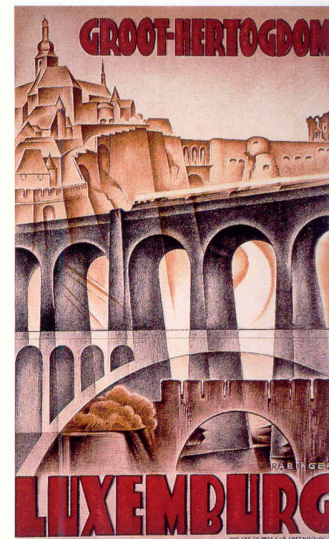
Роже Бродер. Плакат Фестивального комитета в Виши. Франция, 1930.

Реклама отдыха на озере Гарда. Плакат. Италия, 1935.



великолепие Священной Римской империи с классицизмом Греции, колыбелью арийской расы. Итальянский павильон фальшивой помпезностью намекал на родство страны с Древним Римом, как бы сравнивая недавние завоевания дуче в Абиссинии с империей, раскинувшейся по всей Европе более тысячи лет назад. Здесь на языке архитектуры сложился союз фашизма, декора и эстетики современности. Если вспомнить шведский павильон на выставке 1925 года, станет ясно, что и организационный комитет выставки 1937 года воспринимал неоклассицизм как современное направление. И хотя подразумевалось, что итальянский автор руководствовался в своей работе весьма суровыми правилами, павильон, без сомнения, оставался декоративным. Также и шпеевская версия неоклассицизма воплотилась в форме декоративного модернизма, хотя, быть может, очень трезвого и грозного. У Гитлера было двойственное отношение к модернизму: в качестве архитектурного стиля тот считался частью большевистской угрозы (взгляд, распространенный в прессе определенного пошиба еще до того, как нацисты пришли к власти). Ханс Пёльциг, чей ранний экспрессионизм оказал в начале 1930-х годов сильное влияние на дизайн британского кинематографа ар деко, в 1932 году был объявлен «сторонником левой тенденции в искусстве, культуре и идеологии»; более того, всем творчеством он «заявлял о симпатиях к большевизму»¹⁶. Баухауз закрыли в 1933 году. Архитекторы Гропиус и Мис ван дер Роэ бежали в Великобританию и США. Вместе с тем, если посмотреть со стороны, Гитлер выступал за развитие современных технологий и прогресс. Строительство автострад и массовое производство автомобилей марки «Фольксваген» были целиком и полностью современными проектами. Для многих бывших партнеров Гропиуса нашлась работа в промышленном строительстве даже при нацистах, хотя в целом из художественного арсенала нацистской Германии исключалась любая эстетика, бывшая не в ладах с официально одобренным классицизмом или идеализированным народным творчеством. Здесь необходимо напомнить о творчестве Шпеера, на примере которого можно видеть, каким образом классицизм воздействовал на некоторые разновидности ар деко. Стиль ОАС и эклектичный вариант модернизма, заявившие о себе в американской архитектуре кинотеатров городских окраин еще до начала 1930-х годов, показывают, что классицизм был способен стать воплощением современности, а монументальность – главенствующий принцип многих произведений архитектуры США 1930-х годов – также указывает, что было бы неправильным рассматривать ар деко в отрыве от нацистского художественного стиля.

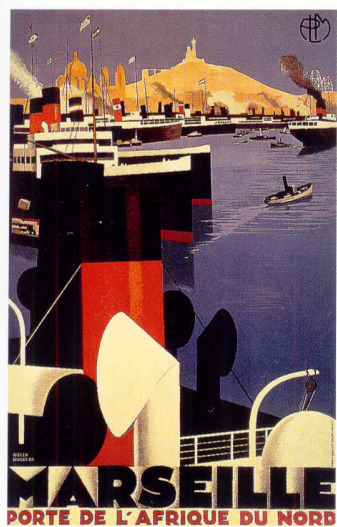
Действительно, именно ощущение монументальности позволяет проводить дальнейшее сравнение между фашистским и транснациональным ар деко. Реакцией американской торговли на вызовы XX века стали небоскребы в стиле ар деко, с которым по масштабам и целям созвучно творчество Шпеера; они ведь также являлись выражением власти, пусть и в коммерции. Кроме того, принятие в рамках «Нового курса» Рузвельта упрощенного неоклассицизма в качестве стиля архитектуры общественных зданий и наем художников для изготовления идеологически выдержанных настенных росписей во славу индустриальной мощи демократической Америки – все это через Атлантику перекикается со Шпеером (причем критерии Хобсбома для тоталитарного искусства в этом случае вполне применимы и к США). Достаточно взглянуть на поздние работы



Рабингер. Грот-Хертогдом, Великое герцогство Люксембург. Плакат. 1930.

Рисунок показывает, как за счет мостов увеличиваются масштабы города.

Роже Бродер. «Марсель – ворота в Северную Африку». Плакат. 1930.



Рюльманна, чтобы заметить зависимость его манеры от работ мебельщика Карла Хорвика, выставленных в шведском павильоне на парижской выставке 1925 года. К 1930-м годам при любой интерпретации ар деко – особенно его консервативной французской стилистики – следует учитывать влияние неоклассицизма.

Однако если даже декоративизм Шпеера и имеет отношение к ар деко, он все-таки слишком от него отличен. Классицизм участвовал в образовании эклектичного ар деко, но сам неоклассицизм не есть ар деко. С другой стороны, в Италии уже к 1925 году появляются стилистические признаки ар деко, впитавшего в себя среди прочих влияний и классицизм. К тому моменту, когда Джо Понти выиграл Гран-при парижской выставки 1925 года, Бенито Муссолини находился у власти уже три года. Хотя риторика и образность Древнего Рима играли важную роль при его режиме, у Муссолини никогда не было четко выраженного диктаторского представления об «официальном стиле». Симонетта Фракуэли подчеркивала значительную роль министра национального образования Джузеппе Боттаи, «просвещенного фашиста», в сохранении плюрализма в итальянском искусстве при Муссолини. В 1927 году его журнал *Critica Fascista* открыл дискуссию о возможностях итальянского искусства, следствием которой стал вывод о том, что пестование «итальянской самобытности» должно происходить на основе индивидуальных творческих усилий, которые государство не имеет права подрывать, предписывая художнику ту или иную стилистику. Тем не менее появление и развитие стиля ар деко в Италии явилось продуктом официальной санкции, выданной художникам и дизайнерам двух направлений – футуризма и новеченто.

Маринетти поддерживал контакты с Муссолини еще до Первой мировой войны. А в 1930-е годы футуристы просили выдать им официальное разрешение на изготовление монументальных росписей. Муссолини никогда не отождествлял себя с футуристами, но им симпатизировал. Как и Кассандр, Маринетти осознавал потенциальную силу массового искусства. С одной стороны, он был радикалом в области эстетики, заявлявшим: «Я начинаю новую революцию в типографике». Но в то же время он поддерживал идею тотального вовлечения народа в общественную жизнь, чего требовал фашизм, и видел, что реклама – путь для достижения этой цели. По словам Стивена Хеллера, «Маринетти понял силу рекламы, которая может добраться до человека и на море, и на суше, никого не исключая из культурного ландшафта»; он цитирует дизайнера-футуриста, утверждавшего, что «необходимо понять, что хороший плакат и хорошая концепция высекают энергию... из современных мозгов новых людей – каждый из них заряжен динамикой и крепостью механизма нашего времени и способен на самый отважный эксперимент в цвете и дизайне»¹⁷.

Таким образом, ар деко в итальянской графике стал развиваться после того, как Маринетти импортировал в страну идеи Баухауза и начал комбинировать их с образами юности и скорости, поставив на службу коммерции и фашизму. Фашистские журналы, книги для юношества и плакаты сочетали абстракцию, стилизацию и простоту, в лозунгах использовался рубленый шрифт. Такой подход позволил создать систему современной пропаганды, популистской и тоталитарной. Зрительный

В. Тести. Ассамблея зарубежного авангарда в Кампо Муссолини. Рим, 28 августа – 3 сентября 1932 года. Плакат. К середине 1930-х годов многие итальянские дизайнеры постепенно перешли к откровенно неоклассическому стилю; эту тенденцию государство старалось поощрять заказами, например, по случаю выставки в ознаменование десятой годовщины марша Муссолини на Рим в 1932 году.

Карло Бугатти. Зеркало и шкаф.
Статуэтка Шипарю.





CAMPO
AVANZATA DELL'AVANGUARDIA
ALL'ESTERO
28 AGOSTO
3 SETTEMBRE
ROMA
A X°

образ, конечно, имел большое значение для лидера страны, в которой в 1921 году тридцать процентов населения было неграмотным. Но фашизм был далеко не единственным заказчиком, использовавшим ар деко, чтобы придать себе привлекательный вид. Бесконечные плакаты, логотипы и упаковки для самых разнообразных товаров, от сигарет до духов и одежды, разрабатывались в стиле, происходившем от модернистского авангарда, но являвшемся сугубо коммерческим. Кроме того, итальянские плакаты не всегда были провинциальными и порой выходили на международную арену. Так, в 1932 о плакатах Береме, Ирсаи, Рихтера и других писали в английской прессе, в частности в *Commercial Art*.

Если смычка футуризма с фашизмом способствовала развитию языка ар деко в итальянской графике, то же самое можно сказать о мебели новеченто и ар деко. Обзор итальянской мебели в период между мировыми войнами, сделанный Иреней де Гутри и Марией Марино, раскрывает разнообразные эксперименты и роскошь (как и во французском декоративном искусстве), которые лишь подтверждают эстетический эклектизм, процветавший при Муссолини в конце 1930-х годов. «Роскошь, – писал Джо Понти, – подвергает искусство дизайнера не меньшему испытанию, чем экономия». Понти и другие дизайнеры новеченто первыми использовали декор двояким образом: в традиционном стиле, который пришелся бы ко двору и в Салоне «Общества художников-декораторов» (например, творчество Томазо Бруцци), и более современно, в почти американской эстетике обтекаемых форм (представленной работами Гозтано и Освальдо Борсани для «Ателье ди Варедо»). Присущие ар деко противоречия проявились в подходе Понти к мебели. Его дочь вспоминает, как на Четвертой триеннале в Монце (1930) «Электрический дом», спроектированный молодыми рационалистами Фиджини и Поллини, был одобрен «паладианцем» Джо Понти, который выставил там свой «Дом для отдыха» в неоклассическом духе¹⁸.

Как и футуристы, художники и дизайнеры новеченто заигрывали с фашизмом и, удачно интерпретируя в современном ключе «традиционные» итальянские темы, пользовались его благосклонностью. В 1927 году Буцци вместе с Понти и дизайнерами Эмиле Ланча, Венени и Кенсия организовал «Лабиринт», группу, намеревавшуюся содействовать распространению современного декоративного искусства Италии. В том же году они организовали коллективную экспозицию на Третьей триеннале в Монце. Вместе с тем выражением современности для них стало неукоснительное использование неоклассицизма. Их работа характеризовалась



Густав Пулицер. Шкафчик для ювелирных изделий на подставке. 1927. Орех, палисандр, инкрустация из клена. Инкрустация – стилизованный отклик на Рождение Венеры Боттичелли, сочетание нового и старого – характерный признак стиля дизайнеров новеченто.

элегантно-деликатной простотой линий и псевдоклассическими мотивами декора. Мебель таких дизайнеров, как Альфио Фаллича, выполнялась в значительно более тяжелом криволинейном стиле. А стенд «Ателье ди Варедо» в Монце в 1930 году демонстрировал мебель, акцентирующую горизонтальные линии. Карнизы в стиле ар деко «модерн» у входа на экспозицию переключались с гнутыми подлокотниками кресел. В 1931 году по заказу компании «Фонтана», для которой Понти и в дальнейшем создавал самые разнообразные предметы, в том числе пресс-папье и осветительные приборы, он спроектировал серию «исключительной мебели», сделанной целиком из стекла или увенчанной зеркалами.

Париж по-прежнему оставался источником вдохновения для итальянских дизайнеров, что стало очевидным в 1938 году, когда французское влияние стали клеймить как «еврейское». Эта «проблема» была сформулирована в новом расовом законодательстве того года, объявившем об установлении более тесных отношений с Германией, хотя подобные тенденции обозначились значительно раньше. В своей *Защите современного искусства*, опубликованной в *Critica Fascista*, Боттаи признавал, что итальянцы «в полемическом задоре давно уже прозвали “французской болезнью” склонность искать свежие интеллектуальные идеи в Париже», но он сам не мог с уверенностью утверждать, «является ли парижский опыт простым поводом для упражнений в стилизованных поисках или же может навсегда лишить их итальянской природы»¹⁹. Явное нежелание Боттаи отбросить обвинения во «французской болезни» подтверждает, во-первых, ярко выраженный транснациональный характер ар деко, а во-вторых, радикальность модернизма в рамках итальянского рационализма и его распространение в Италии в 1930-х годах.

Существование живой традиции итальянского ар деко при Муссолини контрастирует с подъемом рационалистического модернизма, который в 1930-е годы, по крайней мере в архитектуре, торжествовал в Северной Европе. В Нидерландах это происходило благодаря пластичности и экспрессионизму Амстердамской школы, а в Скандинавии его расцвет можно рассматривать как естественное движение в сторону от упорядоченной безмятежности неоклассицизма 1920-х годов. В то же время отмечается и усиление авангардистских тенденций в графике, особенно в Голландии. Исследователи, сосредоточившись на невероятно богатой традиции голландского авангарда, идущего от объединений «Де Стейл», «Вендиген» и конструктивистов, оставили без внимания более живописную, менее радикальную, но все же типичную стилистику коммерческого ар деко, сложившуюся в 1930-е годы. По мнению Элстона В. Первиса, «плакатный дизайн в Нидерландах... оставался большей частью вне главного течения и зачастую был сам по себе стилем»²⁰. По этому поводу вполне резонно следовало бы указать на рекламу левых политических партий или культурных мероприятий авангардистов. Но Голландия, конечно, не обладала иммунитетом к тому, что в истории модернизма называют «мягким коммерческим транснационализмом ар деко». По словам Стивена Хелмера, реальность была такова, что «как и везде в Европе, в Голландии современное искусство цвело буйным цветом». После визитов Кассандра в Нидерланды многие голландские художники при выполнении коммерческих заказов



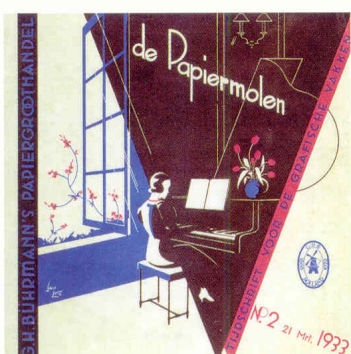
Реклама автомобилей Бугатти.

стали равняться на Францию. Кассандр рисовал плакаты для компаний «Филипс», «Ван Неме» и «Бросте», получая гонорар примерно в 1 000 гульденов (то есть в пять – десять раз больше того, на что могли рассчитывать такие голландские художники, как Вейа, Як Йонгерт, Вим тен Брут и Адриан Й. Вант-Хофф), и воспринял тот же стиль – более представительный и, безусловно, более декоративный, чем у авангардистов. Кроме того, здесь, как и в Италии, ар деко постепенно приобретал черты некоей разновидности массового декоративного модернизма и благодаря плакатам и коммерческой упаковке распространился повсюду и стал повсеместно узнаваемым.

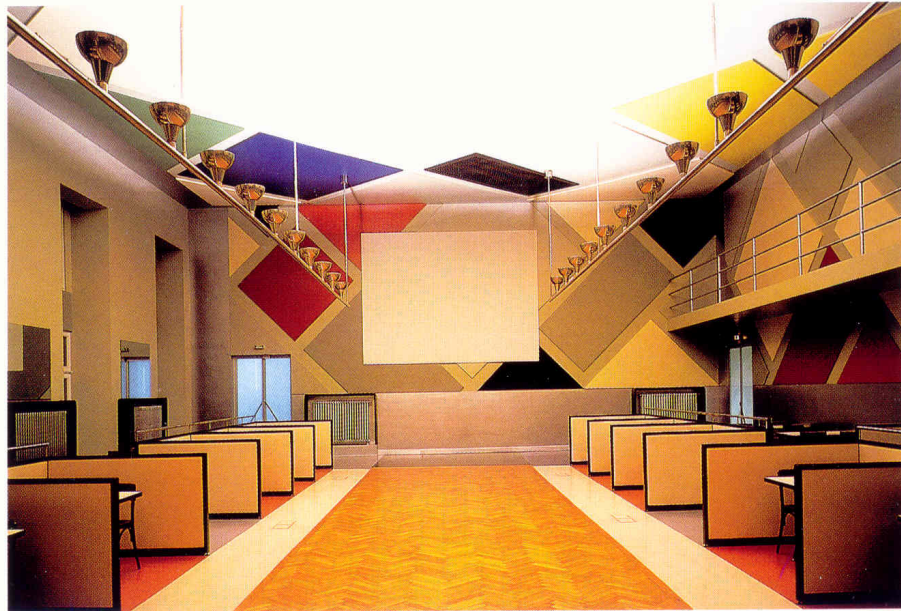
Для того чтобы сосредоточиться на откровенно декоративных элементах, характерных для голландской архитектуры в период после парижской выставки 1925 года, необходимо продолжить разговор об Амстердамской школе, прерванный в первой главе. Хотя увлечение декоративностью к концу 1920-х годов было на исходе, такие архитекторы, как Й.Ф. Стал, по характеру своего творчества оставались ближе к Малле-Стивенсу, чем к Корбюзье. Несмотря на дрейф в сторону модернизма, строгость линий смягчалось использование кирпича в постройках. Очевидное влияние Франка Лойда Райта на В.М. Дюдока делало эту разновидность голландского модернизма умеренной; она находилась на периферии ар деко, понимаемого на французский манер, и приближалась к сдержанной форме модернизма британских предместий. Архитекторы, такие, как Й. Вилс, прогрессировали от псевдоамериканского стиля прерий 1920-х годов к суровому современному кирпичному строительству, типичный пример которого – гараж фирмы «Ситроен» в Амстердаме (1929–1931). Это сооружение, как и английские кинотеатры «Одеон» второй половины 1930-х годов, находится на едва приметном водоразделе между ар деко «модерн» и стилистикой модернизма в строгом смысле слова. Гараж выглядит сурово, орнамента на нем нет, и все же двусмысленность его «функционального» статуса очевидна: имеют ли его очертания чисто функциональный характер или же криволинейные элементы служат тому, чтобы контуры здания выглядели декоративными? В то время как чистый ар деко предполагает наличие декора, модернизм использует декоративную природу формы для создания иллюзии функционализма, что, как серебро Пюифорка, имеет отношение скорее к эстетике, чем к рациональности.

Два других голландских архитектора, Сиболд ван Равестейн и Ф.П.Й. Пётс, балансировали на границе ар деко. Можно сказать, что Пётс был чем-то вроде голландского эквивалента Оливера Хилла, который «по желанию клиента оформлял любое здание в любом стиле: от неоклассики до стиля королевы Анны»²¹. Несмотря на это или вследствие этого некоторые дома первой половины 1930-х годов – «Casa Blanca» (1929–1932) в Хаутхерне или дом на улице де Линде в Херлене (1931) – вызывают в памяти творчество Малле-Стивенса и Андре Люрса. Пётс и Равестейн, стиль которых приближался к необарокко, представляли альтернативу голландскому модернизму, выступавшему, начиная с середины 1920-х годов, под знаменем «Де Стейл» и под руководством ван Дусбурга, Ритвелда, Оуда и других. В этом контексте стоит обратить внимание на одну из работ ван Дусбурга конца 1920-х годов, имеющую непосредственное отношение к эскизам Малле-Стивенса к кинофильмам Л'Эрбье. В интерьере

Бумажная фабрика. Обложка каталога голландского производителя бумаги. 1933.



Ван Дусбург при участии Ханса Арпа и Софи Тойбер Арп. Кафе «L'Aubette» в развлекательном комплексе в Страсбурге. 1926–1929.



развлекательного комплекса «L'Aubette» в Страсбурге, созданного вместе с Хансом Арпом и Софи Тойбер Арп, ван Дусбург следует примеру Малле-Стевенса, построившего незадолго до этого для виконта де Ноай «комнату цветов» – виллу с раскрашенными плоскостями²². Страсбургский комплекс ван Дусбурга историк архитектуры Йозеф Бух описывает как «одно из самых красноречивых воплощений архитектуры “эры джаза”... Мидуэй Гарденс своего времени»²³. Стены, пол и потолок были окрашены в кубистической манере, им вторил дизайн цветного стекла и лестничных перил.

В Нидерландах переход от традиции к модернизму, с одной стороны, не носил ярко выраженного характера, а с другой – отличался разнообразием, и то же самое можно сказать о повороте Швеции от неоклассицизма 1910–1920-х годов к функционализму 1930-х. Если Международная выставка 1930 года в Стокгольме стала свидетельством триумфа модернизма в Швеции, то декоративное искусство, представленное там же, особенно изделия из стекла, показало, что стилистика ар деко по-прежнему в ходу. Производители стекла во главе с фирмой «Оррефорс», включая «Косту», «Эду» и «Гумаскруф», продолжали выпускать стекло со стилизованным орнаментом ар деко. Некоторые из производителей стекла поддерживали прямые связи с Францией: Свен Эрикссон, один из художников «Косты», жил в Париже и регулярно направлял свои эскизы в Швецию, а такие художники, как Саймон Гейт и Эдвард Холд, использовали модернизированные, но в основе классические геометрические формы в изображении разного рода фигурок и стилизованных зданий.

Экономические трудности, которые в то время переживали производители стекла в Швеции, иллюстрирует пример Лиммареда, выпустившего в 1930 году смелый набор флаконов для духов по эскизам Эдвина Олмерса. Геометрическая форма и современный декор флаконов были рассчитаны на зарубежного потребителя, но стоимость их оказалась безнадежно завышенной. Рынок захватили дешевые бакелитовые



Иозеф Эйзельт. Чаша. 1925. Стекло, роспись эмалевыми красками. Чехословакия.

флакончики с завинчивающейся пробкой. Тем не менее за рубежом шведское декоративное искусство встречали хорошо. Швеция была первой среди стран, показавших выставки своего промышленного дизайна в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Один из английских критиков назвал современный шведский стиль промышленного дизайна «шведским изяществом».

На парижской выставке 1925 года голландцы и в меньшей степени шведы представили экспонаты, на современный лад интерпретирующие приемы и принципы традиционного народного искусства. Ту же тему в своих павильонах подхватили Польша, Чехословакия и Австрия. В свете явного триумфа рациональных направлений в Нидерландах и Скандинавии в 1930-х годах интересно наблюдать развитие ар деко в Центральной Европе, то есть на территории, где после распада Австро-Венгерской империи в 1918 году продолжались политические сдвиги. Ядром главных событий художественной жизни была трагически затянувшаяся агония «Венских мастерских» в годы после выставки 1925 года. Возникает вопрос, почему же эти мастерские, признанные повсюду в качестве стилистического предшественника ар деко, утратили динамику сначала в споре с Парижем, а потом с Америкой? И можно ли, анализируя обстоятельства их развала, сделать вывод об идеологическом аспекте ситуации, в которой существовал ар деко во второй половине 1920-х годов? И наконец, может ли характер работ, созданных в последние годы существования мастерских, дать представление о состоянии декоративного искусства в Центральной и Восточной Европе после парижской выставки 1925 года?

Частичный ответ на первые два вопроса можно получить, обратившись к обстоятельствам идеологической борьбы между «Обществом художников-декораторов» и «Союзом современных художников» во Франции в конце 1920-х и в 1930-е годы. Как и «Общество», в идеологическом и эстетическом плане «Венские мастерские» после выставки 1925 года переживали трудные времена. Их художники-дизайнеры были бессильны найти удовлетворительное соотношение между декоративностью и строгостью, искусством и промышленностью. Исход был predetermined еще

Иозеф Эйзельт. Банка с крышкой.

Стекло, роспись эмалевыми красками.

Чехословакия.

в 1907 году, когда мастерские покинул Коломан Мозер, знаменосец тенденции строгости. Это привело к укреплению позиции Хофмана, и в идеологическом отношении мастерские пошли тем же путем, на который двадцатью пятью годами позже вступили члены «Общества художников-декораторов». В том же тоне, что и «Общество», которому предстояло защищать роскошь декора, Хофман объявил, что «больше нет возможности обращать массы в свою веру... Но тем явственнее становится наш долг делать счастливыми тех, кто обращается к нам»²⁴. Конечно, члены ССХ поступили бы более честно и трезво, сделай они аналогичное признание, зато, в отличие от ССХ, экономическое поражение Хофмана привело к регрессии стиля – первоначальному усилению декоративности, а в итоге, к концу 1920-х годов, – к ремесленничеству.

«Венские мастерские» даже не попытались покорить промышленность. Вместо этого они сконцентрировали свои силы на «поддержке хорошего качества и прекрасной работы». «Мы стремились использовать только материалы высшего качества», – гордо заявлял Хофман. Однако такой подход требовал денег, а нежелание снижать себестоимость продукции за счет качества выливалось в высокие цены и потребность в субсидиях сочувствующих финансистов, которые не ждали бы прибыли от своих «инвестиций». Поначалу мастерские получали такие субсидии от семейства Примавези, но постоянная поддержка привела к банкротству самого мецената. Филип Хойзлер призвал своих соратников по мастерским продолжать борьбу, хотя для этого уже давно не было никаких возможностей. В 1932 году наступил крах. В 1925 году мастерские еще выставлялись в австрийском павильоне, но реакция публики была прохладной, а бесконечные финансовые неурядицы лишь ускорили поиски выхода в ремесленной эстетике.

Перед лицом экономического поражения многие художники вернулись к языку народного творчества. Как отмечал Ян Калмир, «когда поток серебра и драгоценных камней идет на убыль, художник использует дерево, бисер и керамику». Ближе всего Хофман стоял к промышленности, когда в 1920 году организовал фабрику по производству игрушек – изделия все больше становились «маленькими и миленькими»²⁵.

Вместе с тем стилистику, вдохновленную народным творчеством, организаторы парижской выставки 1925 года сочли современной. Она была реакцией декоративного искусства на проблемы современности – попыткой синтеза современных идей и традиционного содержания. Кроме того, она была эстетикой, заглядывающей в будущее, выражающей одновременно и надежду новых стран на завтрашний день, и неуверенность в нем. Но с «Венскими мастерскими» дело обстояло несколько иначе: современники понимали, что эстетика австрийских мастеров – эстетика регресса. Вена, в начале XX века источник всего современного, не сумела ответить на вызов современности, требовавшей постоянных перемен. Вряд ли дело было лишь в ошибках Хофмана, Пехе и их преемника Цимпеля – против них были обстоятельства. В 1918 году Австрия не просто проиграла войну. Империя была разорвана на клочки, и значительная часть стекольных и керамических фабрик оказалась за пределами ее границ, в новых странах: Чехословакии и Венгрии. В довершение всего безудержная инфляция сковала тающие силы буржуазии, традиционного оплота «Венских мастерских». Болезни и эмиграция нанесли тяжелый удар: Пехе и Цимпель умерли



молодыми, Хофман постоянно болел на протяжении всех 1920-х годов, а керамистка Вали Визельтир уехала в 1929 году в Америку.

Какова же была судьба ар деко в соседних с Австрией странах во второй половине 1920-х годов в условиях экономического и культурного упадка когда-то влиятельной Вены? И Польша, и Чехословакия на выставке 1925 года показали образцы стиля ар деко, разработанного на основе народной традиции, и продолжали пользоваться этими наработками, хотя в их манере можно было подметить и признаки транснациональной эстетики ар деко. Франтишек Новак, имя которого в 1925 году ассоциировалось с витиеватым фольклорно-барочным гибридом ар деко, к концу десятилетия при оформлении своих интерьеров стал обращаться к более простому варианту ар деко – ар деко-«модерн». Поначалу Новак размещал крепкие, почти в духе функционализма, стулья в комнатах с бумажными обоями с рисунком в народном духе. Но в 1936 году его мебель приобрела уже облегченные конфигурации, безусловно, принадлежавшие к современному стилю. Именно Новак стал использовать фанеру для придания мебели более обтекаемых форм. А в области керамики компания «УДМ» занялась массовым производством безукоризненно современной столовой посуды, во многом утратившей жесткую геометричность, которая была так характерна для чешской керамики в течение ее краткого кубистического периода. Оставалось стеклодувное производство, которым Чехословакия славилась благодаря своему богемскому «происхождению». Хотя к 1928 году такие дизайнеры, как Йозеф Дрангоновский, работали в стиле, который можно определить как транснациональный ар деко, большинство изделий из чешского стекла в стиле ар деко оставалось ближе к народной традиции, чем к современным французским, шведским или американским работам. Тяжелый декор продолжал быть условным, а формы его – во многом традиционными по сравнению с утонченными и стилизованными изделиями стеклянной мануфактуры «Оррефорс».

В Польше ситуация была аналогичной. Можно даже утверждать (хотя следует признать отсутствие веских тому доказательств), что в Варшаве в среде буржуазной политической элиты культура ар деко в то время пользовалась популярностью. Тем не менее непростая общественно-политическая ситуация во второй Польской Республике сказывалась и на эстетической противоречивости общекультурных тенденций, в частности на конфликте между современностью и традицией. «Жизнь в Варшаве между мировыми войнами, – писал Норман Дейвис в *Игровой площадке Бога*, – была отчетливо горьковато-сладкого вкуса. С одной стороны, она характеризовалась печальным осознанием, что жуткие проблемы, связанные с бедностью, политикой и предрассудками, не могут быть устранены с помощью наличных ресурсов..., а с другой – польская буржуазия наслаждалась выгодным положением столичного города»²⁶.

Эстетический раскол можно видеть на примере соперничающих между собой направлений в дизайне польского плаката. К середине 1920-х годов в плакатах, подготовленных для парижской выставки 1925 года и к Национальным выставкам в Познани в 1927 и 1929 годах, использовались геометрические формы, идущие от народной традиции, в то время как плакаты, посвященные спорту, туризму и путешествиям, созданные варшавскими архитекторами и графиками Пиотровским и Осецким,

Штефан Осецкий и Ежи Сколимовский. Лыжный праздник в Закопане. Плакат. 1929. Графическая условность используется здесь для рекламы события в городе, который и в наше время является признанным центром польского народного искусства. Несмотря на созвучный эпохе шрифт, плакат сохраняет отголоски народного искусства, характерные для польского ар деко.

воспринимались как творческое следование французскому стилю. Более того, Тадеуш Гронавский, самый плодовитый из польских графиков, работавших в стиле ар деко, – его творчество включало бесконечные обложки для книг и журналов – в прямом долгу перед Дюпа и Кассандром. Однако в широком смысле народная традиция неотделима от декоративного польского искусства. В 1926 году был создан «Кооператив художников и ремесленников», процветавший на протяжении всех 1930-х годов. Кооператив «имел целью проектировать и изготавливать из дерева, текстильного волокна, металла, глины и стекла... самые разнообразные предметы ручной работы». Преобладающее большинство килимов и жаккардовых тканей демонстрирует использование модернистских геометрических мотивов на основе модифицированной народной стилистики. Но проблемы, связанные со свойственной Польше излишней приверженностью к народным традициям, вышли на передний план при обслуживании внешнего рынка. В 1920-х годах некоторые фабрики по производству керамики, в частности в Хмелуве, отказались от традиционного декора и перешли на ярко выраженный геометрический дизайн. Общеевропейский характер польского ар деко иллюстрирует анекдотический случай, связанный с зарубежным успехом Бронислава Штоме, польского мастера стекольного дела. Один из его друзей вспоминал: «Однажды Бронислав во время одного из многочисленных визитов в Париж увидел свои изделия на полках в “Галери Лафайетт”. Невероятно высокая цена его изумила, и он обратился за разъяснениями к продавцу. Тот, указав на этикетку фирмы, произнес: “Ничего удивительного, мсье, это же Штоме”»²⁷.





Кубизм, конструктивизм и футуризм – это трудная материя, а ар деко, напротив, в высшей степени доступен. Предмет в его оформлении технологичен, скругленные контуры форм вызывают в памяти гул генераторов, а иногда точно воспроизводят автомобили, корабли и самолеты. Причем ар деко превращает машины в смешные игрушки, изображая их пузатыми и ленивыми. Аэропланы со встроенными часами или радиоприемником, чайная чашка в виде гоночного автомобиля и абажур настольной лампы наподобие парашюта низводят грохочущих великанов до размера игрушки. Но если этот стиль хочет быть серьезным, то становится пресным, а его образность – старомодной, и тогда даже лучистый всплеск энергии он превращает в холод рептилии, в нержавеющей сталь и оникс, в миф о человеке-машине, заискивающе откликающемся на технологические новшества, а не всемогущих машинах.

Роберт Харбисон. *Эксцентричные просторы* (1977)¹



«Уоллис, Гилберт и К°». Гувёр-билдинг. Деталь. Перивейл, Лондон, 1932–1935.

Неизвестный художник. Эскиз английских обоев. 1930-е.

Несмотря на то, что английские критики в целом симпатизировали парижской выставке 1925 года, далеко не все из них остались от нее в восторге. «Общее впечатление от выставки, – заявлял парижский корреспондент журнала *Drawing and design*, – состоит в том, что она представляет собой отважную попытку найти новый архитектурный и декоративный стиль, но также и в том, что эта попытка с треском провалилась»². Консервативный британский павильон нравился тем, кого смущало легкомыслие французских экспериментов в области декора, однако тех, кто был заинтересован в повышении конкурентоспособности британской промышленности, неудача попытки представить в Париже хороший современный дизайн не очень радовала. В том, что английское декоративное искусство оказалось в тупике, обвиняли и систему образования, и правительство, и вкусы британской публики. Если учесть, что правительство Великобритании не было готово принять правила организации выставки, то окончательный вид павильона вряд ли вызывал удивление:

*«В соответствии с правилами, сформулированными французскими властями, экспонаты выставки должны представлять собой предметы действительно оригинальные и вдохновленные современностью. Эти слова не означают, что экспонаты могут быть допущены лишь в том случае, если дизайн их будет совершенно нов. Очевидно, что оригинальность может быть раскрыта как через развитие уже существующих художественных форм, так и через изобретение совершенно новых. Поэтому термин “оригинальность” следует интерпретировать более широко»*³.

Явная нервозность, с которой англичане ринулись уточнять смысл понятий «современный» и «оригинальный», отразилась на интерьере и экспонатах британского павильона. Его проектировали архитекторы Истон и Робертсон, а интерьер оформлял Генри Уилсон. В залах преобладали тяжелая мебель и гобелены, эстетика которых напоминала скорее геральдические торжества, чем выставку современного промышленного дизайна. Британские обозреватели добросовестно хвалили стойкий консерватизм английского павильона. *Drawing and design* рассказывал читателям, что «дизайнеры уловили дух выставки, и их творение получилось веселым, современным, но не забывающим о традициях»⁴. Правда, другой комментатор отмечал, что «британский павильон выделяется своей суровой тяжеловесностью и неуклюжей смесью готических и колониальных элементов». Франк Скарлетт и Марджори Таунли, члены штаба британской секции на выставке, вспоминают о злополучном павильоне с чувством разочарования:

«Пройдя под причудливой параболической аркой в вестибюль, фланкированный микенскими керамическими колоннами, видишь перед собой центральный неф, в фокусе которого находится “Пьета” Рейда Дика... А вот и памятник Китченера в соборе Святого Павла. Вид его внушительен, но он, конечно, никаким образом не промышленный или декоративный... и вряд ли “современный” в том смысле, который там вкладывается в это понятие. Трудно понять, почему такой сильный акцент сделан на церковном искусстве, особенно, если отобранные экспонаты в целом не особенно оригинальны. Самое правдоподобное объяснение заключается, видимо, в том, что эти экспонаты, по мнению организаторов выставки, являются

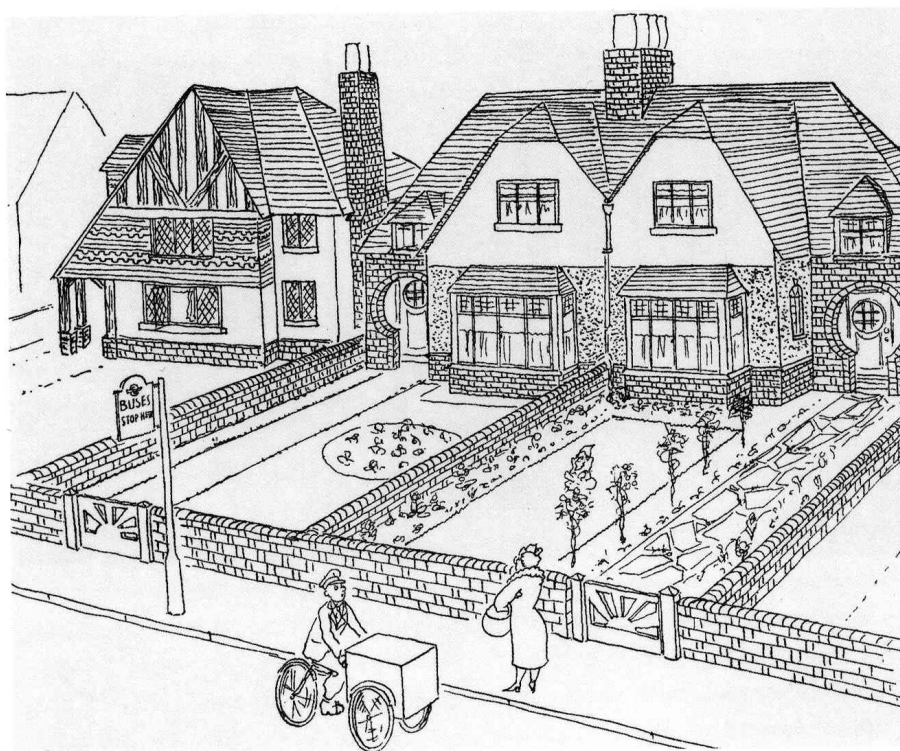
Истон и Робертсон. Британский павильон на Международной выставке декоративного и индустриального искусства в Париже. 1925. Внешний вид представлял собой причудливую смесь готического и колониального стилей, в то время как интерьер Генри Уилсона был похож чуть ли не на церковь. Сравнение с французскими павильонами вряд ли было бы в пользу этого здания, особенно, если счесть его витриной нового британского дизайна.



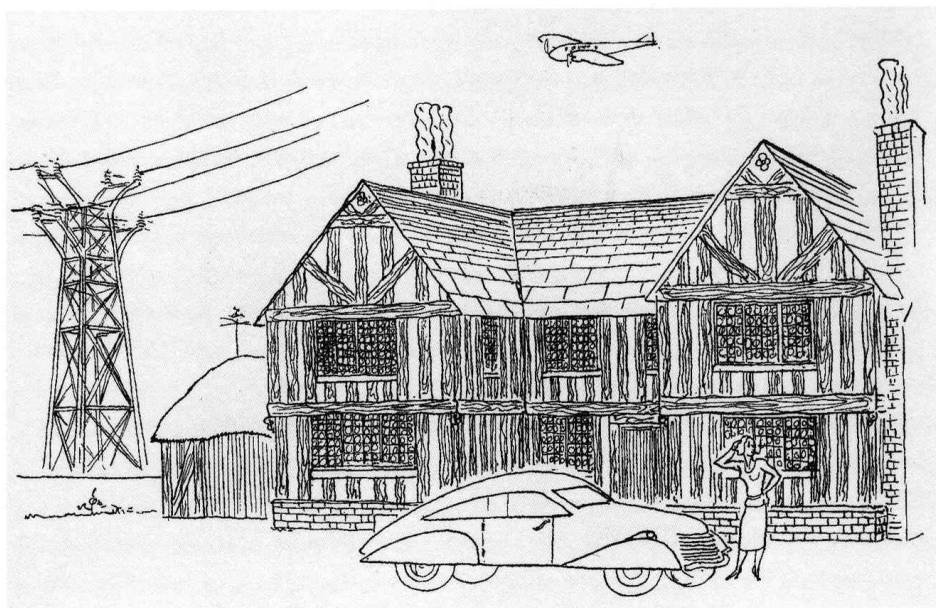
собой самые значительные достижения нашего искусства и ремесленного творчества. Это, может быть, и справедливо, но все же нельзя избавиться от обескураживающего чувства, что ремесла, и особенно промышленная эстетика, находятся сегодня в Великобритании в довольно жалком состоянии»⁵.

В некотором смысле борьба между эстетикой современности и традиционализмом, продолжавшаяся в Великобритании на протяжении 1920–1930-х годов, впервые явно проявилась в 1925 году в Париже. Однако чтобы оценить масштабы распространения в Великобритании ар деко, необходимо понять, на каком фоне разворачивалась эта борьба. Мы уже видели разнообразные ответы на вызовы современности в декоративном искусстве Европы, а также течения, развивавшиеся одновременно с эстетикой функционализма. Некоторые из них были стилистически новыми в декоративном искусстве, в то время как другие, например инспирированные классикой тенденции в итальянском и шведском дизайне, опирались на исторические стили. Возможно, именно Англию можно считать самым крупным ревнителем исторического наследия в декоре.

Карикатуры и заметки Осберта Ланкастера посвящались тенденции, которая в равной степени приводила в уныние как реформаторов дизайна, так и поборников существовавших в то время форм. Расширение пригородов, в частности в юго-восточной части Англии, обеспечивало «сторонникам нового» материал для атаки на вкусы средних классов английского общества. За спекулятивным строительством в межвоенные десятилетия закрепился ярлык «большого завершающего периода



Осберт Ланкастер. Лоскутный проезд.
Карикатура. 1938. «Обратите внимание на мастерство, с которым расставлены дома. Благодаря их удачному размещению можно уничтожить максимальную площадь деревенского ландшафта с минимальными расходами».



Осберт Ланкастер. Тюдоровский стиль для маклеров. Карикатура. 1938.
 «По всей стране используются новейшие и самые научные методы массового производства, чтобы наладить поточное производство “старых” дубовых балок и оконных стекол в свинцовом переплете».

незапланированной экспансии пригородов»⁶, вследствие чего, по словам Оруэла, образовалась «огромная мирная пустыня внешнего Лондона.., спящая глубоким сном Англия».

С 1923 года число новых частных домов на территории Лондона росло в среднем на 6 000 в год. Рост продолжался и в 1930-х годах, когда юго-восток сумел избежать худших последствий экономического кризиса. За двенадцать месяцев в 1933–1934 годах было построено 73 000 домов. Новые пригороды стали свидетелями появления моря особняков и особнячков, выстроенных в том смешении стилей, который Ланкастер определил как «лоскутный проезд»:

«Если бы кто-либо из архитекторов, обладающих колоссальной энергией.., получил в помощь полк ассистентов-исследователей, копающих в истории архитектуры в поисках наименее привлекательных материалов и типов зданий, то вполне возможно (хотя в высшей степени маловероятно), что он смог бы разработать стиль столь же безумный, как тот, которым предприимчивый строитель без каких бы то ни было затрат энергии обогатил ландшафт по обеим сторонам наших крупных транспортных артерий»⁷.

Элитарные сельские пригороды в Суррее и Суссексе, населенные представителями среднего класса, были переделаны на исторический лад. Моду на создание псевдоелизаветинских фасадов Ланкастер заклеил в карикатуре *Тюдоровский стиль для маклеров*. Он же приписал агентам по продаже недвижимости в Суссексе авторство песенки:

*Четыре столбика у моей кровати,
 Дубовые балки над головой,
 Старые половики на полу...
 Что еще нужно биржевому маклеру?»⁸*

Парадокс был очевиден. В попытке создать идеальный комфортабельный дом строители и покупатели обратились к причудливому сочетанию исторических стилей и современных веяний. Современные здания, возводимые промышленными способами, и промышленный дизайн нацелились на массовое производство мебели и предметов прошлых эпох. Ланкастер не преминул съязвить:

«Даже Первая мировая война и ее последствия не смогли снизить антикварный энтузиазм, охвативший английскую публику еще в эпоху королевы Виктории... Опыт, приобретенный на авиационных и военных заводах, вскоре стал использоваться при производстве "старых" губовых балок, оконных рам с бутылочным стеклом и фонарей из кованого железа»⁹.

В результате возник очаровательный вариант коттеджа шекспировских времен, в котором «электрическое тепло согревало руки тех, кто с восторгом толпился вокруг рождественского полена, так мило светившегося в большом камине», а «из глубин какого-нибудь старого, окованного железом сундука доносились сладкий голос мистера Бинга Кросби или напевы Старого Света в исполнении мистера Дюка Элингтона»¹⁰. Как живописует эта сатира, любовь к псевдоисторической архитектуре не означала отказа от доступных преимуществ «машинного века». Но хотя «консервативная современность», породившая «тюдоровский стиль для маклеров», была мощной силой, способной оттеснить современные стили, не следует делать вывод, что в Великобритании ар деко был полностью отвергнут.

Несмотря на прочный успех исторических стилей, в Англии (как и в Европе и США) можно подметить не слишком яркую, но важную тенденцию, способствовавшую появлению альтернативной формы модернизма – стиля ар деко. Иллюстрацией к ней могут служить два абсолютно несхожих примера: с одной стороны, творчество Чарлза Ренни Макинтоша и поборников «стиля Глазго», а с другой – мебель и интерьеры мастерской «Омега» в Блумсбери.

Мастерская «Омега» Роджера Фрая существовала с 1913 по 1920 год. Среди ее разнообразной продукции главное место занимала знаменитая мебель Фрая, окрашенная в яркие цвета. Ее декор предметен и живописен, стиль – производный от постимпрессионизма, а интерпретация современности в литературных трудах школы Блумсбери покоится на недоверчивом отношении к техническим новшествам, которое было характерно в XIX веке для движения «Искусство и ремесла», и на вере в искусство для всех и каждого. В одном из каталогов Фрай с гордостью писал о своих художниках:

«Они отказываются лишать свои произведения выразительности и натирать их наждачной бумагой, дабы придать им товарный вид в надежде, что публика увидит произведения искусства в имитациях, созданных с помощью технических средств... Они стараются сохранять спонтанную свежесть первоизданного, в том числе крестьянского, труда, удовлетворяя потребности и выражая чувства современного культурного человека»¹¹.

Значение «Омеги» накануне расцвета ар деко – двоякого рода. Хотя формы ее работ во многом традиционны (большая часть расписной мебели была, собственно говоря, подержанной), тот факт, что бросающийся в глаза непривычный декор

считался необходимым для удовлетворения «потребностей современного культурного человека», представляет альтернативу идеям функционализма и одну из первых попыток реализовать идеи современного искусства в дизайне бытовых предметов. Существуют по крайней мере два предмета мебели, изготовленных в этой мастерской, в дизайне которых в зачаточном виде применен арсенал декоративных средств ар деко. Это кресло из окрашенного дерева с мягкой обивкой, изготовленное в 1913 году фирмой «А. Х. Ли и сыновья» в Беркенхеде, и туалетный столик с фанеровкой эбеновым деревом и инкрустацией геометрическими мотивами из ореха и сикомора (1919, фирма «Калленбурн, Лтд»).

Для иллюстрации творчества Чарлза Ренни Макинтоша в рамках «стиля Глазго», достаточно привести два примера. Для Николая Певзнера Макинтош был пионером модернистской строгости, но Дейвид Бретт в своем психоаналитическом исследовании декоративного стиля Макинтоша отводит ему место среди мастеров XIX века, активно работавших над обновлением художественного языка¹². По мнению Бретта, декоративный стиль Макинтоша обусловлен его профессиональной подготовкой художника, а не теоретическими изысканиями в области архитектуры. Так, ступенчатый декор над входом в библиотеку Школы искусств в Глазго (1907–1909; главное здание Макинтош проектировал в 1896 году) нельзя рассматривать как отказ от орнамента: это элемент новой декоративной стилистики с традиционной родословной, а стилизованное изображение Макинтошем чертополоха выступает в роли ее иллюстрации; его художественный язык как бы заранее сигнализирует о творчестве грядущих декораторов-модернистов.

Другим примером современности декора Макинтоша является его работа по реконструкции дома В. Дж. Бассет-Лоука «Дернгейт» в Нортгемптоне в 1917 году. Красочные интерьеры «Дернгейта» нередко служат доказательством прогрессивных сдвигов в эстетике Макинтоша. Бассет-Лоук настаивал, чтобы проект был выдержан в «строгих и простых формах». К счастью, это требование не только не привело к отказу от декоративности, но и способствовало появлению современной техники геометрического декора. Стены над камином далеко не просты, а в деталях декора деревянных диванов использован симметричный узор, включающий мелкий ступенчатый мотив, напоминающий о дверном проеме в Художественной школе в Глазго.

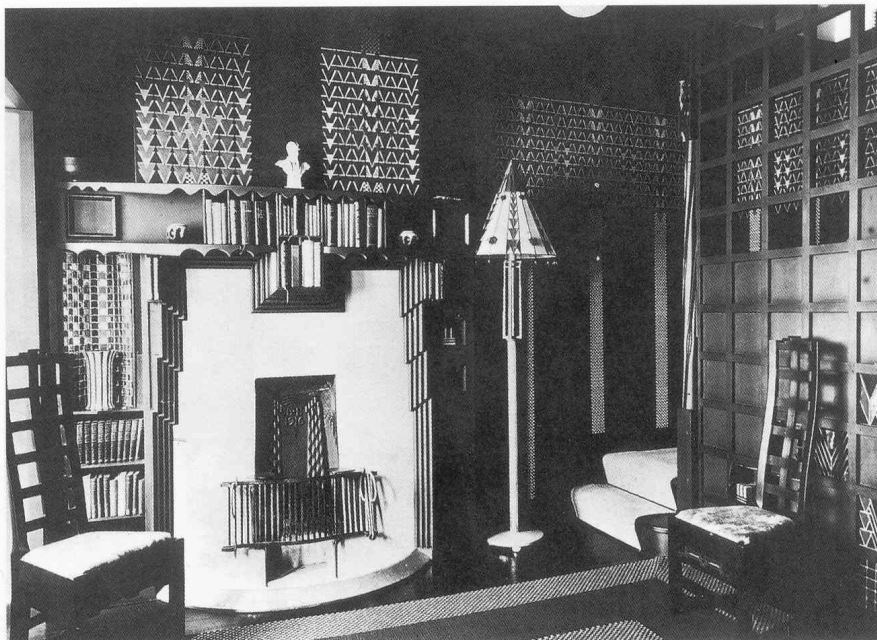
Хотя Фрай, Макинтош и другие приверженцы «стиля Глазго» обнаруживают совершенно разные подходы к дизайну, все они тем не менее одинаково активно участвовали в разработке нового языка английского декора, который – хотя и не в таком блистательном виде, как во Франции или США, – продолжал существовать в течение всего периода между мировыми войнами. Это вовсе не значит, что влияние их творчества было столь же непосредственным, как участников парижской выставки 1925 года, но все же указывает на стремление английских дизайнеров искать ответ на вызовы современности, используя соответствующие декоративные средства.

Бассет-Лоук стал покровителем современных дизайнеров, и именно для него, как принято считать, в Великобритании был построен первый дом в духе модернизма. Но с Макинтошем, переехавшим во Францию, контакт был утерян. Бассет-Лоук вспоминал позже, что «не мог найти в Англии другого архитектора с современными идеями».

Внизу: Туалетный столик с фанеровкой эбеновым деревом и инкрустацией из ореха и сикомора. 1919. Фирма «Калленбурн, Лтд» по проекту мастерских «Омега». Сочетание геометрических форм с чисто декоративным шпоном свидетельствует о том, что в Великобритании художественный язык ар деко существовал еще в период, предшествовавший 1920-м годам.

Справа: Ярko выраженный ступенчатый мотив декора над западным входом Школы искусств в Глазго, построенной по проекту Чарлза Ренни Макинтоша. 1907–1909.





Чарлз Ренни Макинтош. Холл дома «Дернгейт». Нортгемптон, 1916–1918. Реконструкция. Ступенчатое деревянное оформление камина перекликается с декором над входом Художественной школы в Глазго; треугольные трафаретные узоры на стене повторяются на абажуре.

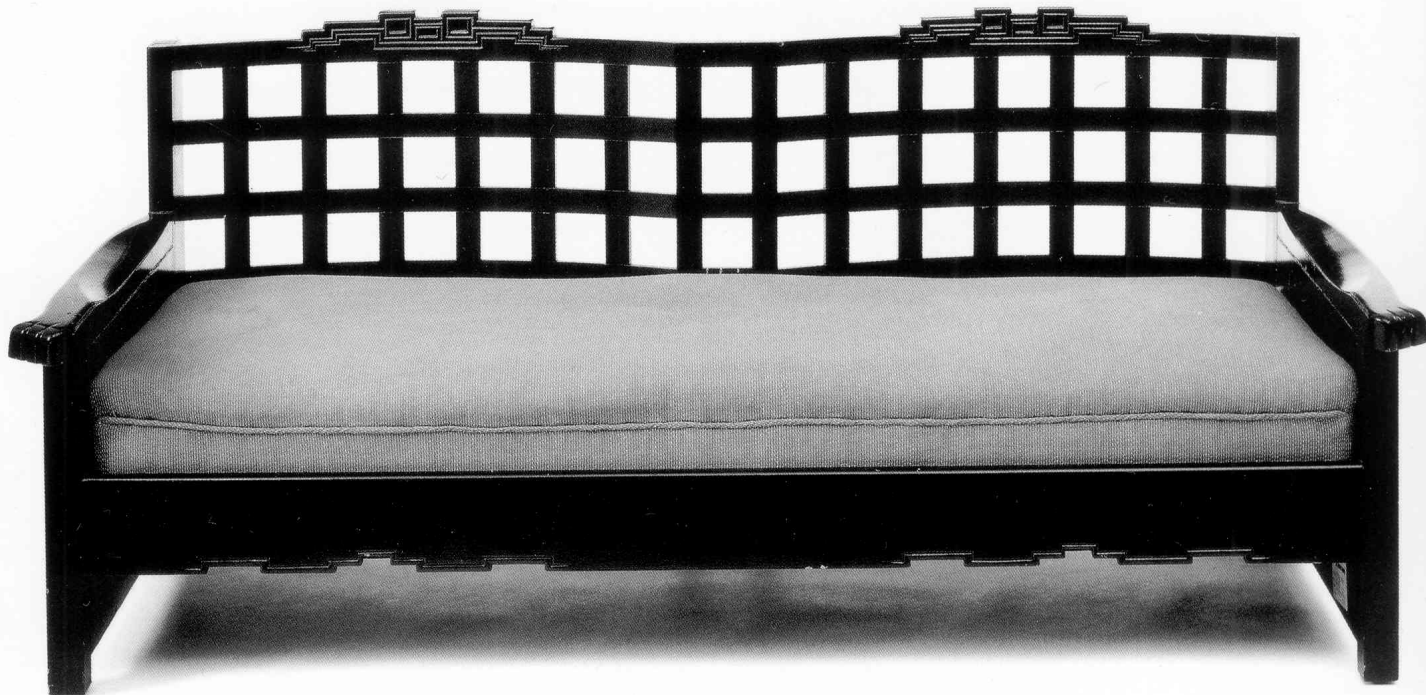
Но однажды, просматривая немецкое издание *Werkbund Jahrbuch* за 1913 год, я обратил внимание на работы профессора Петера Беренса, которые показались мне простыми, ясными и современными по духу¹³. Впоследствии Бассет-Лоук заказал Беренсу проект дома, и в 1926 году там же, в Нортгемптоне, выросло здание, получившее название «Нью Уэйз» («Новые пути»). Беренса, как и Макинтоша, считают одним из первопроходцев модернизма. Вместе с тем интерьеры «Нью Уэйз» свидетельствуют скорее о своеобразном подходе к декору, а не о модернистском неприятии орнамента, которое можно усмотреть во внешнем облике здания. Тот факт, что Беренс сохранил статус «первопроходца» модернизма, работая одновременно и в зарождающемся ар деко, позволяет предположить, что серьезность противостояния этих двух стилей преувеличивается. Без сомнения, эстетика модернизма имела в Великобритании своих сторонников, но при этом их радикализм вызывал отвращение у ведущих архитекторов страны. «Он надвинулся на нашу страну, как чума», – гремел архитектор сэра Реджиналд Бломфилд, возможно, самая реакционная фигура среди англичан, занявших двусмысленную позицию по отношению к переменам в эстетике. «Коммунизм это или нет, – продолжал Бломфилд, – но *modernismus* – это порочное направление, угрожающее литературе и искусству, нашему последнему убежищу в этом мире, который с каждым днем все больше подчиняется машинам»¹⁴. Именно против такого отношения к действительности и боролся модернизм в Великобритании, тогда как ар деко, более гибкий его родственник, сумел добиться компромисса. Из-за нежелания архитектурного истеблишмента и наиболее крупной клиентуры (корпораций и государства) признать право на существование современных движений они в значительной мере ориентировались на частные заказы состоятельных соотечественников с «прогрессивными» взглядами.

Чарлз Ренни Макинтош. Диван, покрытый черным лаком, для дома «Дернгейт». Нортгемптон, 1916–1917. Этот небольшой диван вместе с креслами составлял часть гарнитура в холле.

Оливер Хилл предложил сжатый обзор модернистской эстетики и логики, оставив в стороне радикальную политику самих модернистов, которую они постоянно провозглашали, но не всегда осуществляли на практике:

«Новые материалы, произведение инженера и химика в содружестве с машиной, – бетон, сталь, стекло, резина, пробка, асбест, слоеный картон, пластмасса и сплавы, имеющие гладкую и прочную поверхность, – всем им присуща своя красота цвета и фактуры, не требующая приукрашивания. Потребности сегодняшнего дня и сильное воздействие на человеческую психику предмета, с необыкновенной точностью создаваемого с помощью машины, – вот из чего исходили прогрессивно мыслящие дизайнеры при разработке новой эстетики. Уточнение цели, нахождение существенного и освобождение от напыщенности прошлого – вот лейтмотив дизайна современного дома»¹⁵.

«Появилось множество новых идей, которые взламывают жесткий, устоявшийся порядок, царивший в жилой комнате и гостиной, столовой и кабинете, – отмечал Патрик Аберкромби, указывая на смысл перемен. – Планировка становится более гибкой: комнаты переходят одна в другую». И все-таки британская архитектура оказывала модернизму упорное сопротивление; ссылки на его несоответствие местному климату укрепляли позиции консерватизма, столь свойственного англичанам. Миссис Грин, одна из клиенток Оливера Хилла, жаловалась на свой новый дом: «“Джолуиндс” – это самый холодный дом, в котором мы когда-либо жили, там гуляют страшные сквозняки». Череда практических проблем, порожденных использованием новых материалов, заставила ее сетовать на отсутствие взаимопонимания между





Петер Беренс. «Нью Уэйз» («Новые пути»). Нортгемптон, 1925–1926. Внутри дома, построенного для В.Дж. Бассет-Лоука, строгий внешний дизайн уступает декоративной геометрии, преобладающей в оформлении освещения, витражей и камина.

архитектором и клиентом. В письме к архитектору миссис Грин напоминала Хиллу: «Предполагалось, что “Джолуиндс” будет домом для житья, а не декорацией для киносъёмки»¹⁶. Восприятие модернизма как эстетики роскоши подкреплялось и тем, что почти все такие дома по заказу богатых интеллектуалов строили архитекторы «с именем», которых впоследствии превозносили историки: Эрих Мендельсон, Серж Чермаев, Максвелл Фрай, Вальтер Гропиус, Уэлс Коутс, Коннел, Уорд и Лукас, а также группа «Тектон» Бертольда Любеткина. Несмотря на социальный радикализм новой архитектуры, большинство домов проектировалось как жилье для верхушки среднего класса с их семьями и слугами. За исключением нескольких примечательных случаев, молодым радикалам редко доверяли разработку социальных проектов, отвечавших их идеалам. Осберт Ланкастер иронически отмечал, что человечество еще не поднялось до высот модернизма: «Корбюзиянская концепция дома как “машины для житья” предполагает бесплодие духа, до которого мы еще не опустились, хотя все вроде бы указывает на то, что это уже произошло»¹⁷. В феврале 1926 года журнал *Tit Bits* указывал, в связи с перспективами развития страны к 1940 году, что английский дом будет скорее здоровым, комфортабельным и современным, чем эстетическим:

«В настоящее время электрифицирован, наверное, один дом из двадцати. В 1940 году электричество будет повсюду, а с ним чистота и здоровье. В домах с электрическим отоплением печные трубы отживут свой век, и дым домашнего очага станет атрибутом прошлого.»

Оливер Хилл. Гейфир-хаус. Интерьер. Лондон, 1932. Интерьеры, нередко оформлявшиеся Оливером Хиллом с излишней расточительностью, снискали ему славу «инакомыслящего» в модернизме.



Т.Е. Колкатт. Интерьер отеля «Савой». Странд, Лондон, 1903–1904. В середине 1920-х годов работы по восстановлению интерьера осуществил Базил Ионидис.

Кроме того, длинный, утомительный день “заботливой хозяйки” также уйдет в прошлое.., стирка, сушка, глажение белья, приготовление пищи перестанут наводить ужас. Отжимной каток и швейная машина обретут электрический привод. И лестницы, возможно, превратятся в пережиток, так как электрический лифт станет обычным делом даже в небольших домах и насущной необходимостью – в больших. Даже веник и метла повсюду уступят место пылесосу, и пыль исчезнет как по мановению волшебной палочки, что окажется весьма полезным для здоровья и уменьшит количество инфекционных заболеваний»¹⁸.

Многое из перечисленного осуществилось, хотя изменения затронули в основном лишь юго-восточную часть Лондона и зажиточные дома провинциальных городов. Однако стилистические перемены не носили столь утилитарного характера, как того требовала идеология функционализма.

Оформление домашних интерьеров в предместьях английских городов шло по пути компромисса между современностью и традицией. Сложившаяся в результате декоративная интерпретация современности получила название «ар деко». Так в наше время ее окрестили коллекционеры и почитатели этого стиля, с неиссякающим энтузиазмом стремящиеся докопаться до корней его зарождения и воплощения в простых и недолговечных предметах.

Вкусы, преобладающие в Англии между мировыми войнами, лучше всего иллюстрирует специальная литература по торговле мебелью. Каталоги и журналы предлагали самый широкий выбор гарнитуров, однако лишь в самых «идейных» модернистских кинофильмах демонстрировалось какое-то подобие стилистического единства. Отчетливо прослеживается следующая тенденция: издания, предлагавшие как «современную», так и традиционную мебель, считали своим долгом поместить на обложке абстрактный рисунок и сделать заголовок модернистским шрифтом. Наряду с «современными» мебельными гарнитурами в каталоге за 1935 год фирма

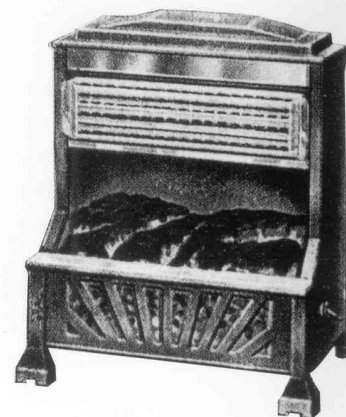
Оливер Бернад. Отель «Странд-Палас». Лондон, 1929–1930. Главный вход в ночное время.



«П. Е. Геин, Лтд» представляла как мебель определенных исторических эпох, так и отдельные ее элементы, например, детали «простой кромвельанской» мебели или «сдержанной мебели XVII века», или даже вырезанный из дерева виноград «в стиле елизаветинской эпохи»¹⁹. Такой историзм был обусловлен вкусами среднего класса середины XIX века, но эта тенденция не исчезла и в XX веке. В 1916 году журнал *Cabinetmaker* выразил обеспокоенность тем, что «трудно найти в выставочных залах мебель, которую историки будущего без колебания смогли бы отнести к XX веку»²⁰. А в 1927 году парламентский комитет по делам торговли и промышленности в докладе *Факторы эффективности торговли* озабочено посетовал, что «все изготовители высококлассной мебели нанимают мастеров, обученных историческим стилям мебели. Однако учение редко помогает, когда речь заходит об основах современного дизайна». Потребители, да и производители проявляли немалый консерватизм: «Сотни комнат в Уэст-Энде Лондона и домов по всей стране, – писал *Cabinetmaker*, – свидетельствуют о том, что вкусы определенных классов совершенно подчинены историзму»²¹.

И все-таки в 1928 году современная мебель вырвалась на рынок предметов роскоши. Это случилось, когда фирма «Уэринг и Гиллоу» организовала в своей лондонской галерее выставку французского и английского дизайна и мебели – нечто среднее между магазином, музеем и мастерской. Претенциозная выставка была «задумана в масштабах совершенно исключительных и при этом самым либеральным образом демонстрировала современное искусство в области домашнего интерьера и мебели в том виде, в каком оно заявило о себе не только в Европе, но и в Америке». Экспозиция включала десять комнат, оформленных французским ансамблем Полем Фолло, который в то время занимал пост директора отдела современного искусства в филиале «Уэринг и Гиллоу» на Елисейских полях. Кроме того, лондонские коллеги Фолло параллельно организовали «английскую интерпретацию» выставки, также представив на ней десять комнат.

Электрокамин «Электра» из каталога «Креда». 1935. «Привлекательная модель, сочетающая превосходное излучение тепла с приятным эффектом тлеющего угля». Мотив солнечных лучей и прямоугольной верхней части сочетается с имитацией угля, и, таким образом, дом с современным электронагревателем не лишился традиционного камина с углем.



В каталоге лорд Уэринг с гордостью заявлял, что Фолло находится на консервативном фланге современности. Вместе с тем в остальной части экспозиции четко прослеживались противоречия внутри фирмы, вызванные недовольством «современным искусством», в частности его французскими тенденциями. Отделяя английские экспонаты от произведений Фолло, лорд Уэринг отмечал, что ему «доставляет удовольствие признать прямое влияние, которое классические стили, с давних пор ассоциирующиеся с домом “Уэринг и Гиллоу”, оказали на разработку этого, несомненно нового, стиля, принадлежащего нашему веку»²². *Cabinetmaker*, естественно, увидел в выставке важный этап в развитии современной мебели в Англии, стране, публика которой «приняла... жесткие и строгие правила изготовления мебели». Но старые аксиомы были поставлены под вопрос: «Идут французы, – криво усмехаясь, писал журнал, – расстраивая все наши планы, как сделать жизнь удобней, и, кажется, скоро нам придется подумать об этом снова»²³.

К 1928 году многие из фирм, относящихся к менее привилегированным секторам рынка, начали мало-помалу присматриваться к новому стилю. В своем каталоге «изысканной мебели» лондонское Управление производством тонких столярных работ заявило, что «когда-то изящная мебель считалась предметом роскоши... А сейчас любой дом может позволить себе мебель не только изящную, но и крепкую, прочную, художественно привлекательную и умеренно дорогую». Среди дизайнеров, нанятых «Шулбрэдс», были архитекторы Томас Тейт и Джозеф Эмбертон. В оформленной ими в июне 1928 года витрине были выставлены «мебель для столовой из французского ореха с инкрустацией эффектными розовато-лиловыми линиями и спальня гарнитур из амбойны. Основой проекта служат строгие, но изысканные архитектурные принципы»²⁴. Сообщалось также, что «все новые розничные предприятия в провинции демонстрируют новый стиль, а выставка, проведенная группой “Амен и Апплиард” [из Ливерпуля], – важный показатель доверия, которое современные художники испытывают к торговле». В гарнитурах фирмы «П.Е. Гейн», своеобразных, но явно подражательных и малоинтересных, диваны и легкие стулья были снабжены скругленными подлокотниками и боковинами, по форме явно заимствованными у французов. Действительно, большая часть английских производителей восприняла, переработав для своих нужд, приемы консервативного фланга французской мебельной промышленности, олицетворением которой являлся Фолло. Однако такое ограниченное заимствование всегда сопровождалось никогда полностью не исчезающей подозрительностью по отношению к континенту вообще и Франции в частности.

Бетти Джоуэл, владелица фирмы, выпускавшей мебель, не менее близкую стилистике французского ар деко второй половины 1920-х и 1930-х годов, чем у других английских производителей, заявляла, что ее мебель «хоть и современна, но зиждется на традициях». В 1929 году она утверждала,

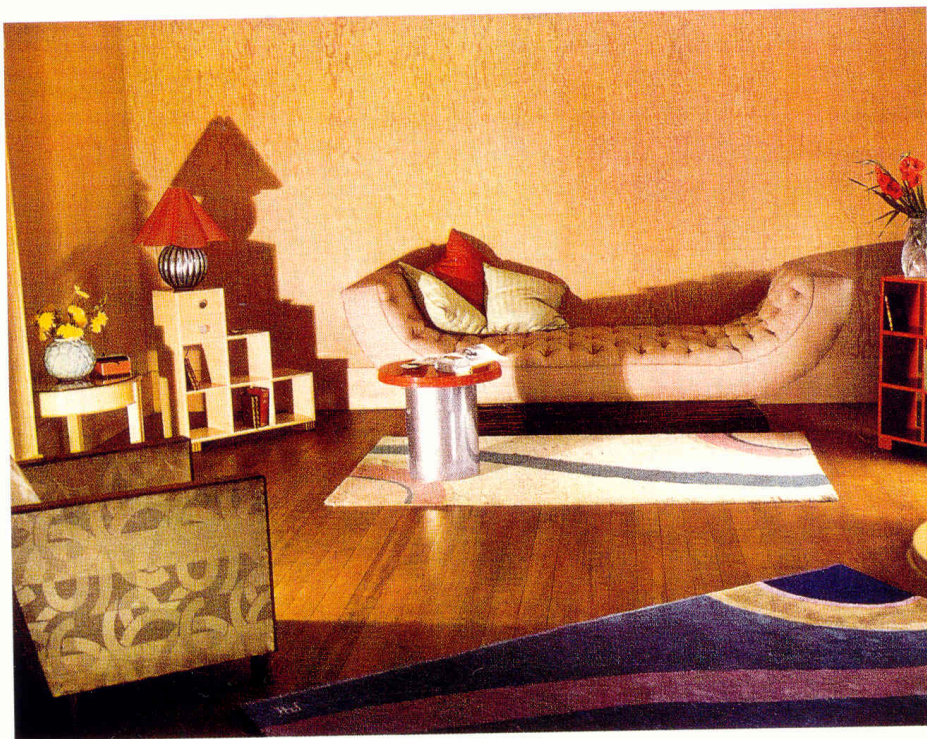


Диван-трансформер из гарнитура «Модерн» фирмы «Таймс Фернишинг Лимитед». Середина 1930-х. Гибкость – центральная тема каталога этой фирмы. Другая модель имела криволинейную дубовую раму, ограничивающую пространство для встроенных книжных полок, стола и шкафов с обоих торцов.

что ее продукция «мало чем обязана континентальным течениям и лучшая ее часть – британская по духу»²⁵. А один из ее бывших рисовальщиков впоследствии вспоминал: «О чистоте проекта можно судить по фотографии: там нет никакого ар деко. Мы все считали его ужасным. Элементы ар деко могли проникнуть к нам лишь при выборе материала»²⁶. *Cabinetmaker* вежливо сформулировал английскую точку зрения на этот счет в своем ответе на зарисовки Мориса Дюффрена, опубликованные в *Studio Yearbook* за 1930 год, отметив, что «мы не можем не чувствовать, что все это немного невразумительно, а некоторые сказали бы: “высокомерно”»²⁷.

Дискуссия о требованиях к современной мебели, помимо чисто экономических вопросов, занимала в коммерческой прессе значительное место. К концу 1930-х годов призрак металлической мебели разросся еще больше. В первой половине десятилетия ее производили две крупные фирмы – «Кокс энд К°» и «Бат Кэбинет Мейкерс К°». Даже в такой ультрамодернистской продукции – а может быть, особенно в такой – критики пытались найти компромисс, который сделал бы ее приемлемой для публики. Чуть ли не с чувством облегчения отмечалось, что гарнитур «Стронглит» компании «Кокс энд К°» производит «теплое и приятное впечатление... благодаря применению современных тканей и цветных стекол и опровергает, таким образом, идею, кое у кого все еще популярную, относительно того, что металлическая мебель должна быть холодной и голой»²⁸. В действительности же металлическая мебель не пользовалась в стране большой любовью. *Cabinetmaker*, правда, в ознаменование растущей популярности новых веяний неоднократно публиковал фотографии авангардистских гостиных в Хампстеде, оформленных компанией «Кокс энд К°», а фирма «ПЕЛ» («*Practical Engineering Ltd*») из центральной Англии привлекла внимание исследователей благодаря своей опережающей деятельности на ниве модернизма. Вместе с тем ограниченной привлекательностью такой мебели определялись небольшие партии подобной продукции и высокие цены на нее, что в результате вело к сохранению статуса современной мебели как предмета роскоши. Большинство людей могли познакомиться с английским вариантом модернизма в ресторанах, отелях и конторах, где металлическую мебель принимали с энтузиазмом. Каталог Кокса за 1935 год показывает интерьеры чайных комнат в таких отдаленных друг от друга местах, как Халл и Саутенд, а также интерьеры одного из символов столичного модернизма 1930-х годов – здания *Daily Express*. Экспресс-билдинг, построенный по проекту Джозефа Эмбертона в 1932 году, оформляли компания «Кокс энд К°» и фирма Бетти Джоуэл. В дизайне использовалось мерцающее сочетание эбенового дерева, стекла и нержавеющей стали. Здание было сооружено в районе, который, по-видимому, более всего подходил для такого «бесстыдного торжества роскоши нового века».

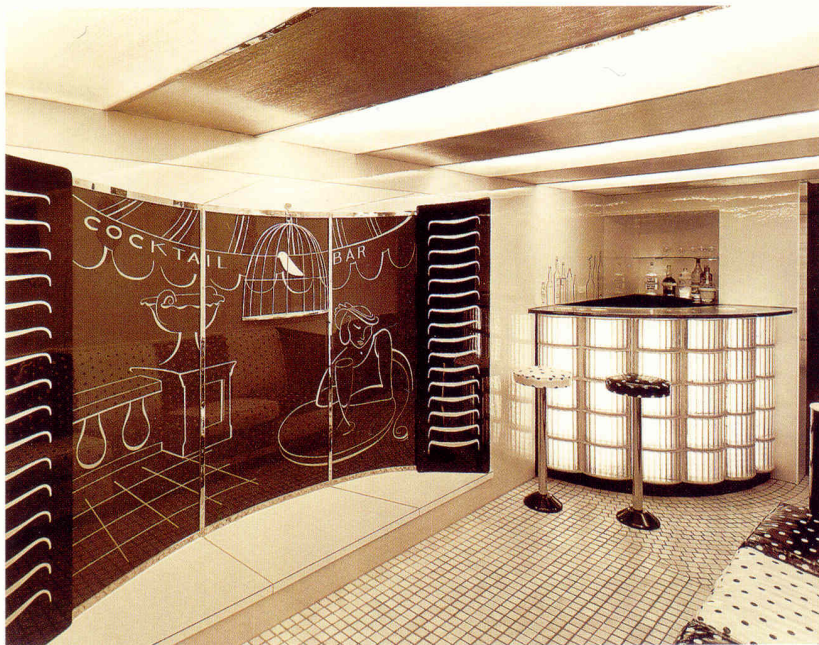
Модернистская мебель, как правило, появлялась в английских интерьерах, великодушно приправленных коврами с псевдомодернистским рисунком или разного рода предметами, например лампами, украшениями, часами, каминами или окнами в стиле ар деко. Если житель предместья решал «идти в ногу со временем», именно такие предметы могли ему помочь стать современным. Ежегодник *Carpet Annual* за 1935 год признавал свершившейся трансформацию вкусов: «Ни один предприниматель не может



Бетти Джоуэл. Интерьер. 1935. Несмотря на явные параллели с французским декоративным искусством, один из рисовальщиков фирмы утверждал, что «...здесь нет никакого ар деко. Мы все считали его ужасным».

позволить себе роскошь не признавать современный ковровый дизайн, как он мог бы это сделать лет тридцать назад»²⁹. «Громадные объемы продаж» приходились на ковры с абстрактным рисунком из плоскостей, взаимодействующих с пересекающими их прямыми и изогнутыми линиями. «Куда там Кандинскому!» – саркастически заметил один из критиков³⁰. Некоторые компании, вроде йоркширской фирмы «Ферт», проводили операции с недорогими модернистскими коврами на рынке дешевых товаров и услуг. Эта тенденция вызвала негодование экспертов: «ужасные ультрасовременные узоры, не имеющие ни малейшей художественной ценности» уравнивались в правах с «настоящими коврами в духе народного творчества». Именно это сочетание выхолощенного современного искусства и низкосортной массовой продукции журнал *Carpet Annual* считал «одним из зол нашего времени»³¹.

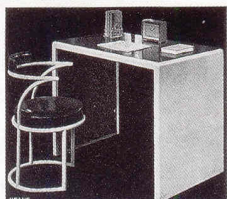
По-видимому, именно рынок дешевых товаров и услуг, активный в городских предместьях, несет ответственность за то, что ко второй половине 1930-х годов популярность «модернистских» товаров не шла на убыль. «Люди с деньгами и вкусом, – рассуждал *Carpet Annual* в 1937 году, – предпочитают “линии вальса” старинного стиля “джазовым” линиям стиля современного. Современные ковры не могут им нравиться: это противоречило бы их вкусу»³². Крупные производители руководствовались здравым смыслом, убеждая себя и других в том, что «мода приходит и уходит, а красота восточного ковра – это непреходящая ценность». Тем не менее ковер оставался главным выразителем современных тенденций для жителя предместий, который доверял скорее популярному декору, чем теориям о функциональности и пространстве.



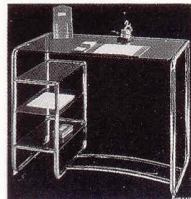
2nd Impression

173rd Edition

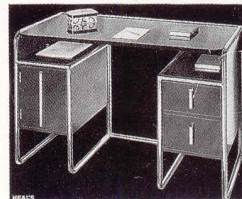
HEAL & SON Ltd., 193 to 198 Tottenham Court Road, London, W. 1



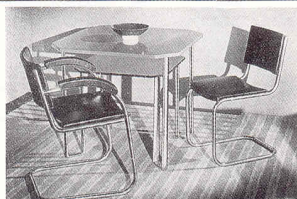
No. MW2562. PRESSED STEEL WRITING DESK cellulose-enamelled in any colour; "Bakelite" top; 3 ft. 3 ins. by 2 ft. ... £7 10 0
(With 3 drawers, 3 ft. 6 ins. by 2 ft. £14 10 0)
WRITING CHAIR; cellulose-enamelled steel, any colour; stuffed seat & back in American cloth, £3 15 0



No. MW2511. CHROMIUM-PLATED WRITING DESK; plate glass top and three shelves; 3 ft. 3 ins. by 1 ft. 9 ins. on top by 2 ft. 6 ins. high. £3 15 0
(A larger desk with additional shelves on right £5 bench top, etc. £22 10 0)



No. MW2564. CHROMIUM-PLATED WRITING DESK; cupboard, 2 drawers, 2 shelves and top in cellulose-enamelled wood of any colour; 3 ft. 9 ins. by 1 ft. 10 ins. £21 0 0
(A similar desk with 2 drawers on left-hand side only; 3 ft. 2 ins. by 1 ft. 9 ins. £16 10 0)



No. MW2401A. CHROMIUM-PLATED TABLE; oval tubular steel legs; wood top cellulose any colour; 2 ft. 9 ins. square £6 12 6
No. MW2581. DINING CHAIR; chromium-plated, stuffed seat and back covered in hide of various colours .. £3 13 0
No. MW2713. ARM CHAIR to match .. 4 16 0



No. MW2421. CHROMIUM-PLATED OCCASIONAL TABLE; oval tubular legs; wood top and shelf cellulose any colour; 2 ft. diam. .. £3 10 0
(Can be supplied in any shape, size or colour; see page 17)



No. MW2567. CHROMIUM-PLATED SIDE TABLE or COCKTAIL BAR; oval tubular steel frame; cellulose-enamelled wood of any colour; 4 1/2 ft. by 1 1/2 ft. by 2 ft. 9 ins. high .. £7 15 0
No. MW2690. CHROMIUM-PLATED STOOL stuffed seat in black or coloured leather; 2 ft. 9 ins. high .. £3 10 6

Particulars of Chromium-plated Steel Furniture for bedrooms are given in Heal's catalogues "Modern Bedroom Furniture" and "Bedsteads & Co." 19

Вверху: Кеннет Чизман (?). Коктейль-бар братьев Пилкингтон в поезде-выставке «Эра стекла». 1937.

Внизу: реклама фирмы «Хил энд Сан, Лтд». Лондон, 1930–1935. Изображены образцы стульев, письменных столов, столиков и стойка бара из хромированных стальных трубок. К 1930-м годам производители, проникаясь модернистской эстетикой, начали применять новые материалы.

Бытовые керамические изделия явились еще одним проводником новой декоративной стилистики. «У человека всегда есть потребность расслабиться, – утверждалось в статье, опубликованной в 1925 году в журнале *Our Homes and Gardens*. – Красочное пятно смягчает излишнюю строгость контуров стола и комода. Декоративные качества фарфора, материала для посуды и сантехники, могут быть использованы для того, чтобы эта утварь вызвала ощущение радости и света»³³. Недавно возникший интерес к творчеству Кларис Клифф и Сьюзи Купер привел к завышенной оценке их радикальной керамики; как утверждала Джуди Спаурс, значительная часть самых отчаянных модернистских наборов и сервизов оказалась недолговечной и неудачной. Так, фирма «Шелли» выпустила в первой половине 1930-х годов два сервиза, названия которых – *Vog* и *Moja* – вызывали ассоциации с парижской «высокой» модой, а их форма (чайные чашки в виде перевернутых конусов с солидными треугольными ручками) являла собой пример «отваги духа», пользуясь словами *Pottery Gazette*. Тем не менее оба сервиза выпускались в течение двух-трех лет, но потом их вытеснили более консервативные наборы, такие, как, например, *Regent* (1933). Вместе с тем важно отметить, что *Regent* выпускался с модернистскими «скоростными линиями» – еще один образец ар деко как декоративного стиля, сочетающего традиции и современность. В начале 1930-х годов крайние проявления модернизма оставались прерогативой таких фирм, как «Шелли», а большинство производителей откликались на современные тенденции скорее рисунком, чем формой. Но и в конце 1920-х годов солидные фирмы, например «Веджвуд» или «Минтон», немало зарабатывали на изготовлении удобных в хранении и транспортировке заварочных чайников в форме куба для океанских лайнеров. Заварочный чайник для «Куин Мери» – прекрасный образец английской моды, ограничивавшей революционный дизайн функциональным контекстом. Во второй половине 1930-х годов эксперты «Веджвуда» вели в печати оживленную дискуссию о девизе «живая традиция» и таких узорах, как «зеленая решетка», а также о возможности использования мотива зиккурата на традиционных предметах в сочетании с названием, вызывающим в памяти ассоциации с женским началом, семейным очагом и в первую очередь – с Англией, а вовсе не с авантюрным Парижем.

Консольный стул для столовой фирмы «ПЕЛ», 1936. Рама изготовлена из хромированных стальных трубок. Аналогичные стулья с узорной обивкой использовались в обстановке бара отеля «Метрополь». Иллюстрация из каталога фирмы «ПЕЛ» за 1936 год.







модернистов, и по отношению к кричащей яркости Америки. Таким образом, стилистика ар деко, в конце концов сложившаяся в Англии, во многом оставалась слабо выраженной и нередко недосказанной. В отличие от американской версии английский ар деко был не агрессивным, а сдержанным, и сдержанность покидала его в редчайших случаях. Возможно, самыми знаменитыми, а значит, и нетипичными примерами стали фасады фабрик, строившихся на пустовавших окраинах западной части Лондона во второй половине 1920-х годов. «После привычной суматохи западного Лондона, – писал Дж. Б. Пристли в 1933 году, – большое западное шоссе выглядело странно:

Будучи новым, оно выглядело не по-английски. Как будто мы неожиданно въехали в Калифорнию или, если уж на то пошло, на одну из старых выставок... Новые фабрики по обеим сторонам – вот что напоминало выставку... Моему непросвещенному уму представляется, что эти небольшие декоративные здания – сплошное стекло, бетон и хромированная жель – только играют в фабрику. Думаю, можно подойти к любой из этих очаровательных стекляшек и спокойно заказать мороженого или выбрать несколько открыток... по ночам они выглядят завораживающе, словно Блэкпул»³⁵.

Джордж Мелли оказался менее снисходительным, вспоминая, как проходил мимо «фабрики Гувера, этой великой потуги 1933 года в псевдоегипетском стиле. "К чертовой бабушке все это!" – сказал я себе»³⁶.

С 1932 по 1937 год число фабрик на территории Большого Лондона, на которых работало по 25 или более рабочих, возросло на 532³⁷; большинство менее экстравагантных строений, такие, как автобусный завод Хупера в Королевском парке (1935) или аккумуляторный завод Янга в Кингстонском проезде в Нью-Молдене (1937), неизбежно исчезли из памяти. Во второй половине 1920-х и в 1930-х годах³⁸ многие известные заводы в стиле ар деко проектировала фирма «Уоллис, Гилберт и К°»; в отношении фирмы к своим детищам присутствует тот же юмор, что и в высказываниях Джорджа Мелли и Дж. Б. Пристли. «Немного денег, потраченных на то, чтобы привлечь внимание публики, – говорил Уоллис в Королевском институте британских архитекторов в 1933 году, – это не потерянные деньги, а хорошая реклама». Красочные фасады этих заводов были далеки от функциональности в модернистском смысле этого слова, но есть основания полагать, что в коммерческом отношении они были весьма функциональны. Выслушав слова Уоллиса, Х.С. Гудхарт-Рендел заметил, что «снаружи они значительно лучше, чем изнутри», и добавил: «Что касается внешнего архитектурного лоска, то с ними не сравнится ни один фасад по всей стране».

О необыкновенной, даже кричащей красочности таких зданий, как завод резиновых изделий «Файерстоун» или фабрика Гувера, можно судить лишь по вниманию, которое им уделил Пристли. По окончании строительства завода «Файерстоун» в 1929 году газета *Architect and Building News*, высказав поначалу ряд комплиментов, с едва скрываемым беспокойством подняла вопрос об умении архитектора определять, насколько уместен тот или иной конкретный тип здания в том или ином месте. Отмечалось, в частности, что если «в какой-нибудь старой деревне это здание выглядело бы ужасно, то возле такого современного сооружения, как автомагистраль, оно будет в высшей степени на своем месте»³⁹. «Сильное, почти драматического

Эрих Мендельсон и Серж Чермаев.

Лестница в Морском павильоне де ла

Вар. Бексхилл, Суссекс, 1933–1935.

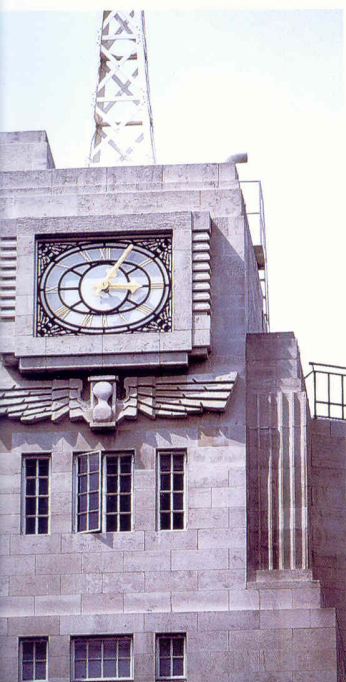
свойства чувство дизайна у архитекторов всегда было полезно для их профессии». Такая сдержанная, далекая от безудержного энтузиазма констатация полезности отражает трезвый консерватизм большинства британских архитекторов того времени. Эта боязнь впасть в экзальтацию лежит в основе еще одного пересмотра ар деко в пользу более суровой и традиционной стилистики, свойственной городам Великобритании в период между мировыми войнами.

Два здания второй половины 1920-х годов могут служить примером сдержанной строгости, которая отличает большую часть лондонских офисных зданий, построенных в стиле ар деко. Это штаб-квартира лондонского метро на Бродвее, № 55 (архитекторы Адам, Холден и Пирсон) и Дом радиовещания (архитектор Вэл Майерс). Сэр Джон Саммерсон описывает Холдена как «последнего из представителей эпохи Эдуарда и первого из английских модернистов». Фасад из портлендского камня здания штаб-квартиры лондонского метро украшен отчаянно смелой современной скульптурой. Английская архитектура ар деко пыталась подчеркнуть свой особый художественно-декоративный язык скорее использованием современной скульптуры и рельефов, чем трезвостью стиля самого здания. «Обычно архитекторы обращались к молодым мастерам резца, — отмечала газета *Architect and Building News* в хвалебной статье о здании на Бродвее, № 55. — Можно напомнить, что они обеспечили Джекобу Эпстайну один из его первых заказов в нашей стране, и это были скульптуры здания на Странде, которое до недавнего времени занимала Ассоциация банковского маркетинга. “Модернисты” сумели сказать свое слово и во внешнем дизайне новых офисов Подземных железных дорог»⁴⁰. Скульптуры Эрика Гима, Алмана Вайона, А.Х. Джерарда, Ф. Рабиновича и Генри Мура в верхней части здания изображали аллегии ветров; композиции Эпстайна, символизировавшие *День* и *Ночь*, стали объектом самых жестоких нападок. В автобиографии Эпстайн вспоминает «атмосферу секретности», в которой ему приходилось работать:

«Когда я впервые пришел туда с архитектором, чтобы ознакомиться с рабочим местом, меня не представили как скульптора, что мне показалось странным. Но вне стен конторы господин Холден мне объяснил, что лучше бюджет, если меня не будут знать, по крайней мере, до тех пор, пока я не примусь за работу. “Темные силы могут расстроить все планы”. Меня нужно было провести контрабандой»⁴¹.

Интерес со стороны прессы был огромным. «Любопытствующие журналисты подкупали охранников, чтобы проникнуть внутрь, — вспоминал Эпстайн. — Что бы я ни сделал, уже на следующий день пресса предавала гласности все мои действия». Открытие престижного здания и его скульптур вызвало легко предсказуемое смятение среди традиционалистов. Сэр Реджиналд Бломфилд поносил «культ уродства», который, как ему казалось, «вытеснил здесь всю красоту». Никто не мог поручиться, что Комиссия по транспорту одобрит радикальный *День*; с *Ночью*, казалось, дела обстояли несколько лучше, пока «группа хулиганов в автомобиле» не попыталась забросать скульптуру бутылками с жидким дегтем. Такая реакция отражала степень реального неприятия модернизма в искусстве, особенно, когда это касалось проектов общественных зданий. Возможно, в этом выразилось сдержанное отношение к модернизму во всем обществе. Скандальный фурор вылился в сбивчивые рассуждения

Вэл Майерс и Уотсон. Фасад Дома радиовещания. Фрагмент. Лондон, 1931.





консерваторов о связи европейского модернизма с еврейством Эпстайна и упадке прежних ценностей в политике и экономике. Холден проявил себя отважным человеком, не побоявшись сделать Эпстайну еще один заказ, особенно, если учесть возмущение, которое вызвал стилизованный рельеф *Рима*, открытый в Гайд-парке в 1925 году. «Уберите из Гайд-парка этот ужас!» – кричали страницы *Daily Mail*, а один из обозревателей настаивал, что собственными глазами видел, как во время церемонии открытия «по спине премьер-министра Стэнли Болдуина пробежала дрожь». В парламенте скульптуру назвали «чудовищным существом женского пола с парализованными руками», а также порождением «кошмарных снов большевистского искусства»⁴². В отличие от США, где корпоративный капитализм принял скульптуру ар деко, в Великобритании члены Независимой фашистской лиги неоднократно расписывали работы Эпстайна свастикой, доходчиво иллюстрируя политику в области эстетики.

Менее враждебной, но не менее однозначной реакции удостоился Дом радиовещания Би-би-си. Согласно *Architect and Building News*, все еще справедливым оставалось утверждение, что «вряд ли найдется в Лондоне большое здание, построенное по проекту архитектора, которого можно было бы квалифицировать как “современного”. В Англии, – размышлял далее критик, – где общество примерно так же умеет ценить архитектуру, как островитяне южных морей обращаться с порохом, ценность здания почти всегда определяется его размерами и числом колонн, а также масштабностью и уместностью резьбы». Скульптуры Ариэля и Просперо, выполненные Эриком Гиллом, не были сочтены столь же безобразными, как работы Эпстайна, но и у него было мало надежд на общественное признание. «Понравится ли это рядовой публике? Скорее всего, нет. Им суждена судьба всех первопроходцев: в зависимости от обстоятельств их или не замечают, или активно не терпят»⁴³.

Двусмысленные взаимоотношения Эрика Гилла с современностью можно рассматривать как отражение двойственной позиции англичан к современному дизайну в целом – позиции, приведшей к бедности английской архитектуры образцами легкомысленного и отчаянно самоуверенного стиля ар деко, процветавшего в то время в США. Не было сомнений в том, что Гилл заслуживает статуса «современного художника». Уже в 1911 году его стилизованную скульптуру сравнивали с живописью постимпрессионистов, особенно с полотнами Гогена. Пластичность его образов вызвала похвалы Роджера Фрая⁴⁴. Однако нетрадиционное сочетание сексуальности и христианства в его творчестве заставляет сделать вывод, что он никогда не стремился идти в ногу с «машинной эрой» и не принимал индустриального характера современности, исповедуя скорее натуралистическую, чем механизированную эстетику. С одной стороны, Гилл полагал, что «современный архитектор прав: скульптура должна уйти; его дело – размер и пропорции здания», но в то же время он предвещал наступление индустриализма и предостерегал о неизбежных последствиях его прихода – таких, как возникновение «неестественной среды»⁴⁵. Итак, любое исследование ар деко в Англии сталкивается с символическим парадоксом: человек, создавший очень современный шрифт «гилл сэнс», в то же время отвергал меняющийся мир, который находил свое выражение как раз через новый стиль.

Еще одним примером двойственного отношения англичан к модернизму могут служить работы Холдена для Лондонского университета и его длительное партнерство с лондонским метро в 1930-х годах. Кроме здания на Бродвее, № 55, Холден участвовал в разработке проектов ряда станций метро, начиная с создания в 1924 году фасада станции «Вестминстер», где использовался портлендский камень, и фасадов станций для северной линии метро от «Найтингейл-Лейн» (теперь «Клэпам-Саут») и «Мордена». С Франком Пикком, начальником лондонской подземки, Холден познакомился в 1915 году на выставке немецкого и австрийского дизайна. Пикк постоянно участвовал в работе секции дизайна при Ассоциации промышленности, что укрепило его убеждение в значительности промышленной эстетики. Партнерство стало приносить плоды, когда Холдену поручили разработать дизайн нескольких новых станций на окраине города по линии «Пиккадилли». В 1930 году Пикк и Холден вместе посетили Швецию, Германию, Данию и Голландию. Предполагается, что кирпичные дома голландских модернистов вполне могли навеять Холдену идеи оформления станций на линии «Пиккадилли», хотя, впрочем, эти поездки просто могли «укрепить веру Холдена в сугубо английский материал»⁴⁶. Среди проектов Холдена по оформлению станций мы находим «Садбери Таун» (1931), «круглый барабан» на «Арнос Гроув» (1932), а также «Бостон Мэнор» (1933) и «Остерли» (1934) с их необычными башнями. Какими бы ни были прецеденты, вдохновлявшие Холдена, его интерпретация модернизма оставалась в русле творческого взаимодействия современности и традиций, столь характерного для английского ар деко.

Следующие два архитектора, творчество которых в последнее время подверглось заслуженной переоценке, также могут служить примером двойственности природы английского ар деко. Это Оливер Хилл и Х.С. Гудхарт-Рендел. Оба они принадлежали к поколению художников, чья карьера началась до возникновения в Англии модернистских движений, и оба внесли весомый вклад в английскую архитектуру и развитие



Эрик Гилл. Скульптурная группа на здании Дома радиовещания. Лондон, 1931. Своеобразие творчества Гилла, известного склонностью к сочетанию примитивизма и католических образов, питалось его недоверием к модернизму. В этом смысле он олицетворяет чисто английский ар деко.

Вэл Майерс и Уотсон; скульптор Эрик Гилл. Дом радиовещания. Лондон, 1931.

современной стилистики, «не записываясь» при этом в модернисты – факт, который для Алана Пауэрса, биографа обоих архитекторов, «взрывает миф о единстве в движении модернизма»⁴⁷. Наиболее откровенно в стиле ар деко по проекту Гудхарт-Рендела выполнено здание «Сенная пристань» на южном берегу Темзы. Анализируя его, Пауэрс подытоживает принципы современного декоративизма: «Концепция дизайна у Гудхарт-Рендела базировалась на желании показать роль стального каркаса, а декор лишний раз подчеркивает это»⁴⁸.

Гудхарт-Рендел был убежден в ошибочности утверждения, что модернизм неизбежно ведет к чистому функционализму и полному искоренению орнамента, и признавал сомнительность привлечения рациональности для оправдания иррациональной эстетики. В ответ на лекцию Сержа Чермаева в Королевском институте британской архитектуры он предостерегал:

«...мы презираем эмоциональность живописной архитектуры довоенных лет, но нам следует избегать и другого рода эмоциональности, которая приводит человека в сильное возбуждение, когда он видит хорошую машину и восклицает: "Она прекрасна!". А ничего подобного нет и в помине – это просто вещь, которая будет хорошо работать»⁴⁹.

«Сенная пристань» – это воплощение убежденности в том, что архитектор может оставаться честным по отношению к функции, не отказываясь от декора.

Оливер Хилл – еще один нонконформист английского модернизма. По-видимому, он был настроен по отношению к модернизму более сочувственно, чем Рендел, никогда не был догматиком и использовал приемы модернизма лишь в стилистических целях (вполне вероятно, лишь в том случае, когда клиент сам просил об этом). Он проектировал такие дома, как «Лэндфолл» в Дорсете, белые здания с плоской крышей, не обязательно сооруженные с применением новых материалов. «Лэндфолл», например, построен больше из кирпича, чем из стали или бетона. Использование цвета Хиллом и декоративная настенная живопись Эрика Гилла и Эрика Равильеса в отеле «Мидланд» в Моркаме подчеркивают их индивидуальность. Хилл работал в самых разнообразных стилях, продолжая эту практику и в 1930-е годы. В интерьерах Девоншир-хауса (Пиккадилли) и Гейфир-хауса (Вестминстер) обнаруживается влияние наиболее консервативных парижских ансамблей, а проект британского павильона для Всемирной выставки 1937 года представляет собой гораздо более убедительную попытку представить Великобританию в современном свете, чем выставочный павильон Истмана в 1925 году.

В процессе изучения творчества Холдена, Рендела, Хилла, а также компании «Уоллис, Гилберт и К°» встает вопрос, был ли британский ар деко чисто столичным явлением или же концентрировался на юго-востоке Англии. Джерри Гулд в своем исследовании *Современные дома в Британии. 1919–1939* (1977) описывает девятьсот домов с плоской крышей, из которых только сто находятся севернее Кембриджа. В 1937 году на эту своеобразную социально-экономическую дислокацию обратил внимание У.Х. Оден в своем *Письме к лорду Байрону*, в котором остроумно замечает:



строила фирма «Уоллис, Гилберт и К°». Повсюду работали бесчисленные провинциальные промышленные архитекторы, которые использовали варианты главным образом «кирпичного», «традиционного» модернизма, немного напоминающего Холдена в Лондоне или Виллема Дюдока в Голландии. Для публики была более заметна откровенно современная архитектура кинотеатров. Осберт Ланкастер обронил как-то, что «многочисленные образцы модернизма можно найти во всех наших крупных городах». В частности, он выделял кинотеатры: «Даже те наши большие и роскошные кинотеатры, которые построены не в стиле “Метро-Голдвин ренессанс”, почти без исключения выглядят яркими шедеврами этого стиля»⁵¹. Оскар Дейч, управляющий сетью кинотеатров «Одеон», признавал в 1937 году:

«Я всегда добивался того, чтобы мои здания не только носили индивидуальный характер и бросались в глаза, но и были образцами архитектурной красоты... Мы стараемся, чтобы по облику наших зданий было видно, что они специально возведены в соответствии с новейшими, самыми прогрессивными и просвещенными тенденциями в сегодняшнем мире»⁵².

Несмотря на актуальность киноискусства, о чем говорил Ланкастер, архитектурный стиль кинотеатров не становился модернистским автоматически. Беря свое начало от архитектуры театров эпохи короля Эдуарда (такая же судьба и у американских кинотеатров), английская архитектура к 1920-м годам выработала два основных типа кинотеатров. Это были или здания, вышедшие из классической



Трент, Трент и Макей. Фойе кинотеатра «Камден-Паркуэй». Лондон, 1937. Был открыт как «Гомон Палас» и, пережив несколько переименований и закрытий, вновь возродился в 1983 году. В настоящее время кинотеатр закрыт и находится под угрозой сноса.

Гарри Уидон. Кинотеатр сети «Одеон». Харрогит, Северный Йоркшир, 1936. Динамично расширяющаяся сеть кинотеатров Оскара Дейча донесла вариант ар деко с использованием кирпича до британской провинции.



традиции, – их проектировали, например, Франк Верити и Роберт Аткинсон, и они удостоились снисходительной похвалы таких архитектурных критиков, как Мортон П. Шанд, или отличающаяся безудержной фантазией архитектура «летних кинотеатров», которая осуждалась как грубая до смехотворности. Авторы интерьеров летних кинотеатров черпали свое вдохновение в киноплощадках под открытым небом, популярных в США в двадцатых годах; их эклектичный дизайн включал псевдосценические декорации в мавританском или испанском духе, а архитектурные украшения фасада нередко напоминали фантастический Вавилон. Типичный кинотеатр тридцатых годов в стиле ар деко сложился под влиянием обеих традиций. Распространение кинотеатров привело к отработке определенных сетевых проектных тем: так, для четырех лондонских кинотеатров «Астория», построенных в 1929 году, использовали почти модернистские фасады, пряча за ними интерьер «летнего кинотеатра». Относительно строгие и достаточно неуклюжие здания с претензией на экзотику облицовывались кремовой фаянсовой плиткой. Это были первые и притом запоздалые усилия донести архитектуру парижской выставки 1925 года до городов Великобритании.

Начиная с 1929 года старые театры стали уступать дорогу более грандиозным по своему размаху кинотеатрам – «суперам», чей приход совпал с появлением звукового кино. Один из первых кинотеатров нового поколения «Новая Виктория» (Лондон, 1930), построенный по проекту Э. Уомзли Льюиса, был полностью оформлен в стиле ар деко (на новизну его дизайна указала газета *Times*, озаглавив статью *Бунт в архитектуре*). Его горизонтальность подчеркивалась плавными линиями, опоясывающими фасад; интерьеры, выдержанные в сине-зеленых тонах и дополненные светильниками-сталактитами, историк архитектуры Дейвид Атуэл сравнил с «дворцом сирены»⁵³. Внутреннее оформление таких кинотеатров напоминало экспрессионистский интерьер



Бернард Джордж. Резной декор на фасаде универмага «Баркерс». Кенсингтон-Хай-стрит, Лондон, 1933–1935.

Большого драматического театра (1919) Ханса Пёльцига в Берлине. Тридцатые годы стали свидетелями строительства «суперов» по всей Великобритании – тому примером, собственно, и служит сеть кинотеатров «Одеон» Дейча. Дейч, сын еврейско-иммигрантов из Центральной Европы, приобрел компанию «Мидлендс Амьюзмент» и взял под свой контроль кинотеатры «Глоуб энд Краун» в Ковентри. В 1930 году в здании, построенном в мавританском стиле, открылся первый «Одеон» (Перри Бар, западный Мидленд), давший название сети из пяти кинотеатров вокруг Лондона и на южном побережье острова. Затем сеть быстро разрослась, так что к 1937 году по всей стране была построена еще сотня новых «Одеонов».

Дейч пригласил к сотрудничеству ряд архитекторов, в первую очередь Джорджа Коулза, а также сотрудников фирмы «Гарри В. Уидон». К 1935 году они разработали «стиль здания». Первый «Одеон» с характерной рекламной башней, контрастирующей с обтекаемым силуэтом остальной части кирпичного здания, появился в Бирмингеме. Хотя настоящей стандартизации, как у Тига в США, работавшего на «Тексако», добиться не удалось, Уидон все же разработал стиль, напоминающий работы Холдена на линии метро «Пиккадилли». Этот стиль стал узнаваемым по всей стране. Самые яркие кинотеатры сети «Одеон» спроектировал Джордж Коулз в Масуэл-хилле, Бэлгеме и Вулидже, а наиболее выразительные, почти экспрессионистические здания были построены по проектам Ф. Е. Бромиджа для «Гросвенора» на Рейнерс-Лейн и Харроу на северо-западе Лондона.

Упрощенная история рисует образ Британии 1930-х годов сквозь призму «голодных походов» и унылого изображения Оруэллом индустриального севера страны. Менее безрадостная интерпретация позволяет увидеть реальный ход событий в зажиточных предместьях юго-востока страны. Важно помнить, что и в то время торговля и индустрия развлечений продолжали функционировать, так что никакой кризис не мог сдержать легкомыслия моды и поверхностности стиля. «Две реалии, которые, быть может, сильно отличались от всего остального после войны, – писал Оруэлл, – это было кино и массовое производство дешевой нарядной одежды.

Можно было, имея всего три полупенса в кармане, отсутствие перспектив в жизни и спальню с дырявой крышей, стоять в новой одежде на углу улицы, позволяя себе помечтать среди бела дня, что ты – Кларк Гейбл или Грета Гарбо, а это дорогого стоило»⁵⁴.

Кино 1930-х годов сыграло большую роль в пропаганде ар деко в провинции – роль, которую оно разделило с другими факторами, способствовавшими процессам модернизации торговли, выставок и рекламы. Все вместе взятое помогало популяризовать образ современности, свободный от политических и эстетических пут догматического модернизма.

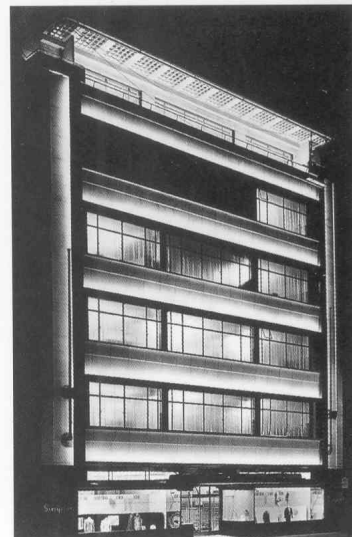
Несмотря на очевидное противостояние между коммерцией и модернизмом, два столичных знаменосца модернизации розничной торговли – универмаги «Симпсонс» на Пиккадилли и «Питер Джоунс» на Слоун-сквер – размещались в зданиях, при строительстве которых были учтены многие требования функциональности. К примеру, изогнутая стеклянная стена многоэтажного универмага «Питер Джоунс»



У. Крабтри при консультациях Слейтера, Моберли и Рейли. Универмаг «Питер Джоунс». Фрагмент закругленной крыши. Лондон, 1936. Здание проектировалось с учетом неудобной конфигурации места строительства. Фасад из стекла и стали – символ радикального отхода от прежней практики строительства больших магазинов так, чтобы снаружи они выглядели как ряд небольших помещений.

сравнивалась в *Architectural Review* с универмагом «Селфриджез», поскольку при его строительстве обошлись без окон, создающих ложное впечатление, что современный универмаг – это комплекс из ряда небольших помещений; использовались также новые технологии, позволявшие архитектору показать преимущество больших, просторных, открытых пространств на этажах. Перефразируя Ле Корбюзье, эксперт по демонстрации товаров Остин Рид как-то сказал, что магазин должен быть «машиной для продажи». Вместе с тем меркантильные соображения не всегда легко сочетались с чистой рациональностью. «Шляпы долой перед г-ном Алемом Симпсоном! Что бы ни говорили о его новом магазине – это смелое начинание», – писал один из журналистов по поводу здания из витролита с фасадом из стекла, отделанного по проекту Джозефа Эмбертона. Правда, архитектурный радикализм здесь ни при чем. «По дизайну магазин не может быть отнесен ни к одному определенному "ордеру", он поэтажно выполняет свои функции и ничем не обязан Ле Корбюзье. На самом деле... этот магазин в целом утратил архитектурный замысел и стал впечатляющей выставкой. Это торжество торгового начала»⁵⁵. Сам факт, что начальником отдела по демонстрации товаров был Ласло Мохой-Надь, видный венгерский модернист, только что прибывший в Великобританию после роспуска Баухауза, где он преподавал, свидетельствует о том, что многие художники были способны работать и в более практической плоскости, чем это допускалось героической историей модернизма. И действительно, это была настоящая выставка в витрине магазина, требовавшая сочетания простоты, декоративности и даже юмора, как, например, в оформлении витрины магазина «Остин Рид» (1933), где готовая одежда демонстрировалась на фоне изображения океанского лайнера. Два корабельных вентилятора были вырезаны из прессованных деревянных опилок, а сама экспозиция окружена перилами из хромированного металла – популярный вариант модернизма, который в мире торговли нередко обращался к декоративным формам, дублирующим роль, которую играли предметы ар деко в интерьерах жилых домов предместий.

Периодические издания, например *Commercial Art*, способствовали проникновению современных европейских и американских тенденций в дизайн магазинов и витрин. В кратком исследовании журнала *Фасады современных английских магазинов* вновь был развеян миф о том, что функциональность несовместима с декоративностью: «Можно отметить два момента, которые выделяются более других, когда речь заходит о "современности" в архитектуре. С одной стороны, они связаны с чистым выражением функциональности, а с другой – с декоративными качествами, которые напрямую ассоциируются с современной жизнью, а не с использованием обветшалых мотивов». *Commercial Art* отмечал также «мощную притягательную силу узоров на металле» таких магазинов, как обувной магазин «Лотос» в Манчестере. «Именно так можно было бы осовременить старые здания. Коммерческий модернизм мог воспользоваться искусственно нанесенной косметикой, как это случилось с одним магазином XIX века на Блумсбери-стрит в Лондоне: в нем и следа не осталось от викторианства, и это – пример для всех, кто носит с викторианскими магазинами»⁵⁶. Особенности «камуфляжа» заключались в фанеровке стен, передвижных полках



Джозеф Эмбертон. Универмаг «Симпсон». Пикадилли, Лондон, 1936.

Эдгар Брандт. Декоративные панели кованого железа для дверей лифта в универмаге «Селфриджем». Оксфорд-стрит, Лондон. В 1928 году было заказано семь таких панелей, изготовленных по эскизам 1922 года; в 1971 году их демонтировали ввиду несоответствия новейшим правилам пожарной безопасности.



и прилавках, декорированных платановым шпоном, хромированных железных деталях и новых хромированных ручках на входных дверях.

Модернизация торговли не ограничивалась территорией Лондона. «Люди увлекаются новыми идеями в отношении формы и дизайна», – говорилось в докладе Северной ассоциации выставок в 1930 году:

«... оформление магазинных витрин и демонстрация товаров призваны привлечь покупателей. Принципы современного показа – простота, повторы, ритм, единство и цветовая привлекательность. Современная демонстрация товара не может быть сложной и затратной. Все зависит от добросовестности магазинов готовой одежды и портных»⁵⁷.

Архитектура вдоль магистральных дорог подвергалась модернизации одновременно с расширением по стране торговых сетей таких компаний, как «Вулвортс», «Бертонс» и «Маркс энд Спенсер», которые строили новые магазины в сдержанном варианте ар деко. Довольно часто появлялись и здания в духе стилизованного классицизма, аналогичного стилю ОАС, получившему распространение в США при Рузвельте. Технический прогресс в электрическом освещении также способствовал пересмотру эстетики главных улиц. В 1933 году *Commercial Art* заявил, что «за последние три года был достигнут громадный прогресс в технике использования неона»⁵⁸, поскольку стали доступны многие цвета и освещение удалось сделать более надежным. В 1929 году Гордон Селфридж сказал в Союзе архитекторов: «В настоящее время свет так же необходим архитектору, как цвет – живописцу». А в 1931 году А.Б. Рид уже информировал Международный конгресс, обсуждавший проблемы освещения городов: «Сейчас у нас существует архитектура света»⁵⁹. Действительно, Селфридж был одним из ведущих поборников архитектурной подсветки, заявившей о себе после того, как освещенный навес в стиле ар деко был установлен на его магазине на Оксфорд-стрит, изящно и с фантазией оформленный в духе эпохи Эдуарда.

К 1930-м годам архитектурная пресса не скупилась на похвалы архитектору Джозефу Эмбертону за находчивость в использовании освещения. Его недолговечный фасад магазина звукозаписывающей компании «His Master's Voice» («Голос его хозяина») на Оксфорд-стрит служил «примером того, что неоновое освещение становится неотъемлемой частью дизайна, а не появляется задним числом»⁶⁰. А по мнению искусствоведа Джона Комптона, пристройка к «Олимпии», сделанная по проекту Эмбертона в 1929 году, «демонстрирует свои драматические возможности благодаря применению простых бетонных плоскостей с глубокими оконными нишами и гигантскими печатными буквами, выступающими резко очерченным рельефом, который освещают потоки света, льющиеся под крутым наклоном с вершины навеса над головами прохожих»⁶¹.

Как еще один аспект торговли и бизнеса эстетику ар деко восприняли организаторы промышленных выставок. Выставка северо-восточного побережья, состоявшаяся в 1929 году неподалеку от Ньюкасла, определила судьбу эстетики ар деко в Англии. Все здания для нее построили по своим проектам архитекторы У. Милберн и Т.Р. Милберн из Сандерленда. Вместе с размещением экспозиции это обошлось ровно в 160 000 фунтов стерлингов. *Architect and Building News* признал, что в архитектуре выставки присутствуют традиционные тенденции, которые, однако, не умаляют ее современности: «Что касается дизайна, то здания, хотя по виду и современные, отдают должное классическим традициям города Ньюкасла... Портик Парадного зала – это также очаровательная попытка воспроизвести ионический ордер, который в наше время ассоциируется с современной шведской архитектурой». Но строгость, естественно, вновь берет свое, как только появляется желание позволить себе немного эклектики в декоре. «Во многих местах проявилось искушение добавить чуть-чуть больше цвета, украсить еще одним рельефом или чуточку усилить освещение, что, может быть, делает здание более радостным и выразительным, – отмечает журналист из *Architect and Building News*, – но этому искушению следовало бы сопротивляться». Затем автор статьи кротко добавляет, что «человеку, пресыщенному избытком ослепительных выставок на континенте, даже не стоит сравнивать эту выставку с Международной выставкой декоративно-прикладного искусства в Париже»⁶².

В 1930-е годы английские архитекторы охотно переняли у американцев использование обтекаемых линий в оформлении экспозиционных стендов на промышленных выставках. На примере деятельности Миши Блэка на Британских промышленных ярмарках, как и на примере творчества Эмбертона, можно проследить тенденции использования криволинейных форм, но в целом разрыв между ортодоксальными модернистами и сторонниками обтекаемости в 1930-х годах сократился. Хотя выставочные стенды Блэка – это реализация относительно небольших проектов, пресса их заметила. Как и архитектура Хилла, работы Блэка, очевидно, имели больше общего не с британским вариантом ар деко, а с той разновидностью коммерческого модернизма, которому всей душой отдавались американские промышленные дизайнеры.

Как и оформление витрин или выставок, реклама переживала период обновления, но непосредственное влияние на нее было в основном европейским. К тому же коммерческая пресса регулярно освещала деятельность европейского авангарда. *Commercial Art* ежемесячно рассказывал о каком-либо «деятеле искусства рекламы», как правило, европейце, а также приводил многочисленные примеры успешных и ярких рекламных кампаний во Франции, Голландии, Испании, Италии, Австрии, Германии и Венгрии. Первыми в Великобритании современные приемы в рекламных сюжетах использовали железные дороги. Новый стиль, ассоциировавшийся со скоростью и здоровьем, сумел вооружить их соответствующей эстетикой. В 1932 году знаменитый французский художник А.М. Кассандр создал плакат для Южных железных дорог, рекламировавший службу перевозок через Ла-Манш, изобразив на нем стилизованный маяк. Это надоумило *Commercial Art* напомнить читателям о необходимости переходить на новые технологии, чтобы добиваться высоких результатов. «Современный дизайн часто применяет краскораспылители»⁶³, – советовал журнал, отдавая себе отчет в нелюбви британских художников к новым технологиям. Для плакатов ар деко характерно также использование красочных, стилизованных, несложных образов. Такие плакаты, как *Поход за здоровьем*, созданный Гризманом для Южных железных дорог, иллюстрируют, как возросли воздействие на чувства, читаемость и сосредоточенность на одной-единственной идее. В 1933 году в одной из статей о плакатах Лондонской северо-восточной железной дороги отмечалась мода на новое начертание букв: «По большей части это мир шрифта без засечек». Железная дорога использовала вариант начертания, разработанный Гиллом. Существовала даже некая теория, объяснявшая «немеркнущую популярность шрифта без засечек его читаемостью и чистотой, а не психологическими рассуждениями о «духе времени»⁶⁴. Тем не менее парадоксальным представляется тот факт, что такая компания, как Лондонская северо-восточная железная дорога, чьи двигатели били все рекорды обтекаемости, символизируя собой потенциальную скорость современной жизни, использовала рисунок шрифта, разработанный Эриком Гиллом, – обстоятельство, не ускользнувшее от внимания журналиста *Commercial Art*, который с кислой улыбкой отметил, что «ни один из истинных поборников нового мира (и выгод стального века) не был способен нарисовать действительно безличную, чисто функциональную букву»⁶⁵.

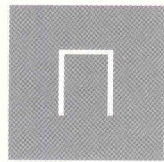
Этот фундаментальный парадокс указывает на корни английского ар деко, который лишь отражал развитие механизации и технологий. «Отражающая» сущность порождала такие разнообразные явления, как архитектуру фасадов, кубистический узор на традиционных чайных чашках или модернистскую эстетику кирпичных строений, столь популярную в городах и предместьях Великобритании. В ар деко не угасало стремление выразить современность через образ и декор, стремление, которому в то же время сопутствовало предчувствие возможной капитуляции перед неудержимостью технологического прогресса. Английский ар деко развивался в условиях постоянного компромисса между традицией и современностью, и сила и трезвость традиционного элемента этого стиля были причиной того, что он никогда не достиг такой безудержной яркости, как в Америке.



Неизвестный художник. Лондонские трамваи. 1929. Плакат, исполненный по заказу Лондонской службы городского транспорта.

ГЛАВА ПЯТАЯ

АР ДЕКО В МИРЕ: КУРС НА ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИЮ СТИЛЯ

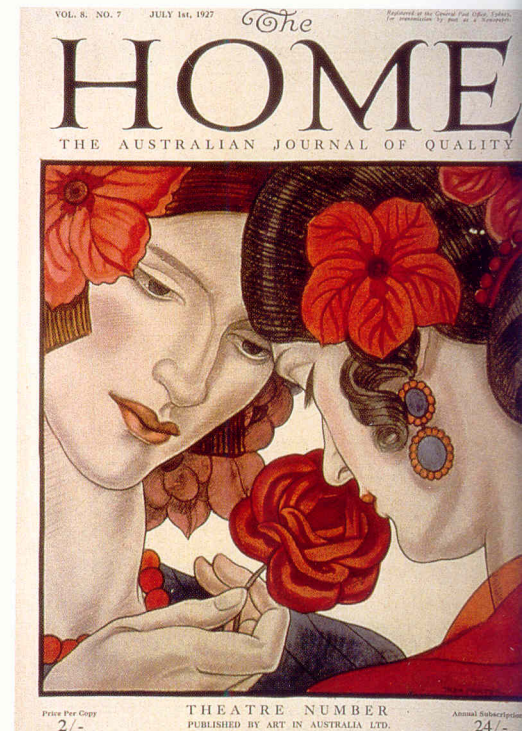


остоянно сопровождающие вас картины естественной истории, образы отцов-основателей, родная природа, народные обычаи и труд в различных его проявлениях, религия – все это может дать мощный импульс формированию идеи национального единства.

Альфредо Гидо. Декоративность в архитектуре. – *Revue de Arquitectura*, Буэнос-Айрес, октябрь 1941

Слева: Морроу и Гордон. Грейс-билдинг. Сидней, 1930. Заметно влияние чикагского Трибьюн-билдинг (автор проекта – Реймонд Худ). Деловой центр. Декор из глазурованной терракоты выполнен в характерном для таких зданий коммерческом псевдоготическом стиле, предшествовавшем зрелому ар деко.

Справа: Теа Проктор. Обложка австралийского журнала *Home*, июль 1927. Теа Проктор – австралийская художница, работавшая в Лондоне в 1903–1921 годах. По возвращении на родину активно занималась дизайном.



Может показаться, что феномен «интернационального стиля» в дизайне присущ лишь двадцатому столетию, но в действительности история этого явления гораздо старше. В эпоху Ренессанса Европа находилась под влиянием идей возрождения классики; пришедшие позднее барокко и рококо также были панъевропейскими стилями, так что распространение ар деко шло вполне традиционным путем. На первый взгляд несложно присвоить ар деко статус интернационального стиля, хотя бы потому, что при всем разнообразии национальных особенностей его название идет от международной выставки. Вместе с тем некоторые поборники модернизма настаивали на том, что титула интернационального стиля достойна лишь модернистская архитектура. Впервые этим термином («The International Style») в 1932 году воспользовался Генри Рассел Хичкок¹, оспоривший допущение догматически настроенных теоретиков, что модернизм «положит конец концепции стиля». Но употребив определенный артикль, он тем самым как бы подтвердил претензии модернизма на статус единственного международного стилистического языка того времени. Более того, такое определение затушевывало социальные, политические, экономические и национальные корни разнообразных проявлений модернизма и еще больше подчеркивало его рационалистическую «научную» базу. Хотя между мировыми войнами модернистский стиль царил в деловых кварталах и общественных зданиях по всему миру, невозможно отрицать, что альтернативным интернациональным стилем XX века был ар деко.

Потому что ар деко был истинно интернациональным. Он был более чем панъевропейским, и его влияние простиралось гораздо дальше, чем от Франции до Нью-Йорка. Если учесть появление этого стиля в странах, географически столь отдаленных одна от другой, как Австралия, Аргентина и Южная Африка, станет понятно, что ар деко – феномен мирового масштаба. Для того чтобы установить, в каких вариантах ар деко распространялся по различным континентам, по каким каналам шло это распространение и по каким причинам этот стиль был воспринят в столь несхожих



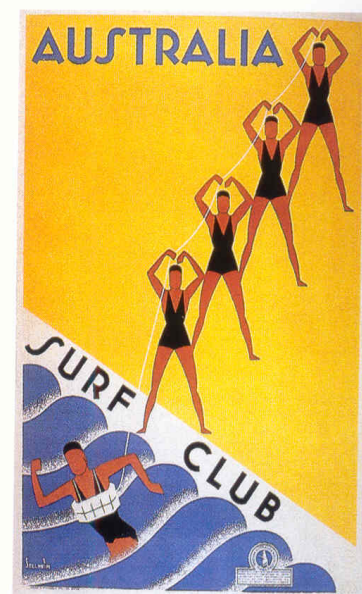
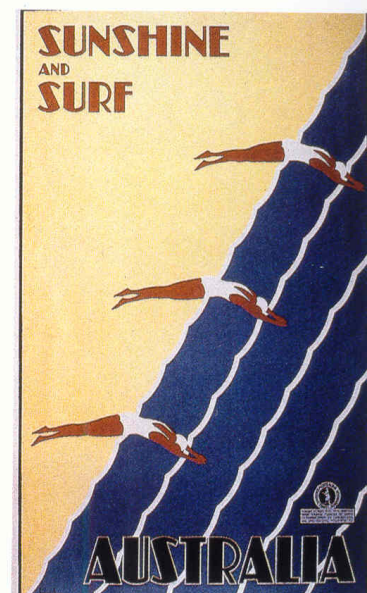
Рой Агню. Лестница в особняке «Махратта» в северном предместье Сиднея. 1940–1941.

местах, необходимо изучить точки соприкосновения, связывавшие ар деко с национализмом, колониализмом и капитализмом, а также культурные связи между Европой, Соединенными Штатами и остальным миром. Хотя такой обзор никоим образом не может охватить во всей полноте все аспекты проблемы, все же можно будет сравнить влияние и особенности проявления ар деко в тех или иных уголках мира и уточнить, действительно ли он являлся объединяющим международным языком дизайна.

С конца двадцатых и в тридцатых годах Австралия и Новая Зеландия отходят от культурного консерватизма послевоенных лет. Сразу после окончания войны иностранное влияние в Австралии рассматривалось как зло, от которого должно защищаться всеми силами и средствами; джаз, кино, современное искусство и литература считались пагубными для духовного развития. Более того, по мнению директора Национальной галереи штата Виктория, современное искусство было «делом рук извращенцев»². Единственно приемлемым могло быть консервативное влияние Великобритании. В Новой Зеландии в 1910–1920-х годах преобладающим архитектурным направлением оставался сугубо традиционный академический стиль, а в Австралии реакционный национализм нашел свое выражение в австралийском пейзаже³.

И все же упомянутый консерватизм заключал в себе зародыш вполне жизнеспособного авангардистского движения. Реакционный национализм вынуждал молодое поколение искать вдохновения в Европе и Америке. «Уехать за границу, – вспоминал Алан Морхед, – вот была мечта. Это давало возможность сделать себе имя. Остаться дома означало обречь себя на ничтожное существование»⁴. Ввиду столь безрадостных перспектив многие австралийские художники и дизайнеры предпочли уехать. Олив Нок, занимавшаяся керамикой и тканями, посетила Париж в 1925 году, позднее изучала вышивку в Лондоне и создавала рисунки тканей для универмага «Либерти». Кэтлин О'Коннер в 1925 году жила в Париже и работала как оформитель интерьеров и художник по тканям для дома Пуаре⁵. Именно такие контакты с Европой и создавали каналы, по которым ар деко проникал в Австралию и Новую Зеландию. Однако вопреки объективности бытует расхожее мнение, что стиль этот пришел из Америки на киноленте. Так, историк архитектуры Дж. М. Фриленд писал в 1960 году, что ар деко – «формула, которую можно применить для любой ситуации... Упрощенная архитектура... стиля "джаз" – продукт кино и безмозглости»⁶. В кризисе 1929–1933 годов Фриленд усматривал причину чисто стилистического перелома в ар деко: «Новый тип архитектуры, который прокрался на сцену в 1934 году, когда строительство медленно возрождалось, отличался как небо от земли от того, который создавался в 1929 году»⁷.

Две серьезные неточности в этом высказывании доказывают его несправедливость. Во-первых, что касается ар деко, то вкус широких масс, возможно, и воспитывался благодаря кино, но до дизайнеров он доходил привычным путем, как из Америки, так и из Европы. Более того, ар деко достиг берегов Австралии уже к концу 1920-х годов. В мае 1929 года архитектор Каммингс, посетивший США, рассказывал собравшимся в Королевском архитектурном институте о впечатлении, какое производят небоскребы Манхэттана, стоящие вблизи друг от друга⁸. Годом позже еще один архитектор, Л. Ф. Ирвин, во время лекции *О тенденциях дизайна в современной архитектуре*⁹



Герт Селлхейм. Плакаты для Австралийской национальной туристической ассоциации. 1936.

в Обществе архитекторов показывал слайды произведений нью-йоркского ар деко и немецкого модернизма. К 1929 году зарубежные стили оказывали достаточно сильное влияние на Австралию, чтобы стать предметом беспокойства консерваторов – архитектор Р. Дж. Хадден в своем выступлении по радио вопрошал: «Наша архитектура 1929 года, что она собой представляет?» Он жаловался на горе-архитекторов и «иностранные формы проектируемых ими зданий..., которые не имеют ничего общего с нашими понятиями о культурных традициях – какие-то калифорнийские бунгало, чикагские уродцы, а теперь еще "испанские миссии" и "стиль джаза"»¹⁰. Подобные чувства особенно показательны, поскольку речь шла не об отдельных частных домах в стиле ар деко, но о том, что этот стиль проник в архитектуру офисных зданий и деловых центров.

В конце 1920-х годов в Австралии признаки модернизма можно было обнаружить не только в архитектуре. В 1929 году в помещении товарного склада Бурдекен-хаус в Сиднее Рой де Местр организовал благотворительную выставку, на которой экспонировались «качественная мебель, старая и новая, а также осветительные приборы». На выставке преобладала мебель в старинных стилях, но, что очень важно, там были и семь залов, оформленных такими современными художниками, как де Местр, Гера Робертс, Теа Проктор, Леон Геллерт и Адриан Фейнт. И если творчество Леона Геллерта перекликалось с идеями функционалистов Баухауза, то мебель, изготовленная «Бирдом Уотсоном и К°», совершенно не соответствовала этим представлениям. Обитые тканью и украшенные шевронами кресла, ступенчатые гардеробы и столы, шторы и ковры с псевдокубистическим рисунком описывались как вещи, «идущие в ногу с модой в современном европейском декоративном искусстве». Влияние Парижа удостоилось особого признания:

*«Мебель обита очаровательной тканью с современным французским рисунком. Все экспонаты изготовлены компанией "Бирд Уотсон и К°", которая дает практическую интерпретацию современной тенденции в оформлении интерьера и предлагает модифицированный образец "L'art moderne", соответствующий австралийским условиям и темпераменту»*¹¹.

Этот рекламный текст дает нам ключ к пониманию двойственности австралийского ар деко. Во-первых, как указывалось выше, существовала явная потребность приспособить ар деко к «австралийским условиям». В эстетическом плане это означало обуздание излишеств эклектизма и совершенствование стиля, который в архитектуре отражал бы как эволюцию американского строительства от «зигзага» к «модерну», так и английский модернизм, использующий традиционное кирпичное строительство. Однако ошибкой было бы видеть в австралийском ар деко лишь производное от двух второстепенных вариантов этого стиля. Да и выставка в Бурдекен-хаус, как и индивидуальные эксперименты художников, свидетельствует о прямом контакте с Европой, в частности с Парижем.

Таким образом, австралийский ар деко явился местной интерпретацией европейского стиля, а значит, до известной степени может быть истолкован в терминах, применимых к национальному искусству. Как указывалось выше, стиль «джаз» рассматривался консерваторами как чуждое явление; однако для тех, кто не верил

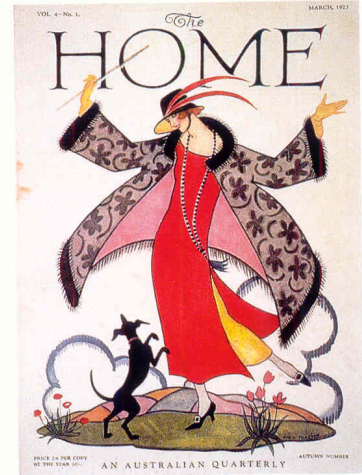
Брюс Деллит. Мемориальный комплекс, посвященный высадке австралийско-новозеландского военного корпуса на Галлипольском полуострове в 1915 году (АНЗАК). Гайд-парк, Сидней, 1934. Скульптура Рейнера Хоффа.

в плодотворность поисков чисто национального стиля, представлялся важным тот факт, что ар деко был западным интернациональным стилем. Отвечая критикам, обрушившим град язвительных замечаний на новый военный мемориал в штате Виктория (1929), архитектор Алек С. Холл подчеркивал, что «архитектуру нашей страны постоянно обвиняют в том, что она не является истинно австралийской... Но чисто австралийский стиль и невозможен, и нежелателен». Далее Холл превозносит современные художественные течения, идущие из Европы:

«Нельзя добиться того, чтобы наше искусство было австралийским в том же смысле, в каком австралийским является бумеранг: бумеранг совершенствовался медленно и сегодня символизирует для нас жизнь аборигенов. Что же касается нашей архитектуры, живописи, скульптуры, литературы и музыки, то, если мы хотим, чтобы они чего-нибудь стоили, они должны отражать наше европейское происхождение»¹².

Тема ар деко в Австралии была вплетена в контекст расово-культурной проблематики, а также проблематики современного искусства. В стране, которая переживала период самоутверждения перед лицом, с одной стороны, колониальной державы, а с другой – местного туземного населения, ар деко, гибкий в эстетическом отношении, был находкой. Этот стиль предлагал современный изобразительный язык, сложившийся на Западе, в частности во Франции, но к 1930-м годам уже ассоциировавшийся с США. В 1930-х годах в деловом квартале Сиднея преобладал «ар деко небоскребов», что можно было рассматривать как приобщение к новаторскому духу американцев, как прощание с колониальным наследием Австралии XIX века. В результате городской вариант ар деко, особенно в Сиднее, обрел монументальные формы. Военный мемориал «АНЗАК» в Гайд-парке, сооруженный по проекту Брюса Делмита, служит примером адаптации стилизованного модернизма при возведении значимых общественных зданий. Делмит, восхищавшийся Франком Ллойдом Райтом, выиграл конкурс на строительство мемориала в 1930 году¹³. Открытие состоялось в 1934 году. В декоре интерьера ощущаются прямые заимствования из ар деко «зигзаг», в частности в вестибюле и Зале молчания. По проектам Делмита в Сиднее и Виктории были построены и другие здания, например Банк Нового Южного Уэльса (в настоящее время Делфин-хаус; 1939–1940) на О'Коннелл-стрит (Сидней) и Музей Каслмейн (1932, Виктория). Среди сиднейских архитекторов, прибегавших к монументальному языку небоскребов, были Бадден и Макей, Морроу и Гордон, Робертсон и Маркс¹⁴.

Помимо американского кинематографа другой, столь же эффективный путь распространения современной стилистики в Австралии лежал через журналы, посвященные дизайну и домашнему интерьеру. Большой популярностью пользовался журнал *Home*, начавший выходить в 1920 году. Его обложки, создававшиеся такими художниками, как Фейнт, Проктор и ее кузина Гера Робертс (все они участники выставки в Бурдекен-хаус)¹⁵, следовали стилю журналов *Vogue* и *Harpers Bazaar*. Кроме того, в «Обществе Харолда Гастро» нередко производились портретные фотосъемки на абстрактном декоративном фоне, созданном авторами журнальных обложек¹⁶. *Home* и другие издания – *Women's World* (1921), *Australian Women's Mirror* (1926), *Australian Women's Weekly* (1933), *Home Beautiful* – способствовали росту популярности европейских



Теа Проктор. Современная женщина.
Рисунок для обложки австралийского журнала *Home*, март 1923.

и американских декоративных стилей среди рядовых потребителей, преимущественно женщин. В то же время *Art in Australia* и зарубежные издания – *Studio*, *Architectural Record*, *Pencil Points* – держали дизайнеров в курсе событий за пределами страны.

Что и говорить, зарубежная периодика в какой-то мере «повинна» в появлении современной архитектуры в Новой Зеландии в конце 1920-х годов, то есть в период, предшествовавший расцвету ар деко. Вместе с тем Питер Шоу, стараясь привлечь внимание к творчеству Дж. А. Луиса Хея из Нейпира, не устает указывать на нелепость предположения о том, что ар деко Южного полушария есть не что иное, как стиль, заимствованный из Америки. «Сказать, что в Океании ар деко не больше чем импортный товар из США или Европы, завезенный в конце двадцатых годов, – утверждает Шоу, – значит отрицать существование традиции (хотя бы и слабой), которую поддерживали архитекторы-авангардисты»¹⁷. Безил Уорд, будущий компаньон лондонской фирмы «Коннел, Уорд и Лукас», учился в родной Новой Зеландии вместе с Хеем, которого он описывал как «человека, не похожего на типичного жителя небольшого городка, человека, чья архитектурная философия отражала авангард рубежа веков. Громадное влияние на него оказали европейский модерн, в частности художники австрийского Сецессиона Франк Ллойд Райт, Луис Салливан и Чарлз Ренни Макинтош»¹⁸. Хей, разумеется, знал иностранную периодику, был у него и альбом рисунков Райта, изданный Васмутом в 1911 году, и с 1915 года он разрабатывал проект серии частных домов, вдохновленный творчеством Райта.

Несмотря на преобладание в Новой Зеландии академического искусства, в 1920-е годы при строительстве масштабных зданий там появились попытки воплотить современные идеи, интерпретируя архитектуру небоскребов Чикаго и Нью-Йорка. Ландмаркхаус, построенный в 1929 году в Окленде по проекту «Уэйда и Бартли», насчитывает всего восемь этажей, но верхняя его часть располагается на уступе фасада вместе с двухэтажной башней, а окна, разделенные классическими колоннами, увенчаны парапетом в духе «готического небоскреба» Реймонда Худа; поверхность дополнительно украшена литыми бетонными панелями. В 1920-е годы большинство офисных зданий строилось с применением стальных несущих конструкций, а в таких постройках, как Гамильтон-Ниммо-билдинг (1929) в Веллингтоне (Ф. Д. Стюарт), эта технология обыгрывается как декоративная: окрашенные в зеленый цвет стальные элементы обрамляют диагональную кирпичную кладку, подчеркивая тем самым вертикальную устремленность четырехэтажного здания. Аскетичный вариант неоклассицизма, одного из предшественников ар деко, имел сторонников в Новой Зеландии, прежде всего в лице У. Х. Гаммера. Его Гардиан-Траст-билдинг (1914) и Дилворт-билдинг (1925) в Окленде предлагают строгий, но декоративный, ассоциирующийся с традицией образ современной архитектуры.

Мировой кризис не обошел стороной Новую Зеландию. Однако мощное землетрясение, случившееся во вторник третьего февраля 1931 года и разрушившее викторианскую приморскую часть города Нейпир, в интеллектуальном и финансовом отношении объективно способствовало оживлению строительства в стране. Как писал новозеландский *Telegraph*, «привлекательность Санта-Барбары, одного из самых новых и самых красивых городов Калифорнии [который был отстроен заново после землетрясения 1928 года],



Башня Столетия высотой в 169 футов являлась главным экспонатом Выставки Столетия в Новой Зеландии (1940). В 1930-х годах главный архитектор этой выставки неоднократно посещал крупные ярмарки в США.



Здания Йоханнесбурга. Фотомонтаж из журнала *The South African Builder*, апрель 1934. Развитие архитектуры в Йоханнесбурге на протяжении предыдущего десятилетия прослеживается на примере трех изображенных здесь зданий. Высотное здание – это Статтафордс-билдинг, 1927; в его дизайне использованы рустованные кирпичные пилястры. Справа от него – Астор Мэншнс (1931), миниатюрная копия нью-йоркского небоскреба Крайслер-билдинг. И, наконец, Хитс-билдинг – модернистский дизайн, 1931–1932; отсутствует декор фасадов.

убеждает нас в том, что основные здания, которые будут воздвигнуты в Найпире в будущем, должны подчиняться единому архитектурному стилю»¹⁹. Застройка шла быстрыми темпами, и стало ясно, что именно ар деко будет доминировать в новом городе. Ар деко выполнял в Найпире как практическую, так и идеологическую функцию. Упрощенный рельефный декор и фактурный узор – ответ на перегруженность зданий орнаментом до землетрясения: в городе отмечались многочисленные случаи смерти и увечий в результате обрушения фрагментов каменной кладки во время подземных толчков. Одновременно ар деко олицетворял динамику и технический прогресс, необходимые, чтобы отстроить город быстро и аккуратно, сделать его безопасным и привлекательным, ведь, в конце концов, Найпир – курортный город. Молодые проектировщики из Окленда, ринувшиеся работать в местных конторах и офисах, принесли с собой новые идеи, почерпнутые из журналов *Pencil Points* и *Architectural Record*; многие из них были приняты только потому, что объем работы был велик, а сроки крайне сжаты.

Хотя почти все работы по восстановлению города монополизировали фирмы самого Найпира, строительный бум, в силу объективных обстоятельств носивший локальный характер, стимулировал масштабные стилистические поиски. По всей Новой Зеландии архитекторы начали экспериментировать в строительстве бунгало и жилых домов в духе ар деко и модернизма, и, как и в Австралии, многие дома восприняли черты нового стиля. Местные строители, по-видимому, быстро оценили шансы стилизованного модернизма стать популярным. Кинотеатр «Эйвон» (1934) в Крайстчерче, построенный по проекту Л.Е. Уильямса, представляет редкий образец стиля ар деко-«модерн» с обтекаемыми формами; однако многочисленными зданиями ар деко «джаз», в духе которого здесь продолжали строить вплоть до 1940-х годов, новозеландские города, например Данидин, похвалиться не могут. В 1940 году мир стал свидетелем выставки в Новой Зеландии, организаторы которой по-своему откликнулись на международные ярмарки в США в 1930-х годах. Эдмунд Анском, главный дизайнер Новозеландской Выставки Столетия в Ронготаи, в свое время посетил Чикаго (1933), Нью-Йорк и Сан-Франциско (1939). «Ничего удивительного, – отмечал Шоу, – что стиль ар деко господствовал в его экстравагантных проектах... Башня Столетия высотой 52 метра в центре выставки – это триумф парящего в воздухе ар деко с его обтекаемыми формами; башня была призвана поднимать дух народа в годы военных испытаний»²⁰.

Социально-политический климат в Южной Африке в период между мировыми войнами был во многом сходен с тем, что мы видели в Океании. Бывшая английская колония старалась утвердить свою деловую и политическую самостоятельность, которой следовало быть одновременно международной и национальной, современной и традиционной. Ар деко был именно тем стилем, который мог разрешить парадоксы этих требований. Как и в Австралии, некоторые из претензий южноафриканского капитализма удовлетворяла эстетическая идентификация с Америкой. После поездки в Нью-Йорк в 1939 году Эрик Розенталь писал: «Глядя на город сверху, я заметил, что он похож на сильно увеличенную копию центральной части Йоханнесбурга – те же уступы над уступами. Но если наши здания имели двенадцать или пятнадцать этажей, здешние были в семь-восемь раз выше»²¹. Суровые небоскребы в стиле ар деко, определявшие

Слева сверху: фирма «Обел и Обел».

Здание Астор-Мэншнс. Верхний фрагмент. Йоханнесбург, 1932.

Справа сверху: У.Х. Грант. Маркет-хаус, площадь Гринмаркет. Кейптаун, 1932.

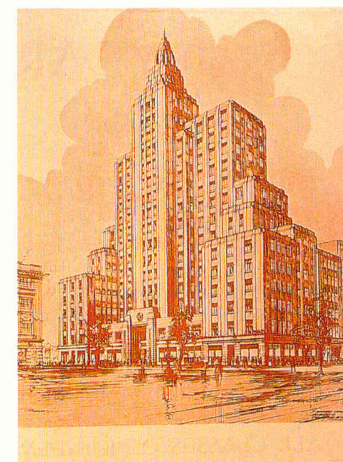
Слева посередине: фирма «Калленбах, Кеннеди и Фернер». Фрагмент витража в фойе Констанша-Корт. Йоханнесбург, 1935–1936. Стилизованные черные фигуры часто появлялись в банковских зданиях и элитарных жилых домах.

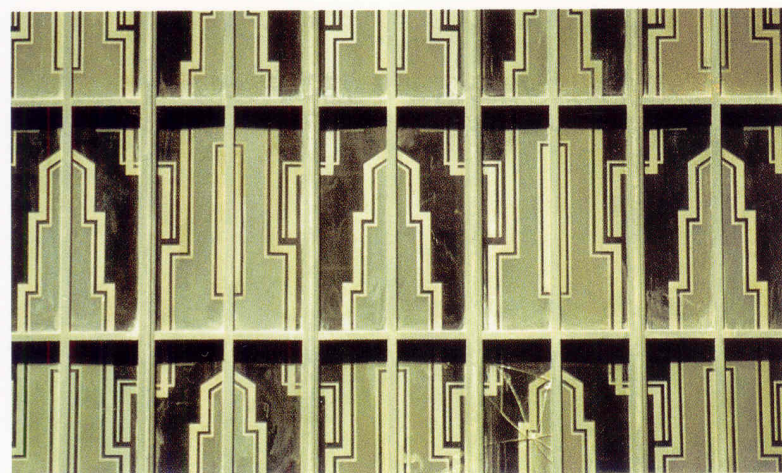
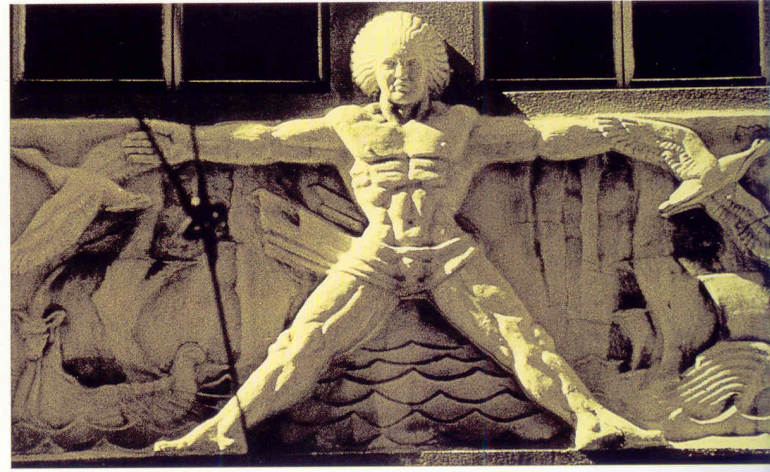
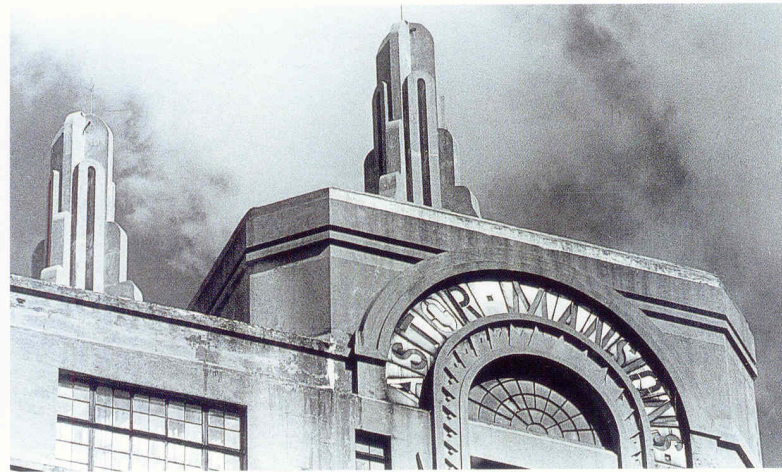
Справа посередине: Дж.А. Моффат и Т.Н. Дункан. Юнион-Касл-билдинг. Йоханнесбург, 1938–1939. Скульптура Дж. Н. Дункана. Фигура Посейдона среди кораблей и волн указывает на характер деятельности судовладельческой компании.

Слева внизу: Гленни и «Лоув и Лоув». Окно в вестибюле Олд-Мьючуэл-билдинг. Кейптаун, 1940.

Справа внизу: Гринкер и Скелли. Норманди-Корт. Йоханнесбург, 1937–1938.

П. Роджерс-Кук. Эскиз Эском-хаус, Йоханнесбург. Воспроизведен в журнале *The South African Builder*, апрель 1935. Окончательный проект, впоследствии воплощенный в жизнь, оказался значительно строже.





в 1930-е годы облик деловых кварталов в городах Южной Африки, выдавали своих предшественников – «солидные городские здания с намеком на классицизм»²² второй половины двадцатых годов и в то же время напоминали архитектуру восточного побережья Соединенных Штатов. Такие компании, как «Макманус Принтерс» в Кейптауне, восприняли стиль «джаз» и использовали его в оформлении вестибюлей, так что ар деко еще раз подтвердил свою популярность среди деловых людей.

В то же время декор многих общественных и деловых зданиях выполнял особую функцию – функцию патриотической пропаганды. Федерико Фрески обратил внимание на «квазиисторические картины, предлагающие логическое обоснование национализации коммерческого предприятия», например в почтамтах Йоханнесбурга (1935) и Кейптауна (1941). Панно В. де С. Хендрикса в Эском-хаус (1937, Йоханнесбург) под названием *Трудолюбие и мужество* сопровождается текстом: «Посвящается идеалу братства, основанного на взаимном доверии и доброй воле, построенного общими усилиями представителей всех народов Южной Африки независимо от их расовой или религиозной принадлежности, во имя благоденствия нашей страны и славы всемогущего Господа Бога»²³.

Фреска Айвена Митфорда Барбера для Олд-Мьючуэл-билдинг в Кейптауне представляет собой калейдоскоп образов, характерных для Южной Африки: европейские поселения сменяются промышленными пейзажами и туземными мотивами. Фриз, посвященный цивилизационной роли европейцев в Африке, тянется на 117,65 метра вокруг здания над улицей, выше размещены девять фигур коренных жителей, стилизованные бабуины и слоны, а на башне – четыре туземные маски. Декор столь же эклектичен, что и экзотический дизайн парижской Колониальной выставки 1931 года. Однако южноафриканские сюжеты служат скорее коммерции, чем империи. По мнению Фрески, этот факт заставляет усомниться в справедливости сравнения южноафриканского декора в стиле ар деко с историзмом, который поощрял Муссолини в Италии, поскольку у корпораций есть более насущные интересы, чем чистый национализм. Тем не менее он признает, что и в Южной Африке предпринимались попытки «соединить историю и интересы страны с политикой корпораций», что вылилось в интернациональный стиль, выполняющий исключительно национальные задачи. Комбинирование образов живой туземной природы с символами корпоративной промышленной мощи – вот постоянно возвращающаяся тема в коммерческом ар деко в Йоханнесбурге тридцатых годов. Мэрилин Мартин отмечает:

«На фасадах Данвеган Чеймберс имеются изображения [южноафриканских] Флоры и Фауны, а также символические картины промышленного развития. Бетонные панели на Юнион-Касл-билдинг изображают южноафриканские отрасли промышленности в виде торжественно восседающих, персонифицированных Надежды и Природы, в то время как иконография некоторых из панелей напрямую указывает на корпоративную принадлежность компании»²⁴.

Ар деко в Южной Африке расцвел и как архитектурный стиль индустрии развлечений. Если монументальные небоскребы господствовали в деловой части Йоханнесбурга и Кейптауна, то образцы ар деко обтекаемых форм можно найти в кинотеатрах,

например «Глаза» в Кимберли (1931). Насчитывалось также около сотни летних кинотеатров, построенных после 1922 года. Их безудержный эклектизм нередко содержал элементы ар деко. Мартин приводит «Колоссеум» в Йоханнесбурге (1933) в качестве примера кинотеатра, в дизайне которого использовался набор разнообразных декоративных приемов:

«...обтекаемые линии и роскошная отделка в стиле ар деко больше всего бросались в глаза в женском туалете. Стены обиты сикомором и черными бархатными панелями; пилястры, напоминающие керамические фигуры на фасаде, сделаны из серебра, пол покрыт серебристым ковром. В центре стоял восьмиугольный диван с фонтаном»²⁵.

Архитектурный климат, в котором расцветал южноафриканский ар деко, не представлял собой ничего необычного. Ар деко вошел в группу из трех конкурирующих в Южной Африке стилей наряду с консервативным академическим неоклассицизмом и не очень распространенным, но выразительным и пользующимся международным признанием модернизмом. Здесь, как и в Великобритании, сторонники модернизма, возглавляемые Рексом Мартинсенсом, доминировали в архитектурной прессе: «Критика уделяла стилю ар деко недостаточно внимания, – утверждает Мартин, – и его архитекторы (такие, как “Обел и Обел”, П. Роджерс Кук и У.Х. Грант, их коллеги из Нью-Йорка Ворхес, Гмелин и Уокер, а также Жак-Эли Кан) затерялись в истории архитектуры XX века»²⁶.

В Латинской Америке ар деко был в моде и пользовался популярностью в кругах городской буржуазной элиты. Но обстоятельства его появления и развития здесь неясны. В 1931 году Джон А. Бенн, английский журналист, посетивший Буэнос-Айрес по заданию журнала *Cabinetmaker*, отметил, что «кновые отели обставлены в основном современной мебелью во французском стиле»²⁷. Освещая выставку «Британская индустрия» в столице Аргентины, Бенн выразил озабоченность растущим засильем американских товаров на аргентинском рынке и привел ряд объяснений этому феномену:

«Есть один фактор [объясняющий американское доминирование], который с учетом британских интересов в регионе заслуживает самого пристального изучения, а именно: американское кино. Большая часть кинофильмов, демонстрируемых в настоящее время в Аргентине, приходит из Голливуда, их воздействие на торговлю слишком очевидно, чтобы это требовало дополнительных доказательств. Киноаудитория не видит ничего, кроме американских автомашин и других товаров из США. Кино обеспечивает самую эффективную коммерческую пропаганду»²⁸.

Но, как и в случае с Океанией, анекдотичное доказательство роковой роли Голливуда можно уравновесить наличием контактов между Южной Америкой и европейским авангардом. Французская мода на ар деко, например, имеет свою историю: реконструкция Рио-де-Жанейро после провозглашения республики в 1889 году черпала вдохновение в радикальных нововведениях Османна в Париже, и к началу 1900-х годов мода на модерн – «ар нуво» заявила о себе в графике и элементах архитектурного декора – таких, как черепица и ограды²⁹. Согласно Рашель Сиссон, ар деко внес «заметный вклад» в городской пейзаж Рио-де-Жанейро, «в общую композицию и оформление новых жилых домов, которые в техническом отношении также были новаторскими благодаря применению железобетона»³⁰.



У. Х. Грант. Маркет-хаус на площади Гринмаркет. Фрагмент бетонного декора на фасаде здания. Кейптаун, 1932. Представленный здесь фрагмент, имеющий все признаки ар деко, включает стилизованный цветок протей, национальный символ Южной Африки. Ар деко был способен служить для выражения не только интернациональной, но и национальной идеи.

Однако при определении корней бразильского ар деко необходимо обратиться к началу 1920-х годов. К 1924 году в Бразилии уже существовал современный дизайн – например, ткани и ковры с кубистическим рисунком, настенные декорации и осветительные приборы в экспозиции Оливии Пентаду в Павильоне современного искусства Лазара Сегалла. Кроме того, два эмигранта сыграли роль катализатора в процессе усвоения модернизма в Бразилии: благодаря Григорию Варшавчику, архитектору из России, некоторое время жившему в Риме и переехавшему в Латинскую Америку в 1923 году, в бразильскую архитектуру проник формалистический рационализм, а Джон Грац и его партнеры развивали декоративные формы современного стиля. Грац, швейцарский художник и декоратор, познакомился с Антониу и Режиной Гомисиди, детьми бразильского консула, в годы их учебы в Академии художеств в Женеве; в 1920 году Грац переехал в Бразилию и женился на Режине. Эти три художника стали известны как «семья Грац – Гомисиди». Вместе они составили центр ар деко в Сан-Паулу.

В 1920–1927 годах Антониу жил в Париже, где познакомился с кубизмом и французским декоративным искусством. По возвращении на родину он вместе с Грацем, Режиной, Висенти де Регу Монтериу и Теодором Брагой стал использовать в оформлении интерьеров цветное стекло, рельефы и расписной текстиль. Грац обратился к оформлению интерьера еще в 1925 году, и его творчеству были близки геометризм и роскошь парижских декораторов. Ле Корбюзье, посетивший Рио в 1929 году, оказал мощное влияние на местных художников, однако определяющим моментом в развитии бразильского авангарда стала выставка в доме Варшавчика в апреле 1930 года, продемонстрировавшая орнаментальную и даже фигуративную природу бразильского модернизма. Современность Граца и его соратников проявилась в декоративности их творчества, более близкого к ар деко «модерн», чем к радикальному функционализму модернизма. Даже в тридцатые годы Европа оказывала на Бразилию более сильное влияние, чем США. И именно Грац, хорошо знакомый с тенденциями европейского дизайна, ввел в интерьер элитных домов в Сан-Паулу хромированные детали и стальные трубки. Грац лишил модернизм мнимого революционного содержания, приспособив его к эстетическим формам, традиционным для ар деко.

Итак, каким же целям служило искусство ар деко в Бразилии? С точки зрения городской буржуазии, потребности которой удовлетворяли Грац и прочие художники, этот стиль был способен примирить два противоположных требования. Многие модернисты хотели развивать сугубо бразильское искусство. Да и сам Грац в 1920-е годы в больших стилизованных фресках изображал индейцев или туземный животный и растительный мир. В то же время мебель в таких интерьерах оставалась современной, а главное – европейской. Как и в Австралии, бразильский ар деко способствовал процессу национального самоутверждения. Эволюция стиля в двадцатые годы и его широкое распространение в тридцатые совпали с важными политическими событиями в Бразилии. Огромная страна с множеством непохожих друг на друга районов пребывала в поисках национальной идеи, особенно активизировавшихся в правление президента Варгаса (1930–1945). Варгас пришел к власти на волне всплеска революционного левого радикализма во время беспорядков, последовавших за крахом фондовой биржи

в 1929 году. Однако диктаторский стиль его правления скоро склонился к авторитаризму, и как следствие был взят курс на развитие и укрепление бразильского национализма³¹. В этом контексте и следует рассматривать популярность ар деко в Бразилии.

Широкое использование мотивов ар деко на фасадах и в интерьерах Банка Сан-Паулу подтверждает связь стиля с состоятельными кругами. В то же время появление геометрических мотивов в декоративных изделиях из металла и цветного стекла, архитектурных украшений на сравнительно скромных зданиях Сан-Паулу говорит об их интернациональном европоцентричном характере. Вместе с тем отмечалось использование и традиционных декоративных мотивов «маражоара», а бассейн в резиденции Гильерми Гинли в Рио-де-Жанейро, спроектированный Фернандо Коррейя Диасом, напоминает работы Франка Ллойда Райта. В 1933 году Райт обратился с посланием к участникам первой Международной выставки архитектуры тропических стран, в котором подчеркнул наличие прекрасных возможностей для развития современной архитектуры и дизайна в стране, стремящейся как к усвоению европейских современных тенденций, так и к дальнейшему развитию латиноамериканского своеобразия.

В Бразилии и Аргентине видом искусства, в котором ярче всего выразился порыв к слиянию европейской современности и латиноамериканской самобытности, стала монументальная скульптура. Стилизованные фигуративные скульптуры, установленные в общественных местах, воплощали мощное чувство власти. Самый известный образец такого искусства – 98-футовая статуя Христа Спасителя, возвышающаяся над Рио-де-Жанейро. Эта скульптура, продукт совместного творчества местного архитектора Эктора де Силва Коста и французского скульптора Поля Ландинского, была создана в конце 1920-х годов и открыта в 1931–1932 годах³². Сооружение монумента проливает свет на политический контекст бразильского ар деко: Фигура Христа – это памятник Святому Сердцу Иисуса, поклонение которому, провозглашенное в Европе, было импортировано в Бразилию для укрепления католицизма. И по сей день статуя, расположенная в самой высокой точке Рио-де-Жанейро и провозглашающая благочестие как обязательный атрибут цивилизации, демонстрирует стиль ар деко, освобожденный от радикальных ассоциаций и преисполненный духа консервативной мощи католической церкви: две самые успешные статьи европейского экспорта объединились в едином порыве.

Подобный вариант монументального ар деко служит интересам консервативного национализма к югу от Бразилии, в Аргентине. Мануэль А. Фреско, человек консервативных взглядов, губернатор провинции Буэнос-Айрес в 1936–1940 годах, организовал строительство общественных зданий в малых городах своего региона, выросших в 1880–1910-х годах для защиты от набегов индейцев и обслуживания приграничных железнодорожных станций³³. Губернатор Фреско мечтал превратить их в образцовые города, облик которых символически определяли бы мэрия, монументальные ворота городского кладбища и скотобойня (пампасы славились производством мяса). Повсюду, где только это было возможно, он обеспечивал заказами своего друга, архитектора Франсиско Саломоне, обучавшегося в Буэнос-Айресе и работавшего в русле поисков Дюдока и Малле-Стевенса.

Поль Ландинский. Статуя Христа на вершине горы Корковаду. Рио-де-Жанейро, 1931. Архитектор Эктор де Силва Коста; статуя возведена под наблюдением Эйтора Леви.

В течение четырех лет Саломоне подготовил проекты, по которым были построены восемь мэрий (девятая осталась незавершенной), семь скотобоен, четыре кладбищенских портала, ряд менее значительных объектов и муниципалитеты еще в четырех городах. Историю развития скотобоен рассматривает Зигфрид Гидеон в книге *Механизация принимает командование*; однако понятие о скотобойне в стиле ар деко как об образцовой форме реализации идей чистого функционализма было бы слишком одиозным. Градостроительная программа Фреско отдает модернистским патернализмом, но вместе с тем, опираясь на тяжеловесный скульптурный стиль Саломоне, губернатор добился создания мощных монументальных сооружений, которые соответствовали его политическим амбициям. В этом контексте можно видеть, как ар деко воплощает идею господства над населением и над всем ландшафтом. Народу о бывшем лидере напоминают три самых важных строения города, а над неохватными просторами пампасов господствуют башни городских мэрий, как своеобразная реминисценция павильонов парижской выставки.

Подобно Америке в период президенства Рузвельта, в Аргентине ар деко использовался в пропагандистских целях, зачастую вызывая ассоциации с тоталитарными государствами Европы. Связь между современным декором и южноамериканскими странами, недавно вставшими на путь самоутверждения, недвусмысленна. Альфредо Гидо, националистически настроенный живописец, не видел никаких проблем в том, что художник служит своей стране. В 1941 году он писал:

«Привлекая художников-декораторов, государство позволяет им развивать свое воображение и раздвигает перед ними новые горизонты, где они могут применять свой профессиональный опыт, подталкивая его в направлении социально выраженного, а значит, более гуманного искусства, не заставляя его покидать проторенный путь сугубо индивидуалистического творчества, столь обычного в наши дни... Постоянно сопровождающие вас картины естественной истории, образы отцов-основателей, родная природа, народные обычаи и труд в различных его проявлениях, религия – все это может дать мощный импульс формированию идеи национального единства»³⁴.

Помимо монументализма на государственной службе разновидности ар деко можно обнаружить в декоре деловых зданий и жилых домов Буэнос-Айреса и Росарио. Выступая в Буэнос-Айресе в 1929 году, Ле Корбюзье сказал, что этот город – «самый бесчеловечный», который он когда-либо видел³⁵. Учитывая трудности, сопряженные с предложенным им решением – строительство города в море на бетонной платформе, – проектировщики деловых кварталов и жилых домов склонялись к менее радикальной позиции. Охотнее всего в столице «примеряли на себя» ар деко гаражи и кинотеатры («Бродвей», 1930; «Сипача», 1930; «Кальнай», 1932; «Капитолий», 1932). Не следует, однако, считать, что Голливуд был единственным или, во всяком случае, главным источником современных веяний. К концу 1920-х годов архитектор кинотеатра «Капитолий» Алехандро Вирасоро уже спроектировал ряд зданий, навеянных парижским вариантом ар деко. Собственный дом Вирасоро (улица Агера, № 2038), построенный в 1925 году, обнаруживает его знакомство с европейским декоративным модернизмом; за ним последовали дом Гандульа (1927), банк «Огар Архентино» (1927) и здание Ла Экитативиа дель Плата (1929)³⁶.

Слева сверху: Франсиско Саломоне.

Ангел при входе на кладбище в Асуль.

1938. Железобетон.

Слева внизу: портик кладбища

в Асуль.

Справа сверху: Франсиско Саломоне.

Портик кладбища в Лаприде.

Справа внизу: портик кладбища в Ла-

приде. Фрагмент бетонного рельефа.

С учетом популярности ар деко в Бразилии и Аргентине вовсе не кажется удивительным, что в Уругвае, зажато между этими странами, также сложились солидные традиции ар деко. Как говорил Хорхе Рамос де Диос:

«Уругвай представлял собой благодатное поле для развития ар деко. Здесь сложились условия, в которых господствовала экспрессионистская эстетика со сложной родословной, более тяготеющая к творчеству Франка Ллойда Райта или Виллема Дюдока, чем к мощному рационализму Европы. Вот почему в Уругвае широко использовались округленные и изогнутые контуры фасада, зачастую применявшиеся при реконструкции старых зданий и отнюдь не редкие в архитектуре 1920–1930-х годов»³⁷.

Степень господства ар деко нередко может быть измерена степенью резкости его критиков, а некоторые уругвайские модернисты были крайне несдержанны на слова. Вернувшись домой в 1932 году после встречи с Ле Корбюзье, Карлос Гомес Гавассо произнес по уругвайскому национальному радио целую тираду против «псевдомодернизма». Показательно при этом, что Гавассо осуждал скорее «хор голосов, звучавших на выставке декоративно-прикладного искусства в Париже», чем американские интерпретации ар деко. Однако когда критика и насмешки достигли кульминации, место рождения стиля уже не имело большого значения. «Ломаная рама вашего окна – это не больше чем кокетливое подмигивание, – бранился Гавассо, – смешная претензия вашего дизайнера на то, что тем самым ваш дом обретет некие отличия от других домов»³⁸. И хотя многоквартирный дом «Эспресо Поситос» (1936) Васкеса Беррьере-и-Руано представляет собой своеобразный пример ар деко обтекаемых форм в вертикальной плоскости, немало было архитекторов, таких, как Тоси и Элой Техера, Исола и Армас, Эчавасте и Рокко, которые работали в более угловатой, псевдокубистической манере. Опять же давало о себе знать и французское влияние, свидетельством чего являются похвалы, расточаемые архитектором Маурисио Кравотто в адрес парижской выставки 1925 года. Для Кравотто эта выставка явилась реализацией «великой попытки современников, коллективной попытки художников, промышленников и бизнесменов воплотить дух нашего времени»³⁹.

Тем не менее к концу 1930-х годов в архитектуре Южной Америки все более очевидным становится господство формализма. Павильоны Бразилии и Аргентины на Международной выставке в Сан-Франциско в 1939 году отличались легкостью конструкции, дистанцируясь от тяжеловесной монументальности латиноамериканского ар деко. Признание международной критики заслужила, в частности, бразильская современная архитектура, получившая официальную поддержку с назначением Ле Корбюзье правительственным советником при возведении нового здания Министерства образования в Рио-де-Жанейро. Оскар Нимейер, один из молодых архитекторов, составлявших авангард бразильского модернизма, в бразильском павильоне на Международной выставке в Нью-Йорке сочетал тропическую тему со свободной планировкой в духе Корбюзье. Становилось очевидным, что роль, которую до сих пор играл ар деко, примерял на себя, по крайней мере в Бразилии, модернизм рационального толка – и современный, и полный бразильского своеобразия.



Здание на Приморском шоссе. Бомбей, 1940. Такие дома и отели украшали город со стороны моря, придавая Бомбею вид западного города, похожего на Майами.

Некоторые регионы Азии также подхватили новый стиль. В 1935 году один из индийских архитекторов подверг нападкам «заумно вымученные маньеристские проявления современного декадентского стиля»⁴⁰, который все шире распространялся по богатым регионам страны. Без конца повторяя формулы, высмеивающие модернизм, он возмущался:

«...вездесущие балюстрады с изогнутыми перилами, незащищенные выступы на высоких уровнях, пестрые краски и декор более чем красноречиво свидетельствуют о неразборчивом грабеже образцов из каталога. Эта, если ее можно так назвать, корабельная архитектура для стационарных строений, не защищенных от палящего солнца и муссонных ливней, гротескна и изобличает декадентскую подражательность»⁴¹.

Критика прозвучала на фоне, сопоставимом с ситуацией в Англии и США: популярность современных движений в Индии также была невысокой. С одной стороны, традиционализм не уступал, а с другой – если и использовалась современная стилистика, то перед ней ставились не функциональные, а декоративные задачи. Поскольку большая часть зданий ар деко возводилась в Индии в тридцатые годы и отмечалась тенденция использовать этот стиль в жилом строительстве и развлекательном бизнесе, то преобладающим здесь стал ар деко «модерн» с обтекаемыми формами. Индийский ар деко – исключительно городской феномен; богатейший комплекс зданий размещался в Бомбее, архитектурном центре страны. Кинотеатры города, такие, как «Либерти» с его криволинейными мотивами декора и розовой «башней Эрота», представляют собой одни из самых легкомысленных образцов стиля. Однако наиболее интересным было использование ар деко в новых жилых домах для элиты Бомбея. Норма Ивенсон писала в книге *Индийская метрополия* :

«На Малабарском холме и вдоль фешенебельного морского побережья традиционные одноэтажные домики уступают место особнякам и многоквартирным домам современных форм. Концентрацию архитектуры нового стиля можно обнаружить там, где реализуется проект по мелиорации залива Бж. Застройка этого района совпала с расцветом ар деко, что вылилось в появление архитектурного ансамбля, замечательно последовательного в стилистике. К 1940 году Приморское шоссе с прилегающими к нему домами было почти готово. Ряд многоэтажных жилых домов и гостиниц украшает город со стороны моря. Весьма похоже на разноцветные конфетки Майами-Бич»⁴².

Хотя архитекторами таких зданий были в основном индусы, а не англичане, здания выглядят на западный манер. В данном случае мы видим совпадение интересов архитектурного цеха и индийской элиты. Стиль жизни, отраженный в *Indian Institute of Architects' Journal*, был преимущественно европейским, и архитекторы приспособились угождать вкусам слоев населения, разделявших западные представления о современности. В интерьерах прослеживалась та же картина. Большая часть мебели в Индии была местного производства, в том числе и предметы, изготовленные в современном стиле. Корреспондент журнала *Cabinetmaker* сообщал, что «индийцы, интересующиеся современной мебелью, уже усвоили западный образ жизни и обставляют свои

Приморское шоссе. Бомбей.



для Индии интернациональный стиль: «...выступы, не защищенные от палящего солнца и муссонных ливней», считались главным недостатком, поскольку речь шла об оштукатуренных поверхностях, требовавших ежегодного ремонта. Кроме того, современные технологии, без которых ар деко был бессмысленным, невыгодно подчеркивали традиционный характер индийского строительства. Согласно одному из исследований 1920-х годов, его характеризовали «строительные леса из бамбука..., ручные лебедки вместо кранов и отсутствие каких-либо машин»⁴⁴. Даже если вкусы городской элиты подталкивали к преодолению этих проблем, идеологический аспект ар деко в Индии оказался не востребовавшимся. В отличие от других бывших аванпостов Британской империи, о которых шла речь выше, здесь не было значимого по численности местного населения, состоявшего из выходцев из Европы, для которых ар деко мог сыграть роль не только символа западной современности, но и символа борьбы за национальное самоопределение. В десятилетие, когда в Индии набирало силу движение за независимость, то, что в ином месте расценивалось бы как прогрессивное явление на пути к общечеловеческой цели – к современности, в Индии интерпретировалось как бесстыдство империалистической культуры Запада. По словам одного из индийских ученых, «в художественном и культурном отношении страна была подчинена Европе, она была рабыней идеалов современного бизнеса, ее волокла за собой колесница современного машинного века»⁴⁵. А.Г. Шусмит, английский архитектор, помогавший сэру Эдвину Лутьену в работе над проектом Нью-Дели в 1920-х годах, продемонстрировал большую проницательность в анализе общественного мнения в Индии:

«Индия – глубоко консервативная страна. Она не пережила ни одной социальной революции... Вместе с тем националистические идеалы, нацеленные на самостоятельность и свободу от вмешательства извне, находятся в прямой оппозиции к коммерческим интересам иностранных чинов и местной власти предержащей, ищущих новизны и разделяющих ответственность за внедрение в Индии современной европейской архитектуры»⁴⁶.

Во многих отношениях ар деко оказался между соперничающими воззрениями на будущее страны. Формальные поиски и связанные с этим перспективы модернизации экономики привлекали архитектурные круги Индии. Одни архитекторы пытались претворить в жизнь утопическое видение модернизма в расчете на возможности, открывающиеся при обретении независимости, другие видели в традиции шанс вырваться на свободу из оков европейского господства. Ар деко был оставлен за ненадобностью, как стиль, ассоциировавшийся с западной современностью, к которой стремились те, кому был выгоден колониализм и капитализм. Процветавшему в течение кратких десятилетий ар деко пришлось стать представителем самого худшего, что было в обоих мирах: он был недостаточно современным, чтобы порвать с колониальным прошлым, и в то же время слишком западным, чтобы представлять что-либо уникально индийское.

Наш обзор не оставляет сомнений в том, что ар деко был действительно международным явлением. Тем не менее его разнообразие предполагает, что ар деко нельзя рассматривать как некое согласованно-стройное транснациональное «направление». Правда, у стиля имелись постоянные признаки, где бы он ни проявлялся, но наиболее

очевидно его присутствие в архитектуре индустрии развлечений. Кинотеатры от Бомбея до Буэнос-Айреса восприняли стиль ар деко «модерн» с его почти универсальным набором декоративных мотивов: зигкураты, шевроны, стилизованные фигуры и криволинейные формы. Еще одна разновидность ар деко – более официальный, но все же достаточно декоративный «стиль небоскребов» – пользовалась покровительством фирм и компаний. Деловые кварталы от Сан-Паулу до Сиднея отличались строгостью и скульптурной монументальностью, которые гарантировали стилю его полномочия полпреда капитализма. Что же касается мебели и интерьеров, то ар деко ассоциировался с роскошью; его популярность была особенно высока среди городских элит и имела более широкое распространение лишь в таких странах, как Австралия, где зажиточность населения была обычным явлением. Поэтому ар деко можно назвать фривольным, буржуазным и капиталистическим – он стал интернациональным стилем для транснациональных занятий: посещения кинотеатров и делания денег.

Конечно, было бы примитивным ограничиться подобным определением ар деко. Для уточнения этого определения следовало бы указать, какие именно подлинные силы скрывались в ар деко, обеспечивая его художественную и политическую гибкость. В лекции, прочитанной в 1929 году в Рио-де-Жанейро, Ле Корбюзье заявил: «Здесь, в Южной Америке, вы живете в странах, которые одновременно можно назвать и молодыми, и старыми; как народ вы молоды, а как раса – старики»⁴⁷. Это высказывание о парадоксальной ситуации, сложившейся в сердце Южной Америки, не лишено пронизательности. В том же духе он мог бы высказаться и в Океании, и в Южной Африке. Это свидетельствует еще об одной роли ар деко как фактора, объединявшего художественную культуру разных стран, способного выступать от имени современности и традиции, выражать приверженность к европейскому наследию и стремление к независимости, олицетворять национальную самобытность и интернационализм. Основные стилистические и технические приемы, использовавшиеся в этих странах, были достаточно сходными, чтобы объединиться под знаменами ар деко, однако гибкость этого стиля (которая одновременно подрывает его единство и придает ему завораживающую парадоксальность) проявляется все же не в многообразии стилистических форм, а в деталях. Стилизованная декоративность означает, что условно может быть изображено все что угодно – от угольных шахт до павианов и святых. Один и тот же стиль используется в абсолютно разных сюжетах, в разном контексте и для разного идейного содержания. Отказаться от попытки найти некое единое для всех содержание этого стиля заставляет нас беглый взгляд, брошенный на Индию. Различные варианты ар деко в одной и той же стране могут обслуживать и индустрию развлечения, и промышленность; в ином национальном контексте сам стиль может считаться показателем националистических устремлений или культурной агрессии империализма. Вкусы городской элиты в Бомбее имели много общего со вкусами аналогичных слоев населения в Бразилии, но поскольку индийская и бразильская элиты внутри своих обществ являлись выразителями различных тенденций, смысл и содержание их культур отстоят далеко друг от друга. Ар деко был интернациональным стилем, но его гибкость и приспособляемость означают, что его использование способно породить чрезвычайно широкий разброс ассоциаций, нередко контрастных по смыслу и значению.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

АР ДЕКО-МАНИЯ. ВОЗРОЖДЕНИЕ, НАСЛЕДИЕ, ИСТОРИЯ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

Слепое, бездумное отвращение к орнаменту и декору, возникшее как некая реакция на интернациональный стиль, ... привело к присвоению уничижительного образа таким художественным течениям, как ар деко. Это необходимо исправить.

Ханс Холмян (1986)¹

Все стремятся покупать ар деко.

Заголовок на обложке *Art and Antiques Weekly*, ноябрь 1970



Слева: компания «Терри Фаррелл и К°». Штаб-квартира M16. Воксхолл-Кросс, набережная Альберта. Лондон, 1990–1993.

Справа: Рой Лихтенштейн. Композиция. 1968. Латунь, бархат. В этом и других своих произведениях Лихтенштейн использовал стилистику ар деко.



Ар деко: первый современный стиль.
Иллюстрация из английского издания
журнала *Vogue*, посвященного возрождению ар деко. Август 1969.

Хотя расцвет ар деко нередко характеризуют как краткий период легкомыслия, его история охватывает весь XX век. Реакция декоративного искусства на вызовы современности и его развитие с начала столетия уже обрисованы нами, но заявление о кончине стиля в 1939 году, накануне Второй мировой войны, оказалось преждевременным. Ар деко, как и другие стили, на смену которым он пришел, стал частью истории архитектуры и дизайна, а если так, он должен был пережить возрождение, стилизацию и сохранение. И действительно, благодаря своему возрождению во второй половине 1960-х годов, ар деко получил название, под которым известен до сих пор². Описание разнообразных граней возрождения ар деко в наше время – это и часть его истории, и исследование его оригинальных проявлений.

Термин «ар деко» отсутствовал до 1966 года, когда парижский Музей декоративного искусства организовал выставку «25-е годы»; подзаголовок двухтомного каталога гласил: «Ар деко». А второго ноября 1966 года *The Times* отвел почти целую полосу под статью Хилари Гелсон, озаглавленную *Ar deco*. Ровно через год французский журнал *Elle* посвятил двадцать две страницы «искусствам ар деко», поместив статьи о Ван Донгене, Шанель и мебели Андре Гру. В 1969 году, когда в Америке увидела свет книга Бивиса Хильера *Ар деко*, Мартин Баттерсби организовал выставку в музее Брайтона, названную «Эра джаза». А термином «модерн» воспользовались Дейвид Гебхард и Хэриетт фон Бретон в своей работе по архитектуре и дизайну Калифорнии 1930-х годов. Разброс соперничающих между собой терминов отражает сложность определения самого стиля; тем не менее именно термин «ар деко» широко используется для характеристики архитектуры и дизайна периода между мировыми войнами.

Социология стилистического возрождения так же сложна, как и развитие нового стиля. Начальные страницы книги Хильера *Ар деко* указывают на то, что возрождение стиля имеет свои корни в очаровании нового поколения годами, непосредственно ему предшествующими. Хильер возвращается к этой мысли в одном из газетных интервью в 1971 году:

«Родители тех из нас, кто родился под бомбежками 1940 года, о двадцатых и тридцатых годах рассказывали, как о золотом веке... И только повзрослев, мы узнали о том, что золотой век, якобы существовавший накануне нашего рождения, был также временем инфляции, кризиса и голода. В нас по-прежнему живет любопытство к этой эпохе, почти болезненное очарование ею»³.

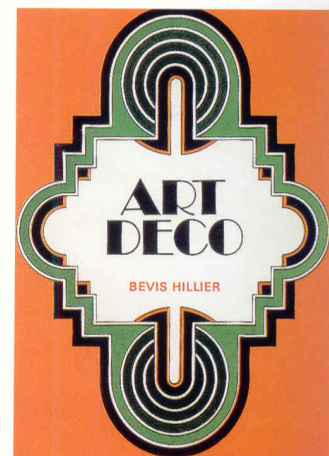
В 1969 году журналист, который вел модную рубрику в газете *Daily Express*, процитировал «закон Лейвера» – идею историка моды Джеймса Лейвера о том, что «должно миновать по крайней мере тридцать лет, прежде чем какой-либо стиль сможет вернуться. Когда проходит время, стиль возрождается, во-первых, в виде забавной вещицы, затем в романтическом духе, а после этого уже в общем виде, то есть его всерьез воспринимают историки искусства»⁴. Однако в более широком контексте стилистических возрождений смена одного поколения может показаться недостаточной. К 1971 году Америка переживала возрождение интереса к периоду между мировыми войнами: состоялись две крупные выставки ар деко в нью-йоркском колледже Финча и в Миннеаполисе; за год до этого издательство «Челси» реализовало

50 000 экземпляров приключений Бака Роджерса и 27 000 экземпляров знаменитых судебных дел Дика Трейси; возобновилось издание журнала *Liberty*, прекратившего существование в 1950 году, как журнала ностальгии, а журнал *Time* сетовал: «Иногда кажется, что полстраны хотело бы танцевать щека к щеке с Фредом Астером и Джинджер Роджерс в большом танцевальном зале образца тридцатых годов». К лету 1971 года стало ясно, что «самое любимое времяпрепровождение этого года – оглянуться назад». И в том же самом эссе Джералд Кларк бил тревогу по поводу новой волны ностальгии:

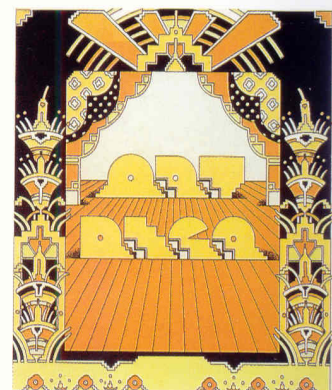
«Не впадая в преувеличение, историк мог бы представить две тысячи лет западной культуры как историю ностальгии. Римляне считали образцом для себя греков, Ренессанс очаровывался величием Древнего Рима, прерафаэлиты находили свой идеал в Средних веках. Но, как и все прочее, в XX веке цикл возрождения ускорил свой бег. Сороковые годы кажутся бесконечно далекими и романтичными для тех, кто родился в семидесятых. А уж двадцатые и тридцатые годы окутаны флёром легенды»⁵.

Недостаточно, однако, поставить знак равенства между ускорением «цикла возрождения» и ускорением темпа жизни в XX веке. Дело в том, что ар деко стал первым возрожденным стилем в этом веке, одержимом поисками собственных оригинальных форм выражения. И модернизм, и ар деко – каждый по-своему – явились продуктом экспериментов в поисках адекватности своей эпохе, и неоспоримое превращение модернизма в интернациональный стиль в 1950-е годы отражало сохранявшуюся и окрепшую в ходе послевоенного восстановления веру в дизайн и общество. Кларк объяснял популярность прошлого разочарованием в настоящем: «Никто в здравом уме и твердой памяти не стал бы утверждать, что 1971 год с его экономическим спадом и затянувшейся ненавистной вьетнамской войной – лучший год, который когда-либо переживала страна». Но разве это оправдывает «революционное» поколение, которое по-настоящему «жаждало прошлого»? «Они словно почувствовали себя обманутыми, – предположил Кларк, – достигнув зрелости в этом печальном и зловещем мире семидесятых»⁶.

Итак, означало ли возрождение ар деко возврат к историческим стилям в дизайне, свидетельствующий о желании найти нечто ободряющее, даже романтическое в уходе от мрака и безысходности начала семидесятых? Олицетворяло ли оно конец модернистского позитивизма? Наверное, было бы неправильно ставить в один ряд конец модернизма в искусстве и архитектуре и конец оптимизма, отличавшего вторую половину пятидесятых и все шестидесятые годы с их верой в прогресс. Тем не менее этот всеобщий оптимизм вскоре выдохся и постепенно сменился настроением «печальных и зловещих семидесятых». Очевидно, что Кларк говорил о стилистическом возрождении, набравшем силу в США к 1971 году, корни которого, однако, лежали в 1960-х годах. Возрождение интереса к ар деко можно объяснить достаточно просто, если изучить культурный климат конца 1960-х годов в Европе и Америке и рассматривать поп-арт и складывающееся в то время понятие постмодернизма как условия этого возрождения – оно может быть связано с интеллектуальным застоєм и разочарованием в модернизме, который в условиях государства благоденствия и поощрения «хорошего дизайна», определяемого лишь в рационалистических терминах, стал в Англии ортодоксальным.



studio vista | dutton PICTUREBACK 12s 6d | \$2.45



Вверху: обложка книги Бивиса Хиллера *Ар деко. 1968*. Это первая попытка проанализировать стиль ар деко и дать ему обобщенную оценку.

Внизу: фирма «Бентли, Фаррелл и Бернетт». Обложка каталога выставки искусства ар деко, организованной в Художественном институте Миннеаполиса Бивисом Хиллером и Дейвидом Райаном в 1971 году.

Важно также, что в 1966 году, то есть в том же году, когда в Париже прошла первая выставка ар деко, Роберт Вентури провозгласил постмодернистское кредо, заявив: «Для меня предпочтительнее "как.., так и", чем "или... или"». Хотя Чарлзу Дженксу еще только предстояло ввести это высказывание в архитектурный словарь, семена постмодернистской эстетики в Великобритании были уже посеяны в конце 1950-х годов. Вытекающий из этого обстоятельства эклектизм в искусстве и массовой культуре, характерный для Великобритании во второй половине 1960-х годов, обеспечил идеальную почву для возрождения эклектичного стиля, который так раздражал первопроходцев модернизма в двадцатые годы. Рой Стронг, в то время директор Национальной портретной галереи в Лондоне, сравнивал поп-арт с ар деко. Характеризуя выставку поп-арта в Хейвардской галерее, Стронг отмечал:

«Было бы полезно, хоть и трудно, рассмотреть поп-арт сквозь призму истории. В будущем, думаю, на него взглянут не только как на комплексный стиль в живописи и скульптуре, но и в некотором роде как на ар деко или ар нуво, то есть как на стиль, охватывающий прикладные искусства: рекламу, театральные декорации, одежду, оформление интерьера и книг. Жаль, что на этой выставке не представлен весь спектр имеющихся направлений – организаторы испытывали явное нежелание включать в экспозицию поп с Карнаби-стрит»⁷.

Стронг имел в виду, что поп-арт и его проявления в дизайне, которые потом окрестят постмодернистскими, были частью той же современной традиции в декоре, что и ар деко, чей стилистический арсенал поначалу не растаскивался напрямую. В 1957 году в одном из писем Ричард Хамилтон, который в конце пятидесятых годов вместе с остальными членами Независимой группы бросил вызов модернистам, оспаривая их теорию искусства, дизайна и архитектуры, рекомендовал американскую поп-культуру Питеру Смитсону. Для Хамилтона она была «популярной, одноразовой, недорогой, массовой, молодой, остроумной, сексуальной, шикарной, полной выдумки и чреватой крупным бизнесом». Все эти определения подходят и к различным проявлениям ар деко. Таким образом, возобновление интереса к последнему по времени крупному декоративному стилю совпало с оживившейся любовью к декоративности и усилением тенденции к легкомыслию, непочтительности и иронии. Реабилитация ар деко стала возможна именно благодаря воскрешению декоративности.

Стронг указывает на то, что помимо общей декоративной тематики оба направления могут ассоциироваться с понятием «китч». Использование в поп-арте образов и форм с учетом их популярности, известности и доступности ударило в самое сердце идеологии модернизма, которая основывалась на различии «хорошего» дизайнера и «плохого». Так как эти понятия постепенно утрачивали свое теоретическое оправдание, повсеместно стал прославляться «плохой» дизайн, ранее отовсюду изгонявшийся. «Еще один аспект поп-арта, который сыграл свою роль в современной революции вкуса, – отмечал Майкл Комптон в работе, написанной в 1970 году, – ностальгия по старым фильмам и потребительским товарам времен молодости художника. Некоторые из наиболее проникновенных образов поп-арта обрели уравновешенный стиль и форму в "тридцатые" и "сороковые"». Существовала динамическая связь между новым

искусством и коллекционированием новых антикварных вещей. Оба процветали во второй половине 1960-х годов. «Викторианский антиквариат, – продолжал Комптон, – ждал почти сто лет, прежде чем его стали собирать, но теперь этот промежуток сокращается до пятнадцати–двадцати лет. Столь недавний материал, конечно, имеется в изобилии и относительно дешев. Владельцы вольны покупать, выбрасывать или пробовать что-нибудь новое»⁸.

Несомненно, дешевизна и доступность ар деко ускорили темпы и увеличили масштабы возрождения интереса к нему, которое коснулось не только богатых коллекционеров, но и многих молодых людей. Так как возрождение ар деко сделало «коллекционируемые» предметы доступными, оно обрело себя в самом сердце массовой культуры, а также на аукционах. Для Комптона такой ажиотаж вокруг собирательства – это один из аспектов новой «универсализации искусства»⁹. К 1968 году даже *Country Life* рассказывал своим читателям об ар деко. По словам Кристофера Нива, ар деко

«... понемногу превратился из пародии и розыгрыша во влиятельный фактор, стоящий за основными стилями шестидесятых... Одежда того времени и даже автомобили имели массу приверженцев среди молодежи, воспринимавших себя как поп-артовскую версию Бонни и Клайда, когда облачались в старое тряпье, или их изысканную современную версию, когда надевали одежду, сшитую под двадцатые-тридцатые годы и только что купленную в магазине».

Рынок не заставил себя долго ждать, истолковав эту моду на свой лад. «Подростки носили всякую рухлядь, завалывшуюся с эпохи ар деко в лавках старьевщиков и на развалах антикварных вещей, – отмечал Нив. – Но потом это явление приняло другое измерение... Гораздо дальше, чем мода, ушли модельеры, как, например, Марион Фоале, Салли Таффин и Барбара Хуланички – они расхватывали первые издания репродукций предметов ар деко для своих летних коллекций одежды»¹⁰. Для Хуланички ар деко не был сознательным выбором – она приспособила его для нового магазина «Биба» на Кенсингтон-Хай-стрит. «Мы вовсе не собирались нарушать оригинальный стиль внутренних помещений, – вспоминала она. – Если лепнина была в стиле ар деко, она и должна была оставаться ар деко». Такая позиция пошла на пользу дела: «Когда в сентябре 1969 года магазин открылся, нас ждал мгновенный успех... У нас собиралась толпа многочисленной, чем в Квинс-Парк-Рейнджерс... *Sunday Times* назвала его "самым красивым магазином в мире"»¹¹.

Однако архитектурный модернизм отказывался от безоговорочной капитуляции. Переживая затянувшийся упадок, он делал все, чтобы предотвратить появление нового экспрессионизма в искусстве и во вкусах столичной публики. Кроме того, второе пришествие ар деко стало массовым феноменом, может быть, даже скорее безумием, чем истинным возрождением стиля. В недавнем исследовании, посвященном проблемам художественного наследия, памяти и концепциям прошлого, Рафаэл Сэмьюэл попытался провести различия между прежними случаями возрождения стилей и их современными проявлениями, которые он назвал «ретро-шиком»:

«До недавнего времени возрождение было делом случайным, реквизитом круга знатоков, которые при поддержке богатых меценатов могли позволить себе иметь эксцентрические вкусы. Неоклассицизм был делом рук эстетов и ученых. Возрождение

Кадр из кинофильма *Бонни и Клайд*.
1967.



Вверху: Стив Томас и Тим Уитмор. Ювелирный отдел нового магазина «Биба» в старом здании Дерри-энд-Томс-билдинг на Кенсингтон-Хай-стрит. Лондон, 1973.

Внизу: новая упаковка проектировалась с учетом эстетики ар деко.



Справа: просторный Радужный зал на пятом этаже магазина «Биба». В зале сохранились оригинальный плафон и логотип зала в виде танцующей пары.

готики, как известно, началось как своего рода аристократическая причуда. В 1920-е годы стиль эпохи Регентства стал достоянием художников интерьеров для Мейфэр... Интерес к викторианской эпохе в первой половине 1920-х годов превратился в своего рода спорт для верхушки среднего класса... Напротив, ретро-шик свалился неведь откуда, начавшись, по-видимому, с золотой молодежи 1950-х годов. Ему способствовало возникновение ажиотажа вокруг коллекционирования и расширение круга собираемых предметов»¹².

Для Сэмьюэла возрождение ар деко было примером понятия «ретро-шик», причем не только из-за демократичности этого явления, но и потому, что оно удовлетворяло его определению и по другим пунктам. Во-первых, в нем не чувствуется никакой сентиментальности по отношению к прошлому: «В нем отсутствует то, что викторианец назвал бы высокой серьезностью... он подходит к своему делу, как старьевщик»¹³. Более того, ретро-шик обходит стороной культ аутентичности, «смазывает разницу

между оригиналом и копией». Именно этого в 1960-х годах и добились «Биба» и графики поп-арта, вдохновленные ар деко. Ретро-шик – не порождение академического интереса; этот стиль «удовлетворял аппетит на предметы, рожденные фантазией и желанием» и в то же время способствовал «превращению Великобритании в нацию коллекционеров, в силу чего проделал кропотливую работу не только во имя возвращения недавнего прошлого, но и ради его интерпретации»¹⁴. Оценки Сэмьюэла соответствуют эклектичному характеру возрожденного ар деко. При всем интересе к аутентичности и коллекционированию ретро-шик, однако, сочетал новый дизайн с историческим стилем. Хотя такой ретро-дизайн интерпретировался как пессимистический финал поп-арта, «тихая гавань, скрытая от непредсказуемости высокого





поп-арта», его проявления были ничуть не менее легкомысленными, непочтительными и анахроническими. Найджел Уайтли считает, что начало ему положила обложка Дейвида Кристиансена для *Старой коллекции Битлз*, выпущенной в декабре 1966 года, где члены группы представлены в антураже тридцатых годов, и продолжили реклама рок-оперы *Рядовой* и переоборудование магазина «Биба» в 1969 году. Не стоит, однако, спешить с выводом, что ар деко «свалился неведь откуда». При всей освободительной риторике поп-арт скорее укрепил, чем опрокинул, культурное значение нового городского авангарда. Хотя возрождение началось в стороне от традиционного искусства и покупателей антиквариата, выходцев из верхушки среднего класса, из этого вовсе не следует, что оно нахлынуло на волне настроений широких народных масс; оно означало изменение природы культурной элиты Великобритании, а не ее кончину.

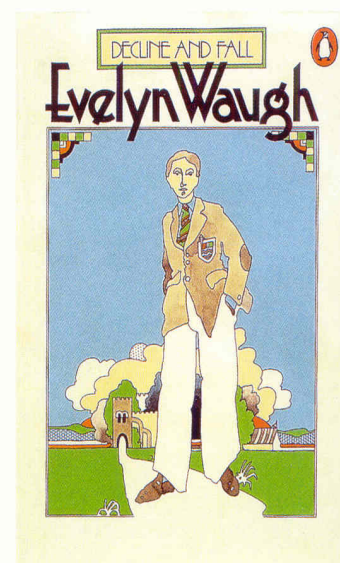
Лондонский журнал для коллекционеров и дилеров *Arts and Antiques Weekly* указывал на неоднородность новой тенденции: продукция ар деко массового производства не была единственным товаром, и деловой мир быстро оценил коммерческий потенциал возрождения:

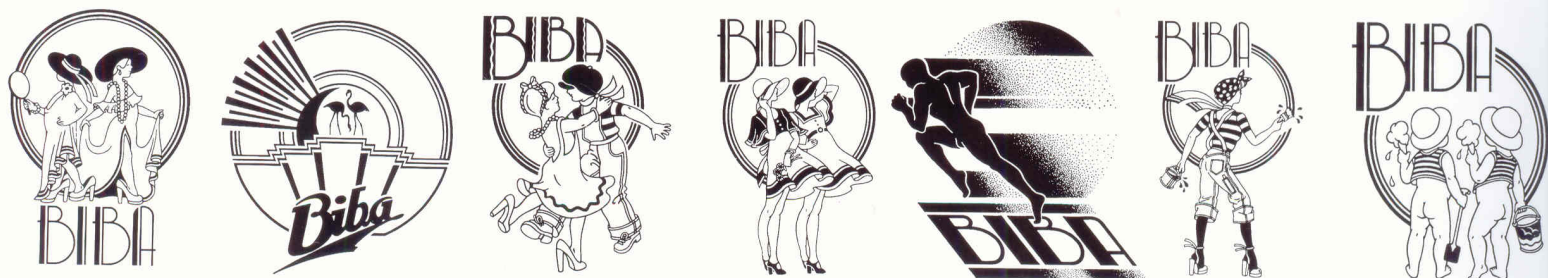
«Очевидно, что существуют две разновидности ар деко. Можно приобрести замечательные дорогие вещи в “Джон Джесси” и на распродаже в “Сотби” – уникальные предметы, нередко снабженные авторской подписью или документом о происхождении, которые были сделаны специально для состоятельных людей. Но “китч” ар деко – все эти броские, сияющие ярлыки и лучистые брызги на серийной продукции тридцатых годов – не менее важен для увековечения эпохи... Они, по-видимому, еще долго будут оставаться в распоряжении юных модниц и модников и лишь когда-нибудь смогут попасть на аукцион»¹⁵.

Культ подлинности еще был жив. Несмотря на явную «демократизацию атмосферы вокруг коллекционирования», возрождение ар деко не было в полной мере демократичным феноменом и в еще меньшей степени стало им после того, как «старый хлам» превратился в «антиквариат», а цены на него подскочили. Проникновение ар деко в массовую культуру – это всего лишь одна сторона медали. В ноябре 1970 года *Arts and Antiques Weekly* заявил на своей обложке: «Все стремятся покупать ар деко». Редакционная статья гласила:

«Аукцион в “Сотби” на прошлой неделе привлек толпу уважаемых коллекционеров и дилеров, которые страстно сражались за выставленные на продажу лоты. Как правило, это были предметы очень высокого качества... Стекло Лалика шло лучше, чем обычно, а две прекрасные вазы Анри Наварра вызвали у публики восторженные возгласы... Соперничество за приобретение изящнейших вещей

Рисунки для рекламных и упаковочных материалов магазина «Биба». 1973.





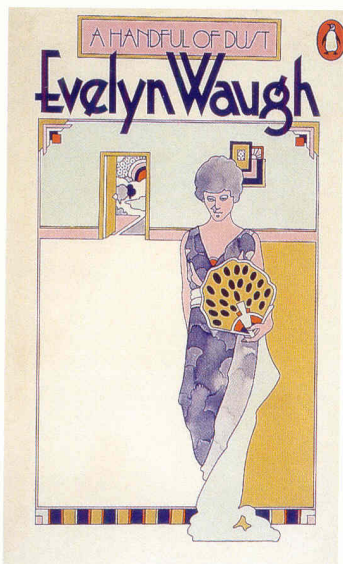
в стиле ар деко становится все яростней. Это движение ширится по всему миру. Коллекционеры из Великобритании, континентальной Европы, Северной Америки и Скандинавии намерены не покладая рук бороться за шедевры юности их отцов»¹⁶. В течение всех 1970-х годов цены продолжали расти, одновременно рос и интерес серьезных исследователей к этому стилю.

В Англии статус ар деко укрепился после проведения выставки «Тридцатые годы» в Хейвардской галерее (Лондон, 1979). Возмущение общественности сносом фабрики «Файерстоун» в 1979 году подтвердило популярность этого стиля, а также потенциальную силу поборников ар деко в архитектурных кругах. Тем временем аукционы и дилеры срывали огромные прибыли. В статье для журнала *Face* Джеймс Труман, коллекционер из числа не слишком крупных, живописал свой взлет и падение в 1970-х годах:

«Моя страсть к коллекционированию возникла после того, как кто-то из знакомых привел меня на встречу с грузьями в одну из квартир в Хайбери. Девушка, хозяйка квартиры, была менеджером магазина "Бибэ", пока он не прогорел, а ее друг занимался рекламой. Гости на вечеринке принимали ужасное количество наркотиков, бубнили что-то о декадентстве, а меня сделала буквально больным от зависти гостиная, оформленная в черных и кремовых тонах, декорированная хромированным металлом и зеркалами. Утонченный и подлинный интерьер. Все выходные дни в течение последующих трех лет я тратил на поиски предметов ар деко. Заниматься этим я перестал лишь к 1980 году, когда все приличные вещи уже шли напрямую на "Сотби"»¹⁷.

В феврале 1970 года британский министр здравоохранения и жилищного строительства Гринвуд объявил о том, что пятьдесят зданий, построенных в 1914–1939 годах, будут включены в список «строений, имеющих особую архитектурную или историческую ценность», в том числе четыре станции Лондонского метро, построенные по проекту Холдена (Садбери Таун, Арнос Гроув, Саутгейт и Оуквуд), здание *Деيلي Экспресс* на Флит-стрит и фабрика «Бутс» в Ноттингеме (проект Оуэна Уильямса), а также поликлиника «Финсбери», зоопарки в Лондоне и Дадди, универмаги «Питер Джоунс» на Слоун-сквер и «Симпсонс» на Пиккадилли¹⁸. Это положило начало осуществлению постоянной, хоть и не всегда последовательной программы учета зданий XX века, имеющих художественную ценность. Несмотря на доверие, которое ар деко уже вызывал у коллекционеров, художников и любителей искусства, ведущие архитектурные круги все еще не были готовы признать ценность строений ар деко. Может быть, из-за того, что массовым возрождением стиля управляла мода, а музыка и кино усугубляли отношение к нему как к легкомысленному явлению художественной жизни, в глазах серьезного

Фирма «Бентли, Фаррелл и Бернетт». Обложки романов Ивлины Во *Закат и падение* и *Пригоршня праха*. 1970.



бизнеса сохранение таких зданий для блага нации было неприемлемым. Двойственное отношение к культу подлинности, по словам Рафаэла Сэмьюэла, противоречило принципам «реставрации и борьбы за охрану окружающей среды, то есть феноменов культуры, на одну полку с которыми нередко попадал и "ретро-шик"».

«Ретро-шик» появился незадолго до того, как движение в защиту архитектурного наследия, получившее стимул вследствие кризиса модернизма, занялось зданиями междувоенного времени, которые могли представлять историческую альтернативу модернистской риторике. Именно в бескомпромиссной самоуверенности модернизма Дж. Мордонт-Крук усматривал причину возрастающего чувства разочарования в настоящем и страстного увлечения прошлым:

«Строительство транспортных коммуникаций в 1960-х годах – развязка "Спагетти" под Бирмингемом, например, – более, чем что-либо, повинно в превращении целого поколения англичан в защитников окружающей среды. К концу 1970-х годов в Англии их объединения насчитывали до 300 000 членов. Кроме того, до миллиона человек состояло в обществе "Национального доверия"»¹⁹.

Вплоть до конца 1970-х годов у движения за охрану памятников ар деко не было солидной поддержки. Но разрушение фабрики «Файерстоун» показало, какую мощную бурю эмоций может поднять ар деко. В результате в 1979 году в Великобритании было учреждено «Общество тридцатых годов» (в настоящее время «Общество XX века»), целью которого являлась охрана всех значимых зданий указанного десятилетия, а не только тех, которые были возведены пионерами модернизма.

Трудно определить победителя в спорах о том, является ли озабоченность судьбой «наследия» следствием неверия в настоящее и нездоровой одержимости розоватым полувывмышленным прошлым. Однако если размах движения защиты памятников достигает такого уровня, когда начинается мощная кампания за спасение того или иного здания, как, например, фабрики «Файерстоун», то здесь напрашивается интересный комментарий к проблеме охраны промышленных объектов вообще. Том Полин осудил «омерзительную коллекцию тематических парков и мертвых ценностей», загрязняющих английскую культуру и мешающих правильному пониманию истории, однако провал попытки спасти здание, которое было, во-первых, фабрикой, а во-вторых, построено в стиле, вызывавшем отвращение у архитектурного истеблишмента того времени, доказывает, что существуют многообразные мотивы, питающие идею защиты архитектурных памятников. Во второй половине 1970-х годов фабрика «Файерстоун» явилась средоточием ценностей, весьма актуальных для того времени. Здание представляло собой достаточно серьезный эпизод в истории архитектуры и одновременно попытку решить проблемы современности бодро и решительно, как и попытку распространения стиля европейской и американской коммерческой архитектуры в Великобритании. Фабрика была символом преуспевания жителей лондонских предместий в годы между мировыми войнами. Но более всего это фабричное здание представляло собой ту традицию в архитектурном декоре, которая с середины тридцатых годов избирательно вычеркивалась из истории архитектуры, причем способом, способным вызвать улыбку одобрения в «министерстве правды», придуманном Джорджем Оруэллом. Фабрика

«Файерстоун, сочетала в себе черты радикализма, массового искусства и консерватизма. Это было собрание противоречий. Другие строения того же рода, сумевшие ее пережить, служат напоминанием о том, что история никогда не бывает изложением безусловных фактов. И движение в защиту архитектурного наследия, выступая за сохранение как современной промышленной архитектуры, так и архитектуры, которую ранее осуждали, выдавая ее за подделку, свидетельствует, что речь идет о чем-то большем, чем движение в защиту старой, доброй Англии. Мотивы защитника могут значительно отличаться от мотивов историка искусства, но, в конце концов, имеет ли это какое-либо значение? Проблема сохранности памятников ар деко подтверждает наличие плюрализма мнений как среди исследователей, так и среди защитников художественного наследия.

Что касается архитектуры ар деко, тенденцию к ее защите можно рассматривать как одно из проявлений единого процесса во всем мире. Когда стили 1920-х и 1930-х годов вновь получили высокую оценку, по всему миру как грибы начали расти общества защиты культурного наследия, вдруг объявившегося в городах и всях. В контексте общей положительной тенденции, направленной на охрану памятников ар деко, самой значительной в мире и весьма успешной была кампания по спасению и экономическому возрождению Старого пляжа в Майами во Флориде. Барбара Кэпитман, нью-йоркская журналистка, занимавшаяся вопросами дизайна, была человеком, который воскликнул: «Ар деко – это вся моя жизнь!». Своей деятельностью, начало которой было положено в Майами, она больше, чем кто-либо другой, сделала для укрепления всемирного движения в защиту архитектурных памятников ар деко. Ее коллеги Майкл Кинерк и Деннис Уилхелм рассказывали о начале этой кампании:

«Переодевания к обеду, ленивое великолепие песка и воды почти стерлись из памяти, когда в 1976 году Барбара Кэпитман обнаружила фантастическое скопление сотен маленьких домиков в южной части Майами-Бич... До тех пор историки архитектуры практически игнорировали произведения ар деко., но в 1976 году Барбара Кэпитман решила, что их следует сберечь для будущего, и возвестила об этом решении всему миру»²⁰.

В 1979 году Кэпитман основала Лигу защиты дизайна Майами и отправилась в «крестовый» поход, «прославляя изобразительное наследие Америки между мировыми войнами». В результате активной поддержки местных и государственных ведомств 14 мая 1979 года территория Майами-Бич была включена в Национальный реестр исторических мест. Это был первый район, вошедший в реестр благодаря образцам архитектуры XX века. В результате район стал популярным местом пребывания целой армии модных фотографов и моделей. А еще раньше здесь поселилась Барбара Хуланички, продолжившая после краха ее лондонского универмага в 1974 году традицию ар деко в форме «ретро-шика». Оставив моду, она обратилась к оформлению интерьеров. Первым ее заказом стал ночной клуб, владельцем которого был Рон Вуд, гитарист группы «Роллинг Стоунз». В 1989 году Хуланички оформила интерьер отеля «Марлин» под девизом «привет из Ямайки» при сохранении эстетики ар деко. Кроме того, она работала над реконструкцией отелей «Кавалер» и «Лесли» на Оушн-Драйв, продолжая создавать яркие интерьеры в своем стиле «Ямайка-деко»²¹. По-видимому, «ретро-шик»

чувствует себя в Майами превосходно в результате «раскрутки» Майами-Бич, что, кажется, подтверждает худшие опасения европейских исследователей-пуристов. Они считают: сохраняйте, но не *прославляйте*. Прославление происходит на уровне эмоций, а не мысли и порождает «ретро-шик», но не исследование, искажает прошлое, коммерциализируя его и, упаковав в удобную тару, возвращает уже в виде товара.

В 1978 году «Лига защиты дизайна Майами» организовала первый из ставших впоследствии ежегодными «Уик-энд ар деко». В 1995 году его темой стал латиноамериканский ар деко. «Уик-энд» принял откровенно панегирический характер – соответствующим образом была препарирована история, и разнообразный в политическом, экономическом и художественном отношении период между мировыми войнами превратился в «эру ар деко». Торговцы вышли на улицу, предлагая свои товары, а «делегаты» «уик-энда» могли отдохнуть от академических дискуссий на балу «Луна над Майами-Бич». «Я понимаю, что этим событием мы отмечаем наше путешествие в прошлое, в "эру джаза", – признавал губернатор Флориды Чайлз, прежде чем признать очевидный успех мероприятия. – "Уик-энд ар деко" начал привлекать к себе внимание публики в 1986 году, а в нынешнем году мы надеемся принять около 500 000 человек со всех концов света». Стоит вспомнить слова Рафаэла Сэмьюэла, о том, что «ретро-шик удовлетворяет аппетит на предметы, рожденные фантазией и желанием». Здесь мы также имеем дело с красочным зрелищем, причем в глазах как владельцев местных отелей и ресторанов, так и производителей сувениров ар деко – не более чем товар.

Есть ли в этом что-либо удивительное или неуместное? Нет, если вы ничего не порицаете и принимаете все таким, какое оно есть. Опыт Майами-Бич – это вовсе не попытка устроить праздник вместо серьезного анализа. Об этом свидетельствуют и циклы лекций, и интерес знатоков к проблеме подлинности. И полагать, что участники не знают, где кончается аутентичность и начинается фантазия, было бы с нашей стороны самонадеянностью. Пусть люди получают все, что они хотят от прошлого, и тем лучше, если их тяга к романтике способствует сохранению памятников той или иной эпохи.

В 1980-е годы по всей Америке создавались общества по защите ар деко. В одно мгновение раскрылись почти забытые масштабы этого стиля. Непревзойденное наследие нью-йоркского ар деко обеспечило практически неисчерпаемый источник вдохновения для местных энтузиастов. Этот энтузиазм получил официальную поддержку, когда всемирно-историческое значение и – что еще важнее – популярность ар деко стали очевидны. В 1980 году Барбару Кэпитман привлекли к созданию «Общества ар деко» в Нью-Йорке; вскоре оно превратилось в одно из самых успешных и самых активных среди подобных объединений. Проводились фестивали ар деко, а в 1984 году мэр Нью-Йорка Эд Кох официально объявил о проведении «Нью-йоркской недели ар деко»²².

Международный аспект наследия и теории ар деко отразился в организации постоянного Всемирного конгресса ар деко, который также был учрежден Лигой защиты дизайна Майами и проводится каждые два года. Конгресс приглашает делегатов со всего мира «отдать должное архитектуре и дизайну двух десятилетий между мировыми войнами»²³. В 1995 году состоялся первый конгресс ар деко стран третьего

Л. Марри Диксон. Отель «Марлин». Майами-Бич, Флорида, 1939. Собственность Ронни Вуда из группы «Ролинг Стоунз». В 1989 году по проекту Барбары Хуланички была произведена реконструкция интерьера. «Ретро-шик» в стиле ар деко – большой бизнес в Майами-Бич.

мира. И по этому случаю в Брайтон и Лондон съехались представители всех народов, имеющих отношение к ар деко, в особенности из Австралии и Северной Америки. Были заслушаны научные выступления. Но, может быть, с еще большим энтузиазмом участники жаждали увидеть произведения ар деко – столько, сколько «Общество XX века» могло им предложить. Кроме того, участники обменивались мнениями о том, как лучше и эффективнее продолжать «крестовый» поход в защиту памятников ар деко. В Австралии есть два общества – в штатах Виктория и Новый Южный Уэльс. Успех Нейпира в Новой Зеландии, связанный с превращением зданий ар деко в архитектурные достопримечательности, стал источником новых идей для защитников художественного наследия. И вот «Трест ар деко» выдвинул Нейпир на конкурс за звание «Город ар деко» – это был ответ Южного полушария на вызов Майами-Бич.

Крах коммунистической системы в конце 1980-х годов подстегнул возрождение интереса к ар деко в Восточной Европе. До этого в Польше воздали должное конструктивистскому наследию двадцатых годов, но в ущерб ар деко. Во многом сходная ситуация складывалась в послевоенные годы и на Западе, когда вплоть до середины 1960-х годов в привилегированном положении находился модернизм, а не ар деко. С конца 1980-х годов организаторы выставок в Польше и Венгрии предпринимали попытки определить ар деко как специфически национальную традицию – попытки, которые легко переходили в политическую плоскость, так как составляли часть поисков «докоммунистической» традиции, входившей в контекст европейской истории²⁴. На выставке 1992 года в Кракове демонстрировались многие из экспонатов польского павильона на парижской выставке 1925 года, и они в очередной раз показали, как тесно переплетались в искусстве восточноевропейских стран европейские художественные идеи того времени и национальные традиции, причем это было очевидно даже через семьдесят лет. Необходимость помнить о политических или финансовых предпочтениях защитника памятников искусства или организатора выставки – совсем не высокая цена за открытие новых объектов на периферии истории.

Всеобщий интерес к ар деко в 1960-е годы – пример того, как его массовое возрождение в форме модного «ретро-шика» поощряет специалиста к серьезному размышлению. Новаторская книга Бивиса Хильера, увидевшая свет в 1968 году, инициировала более глубокое отношение к этому стилю. Хотя в рецензии в журнале *Architectural Design* Дженет Стрит-Портер (1969) жаловалась на то, что автор излишне «академичен» и «приземляет романтичность эпохи ар деко»²⁵, а в дальнейшем книга Хильера была раскритикована за «журналистский подход»²⁶, она стала вехой, отметившей точку, где «ретро-шик» сменяется историческим исследованием. Во многих случаях и исторические исследования, и движения в защиту чего-либо можно рассматривать как реакцию на коммерциализацию деятельности коллекционеров. По мере того как цены на оригинальные произведения ар деко возрастали, наследие ар деко становилось все притягательнее для любителей искусств. После того как богатые коллекционеры-американцы, например Митчелл Вулфсон, стали устраивать выставки ар деко, движение в защиту памятников оказалось самой демократичной формой коллекционирования, которая не требует наличия собственности и вместе с тем превращается в неиссякаемый источник общественного развлечения.

Подогревая интерес к изучению истории и давая пищу тоске по прошлому, возрождение ар деко оказало воздействие и на художников-дизайнеров. Чарлз Дженкс, критик, многое сделавший для продвижения понятия «постмодернизм» в архитектуре, утверждал, что «архитектура ар деко-“модерн” умерла в Сент-Луисе, штат Миссури, 15 июля 1972 года в 15 часов 32 минуты (или около этого), когда были взорваны муниципальные дома, построенные по проекту Пруита-Айгоу»²⁷. Постмодернизм Дженкса, несмотря на радикальные ассоциации, связанные с этим термином, выступал в поддержку глубоко консервативных ценностей: «Я использовал этот термин, чтобы обозначить конец авангардного экстремизма, частичное возвращение к традиции и подчеркнуть центральную роль общения с публикой»²⁸. С учетом серьезной консервативной составляющей, тот факт, что наряду с классицизмом ар деко входил в арсенал, которым пользовались постмодернисты, не может показаться неожиданным. Однако этот феномен имел место еще за несколько лет до рассуждений Дженкса о кончине модернизма. Согласно *Daily Mail* (1969), ар деко «возрождается усилиями молодых дизайнеров здесь и в США почти во всех сферах, начиная с обуви и кончая абажуром»²⁹. Архитектура, видимо, оказалась самым медлительным видом искусства в смысле адаптации к изменившимся условиям существования.

Ар деко – это не стиль, пригодный лишь на то, чтобы быть жертвой ограбления. Ар деко предлагает идеологию, которая сводится к чему-то большему, чем просто эклектизм декора. В журнале *Design* (1968) Корин Хьюз-Стантон предложила определение постмодернизма: «Равновесие эргономического и психологического аспектов в дизайне»³⁰. Иначе говоря, постмодернизм не был огульным отрицанием всего, за что ратовал модернизм, – он просто модифицировал цели модернизма. Функциональность была отодвинута с центрального места, но отнюдь не отброшена. Отброшено было убеждение, что одна лишь функциональность определяет качество архитектуры и дизайна и что архитектура уже в силу своей природы имеет нравственный и социальный аспекты. Послевоенное движение представляло собой нечто большее, чем просто еще один стиль; это была попытка дать иное определение понятию «красота». Ассоциативные мыслители XVIII века, по словам Дж. Мордонт-Крука,

«... выступали в пользу внешней красоты. В целом на той же позиции стояли Пьюджин и Рёскин. Впервые со времен палладианства движение модерн поставило вопрос о внутренней красоте. В этом отношении оно знаменует поворот к классицизму, возврат к новым объективным критериям, в данном случае – к авторитету функции».

Архитектура ар деко отвергала авторитет чистого функционализма. Ар деко опирался на образность, метафору, символ и память – все, что находилось в русле романтической традиции. Одновременно ар деко предлагал романтическое видение современности и современного декора, и это составляло тот самый синтез, который искал постмодернизм. Еще раз обратим внимание на важнейший факт: самые выдающиеся постмодернистские сторонники переоценки традиций

Кристофер Мэттьюз. Почтовая открытка для «Треста ар деко». Нейпир, Новая Зеландия. Нейпир называют «Майами-Бич Южного полушария».



Бар с мягкой мебелью в отеле «Ройал-тон». Нью-Йорк. Построен в 1898 году, в 1988 году переоборудован Иеном Шрагером и Стивом Рубеллом; консультант – Филипп Старк.

современного декора были не архитекторами, а оформителями интерьеров и дизайнерами-мебельщиками. Насколько изменилось отношение к ар деко, видно из выступления к итальянскому изданию о французском интерьере 1928–1929 годов, написанному Пауло Портогезе и Хансом Холмяйном в 1986 году:

«Ле Корбюзье был прав: ар деко протянул всего один сезон, в то время как абстрактный и функциональный модернизм имел все основания к тому, чтобы выстоять, претерпев некоторые модификации. Так и произошло, причем настолько успешно, что его полностью стали отождествлять с прилагательным "современный", так что это слово лишилось своего предназначения охватывать в рамках непостоянной концепции постоянную смену времени и вкуса, и в конце концов принудило нас – чтобы вернуть себе свободу – изобрести парадоксальную лингвистическую формулу, слово "постмодернизм"»³¹.

Портогезе обращается к ар деко для иллюстрации плюрализма, свойственного, по его мнению, современности. Ар деко никогда не был ни чисто историческим, ни жестко догматичным. Его эволюция и противоречия отражали смену времени и вкуса. Вспомним, что единственное требование к экспонатам на парижской выставке 1925 года было – быть современными. Однако не было четких указаний, что именно считать современным, в результате чего и получили эклектизм. Это и была та самая свобода, которую искали постмодернисты. Холмяйна не интересовало «ничего, что преуменьшало бы значение... вездесущего Ле Корбюзье». В этом смысле постмодернизм разделял с ар деко желание сочетать «эргономический и психологический аспекты в дизайне». Холмяйн оправдывал свою защиту Ле Корбюзье утверждением, что «важно признать достижения и вновь открыть произведения других современников, которые не могли воспользоваться преимуществами немедленного признания»; он предлагал разобраться в творчестве

«...непосредственных коллег Ле Корбюзье, таких, как Шарлотта Перриан, а также творивших в то время Габриэля Геврекияна и Андре Люрса или художников, исповедовавших другие взгляды и убедительно воплощавших их в жизнь, таких, как Робер Малле-Стевенс и Пьер Шаро в области архитектуры или Жак-Эмиль Рюльманн и Жан Пюифорка в оформлении интерьеров, создании предметов мебели и изделий декоративного искусства»³².

В работах, созданных под влиянием ар деко, его воздействие проявляется в стилизованных и даже сатирических формах (Стул в стиле ар деко Вентури) или же в более серьезной интерпретации идеологии французских декораторов (Стул Мэрилин Холмяйна). Критика модернизма впервые прозвучала в конце 1950-х годов, когда Портогезе сконструировал термин «неолиберти», чтобы описать тенденцию в дизайне мебели и оформлении интерьеров в стиле поп-арт. Как и более поздняя переработка ар деко, неолиберти был порожден желанием реализовать плюрализм современных подходов к действительности и искусству – как стилистически, так и технологически. В ходе эволюции собственного стиля Портогезе испытывал влияние современного декора:

«Я стал горячим сторонником так называемого неолиберти, течения, которое основано на претензии в праве пересмотра границ современного искусства, в том числе нашего в нем существования, в духе рационального радикализма, ратующего

Вентури, Скотт Браун и фирма «Кнолл Интернэшнл». Стулья из гнутой многослойной фанеры. 1984.

за безоговорочное утверждение традиций и продолжение попыток начала столетия найти истоки модернизма в историческом наследии и местных традициях»³³.

Хотя архитектура оказалась менее расторопной, чем другие формы дизайна, в освоении нового плюрализма, все же к 1980-м годам влиятельные архитектурные круги примирились с ар деко. «Тридцатые годы – а что происходило потом?» – так была обозначена тема Национального конгресса архитекторов Южной Африки в 1985 году. Двумя годами ранее *Architecture SA* опубликовала признания южноафриканских архитекторов, которые сознавались в прежних ошибках при оценке достоинств Олд-Мьючуэл-билдинг в Кейптауне. «Поначалу я ненавидел его, – признавался Джон Уилмот, – но меня не могло не поразить его очевидное новаторство»³⁴. Давид ван ден Хефер также был откровенен:

«Это здание привлекает меня во всех отношениях. После того как в течение многих лет я видел в нем всего лишь уродливое чудовище, порождение тридцатых годов, оно наконец открылось передо мной. Радость открытия была огромной. Конечно, оно стало занимать место, которое заслуживает, лишь в наш век “постмодернизма”, но его возвышают собственные его достоинства...»³⁵.

К началу 1980-х годов содержание понятий, вокруг которых велось столько споров и которыми оперировала архитектурная критика, значительно изменилось. В 1987 году Тео Кросби, архитектор и один из основателей компании «Пентаграм», использовал изображение входа в Рокфеллер-центр в своей кампании под девизом «За законное место искусства», отстаивая декоративность перед влиятельными архитектурными кругами, в которых преобладали представители ортодоксального модернизма, сторонники «на удивление упрощенной архитектурной теории, преподававшейся в течение трех поколений учителями, далекими от практической деятельности архитектора»³⁶. В контексте дискуссии о возрождении ар деко нужно отметить, что, по мнению Кросби, самый широкий подход к декору должен стать центральным в предлагаемой им архитектуре новой волны:

«К 1960-м годам архитектура была сведена к простому монтажу однотипных секций-модулей... Участники борьбы в защиту художественного наследия прогнали архитекторов с насиженного места и указали на их ответственность перед своей профессией... Критика была воспринята со всей серьезностью. Сегодня существует глубокая заинтересованность в качественном строительстве, в поисках нового стиля или даже овладении старым стилем. Стало ясно, что необходим более сложный язык, богатый, теплый и красочный, способный поставить современное здание наравне со строениями прошлых эпох»³⁷.

Кросби продолжал дискуссию о необходимости возврата к классицизму, примером чего, по его мнению, может служить стилизованный неоклассицизм ар деко. Он признавал, что одна из причин враждебного отношения к возрождению классицизма кроется в том, что «его приспособляли к своим нуждам нацисты в Германии и коммунисты в СССР, отчего в нем до сих пор слышатся обертоны brutального авторитаризма». Использование Кросби ступенчатых структур в духе ар деко в нереализованном проекте монумента «Битва за Англию»



ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- 1 Lancaster, 1967, p. 115.
- 2 Sontag, 1994, p. 18.
- 3 *Architectural Review*, Vol. 72, July 1932, p. 40.
- 4 *Architectural Forum*, 1940, p. 41.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

- 1 Quoted in Greenhalgh, 1990, p. 70.
- 2 *Decorative Art at the Paris Exhibition*, - *Vogue*, August 1925, p. 38.
- 3 *Vogue*, August 1925, p. 38.
- 4 *The Paris Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art. Drawing and Design*, June 1925, p. 16.
- 5 *The Birth of Pallas*, - *Country Life*, 25 July 1925, p. 116.
- 6 *Vogue*, August 1925, p. 38.
- 7 *Country Life*, 25 July 1925, p. 116.
- 8 Hillier, 1968, p. 9.
- 9 *L'Intransigeant*, Paris, 29 November 1913; цит. по: Bouillon, 1989, p. 70.
- 10 Lancaster, 1939, p. 58.
- 11 Bouillon, 1989, p. 85.
- 12 Klein et al., 1987, p. 160.
- 13 U.S. Department of Commerce, 1926, p. 14.
- 14 Цит. по: Troy, 1991, p. 169.
- 15 Troy, 1991, p. 164.
- 16 Troy, 1991, p. 57. Доклад составлен скульптором и мебельщиком Рупертом Кэрабином.
- 17 Troy, 1991, p. 59: «В 1909–1913 годах объемы поставок из Германии во Францию возросли с 378 миллионов до 572 миллионов франков; поставки из Франции в Германию также возросли в этот период, но не столь резко».
- 18 Troy, 1991, p. 165.
- 19 Troy, 1991, p. 66.
- 20 US Department of Commerce, 1926, p. 15.
- 21 US Department of Commerce, 1926, p. 15.
- 22 *Commercial Art*, July 1925, p. 179.
- 23 Bouillon, 1989, p. 25.
- 24 «Венские мастерские» были насквозь пропитаны предрасположенностью к геометрии. Даже точки на пишущих машинках были заменены крошечными квадратиками.
- 25 Volker, 1994, p. 203.
- 26 Bouillon, 1989, p. 53.
- 27 Bouillon, 1989, p. 53.
- 28 Margolius, 1979, p. 45.

- 29 *Cubismo Ceco: Magical Prague*, - *Abitare*, September 1992, pp. 189–195, 274.
- 30 Ни Янак, ни Гочар не подтверждают мысли Певзнера, высказанные в его книге *Пионеры современного дизайна*.
- 31 P. Janák, - *Ulmelacký Mesicnik*, 1, 1911–1912, Vol. p. 148; Цит. по: Margolius, 1979, p. 82.
- 32 Etlin, 1991, p. 166.
- 33 Etlin, 1991, p. 189.
- 34 L.L. Ponti, 1990, p. 25.
- 35 *Domus* 4, 1928, pp. 29–30. Цит. по: Ponti, 1991, fn to p. 25.
- 36 Ponti, 1991, p. 25.
- 37 Borsi, 1987, p. 132.
- 38 Derwig and Mattie, 1991, pp. 14–15.
- 39 De Wit (ed.), 1983, p. 32.
- 40 De Wit (ed.), 1983, p. 123.
- 41 Z. Corak, *Journal of Decorative and Propaganda Art*, Fall 1990.
- 42 Studio Yearbook of Decorative Art 1926, p. 3.
- 43 Department of Overseas Trade, 1925, p. 10.
- 44 U.S. Department of Commerce, 1926, p. 21.

ГЛАВА ВТОРАЯ

- 1 Интервью Мордонта Хома. - *New York Times*, 24 March 1929; reprinted in Silvester (ed.) 1993.
- 2 Цит. по: Klein et al., 1987, p. 158.
- 3 Genauer, 1942, p. 14.
- 4 Genauer, 1942, p. 15.
- 5 Fischer, 1985, p. 7.
- 6 Wright, 1977, p. 187.
- 7 Wright, 1957, p. 132.
- 8 *Architectural Record*, August 1928, p. 137.
- 9 Подробности биографии и другие сведения о творчестве Урбана в американском кинематографе см.: Albrecht, 1987.
- 10 Albrecht, 1987, pp. 39–41.
- 11 Fahr-Becker, 1995, p. 236.
- 12 Цит. по: T. Rub. - *International Design*, Jan/Feb 1988, pp. 60–63.
- 13 Park, 1927, p. 168.
- 14 Wallace Laidlaw, *The Metropolitan Museum of Art and Modern Design: 1917–1929*, - *Journal of Decorative and Propaganda Art*, Spring 1988, p. 88.
- 15 Wallace Laidlaw, *The Metropolitan Museum of Art and Modern Design: 1917–1929*, - *Journal of Decorative and Propaganda Art*, Spring 1988, p. 101.

- 16 M. Wilcox, - *Architectural Record*, LIX, February 1926, p. 102.
- 17 Heide and Gilman, 1991, p. 59.
- 18 Park, 1927, p. 170.
- 19 Heide and Gilman, 1991, p. 53.
- 20 H.R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style*, - Museum of Modern Art, New York, 1932, p. 72.
- 21 Heide and Gilman, 1991, p. 53.
- 22 *Architectural Record*, January 1928, p. 66.
- 23 Цит. по: Albrecht, 1987, pp. 44–5.
- 24 Более подробный анализ приведенных здесь, а также других примеров ар деко в кинематографе см.: Albrecht, 1987.
- 25 Albrecht, 1987.
- 26 Art Directors Club of New York, 1927.
- 27 Heide and Gilman, 1991, p. 74.
- 28 Genauer, 1942, p. 13.
- 29 Frankl, 1930, p. 13.
- 30 Le Corbusier, 1987, p. 103.
- 31 Bel Geddes, 1932, p. 35.
- 32 Bel Geddes, 1932, p. 3.
- 33 See Sparke, 1992, and Heskett, 1984.
- 34 H. Van Doren, *Streamlining: Fad or Function?* - *Design*, October 1949, p. 2.
- 35 *Fortune Magazine*, April 1934, p. 40.
- 36 Heide and Gilman, 1991.
- 37 Duncan, 1986, p. 63.
- 38 Henry Crews, *A Childhood: The Biography of A Place*, London: Barse, 1993, pp. 17–170.
- 39 *Vitrolite advertisement*, - *Architectural Record*, July 1939, p. 9.
- 40 *Fortune Magazine*, April 1934, p. 94.
- 41 *Fortune Magazine*, April 1934, p. 94.
- 42 J. McArthur, *Bulletin of the Museum of Modern Art*, December 1938; Цит. по: Duncan, 1986, p. 271.
- 43 Smith, 1993, p. 380.
- 44 Forty, 1992, p. 244.
- 45 L. Mumford, *The American Dwelling House*, - *American Mercury*, April 1930, pp. 469–471; Цит. по: Gebhard, 1970, p. 16.
- 46 Henry Dreyfuss, - *Designing for People*, 1955.
- 47 W.D. Teague, - *Art and Industry*, April 1939, p. 133.
- 48 W.D. Teague, - *Art and Industry*, April 1939, p. 124.
- 49 W.D. Teague, - *Art and Industry*, April 1939, p. 133.
- 50 *A Century of Progress*, - *Architectural Record*, May 1933, p. 363.

- 51 *Art and Industry*, April 1939, p. 126.
- 52 *Architectural Record*, January 1928, p. 80.
- 53 *Architectural Record*, April 1928, pp. 289–297.
- 54 *Architectural Record*, September 1927, pp. 186–187.
- 55 L.V. Solan, *The Park Avenue building, New York City*, - *Architectural Record*, April 1928, p. 297.
- 56 Bel Geddes, 1932, p. 139.
- 57 Gebhard and Von Bretton, 1975, p. 113.
- 58 Frankl, 1928, p. 160.
- 59 *California Arts and Architecture*, 1938; Цит. по: Albrecht, 1987, p. 110.
- 60 C.W. Short, R. Hanley Brown, *Public Buildings: A Survey of Architecture of Projects Constructed by Federal and other Governmental Bodies between the Years 1933 and 1939 with the Assistance of the Public Works Administration*, Washington D. C., 1939, p. 1.
- 61 Frankl, 1930, p. 13.
- 62 Capitman, Kinerk and Wilhelm, 1994, p. 112.
- 63 *American Magazine of Art*, 1940; цит. по: D. Gebhard and H. Von Bretton, 1975.
- 64 H.R. Hitchcock, *Some American Interiors in the Modern Style*, - *Architectural Review*, August 1928, p. 242.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

- 1 Paul Irlbe, *Profits and Losses*, 1931.
- 2 Цит. по: J.P. Bouillon, 1989, p. 221.
- 3 Цит. по: J.P. Bouillon, 1989, p. 238.
- 4 *L'illustration*, - «La Normandie» Special Issue, 1935.
- 5 Цит. по: J.P. Bouillon, 1989, p. 234.
- 6 Mouron, 1985.
- 7 Medenhall, 1991, p. 10.
- 8 Taylor, 1992, p. 12.
- 9 Troy, 1991, pp. 55.
- 10 Цит. по: Bruhnhammer and Tise, 1990, p. 138.
- 11 McMillan, 1992, pp. 101–103.
- 12 McMillan, 1992, pp. 101–103.
- 13 Ades, Benton, Elliot and White, 1995, p. 113.
- 14 Цит. по: Bouillon, 1989, p. 221.
- 15 См.: Ades, Benton, Elliot and White, 1995.
- 16 Ades, Benton, Elliott and White, 1995, p. 261.

- 17 Heller, 1993, pp. 13–15.
- 18 Ponti, 1990, p. 47.
- 19 Ades, Benton, Elliot and White, 1995, p. 181.
- 20 Purvis, 1992, p. 168.
- 21 Buch, 1994, p. 265.
- 22 Buch, 1994, p. 176.
- 23 Buch, 1994, p. 177.
- 24 Kallir, 1986, p. 34.
- 25 Kallir, 1986, p. 106.
- 26 Chruscicki, 1994, p. 16.
- 27 Chruscicki, 1994, p. 17.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

- 1 Harbison, 1977, p. 58.
- 2 *The Paris Exhibition of Modern Decorative Art and Industrial Art*, - *Drawing and Design*, July 1925, p. 44.
- 3 Department of Overseas Trade, *Reports on the Present Position and Tendencies of the Industrial Arts as Indicated at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts*, London: DOT, 1925, p. 9.
- 4 *The Paris Exhibition of Modern Decorative Art and Industrial Art*, - *Drawing and Design*, July 1925, p. 44.
- 5 Scarlett and Townley, 1975, p. 66.
- 6 Jackson, 1991, p. vii.
- 7 Lancaster, 1938, p. 68.
- 8 Lancaster, 1939, p. 70.
- 9 Lancaster, 1939, p. 70.
- 10 Lancaster, 1938, p. 62.
- 11 Fry, 1915, p. 2.
- 12 Brett, 1992.
- 13 Цит. по: L. Campbell, *A Model Patron: Basset-Lowke, Mackintosh and Behrens*, - *The Journal of The Decorative Arts Society*, Vol. 10, Brighton: The Decorative Arts Society, 1986, p. 3.
- 14 Listener, 28 November, 1934.
- 15 Oliver Hill in Abercrombie (ed.), 1939, p. 227.
- 16 A. Powers, *Charm of the Chameleon*, - *Country Life*, 1 October 1987, p. 161.
- 17 Lancaster, 1938, p. 80.
- 18 Цит. по: Ward, 1978, p. 52.
- 19 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.
- 20 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 21 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.
- 22 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.
- 23 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.
- 24 R.E. Gane Ltd. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum.
- 25 V. Joel. *At Last a Modern Period. — Colour.* 2 December 1929, p. 23; цит. по: C. Wilk, *Apollo*, July 1925, p. 9.
- 26 Wilk, *Apollo*, July 1925.
- 27 *Cabinetmaker and Complete House Furnisher*, 7 March 1931, p. 734.
- 28 *Cabinetmaker and Complete House Furnisher*, 23 May 1931, p. 385.
- 29 P. Meyer. *Modern Carpet Designs. — The Carpet Annual 1935*, London: British-Continental Press, 1935, p. 29.
- 30 Oliver et al., 1994, p. 190.
- 31 P. Meyer. *Modern Carpet Designs. — The Carpet Annual 1935*, p. 31.
- 32 R.B. Simpson. *Designs for the New Season*. Цит. по: Arnold and Tyser, 1937, p. 29.
- 33 Цит. по: Spours, 1988, p. 32.
- 34 Lamb Fireplaces for Beauty and Quality. Catalogue E.K. Cole Collection, Victoria and Albert Museum, probably 1937.
- 35 J.B. Priestley. *English Journey*, Penguin, 1984, p. 10.
- 36 На самом деле завод был построен в 1932 году.
- 37 Jackson, 1991, p. 73.
- 38 Шинный завод «Файерстоун», Лондон, 1928; Пайрин-билдинг, Лондон, 1929–1930; шинный завод «Индия». Инчиннан, Шотландия, 1930–1931; завод Гувера, Лондон, 1932; здание компании «Холл и К°», Лондон, 1932; завод братьев Фридер, Энфилд, 1938–1939; завод «Бёртонс», Ланкашир, 1938–1939.
- 39 *Architect and Building News*, 4 January 1929, p. 9.
- 40 *Architect and Building News*, 4 January 1929, p. 29.
- 41 *Architect and Building News*, 12 April 1929, pp. 423–4.
- 42 Epstein, 1940, p. 159.
- 43 *Architect and Building News*, 8 May 1928, pp. 188–192.
- 44 Collins, 1991, p. 21.
- 45 E. Gill. *The Future of Sculpture*; re-printed in: Collins, 1991, pp. 65–67.
- 46 Karol and Allbone, 1988, p. 25.
- 47 См. работу Алана Пауэрса о Хилле и Гудхарт-Ренделе. Две небольшие книги, а также ряд статей Пауэрса дают представление о жизни и деятельности обоих художников: *Oliver Hill: Architect and Lover of Life 1887–1968* (London, 1989) и *H.S. Goodhart-Rendel* (London, 1987).
- 48 Powers, 1989, p. 62.
- 49 Powers, 1989, p. 12.
- 50 Цит. по: Dean, 1983, p. 22.
- 51 Два показательных примера находятся в парке «Фишберри» и Брикстоне (нынешняя «Академия»). В настоящее время интерьер брикстонской «Академии» несколько обветшал, но это прекрасный пример «летнего» кинотеатра.
- 52 Atwell, 1980, p. 159.
- 53 См.: D. Atwell. *Cathedrals of the Movies*. Здесь дается широкая панорама архитектуры английских кинотеатров в период между мировыми войнами, приводится хронологический перечень сохранившихся кинотеатров и их создателей.
- 54 Orwell, 1962, pp. 78–79.
- 55 'Simpsons. *New Window Display. — Art and Industry*.
- 56 *Commercial Art*, Vol. XV, 1933, p. 238.
- 57 *Modernist Display. — Menswear Organiser*, May 1930, p.254; цит. по: H. Andrassy. *Smart But Casual*. Unpublished MA thesis, RCA/V&A, London, 1995.
- 58 *Commercial Art*, Vol. XV, 1933, p. 252.
- 59 J. Compton. *Night Architecture of the Thirties. — Journal of the Decorative Arts Society*, Vol. 4, 1979.
- 60 *Shops. — Architectural Journal*, March 1937. Цит. по: J. Compton. *Night Architecture of the Thirties*.
- 61 J. Compton. *Night Architecture of the Thirties. — Journal of the Decorative Arts Society*, Vol. 4, 1979, p. 44.
- 62 *Architect & Building News*, 1929, p. 639.
- 63 *Commercial Art*.
- 64 *Commercial Art*.
- 65 *Commercial Art*.
- 28 *Cabinetmaker and Complete House Furnisher*, 7 March 1931, p. 558.
- 29 R. Sisson. *Rio de Janeiro 1875–1945: The Shaping of a New Urban Order. — JDAPA*, 1995, p. 146.
- 30 R. Sisson. *Rio de Janeiro 1875–1945: The Shaping of a New Urban Order. — JDAPA*, 1995, p. 146.
- 31 R. Sisson. *Rio de Janeiro 1875–1945: The Shaping of a New Urban Order. — JDAPA*, 1995, p. 139.
- 32 R. Sisson. *Rio de Janeiro 1875–1945: The Shaping of a New Urban Order. — JDAPA*, 1995, p. 151.
- 33 A. Belluci. *Monumental Deco in the Pampas. — JDAPA*, 1992, pp. 90–121.
- 34 A. Guido. *La Decoracion en la Arquitectura. — Revue de Arquitectura*, 258 (October 1944), p. 444; цит. по: A. Belluci. *Monumental Deco in the Pampas. — JDAPA*, 1992, p. 108.
- 35 Le Corbusier, 1991, p. 200.
- 36 J.R. De Dios. *Latin American Architecture in the Art Deco Era. — Art Deco Weekend Magazine*, Miami, January 1995, pp. 33–4.
- 37 J.R. De Dios. *Latin American Architecture in the Art Deco Era. — Art Deco Weekend Magazine*, Miami, January 1995, p. 32.
- 38 J.R. De Dios. *Latin American Architecture in the Art Deco Era. — Art Deco Weekend Magazine*, Miami, January 1995, p. 32.
- 39 J.R. De Dios. *Latin American Architecture in the Art Deco Era. — Art Deco Weekend Magazine*, Miami, January 1995, p. 32.
- 40 Evenson, 1989, p. 180.
- 41 Evenson, 1989, p. 180.
- 42 Evenson, 1989, p. 174.
- 43 *Cabinetmaker and Complete House Furnisher*, 28 February 1931, p. 60.
- 44 Цит. по: Evenson, 1989.
- 45 Цит. по: Evenson, 1989.
- 46 Цит. по: Evenson, 1989, p. 180.
- 47 Le Corbusier, 1990, p. 245.
- 9 Compton, 1970, p. 183.
- 10 *Daily Express*, 15 May 1969.
- 11 Hulanicki, 1983, p. 111.
- 12 Samuel, 1994, pp. 111–112.
- 13 Samuel, 1994, p. 112.
- 14 Samuel, 1994, p. 113.
- 15 D. Stratton. *Art Deco? Its All Cubes of Course ... or is it Triangles? — Art and Antiques Weekly*, 21 November 1970.
- 16 D. Stratton. *Art Deco? Its All Cubes of Course ... or is it Triangles? — Art and Antiques Weekly*, 21 November 1970.
- 17 J. Truman. *Deco. — The Face*, 25, May 1982, pp. 39–42.
- 18 *The Times*, 4 February 1970, p. 10.
- 19 Mordaunt-Crook, 1988, p. 262.
- 20 Capitman, et al., 1994, p. 2.
- 21 *Vogue*, September 1994, p. 145.
- 22 Capitman, et al., 1994, p. 169.
- 23 Promotional leaflet for the Third World Congress of Art Deco, Brighton, 1995.
- 24 D. Crowley. *Market Moderne. — Things 2*, 1995, pp. 103–5.
- 25 *Architectural Design*, 1969, p. 231.
- 26 П. Гарнье. Цит. по: Battersby, 1988, p. 9.
- 27 C. Jencks, 1987, p. 9.
- 28 C. Jencks, 1987, p. 6.
- 29 *Daily Mail*, 8 May 1969.
- 30 Whiteley, 1987, p. 227.
- 31 P. Portoghesi. Цит. по: Haegemyer, 1986, p. ix.
- 32 H. Hollein. Цит. по: Haegemyer, 1986, р.х.
- 33 Collins and Papadakis, 1989, p. 205c.
- 34 John Wilmot. *Architecture SA*, March/April 1983, цит. по: M. Martin. — *JDAPA*, 1994, p.14.
- 35 David Van den Heever. *Architecture SA*, March/April 1983; цит. по: M. Martin. — *JDAPA*, 1994, pp. 14–15.
- 36 Crosby, 1987.
- 37 Crosby, 1987.
- 38 Piers Gough's (unpublished) address to the Third World Congress of Art Deco, De La Warr Pavilion, Bexhill-on-Sea, June 1995.
- 39 Mordaunt-Crook, 1988, p. 270.
- 40 Mordaunt-Crook, 1988, p. 270.

ГЛАВА ПЯТАЯ

- 1 H.R. Hitchcock, P. Johnson. *The International Style*, Museum of Modern Art, New York, 1932.
- 2 R. White, 1981, p. 146; цит. по: Cochrane, 1992, p. 36.
- 3 Cochrane, 1992, p. 35.
- 4 G. Serie, 1987, p. 123; цит. по: Cochrane, 1992, p. 36.
- 5 Cochrane, 1992, p. 44.
- 6 Freeland, 1968, p. 258.
- 7 Freeland, 1968, p. 251.
- 8 *Royal Victoria Institute of Architects Journal*, May 1929, p. 33.
- 9 *Royal Victoria Institute of Architects Journal*, June 1930, p. 65.
- 10 *Royal Victoria Institute of Architects Journal*, April 1929, p. 19.
- 11 Объявление в журнале *Home*, 1929, цит. по: D. Thomas. *Art Deco in Australia. — Art and Australia*, Vol. IX, 1971–1972, no. 4, p. 349.
- 12 *Royal Victoria Institute of Architects Journal*, September 1929, p. 72.
- 13 D. Thomas. *Art Deco in Australia. — Art and Australia*, Vol. IX, 1971–1972, no. 4, p. 338.
- 14 M. Nilsson. *Art Deco in New South Wales*. Unpublished paper given at the 3rd World Congress on Art Deco, Brighton, July 1995.
- 15 D. Thomas. *Art Deco in Australia. — Art and Australia*, Vol. IX, 1971–1972, no. 4, p. 345.
- 16 D. Thomas. *Art Deco in Australia. — Art and Australia*, Vol. IX, 1971–1972, no. 4, p. 345.
- 17 Shaw, 1990, p. 21.
- 18 Shaw, 1991, p. 95.
- 19 Shaw, 1990, p. 14.
- 20 Shaw, 1991, p. 34.
- 21 E. Rosenthal. *The South African Builder*, June 1939; цит. по: M. Martin. *Art Deco Architecture in South Africa. — JDAPA*, 1994.
- 22 M. Martin. *Art Deco Architecture in South Africa. — JDAPA*, 1994, p. 15.
- 23 Federico Freschi. *Big Business Beauty: The Old Mutual Building, Cape Town, South Africa. — JDAPA*, 1994, pp. 39–43.
- 24 M. Martin. *Art Deco Architecture in South Africa. — JDAPA*, 1994, p. 24.
- 25 M. Martin. *Art Deco Architecture in South Africa. — JDAPA*, 1994, p. 31.
- 26 M. Martin. *Art Deco Architecture in South Africa. — JDAPA*, 1994, pp. 12–13.
- 27 *Cabinetmaker and Complete House Furnisher*, 11 April 1931, p. 60.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

- 1 Цит. по: Haegemyer (ed.), 1986, p. xi.
- 2 См. *Прегиславие*, с. 6.
- 3 *Minneapolis Star*, 15 July 1971, p. 1B.
- 4 *Daily Express*, 15 May 1969.
- 5 G. Clarke. *Time*, 3 May 1971, p. 77.
- 6 G. Clarke. *Time*, 3 May 1971, p. 77.
- 7 *Sunday Times*, 13 June 1969.
- 8 Compton, 1970, p. 183.

Арбюс, Андре Леон (1903–1969)
После окончания Академии художеств Арбюс работал в фирме своего отца, краснодеревщика в Тулузе, и позже возглавил ее. Участвовал в парижских Салонах начиная с 1926; переехал в столицу в 1930. Арбюс был удостоен премии Блюментала в 1935 и участвовал во Всемирных выставках в Брюсселе (1935), Париже (1937) и Нью-Йорке (1939). Хотя он прекратил выпуск мебели в стилях XVIII столетия, его собственные работы представляют собой стилизованный вариант французского ампира. Арбюс отверг промышленную риторику «Союза современных художников» (ССХ) и продолжал работать в мастерской, изготавливая мебель с фанерной дорожными породами дерева и используя отбеленный пергамент и позолоту.

Бел Геддес, Норман (1893–1958)
После непродолжительной учебы в Институте искусств в Чикаго Бел Геддес работал в чикагском рекламном агентстве, создавая плакаты для компаний «Дженерал моторс» и «Паккард». В 1918 он начал успешную карьеру сценографа, а в 1927 обратился к промышленному дизайну. Бел Геддес выполнял заказы «Толедо Скейл К°» (1929) и «Стандарт газ эквипмент корпорейшн» (1932), но наибольшее признание получил как пропагандист «современности». Книга *Горизонты* (1932) стала манифестом ар нуво обтекаемых форм, в котором выполнен ряд его футуристических проектов зданий и транспортных средств. Позитивистское видение будущего, где господствуют обтекаемые формы, достигло апогея в «футураме» *Метрополия завтра*, изготовленной для павильона компании «Дженерал моторс» на Всемирной выставке 1939 в Нью-Йорке.

Вебер, Кем (Карл Эмануэль Мартин) (1889–?)
Вебер родился в Берлине, учился у Бруно Пауля (1908–1910). Оказавшись в Сан-Франциско, когда разразилась Первая мировая война, он в конце концов поступил в студию дизайнера братьев Бейкер в Лос-Анджелесе и позже стал ее директором. Вебер приобщился к современному дизайну, посетив Париж в 1925, и

мебель его работы в последующие годы отражает эволюцию американского ар деко от стиля «зигзаг» конца 1920-х к эстетике обтекаемых линий 1930-х. Он был одним из многих американских дизайнеров, которые участвовали в первой международной выставке «Искусство в торговле», организованной университетом «Мейсис», в 1930-е Вебер проектировал мебель из фанеры – идеального материала для обтекаемых линий. Самая известная его работа – дизайн самолетного кресла для «Эр лайн чер К°» в Лос-Анджелесе (1935), который называли «самой поразительной интерпретацией философии обтекаемых форм, появившейся в США».

Гилл, Эрик (1882–1940)
Несмотря на разнообразие области деятельности, Гилл лучше всего запомнился своей скульптурой и типографией. Шрифт «Монотайп Корпорейшн», созданный им в 1928, стал синонимом современного графического дизайна, в чем есть некий парадокс, поскольку основой творчества и философии Гилла были ремесло и католицизм. Стилизованные скульптуры Гилла были выбраны для оформления значительного памятника ар деко – Дома радиовещания Би-би-си на Портленд-Плейс в Лондоне (1929–1931). В 1937 Гилл был избран в Королевскую академию и получил почетную премию от Королевского общества британских скульпторов.

Гочар, Йозеф (1880–1945)
Гочар был ведущим представителем чешского кубистического дизайнера в 1910-е, одним из основателей «Пражских художественных мастерских» в 1912. Он обучался в Школе декоративных искусств в Праге в 1906–1908, после чего работал на Яна Котера, «основателя современной чешской архитектуры». С 1922 по 1939 был профессором Академии художеств, в 1925 получил Гран-при за проект чешского павильона на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства. Мебель Гочара – одна из самых необычных и впечатляющих того времени, ее сущность – это попытка прямого переноса идей кубизма в трехмерное пространство.

Грей, Илин (1879–1976)
Родилась в графстве Уэксфорд, Ирландия, в аристократической семье. В 1898 Грей поступила в Школу искусства Слейда в Лондоне, в 1902 переселилась в Париж, где и прожила всю жизнь с перерывами на две мировые войны. Известна экзотическим употреблением лака, техникой, которой она научилась у японского мастера Сугавары. Хотя Грей не очень активно выставлялась в Салонах, у нее была собственная галерея Жана Дезера в 1922–1930. Ее мебель считалась «роскошной и театральной», но галерея не имела большого коммерческого успеха, несмотря на то, что поддерживалась продажей ковров, пользующихся популярностью. Между 1927 и 1934 Грей осуществила три архитектурных проекта: две собственные виллы и мастерская для Бадовичи в Париже.

Де Клерк, Михел (1884–1923)
После сотрудничества с Й.М. ван дер Меем и Питом Крамером в создании офисного здания Схепвартхейс в Амстердаме де Клерк стал рассматриваться как самый выдающийся представитель Амстердамской школы архитектуры. В его прославленных градостроительных проектах держащая пластичность и чувство геометрии сочетались с вниманием к традиционным голландским формам. В отличие от архитектуры мебель де Клерка была роскошной и дорогой: из двухсот созданных им предметов в наше время известны только 25. Гарнитур, спроектированный в 1916, был выставлен после его смерти на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925. О значении де Клерка для современного дизайна говорит тот факт, что голландский журнал *Wendingen* посвятил шесть специальных выпусков его творчеству.

Делоне, Соня (1885–1979)
Родилась на Украине. Соня Делоне (урожденная Терк) обучалась живописи до своего отъезда в Париж в 1905. Вышла замуж за живописца Робера Делоне в 1910. Уже с 1912, не оставляя абстрактной живописи, она делала эскизы для вышивок и книжных переплетов. Основным ее занятием после потери источника доходов

в 1917 году, вследствие революции в России, стал дизайн. После пребывания в Мадриде во время Первой мировой войны она открыла «Ателье симюльтане» в Париже и работала как дизайнер одежды, тканей и интерьеров. На парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 она представила свой «Бутик симюльтане» и завоевала известность как дизайнер современной моды. В 1930-е супруги Делоне сосредоточились на рекламе; на Всемирной выставке в 1937 они выставили ряд больших настенных росписей.

Дески, Доналд (1894–1989)
Дески занимает особое место среди ведущих представителей дизайна ар деко в Америке, так как он родился в этой стране, а не эмигрировал туда из Европы. После посещения Парижа в 1925 он сосредоточился на дизайне интерьеров и мебели. Его ранние работы – проекты ширм – имели большой успех. С 1927 года он работал вместе с Филипом Вольмером, с которым основал фирму «Дески – Вольмер Инк». Обслуживая состоятельных частных клиентов в 1920-е, Дески стал больше заниматься дизайном для массового производства в 1930-е. Судя по архивам, около 400 проектов дизайна мебели, одежды и тканей Дески были запущены в производство.

Джо-Буржуа (1898–1937)
Джо-Буржуа – представитель младшего поколения дизайнеров французского ар деко, которые к концу 1920-х обратились к этике и эстетике модернизма. Он родился в Безоне, окончил Архитектурную школу в 1922, в 1923 примкнул к «Студии Лувр» и тогда же начал выставляться в Салоне. В «Студии Лувр» он получил возможность создавать смелые современные проекты, соперничающая с работами Шарлотты Перриан и Малле-Стевенса. Сначала Джо-Буржуа предпочитал лакированное дерево и стекло, но вскоре открыл для себя сталь, алюминий и бетон. Он покинул «Студию Лувр» в 1929 году. Последняя работа Джо-Буржуа, исполненная перед смертью, – трансформирующаяся мебель для столовой – была выставлена в Салоне 1936.

Джоуэл, Бетти (1894–1985)
Урожденная Мари Стюарт Локхарт. Родилась в Гонконге и получила образование в Англии; познакомилась с Дейвидом Джоуэлом, когда тот служил во флоте на Дальнем Востоке. Они поженились в 1918 году, и, хотя никто из них не имел формального художественного образования, начали производство мебели под маркой «Бетти Джоуэл Атд». Ее ранние работы выдержаны в стилистике движения «Искусство и ремесла», однако в конце 1920-х и в 1930-х в них ощущается явное влияние французского ар деко. Демонстрационный салон Бетти Джоуэл находился в Лондоне сначала на Слоун-стрит, № 177, затем на Найтс-бридж, № 25. Фирма имела широкий круг клиентов, как частных, так и корпоративных; здесь производилась мебель для отелей «Савой» и «Сент-Джеймс Палас», а также для многих проектов Х.С. Гудхарт-Рендела, в том числе для «Сенной пристани». К числу ее самых известных клиентов относятся лорд Луис Маунтбеттен и герцогиня Йоркская.

Дюнан, Жан (1877–1942)
Начинал свою карьеру как скульптор и производитель декоративных изделий, но с 1909 заинтересовался лаком и более всего запомнился своими лакированными панелями, мебелью и интерьерами. На протяжении всех межвоенных лет он принимал участие в выставках; участвовал в создании курительной комнаты для «Французского посольства» на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925. Около 1921 он производил и выставлял лакированную мебель. Дюнан участвовал в оформлении трех больших океанских лайнеров: «Иль де Франс» (1928), «Атлантик» (1931) и «Нормандия» (1935).

Дюфрен, Морис (1876–1955)
Член-учредитель «Общества художников-декораторов». Вместе с Леоном Жалло входил в группу французских дизайнеров, получившую известность перед Первой мировой войной как «конструкторы». Дюфрен работал для «Современного дома» Мейер-Грефе в стиле модерна – ар нуво. К 1910 формы его работ уплощаются, он начинает использовать более основательные материалы

и конструкции. В 1930 Дюфрен стал художественным директором мастерской «Ла метризи», открыто признав массовое производство; его плодотворная деятельность привела к увеличению выпуска продукции. На парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 кроме павильона «Ла Метризи» Дюфрен спроектировал малый салон «Французского посольства», магазин меховщика Юнгмана и ряд магазинчиков на мосту Александра III. Развитие стиля Дюфрена продолжалось в 1930-е, когда он экспериментировал со сталью и стеклом.

Журден, Франсис (1876–1958)

Отношение к декору Журдена, одного из основателей «Союза современных художников» (ССХ), отличалось двойственностью: его работы, выставленные в Осеннем салоне в 1902, отличались строгостью и геометризмом форм, что шло вразрез с господствующим тогда модерном – ар нуво, однако для клиентов, требующих роскоши, он шел на такую уступку, как использование фанеровки древесины ценных пород. В соответствии со строгостью стиля большинство его ранних работ были выполнены для общественных учреждений, а не частных интерьеров. Журден участвовал в парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 и с тех пор начал использовать алюминий, сталь и лак. Он удалился от дел в 1939, чтобы посвятить больше времени писательству.

Кан, Эли-Жак (1884–1972)

После окончания Архитектурной школы Колумбийского университета в 1907 Кан провел четыре года в Париже, обучаясь в Академии художеств. Он стал сначала партнером фирмы «Бухман и Фокс», а затем ее возглавил, что позволило ему играть важную роль на архитектурной сцене Нью-Йорка в 1925–1930. Кан участвовал в выставке «Архитектор и индустриальное искусство» в нью-йоркском Музее Метрополитен в 1929 и отвечал за дизайн нескольких крупных высотных зданий в Нью-Йорке, в том числе № 261 на Пятой авеню и № 2 по Парк-авеню, известного яркой терракотовой облицовкой фасада, осуществленной Д. В. Соловеном,

А.М. Кассандр (1901–1968)

Настоящее имя – Адольф Жан-Мари Мурон. Кассандр изучал живопись и был другом многих ведущих деятелей парижского авангарда, в том числе Аполлинера, Фернана Леже и Эрика Сати. В его плакатах смелые образы и стилизованная простота сочетались со шрифтами, характерными для ар деко-«модерн». В 1927 вместе с Шарлем Лупо и Морисом Муараном основал рекламное агентство «Аль-янс графика». Кассандр – автор трех шрифтов: «бифур» (1929), «ласье» (1930) и «пенье» (1937).

Кауфер, Эдуард Макнайт (1890–1954)

Плакатист и иллюстратор. Кауфер был американцем и переселился в Англию. Его первые работы – это плакаты для лондонской подземки (1915). В 1921 Кауфер оставил живопись и занялся коммерческим искусством. Ему принадлежит множество известных работ в области коммерческого графического дизайна, а в число его заказчиков входило Управление лондонского транспорта. «Шелл», «BP», Большая западная железная дорога, Главное почтовое управление и компания «Газ, лайт энд коул К°». Член Британского института индустриального искусства и Совета по искусству и промышленности. Кауфер был женат на известной художнице по текстилю и коврам Марион Дорн, которая также переехала из Америки в Англию в начале 1920-х; они выставались вместе в 1929.

Клифф, Кларис (1899–1972)

Клифф начала свою карьеру как художник по эмали в тринадцать лет; около 1916 началось ее продолжительное сотрудничество с фирмой «А.Дж. Уилкинсон Лтд». После обучения в Королевском колледже искусств в Лондоне она вернулась в 1927 в ту же фирму, которая запустила в производство ее знаменитую посуду линии «бизар» – сначала с цветной росписью по стандартным формам, хотя в начале 1930-х появились новые геометрические формы, более соответствующие новаторскому стилю Клифф. В 1930-е она создала ряд других моделей для этой же фирмы, однако после того, как производство посуды «бизар» в 1941 прекратилось, перешла в администрацию фирмы.

Крамер, Пит (1881–1961)

Крамер познакомился с Михаелом де Клерком, работая в офисе амстердамского архитектора Эдуарда Кейперса. Он сотрудничал с ним и с Й.М. ван дер Меем, другим ведущим деятелем Амстердамской школы в создании офисного здания Схепвартхейс в Амстердаме. Крамер принимал участие в создании пяти проектов общественных зданий в манере, характерной для работы Амстердамской школы в 1915–1925. Использование кирпичика для создания абстрактного геометрического декора в его зданиях предвосхитило некоторые более яркие декоративные эксперименты в архитектуре ар деко, а использование кирпичика в строительстве послужило источником вдохновения для прагматичного подхода английского ар деко в проектировании домов в пригородах. Крамер был также видным дизайнером мебели.

Купер Сьюзи (Сьюзен Вера; 1902–1995)

Несмотря на страстное желание стать модельером, Купер известна как один из крупнейших дизайнеров и производителей керамики XX столетия. Ее интерес к керамике пробудился в 1922 и первоначально она работала на фирму «А.Э. Грей и К°». В 1929 Купер открыла собственную мастерскую, которая выпускала наборы для завтрака, чайные сервизы и обеденную посуду в основном для среднего класса. Ее проекты произвели сенсацию на выставке британской промышленности в 1922, когда треугольная подставка для лампы с изображением клоуна была куплена королевской семьей.

Лалик, Рене Жюль (1860–1945)

Профессиональная карьера Лалика, которую он начинал как ювелир, но затем достиг известности работами в стекле, охватывала периоды ар нуво – модерна и ар деко. Свою первую стекольную фабрику он арендовал в 1909 в Кон-ла-Виль близ Фонтенбло; первоначально там производились только флаконы для духов; но в 1920-е Лалик начал изготавливать другие стеклянные изделия: ювелирные украшения, зеркала, лампы, подсвечники и посуду. На Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 в Париже

его знаменитый стеклянный фонтан в центре павильона парфюмерии стал символом французского ар деко 1920-х. В 1930-е изобретательности мастера бросили вызов молодые соперники, такие, как Сабино, но Лалик, несмотря на то, что ему было за семьдесят, продолжал возглавлять фирму, насчитывавшую к тому времени около шестистот человек.

Ле Корбюзье (1887–1965)

Родился в Ла-Шо-де-Фон. Ле Корбюзье работал под своим подлинным именем Шарль Эдуар Жаннере до начала 1920-х. В 1907 он путешествовал по Европе, встречался с Йозефом Хофманом в Вене; в 1908–1909 работал в мастерской парижского архитектора Огюста Перре; в 1910–1911 – в мастерской Петера Беренса в Берлине. В 1911 после публикации во Франции *Очерка о декоративном искусстве Германии* имя Жаннере оказалось связанным со спорами о роли национальной самобытности и декоративных искусств во Франции. В качестве декоратора Жаннере стал известен в парижских артистических кругах, работая с такими дизайнерами, как Андре Гру и Поль Пуаре. В сотрудничестве с парижским художником Амеде Озанфаном Жаннере, известный теперь как Корбюзье, разработал антидекоративную теорию пуризма, которая принесла ему славу. Его павильон «Эспри нуво» на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 стал олицетворением зарождающегося искусства модернизма, а книги *Декоративное искусство сегодня* и *К архитектуре* показали, что его полемический дар не уступает мастерству дизайнера. Член-учредитель «Союза современных художников» (ССХ), Корбюзье часто рассматривается как носитель антитезы ар деко (его павильон остался на периферии выставки), однако его работы до 1920 и влияние модернистской эстетики на развитие ар деко в Европе и Америке, начиная с конца 1920-х, делают его важной фигурой в истории стиля.

Лоуи, Реймонд (1893–1986)

Лоуи изучал электротехнику у себя на родине во Франции, затем, после участия в Первой мировой войне, эмигрировал в Америку. Некоторое время

он работал оформителем витрин в магазине «Мейсис», позже стал модным рисовальщиком в журнале *Harpers Bazaar*. Лоуи признавал потенциал принципов коммерческого искусства в приложении к промышленным изделиям и в 1929 получил заказ на модернизацию мимеографической машины Гестетнера. В 1930 он основал собственное дизайнерское бюро. В 1935 Лоуи создал для магазинов «Сирс и Робак» знаменитый холодильник «Коулдспот», внедрив тем самым обтекаемые формы и изогнутые линии во все американские кухни. Ему принадлежат также проекты дизайна для такси, машин и поездов, в том числе для локомотивов Пенсильванской железной дороги, и известных автобусов и станций линии «Грейхаунд Бас» (1940).

Макинтош, Чарлз Ренни (1868–1928)

Родился в Глазго; в 1884–1889 учился у архитектора Джона Хатчинсона, в 1890-е путешествовал по Европе. Начиная с середины 1890-х занимался плакатами; принимал участие в выставке движения «Искусство и ремесла» (1896). В 1897 начался первый этап работы в Школе искусств в Глазго, продолженной в 1907. Другие работы Макинтоша в Шотландии – это Чайная комната Уиллоу (1903) и Хилл-хаус (1904). Несмотря на международное признание Макинтош так и не добился коммерческого успеха. Он уехал из Глазго в 1914 и с 1915 по 1920 работал для промышленника У.Дж. Бассет-Лоука, реконструируя его дом «Дернгейт» в Нортгемптоне. После поездки во Францию в середине 1920-х Макинтош умер в Лондоне от рака.

Малле-Стевенс, Роберт (1886–1945)

Учился в Архитектурной школе в Париже (1905–1910); до Первой мировой войны строил мало. Для Международной выставки декоративного и индустриального искусства в 1925 в Париже Малле-Стевенс спроектировал зимний сад с кубистическими бетонными деревьями (были реализованы братьями Мартель) и знаменитую башню павильона «Туризм», причем обе работы превратили его в архетип неприкаянного модерниста, ставший международным каноном в ар деко 1920–1930-х. Самые известные его

работы – это вилла виконта де Ноай в Йере (1923–1925), улица Малме-Стевенса в Отейе (1926–1927) и казино в Сен-Жан-де-Лоз (1928). Неприятие Малме-Стевенсом социального измерения модернизма не помешало ему стать президентом «Союза современных художников» (ССХ) в 1930. Он принимал участие и во Всемирных выставках в Брюсселе (1935) и Париже (1937), но эти работы не затмили его триумфа в 1920-х.

Мозер, Коломан (1868–1918)

Учился у Отто Вагнера в Академии художеств в Вене. Наряду с Хофманом Мозер был одним из основателей венского Сецессиона и «Венских мастерских». Будучи живописцем по образованию, в конце 1890-х Мозер активно занимался прикладным искусством и получил приз на Всемирной выставке в Париже в 1900. Его главный вклад в работу «Венских мастерских» – дизайн интерьера хофмановского санатория в Пуркерсдорфе (1905). Выход в 1908 Мозера из «Венских мастерских» означал их отход от строгого геометрического стиля, характерного для ранних и самых известных работ.

Пехе, Дагоберт (1887–1923)

Берта Цукеркандль характеризует Пехе как «величайшего гения орнамента, работавшего в Австрии, со времен барокко». Пехе учился в Техническом колледже и в Академии художеств в Вене (1908–1911). Он вступил в «Венские мастерские» в 1915, и его работы способствовали их сдвигу в сторону более причудливой эстетики, навеянной народным творчеством. В 1917–1918 Пехе осуществил дизайн для цюрихского отделения «Венских мастерских». Хотя его работа не ограничивалась какой-либо одной областью прикладного искусства, Пехе известен прежде всего своими небольшими, восхитительно орнаментированными изделиями из серебра с гравировкой начала 1920-х, которые показывают, как далеко «Венские мастерские» отошли от геометрических мотивов Мозера за годы, прошедшие после его ухода.

Понти, Дино (1891–1979)

Обучался архитектуре в Политехническом институте в Милане (1918–1921). Понти стал дизайнером кера-

мической фабрики Ришара Джинори в Дочче. Его работы, частью стилизованные в пародирующей-классической манере, принесли ему Гран-при парижской Международной выставки декоративного и индустриального искусства в 1925. После успеха в Париже он получил заказы на разработку дизайна наборов ножей для дома «Кристофль» и на строительство виллы для владельца фабрики. В 1927 он ушел от Джинори и занялся архитектурой совместно с Эмилио Ланча, а через год стал основателем и издателем журнала *Domus*, который пропагандировал произведения и идеи движения новеченто. Это течение, основанное им вместе с архитектором Джованни Муцио, сочетало традиции, декоративность и поразительную современность, что послужило исходной точкой для итальянских дизайнеров, которые, желая воплотить в жизнь увиденное в Париже, находили в новеченто источник вдохновения для создания декоративных и современных предметов.

Пуаре, Поль (1879–1944)

Сын парижского лавочника, Пуаре стал модельером в 1896 после знакомства с Жаком Дусе. В 1910 он посетил Вену, встретился с Йозефом Хофманом, и на него произвел огромное впечатление текстильный и модный дизайн «Венских мастерских». Пуаре основал ателье «Мартина» на улице Фобур Сент-Оноре, продавал одежду, ковры и обои. Вместе со своим постоянным сотрудником, живописцем Раулем Дюфи Пуаре основал ателье для набойки ткани «Ла петит узин». В 1908–1911 он опубликовал тома своих моделей, что само по себе было новаторским шагом и обеспечило ему теплый прием в Америке в 1913. Хотя Пуаре продолжал работать в 1920-х и 1930-х, участие в парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 (он декорировал три баржи) поставило его на грань финансового краха.

Плюйфорка, Жан (1897–1945)

Плюйфорка поступил на семейную фирму серебряных дел мастеров, одновременно изучая скульптуру у Луи Эме Лежена; собственную

мастерскую открыл в 1922. Плюйфорка – представитель простого геометрического направления в стилистике ар деко, его изделия отличаются чистотой линий и математически выверенные пропорции как антитеза прикладной декоративности. В 1929 он стал членом-учредителем «Союза современных художников» (ССХ), однако, несмотря на эстетическую близость современным движениям, его отказ идти на компромисс в использовании серебра подвредил репутацию Плюйфорка как дизайнера предметов роскоши. Действительно, с 1934 его работы пошли в новом направлении – он начал производить литургические предметы для католической церкви. В 1937 он разочаровался в деятельности ССХ и уехал из Франции в начале Второй мировой войны, вернувшись туда незадолго до смерти в 1945.

Райт, Франк Ллойд (1867–1951)

Может быть, самый влиятельный архитектор и теоретик дизайна Америки XX века, создатель американской традиции современного декора, на которой построен американский ар деко. Это в особенности относится к его «горизонтальному» стилю архитектуры первых двух десятилетий XX века, идущему как от европейского модернизма, так и от практики американского строительства. Райт получил архитектурное образование в чикагской фирме Луиса Салливана, теоретика функционализма. С 1901 по 1913 Райт создал проекты ряда особняков – «домов прерий», а его храм Согласия (1906) – это один из примеров новаторского американского декора. Несколько раз посетив Японию после 1905, Райт спроектировал Мидуэй Гарденс в Чикаго (1913–1914; позже снесен), ознаменовавший поворот к большей декоративности в его творчестве, примером чему могут служить отель «Империал» в Токио (1912–1921) и дом Барнсдола в Лос-Анджелесе (1923). Хотя Райт оставался интеллектуально далеким от стиля, получившего известность как ар деко, его творчество, как и это течение, имело корни в Вене и являлось живым доказательством того, что Америка имела свою традицию современной декоративности еще до 1925.

Рюльманн, Жак Эмиль (1879–1933)

В 1900 Рюльманн поступил на отцовскую фирму и к 1903 уже осуществлял первые проекты мебели. После смерти отца в 1907 он начал участвовать в парижском Салоне; впервые его мебель была там выставлена в 1913. Будучи освобожден от военной службы по здоровью, Рюльманн во время войны совершенствовал свой стиль, навеянный классикой, а затем, с 1919, начал работать в партнерстве с Пьером Лораном. Их совместное производство разрослось, и декоративные работы Лорана обеспечивали надежную поддержку менее прибыльным предметам роскоши, которые проектировал Рюльманн. Его мебели свойственны идеально гармоничные формы и экзотическое использование фанерки; для многих она остается апогеем французского ар деко, о чем можно судить по огромным ценам на аукционах за его изделия в наше время. Самые известные его работы – мебель для «Особняка коллекционера» на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 и офис Маршалла Лиоте на Колониальной выставке в Париже в 1931.

Сю и Мар

Сю, Луи (1875–1968)

Мар, Андре (1887–1932)

Андре Мар был художником, учился в Академии Жюльена; Луи Сю также живописец; уже в 1905 занялся оформлением интерьеров. Недостаток образования в области дизайна и ремесла заставил как Сю, так и Мара примкнуть к парижским «колористам» перед Первой мировой войной. Мар участвовал в создании Кубистического дома Раймона Дюшан-Вийона в 1912, а Сю работал с Пуаре до основания дома моды «Мартина» в 1912. В этом же году Сю основал собственную декораторскую фирму «Ателье франсе»; в 1914 началось его сотрудничество с Маром, превратившееся в партнерство в 1919, когда была основана «Компани дез ар франсе», просуществовавшая до 1928. Сю и Мар работали в широком диапазоне декоративных искусств, изготавливая все – от обоев до мебели. В их мебели использовались экзотические породы дерева, и в ней отчетливо чувствуется влияние традиционных

французских стилей. На парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 павильон Сю и Мара «Музей современного искусства» соперничал с павильоном Рюльманна; их фирма также экспонировала мебель во «Французском посольстве», бутики парфюмерии Орсе и других павильонах. Партнерство кончилось в 1928, и Сю продолжал работать во Франции на протяжении 1930-х.

Тиг, Уолтер Дорвин (1883–1960)

Переселившись в Нью-Йорк в 1902, Тиг поступил в рекламное агентство «Кейлинз и Хорден» в 1908. К 1927 он был свободным художником, экспертом по типографике и решил применить свой опыт работы в рекламе к индустриальным продуктам. Его клиентами были «Кодак», «Вестингауз» и «Стейнвей с сыновьями». Тиг много сделал для внедрения эстетики объектных форм в повседневную жизнь американцев посредством таких изделий, как специальная фотокамера «Кодак»; его дизайн для «Тексако», который можно встретить на 10 000 придорожных заправочных станций, сделал объектные современные формы архитектурной стилистикой шоссевых дорог. На Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 Тиг выполнял заказы для фирм «Форд», «Кодак», «Нейшнл Кэш Реджистер К» и других.

Уокер, Ральф Т. (1889–1973)

Уокер учился в Массачусетском технологическом институте (1909–1911) и после ряда стажировок в 1919 поступил в контору архитекторов «Маккензи, Ворхес и Гмелин» в Нью-Йорке. Уокер стал их партнером в 1926, и эта фирма, уже под названием «Ворхес, Гмелин и Уокер», в 1920-е занималась самыми рискованными проектами небоскребов, в том числе таких, как Баркли-Визи-билдинг (1926) и Вестерн-Юнион-билдинг (1928–1929). В 1939 фирма стала называться «Ворхес, Уокер, Фоли и Смит» и занималась дизайном павильонов для Всемирной выставки в Нью-Йорке в 1939.

Уоллис, Томас (1873–1953)

Может быть, самый смелый британский архитектор периода между двумя мировыми войнами. Уоллис был консультантом американской инженерной

компания «Канкрит», специализирующейся на промышленных сооружениях из железобетона. В 1917 он начал сотрудничать с фирмой «Уоллис, Гилберт и К°», возводившей промышленные здания, часто для американских заказчиков. Фирма осуществила постройку многих фабрик в западном Лондоне, стилизованный орнамент фасадов которых стал образом британского ар деко. Самые примечательные работы фирмы – это фабрики «Файерстоун» (1929) и «Пайрин» (1930) в Брентфорде, «Альбион кар уоркс» и «Индия Тайер энд Раббер К°» в Глазго (1930), фабрика Гувера в Перивелле (1932) и автовокзал «Виктория» в Лондоне (1932).

Урбан, Йозеф (1872–1933)

Уроженец Вены. Урбан учился в Императорской и королевской академии художеств и Политехническом институте; впервые он посетил США в 1901 для оформления австрийского павильона на выставке в Сент-Луисе. В 1911, переселившись в США, он осуществлял непрерывную связь между венской традицией современного декора и развивающимся американским ар деко. Принимал участие в выставке «Архитектор и индустриальное искусство» в нью-йоркском Музее Метрополитен в 1929. Много работал для театра, особенно известно здание Театра Зигфелда, для которого Урбан также создал сценграфию большинства его бродвейских постановок. У Урбана была собственная «Декоративная и сценическая студия» в Нью-Йорке; в 1922 он открыл нью-йоркское отделение «Венских мастерских» на Пятой авеню, для которого создал дизайн интерьера и часть мебели; он основал также Фонд поддержки деятельности «Венских мастерских». Архивы Урбана, хранящиеся в Колумбийском университете, содержат зарисовки деталей самой разнообразной обстановки для отелей и ресторанов в Нью-Йорке и на Среднем Западе.

Фолло, Поль (1877–1941)

Как и Дюфрен, Фолло – представитель старшего поколения дизайнеров ар деко, развивших свой стиль, исходя из модерна – ар нуво. Фолло работал в «Ла мезон модерн» в 1901–1903; стал самостоятельно работать с 1904, занимаясь дизайном

мебели, освещения, ковров, часов и ювелирных изделий. Упрощенные формы, навеянные традиционными мотивами, сочетались у Фолло с богатым декором. Его работы перед Первой мировой войной представляют усвоение современной системы декора, ставшей основой для многих произведений более традиционного французского ар деко, который достиг апогея на парижской Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925, в которую Фолло внес большой вклад. В 1923 году Фолло стал директором по дизайну мастерских «Помон» в магазинах «Бон марше», а в 1928 перешел в парижский офис «Уэринга и Гиллоу», где сотрудничал с Сержем Чермаевым. После 1931 Фолло вернулся к самостоятельной практике и в 1935 получил заказ на оформление океанского лайнера «Нормандия»; принимал участие во Всемирной выставке в Брюсселе.

Франка, Пол Теодор (1886–1962)

Родился в Праге. Франка вместе с Йозефом Урбаном, также европейцем, был одним из пионеров дизайна, работавших в Америке перед 1925 и заложивших основы американской традиции современного декора. Проведя некоторое время в Берлине и Копенгагене, Франка поселился в Америке в 1914 и занялся бизнесом в Нью-Йорке. Сначала он называл себя архитектором, а в 1922 открыл галерею на 48-й улице, где продавались разнообразная мебель, созданная по его проектам, а также современные ткани и обои, импортированные из Европы. Своим влиянием он обязан полемическим публикациям в защиту современного искусства. *Новые измерения. Форма и реформа. Досуг в эру машин. Пространство для жизни и Обзор американского текстиля.* В 1926 он создал знаменитую мебель «небоскребы», а в 1930-е занялся проектированием мебели и изделий из металла.

Хилл, Оливер (1887–1968)

Хилл посещал вечерние занятия в Ассоциации архитекторов в Лондоне. После Первой мировой войны он возобновил свою деятельность и стал модным архитектором, работавшим преимущественно в неогеогианском и локальном стилях. После 1930 Хилл

спроектировал ряд зданий в современном стиле, хотя его неоднозначное отношение к доктринерским элементам модернизма отразилось в использовании декора. В то время как Джорджиндс (1933) и схема для Фринтона определенно опираются на современные направления, в отеле «Мидленд» в Моркеме (1934) он прибегнул к помощи декораторов Эрика Гилла и Эрика Равильеса. Хилл – автор британского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937.

Холден, Чарлз (1875–1960)

Архитектура Чарлза Холдена служит примером прагматичного компромисса, которым и был британский ар деко. В начале карьеры Холден был ассистентом К.Р. Ашби. После Первой мировой войны он стал членом ассоциации «Дизайн в промышленности», благодаря чему познакомился с Франком Пикком, который заказал ему фасады для станций лондонского метро – и существующих, и новых станций Северной линии. Холден путешествовал вместе с Пикком по Северной Европе, и его работа над станциями линии Пиккадилли выполнена в стиле кирпичных современных домов, напоминающих работы таких голландских архитекторов, как Дюдок. Начиная с 1931 Холден работал над схемой централизации Лондонского университета, самый выдающийся памятник которого – дом университетского Сената в Блумсбери.

Хофман, Йозеф (1870–1956)

В 1903 году Хофман участвовал в создании «Венских мастерских» и руководил ими до 1931. Хофман учился у Отто Вагнера в Академии художеств в Вене и был одним из основателей венского Сецессиона в 1897. Его влияние на «Венские мастерские» было абсолютным. Хофман был автором самых известных архитектурных проектов мастерских: санатория в Пуркерсдорфе (1902–1903) и дворца Стокле в Брюсселе (1909–1911), а также дизайна во всех областях прикладных искусств. Строгий решетчатый рисунок, лежащий в основе многих его проектов, – его любимый декоративный мотив – послужил основанием для его прозвища: «Хофман-квадратик». Его работа в «Венских

мастерских» была поворотным пунктом в развитии европейской традиции современного декоративного дизайна, продолжением которой явился парижский ар деко 1920-х.

Худ, Реймонд (1881–1934)

Учился в Массачусетском технологическом институте и Академии художеств в Париже; о раннем этапе его архитектурной деятельности известно немного. Известность пришла к Худу в 1922, когда он вместе с Джоном Мидом Хоулсом выиграл конкурс на проект башни редакции *Chicago Tribune*. Хотя здание было построено скорее в стиле неоготики, чем ар деко, оставшиеся годы его деятельности включали работу над самыми примечательными зданиями того времени в США, а именно: Американ-рейдизитор-билдинг в Нью-Йорке (1925), в котором менее выраженная неоготика сочеталась с более определенной современностью; Рокфеллер-билдинг (1931), одним из авторов проекта которого он являлся и который остается олицетворением ар деко; и Макгроу-Хилл-билдинг с его терракотовой облицовкой фасадов. Последняя работа Худа – проект Электрисити-билдинг на выставке «Век прогресса» в Чикаго (1933).

Чермаев, Серж (1900–1996)

Родился на Кавказе, получил образование в Англии. С 1924 до переезда Чермаева в Америку в 1939 его карьера иллюстрирует постепенное усиление позиций модернизма в Великобритании в 1930-е. Тем не менее творчеству Чермаева всегда было свойственно лирическое начало, выделявшее его среди современников. С 1924 по 1927 был главным дизайнером лондонской фирмы «Э. Уильямс Лтд», а затем стал директором фирмы «Модерн Арт Студио» Уэринга и Гиллоу, для которой он проектировал роскошную «модернистскую» мебель. В начале 1930-х входил в группу модернистов «МАРС» и работал с немецким эмигрантом Эрихом Мендельсоном, вместе с которым спроектировал знаменитый Морской павильон де ла Вар в Бексхиле, Суссекс. Его новаторские проекты для производителя мебели «ПЕЛ» ввели использование металлических трубок в Англии. В те же годы Чермаев проектировал радиорубки для «Экко».

Шаро, Пьер (1883–1950)

Уроженец Бордо. Впервые участвовал в выставке на Осеннем салоне в 1914. Получил архитектурное образование, участвовал в Международной выставке декоративного и индустриального искусства в 1925 в Париже как архитектор и декоратор. Смелые кривые линии и эффектные контрасты экзотических пород дерева в мебели его раннего периода в конце 1920-х уступили место более функциональной эстетике. Шаро, член-учредитель «Союза современных художников», был сторонником тезиса взаимосвязи формы и функции. С 1932 по 1938 проводил детальные исследования по развитию свободной планировки. Шаро получал заказы на дизайн интерьера, в частности от Малле-Стевенса. Его самая известная архитектурная работа – Стекланный дом, знаменитый новаторским использованием стеклянного кирпича для стен и свободной планировкой интерьера, – была выполнена в 1931 в сотрудничестве с голландским архитектором Бейвумом.

Янак, Павел (1882–1956)

Учился у Отто Вагнера в Академии художеств в Вене (1906–1908), затем вернулся в родную Прагу, где создал самые примечательные образцы мебели и керамики чешского кубизма. В 1908 участвовал в основании кооператива «Артель», сыгравшего ключевую роль в реализации многих кубистических проектов. Янак входил в «Группу художников-пластиков» в 1911, был соиздателем журнала *Umelecky Mesicknik*, а также одним из основателей «Пражских художественных мастерских» в 1912.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

Abercrombie, Patrick (ed.)

The Book of the Modern House. London: Batsford, 1939.

Adams, S.R.

Modern Decorative Art: A Series of Two Hundred Examples of Interior Decoration, Furniture, Lighting Fixtures and other Ornamental Features. London: Batsford, 1930.

Ades, Dawn, Benton, T., Elliott, D. & Whyte, I.

Art and Power: Europe under the Dictators, 1930–45. London: Thames and Hudson, 1995.

Albrecht, Donald

Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies. London: Thames and Hudson, 1987.

Arnold, R.J. & Tyser, H.F.

The Carpet Annual. London: 1935.

Arnold, R.J. & Tyser, H.F.

The Carpet Annual. London: 1937.

Atwell, David

Cathedrals of the Movies: A History of British Cinemas and their Audiences. London: Architectural Press, 1980.

Baker, Eric & Bilk, Tyler

Trade Marks of the 1920s & 1930s. London: Angus & Robertson, 1989.

Battersby, Martin

The Decorative Twenties. (revised and edited by Philippe Garnier). London: Herbert, 1988.

Battersby, Martin

The Decorative Thirties. (revised and edited by Philippe Garnier). London: Herbert, 1988.

Bayer, Patricia

Art Deco Architecture. London: Thames and Hudson, 1992.

Bayer, Patricia

Art Deco Interiors. London: Thames and Hudson, 1988.

Bel Geddes, Norman

Hanzons. Boston: Little, Brown & Co., 1932.

Berman, Marshall

All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity. London: Verso, 1987.

Billcliffe, Roger

Mackintosh Furniture. Cambridge: Lutterworth Press, 1984.

Borsi, Franco

The Monumental Era: European Architecture and Design 1929–1939. London: Lund Humphries, 1987.

Bossaglia, Rossana

Il Deco Italiano: Fisionomia Della Stile 1925 in Italia. Milan: Rizzoli, 1975.

Bouillon, Jean-Paul

Art Deco. New York: Rizzoli, 1989.

Boston, Richard

Osbert: A Portrait of Sir Osbert Lancaster. London: Collins, 1989.

Breeze, Carla

LA Deco (Introduction by David Gebhard). New York: Rizzoli, 1991.

Breeze, Carla & Whiffen, Marcus

Pueblo Deco: The Art Deco Architecture of the Southwest. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.

Brett, David

Charles Rennie Mackintosh and the Poetics of Workmanship. London: Reaktion, 1992.

Bruhnammer, Yvonne & Tise, Suzanne

French Decorative Art: The Société des Artistes Décorateurs. London: Flammanon, 1990.

Buch, J.

A Century of Architecture in the Netherlands 1880–1990. Amsterdam: NAI, 1994.

Camard, Florence

Ruhlmann: Master of Art Deco. London: Thames and Hudson, 1993.

Capitman, Barbara, Kinerk, M.D. & Wilhelm, D.W.

Rediscovering Art Deco USA. New York: Viking, 1994.

Cerwinske, Laura

Tropical Deco: The Architecture and Design of Old Miami Beach. New York: Rizzoli, 1991.

Chruscicki, Tadeusz

Art Deco in Poland. Cracow: 1994.

Cochrane, Grace

The Crafts Movement in Australia. Kensington N.S.W.: New South Wales University Press, 1992.

Cohen, Judith Singer

Cawtown Moderne: Art Deco Architecture of Fort Worth, Texas. College Station: Texas A & M University Press, 1988.

Collins, Judith

Eric Gill: Sculpture. London: Lund Humphries/Barbican, 1991.

Collins, Michael & Papadakis, Andreas

Post-Modern Design. London: Academy, 1989.

Crosby, Theo

Let's Build a Monument. London: Pentagram Design Limited, 1987.

Crosby, Theo & Sandle, Michael

The Battle of Britain Monument. London: Pentagram Design Limited, 1987.

Dean, David

The Thirties: The English Architectural Scene. London: RIBA, 1983.

Dehairs, LOon

Modern French Decorative Art: a Collection of Examples of Modern French Decoration. London: Architectural Press, 1926.

Delhaye, Jean

Art Deco Posters and Graphics. London: Academy, 1977.

Derwig, Jan & Mattie, Enk

The Amsterdam School. Amsterdam: Architectura Natura, 1991.

De Wit, Wim

The Amsterdam School: Dutch Expressionist Architecture, 1915–1930. London: MIT Press, 1983.

Dufrène, Maurice

Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Exposition, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1989.

Duncan, Alastair

Art Deco / Art Nouveau Bookbinding. London: Thames and Hudson, 1989.

Duncan, Alastair

American Art Deco. London: Thames and Hudson, 1986.

Duncan, Alastair

Art Nouveau and Art Deco Lighting. London: Thames and Hudson, 1978.

Duncan, Alastair

Art Deco Furniture: The French Designers. London: Thames and Hudson, 1992.

Edwards, Clive D.

Twentieth Century Furniture. Manchester: MUP, 1994.

Epstein, Jacob

Let There Be Sculpture: An Autobiography. London: Michael Joseph, 1940.

Etlin, Richard A.

Modernism in Italian Architecture 1890–1940. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Etlin, Richard A. (ed)

Studies in the History of Art 29: Nationalism in the Visual Arts. Washington: National Gallery of Arts, 1991.

Evenson, Norma

The Indian Metropolis: A View Toward the West. New Haven: Yale, 1989.

Exton, E. Nelson & Littman, Frederic

Modern Furniture. London: Boriswood, 1936.

Fahr-Becker, Gabriele

Wiener Werkstätte. London: Taschen, 1995.

Fischer Fine Art Ltd.

Frank Lloyd Wright: Architectural Drawings and Decorative Arts. London: Fischer Fine Arts, 1985.

Follot, Paul

Intérieurs Français au Salon des Artistes Décorateurs. Paris: 1927.

Forty, Adrian

Objects of Desire. London: Thames and Hudson, 1992.

Frankl, Paul

Form and Re-Form: A Practical Handbook of Modern Interiors. New York: Harper & Bros, 1930.

Frankl, Paul

New Dimensions: The Decorative Arts of Today in Words and Pictures. New York: Payson & Clarke, 1928.

Freeland, J.M.

Architecture in Australia. Melbourne: Cheshire Publishing, 1968.

Fry, Roger

Omega Workshops Ltd, Artist Decorators. London: Omega Workshops, 1915.

Gebhard, David

Tulsa Art Deco: An Architectural Era, 1925–42 (contemporary photographs by David Halpern). Tulsa: Junior League of Tulsa, 1980.

Gebhard, David and Von Bretton, Harriette

LA in the Thirties. Santa Barbara: Art Galleries of the University of California, 1975.

Genauer, Emily

Modern Interiors Today and Tomorrow. Cleveland & New York: The World Publishing Company, 1942.

Greenhalgh, Paul

Struggles within French Furniture in Greenhalgh (ed.) Modernism in Design. London: Reaktion, 1990.

Greenhalgh, Paul

Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939. Manchester: MUP, 1988.

Haegeney, W. (ed.)

Repertoire: Modern Interior Design 1928–29. Rome: Belvedere, 1986.

Harbison, Robert

Eccentric Spaces. London: André Deutsch, 1977.

Haslam, Malcom

Art Deco. London: Macdonald, 1987.

Heide, Robert & Gilman, John

Popular Art Deco: Depression Era Style and Design. New York: Abbeville Press, 1991.

Heller, Steven & Fili, Louise

Dutch Moderne. San Francisco: Chronicle Books, 1994.

Heller, Steven & Fili, Louise

Italian Art Deco: Graphic design Between the Wars. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

Heller, Steven & Fili, Louise

Streamline: American Art Deco Graphic Design. San Francisco: Chronicle Books, 1995.

Heskett, John

Industrial Design. London: Thames and Hudson, 1984.

Hillier, Bevis

Art Deco of the Twenties and Thirties. London: Studio Vista, 1968.

Hulanicki, Barbara

From A to Biba. London: Comet,

Jackson, Alan A.

Semi-Detached London. Didcot: V Publications, 1991.

Jencks, Charles

The Language of Post-Modernism. Academy, 1987 (fifth edition).

Kallir, Jan

Viennese Design and the Wiener Werkstätte. London: Thames and Hudson, 1987.

Kaplan, Wendy (ed.)

Designing Modernity: The Arts of Persuasion 1885–1945. London: Thames and Hudson, 1995.

Kaplan, Wendy (ed.)

Charles Rennie Mackintosh. Abbeville Press, 1996.

Karol, E., & Allibone, F.

Charles Holden: Architect 1889–1962. London: RIBA, 1988.

Kenna, Rudolph

Glasgow Art Deco. Glasgow: Dre,

Kery, Patricia Franz

Art Deco Graphics. London: Thames and Hudson, 1986.

Klein, Dan, McClelland, N.

Haslam, Malcom
In the Deco Style. London: Thames and Hudson, 1987.

Kiesler, Frederick

Contemporary Art Applied Art to its Display. London: Pitman & Sons, 1934.

Lancaster, Osbert

Home Sweet Home. London: John Murray, 1939.

Lancaster, Osbert

Pillar To Post: the Pocket Lamp of the Twenties. London: John Murray, 1938.

Lancaster, Osbert

Progress at Pelvis Bay. London: John Murray, 1936.

Lancaster, Osbert

With an Eye to the Future. London: John Murray, 1967.

Le Corbusier

Precisions: On the Present and Future of Architecture and City Planning. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Le Corbusier

The Decorative Arts of Today. London: Architectural Press, 1987.

Light, Alison

Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars. London: Routledge, 1991.

MacKenzie, John M.

Orientalism: History, Theory and Critique. Manchester: MUP, 1995.

БИБЛИОГРАФИЯ

Mackerlitch, T. & P.

Facade: A Decade of British and American Commercial Architecture, London: Matthew Mills and Dunbar, 1976.

Margollus, Ivan

Cubism in Architecture and the Applied Arts: Bohemia & France 1910–1914, North Pomfret, Vermont: David & Charles, 1979.

McCready, Karen

Art Deco and Modernist Ceramics, London: Thames and Hudson, 1994.

McMillan, J.F.

Twentieth Century France: Politics & Society 1898–1991, London: Edward Arnold, 1992.

Mendenhall, John

French Trademarks of the Art Deco Era, San Francisco: Chronicle Books, 1991.

Messler, Norbert

The Art Deco Skyscraper in New York, Frankfurt am Main: Lang, 1983.

Mordaunt-Crook, J.

The Dilemma of Style, London: John Murray, 1987.

Mouron, Henri

Cassandre, London: Thames and Hudson, 1985.

Myers, Eric

Screen Deco, Bromley: Columbus, 1985.

Neuwirth, Waltraud

Wiener Werkstätte: Avant Garde, Art Deco, Industrial Design, Vienna: Austrian Museum of Applied Art, 1984.

Noever, Peter (ed.)

Josef Hoffmann Designs, Munich: Prestel, 1992.

Oliver, Paul, Davis, Ian & Bentley, Ian

Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies, London: Pimlico, 1994.

Orwell, George

The Road to Wigan Pier, London: Penguin, 1962.

Ostergard, Derek

Art Deco Masterpieces, New York: Hugh Lauter Levin Associates, 1991.

Park, Edwin Avery

New Backgrounds for a New Age, New York: Harcourt Brace & Co., 1927.

Ponti, Lisa Licitra

Gio Ponti: The complete work 1923–1978, London: Thames and Hudson, 1990.

Powers, Alan

H.S. Goodhart-Rendell 1887–1959, London: Architectural Association, 1987.

Powers, Alan

Oliver Hill: Architect and Lover of Life, London: Mouton, 1989.

Powers, Alan

Shop Fronts, London: Chatto & Windus, 1989.

Prokopoff, Stephen S. (ed.)

The Modern Dutch Poster: The First Fifty Years 1890–1940, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Purvis, Alston W

Dutch Graphic Design 1918–1945, New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

Robinson, Heath & Browne, K.R.G

How To Live in a Flat, London: Hutchinson & Co., 1937.

Rosenthal, Rudolph & Ratzha, Helena

The Story of Modern Applied Art, New York: Harper & Bros., 1948.

Scarlett, Frank

Arts Decoratifs 1925: A Personal Recollection of the Paris Exhibition, London: Academy Editions, 1975.

Shand, Morton P.

Modern Theatres and Cinemas, London: Batsford, 1930.

Sharp, Dennis

The Picture Palace and other Buildings for the Movies, London: Evelyn, 1969.

Shaw, Peter

Art Deco Napier, Styles of the Thirties, Napier: Cosmos Publications, 1990.

Shaw, Peter

New Zealand Architecture From Polynesian beginnings to 1990, Auckland: Hodder & Stoughton, 1991.

Silvester, C.

The Penguin Book of Interviews, London: Penguin, 1993.

Smith, Terry

Making the Modern: Industry, Art and Design in America, London: University of Chicago Press, 1993.

Sontag, Susan

Against Interpretation, London: Vintage, 1994.

Sparke, Penny

An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century, London: Routledge, 1992.

Spours, Judy

Art Deco Tableware, London: Ward Lock, 1988.

Steele, Valerie

Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age, Oxford: OUP, 1985.

Svestka, Jiri

Kubismus in Prag 1909–1925, Stuttgart: Hatje, 1991.

Taylor, Brian Brace

Pierre Chareau: Designer & Architect, Kbln: Taschen, 1992.

Troy, Nancy J.

Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier, New Haven and London: Yale, 1991.

Urban, Joseph

Theatres, New York: Theatre Arts Inc., 1929.

Vegesack, A. (ed)

Czech Cubism: Architecture, Furniture and Decorative Arts, 1910–1925, Montreal: Lawrence King, 1992.

Volker, Angela

Textiles of the Wiener Werkstätte 1910–1932, London: Thames and Hudson, 1994.

Ward, Mary & Neville

Home in the Twenties and Thirties, London: Ian Allan, 1978.

Whiteley, Nigel

Pop Design: Modernism to Mod, London: Design Council, 1992.

Wright, Frank Lloyd

An Autobiography, London: Quartet, 1977.

Wright, Frank Lloyd

A Testament, New York: Horizon Press, 1957.

Wurts, Richard

New York World Fair 1939–1940 in 155 Photographs, London: Constable, 1977.

СТАТЬИ

Adams, Brooks

'Urban Renewal', *Art in America*, April 1988, Vol. 76 No.4, pp.43–7.

Bellucci, Alberto

'Monumental Deco in the Pampas: The Urban Art of Francisco Salamone', *JDAFA*, 1992.

Campbell, Louise

'A Model Patron: Basset Louke, Mackintosh & Behrens', in *The Journal of the Decorative Arts Society*, Volume 10, 1986, pp.1–9.

Compton, J.

'Night Architecture of the Thirties', in the *Journal of the Decorative Arts Society*, Volume 4, 1979, pp.40–47.

Corak, Zeljka

'The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris', *JDAFA*, Fall 1990, p.37.

De Dios, Jorge Ramos

'Latin American architecture of the Art Deco Era', *Art Deco Weekend Magazine*, Miami, 1995, pp.30–34.

Duncan, Alastair

'Art Deco Lighting', *JDAFA*, Spring 1986, pp.20.

Dunlop, Beth

'Interview: Timothy Rub on the Work of Joseph Urban', *JDAFA*, Spring 1988, pp.104–119.

Freschi, Fredrico

'Big Business Beauty: the Old Mutual Building', Cape Town, South Africa, *JDAFA*, 1994, p.39.

Groenberg, Tag

'Cascades of Light: The 1925 Paris Exhibition as ville lumiere', *Apollo*, July 1995, pp.12–16.

Krečić, Peter

'Jože Plečnik and Art Deco', *JDAFA*, Fall 1990, pp.27–32.

Manevic, Zoran

'Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture', *JDAFA*, Fall 1990, p.71.

Martin, Marilyn

'Art Deco Architecture in South Africa', *JDAFA*, 1994.

Parker, Eileen

Working for Oliver Bernard and the early days of PEL Ltd, *The Journal of the Decorative Arts Society*, Volume 8, 1983, pp.50–57.

Payne, Rodney

Bath Cabinet Makers, *The Journal of the Decorative Arts Society*, Volume 5, 1980, pp.23–30.

Powers, Alan

'Art Deco: An image problem?', *Apollo*, July 1995, pp.3–6.

Rub, Timothy

'Joseph Urban', *ID: The Magazine of International Design*, Jan/Feb 1988, Vol. 35 No.1, pp.60–63.

Simon, Robin

'Napier, New Zealand: Art Deco capital of the Southern Hemisphere', *Apollo*, July 1995, pp.17–19.

Sisson, Rachel

'Rio de Janeiro 1875–1945: The Shaping of a New Urban Order', *JDAFA*, 1995, pp.139–55.

Thomas, D.

'Art Deco in Australia', *Art and Australia*, Vol. ix, 1971–2.

Tilson, Barbara

The Modern Art Department, Waring and Gillow, 1928–1931, *The Journal of the Decorative Arts Society*, Volume 8, Brighton: The Decorative Arts Society, 1983, pp.40–49.

Wallace Laidlaw, C.

'The Metropolitan Museum of Art and Modern Design: 1917–1929', *JDAFA*, Spring 1988, pp.88–103.

Wilks, Christopher

'Who was Betty Joelf? British furniture design between the wars', *Apollo*, July 1995, pp.7–11.

КАТАЛОГИ ВЫСТАВОК

American Art Deco Architecture, Finch College Museum of Art, 6 November 1974–5, January 1975.

Magyar Art Deco, Imparnuveszeti Museum, Hungary.

Tempo Dos Modernistas, Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, 1974.

Art in our Time, MOMA, New York, 1939.

Everyday Things, RIBA, London, c.1936.

Modern Art in French & English Decoration, Waring & Gillow Galleries, London, 1928.

ЖУРНАЛЫ

The Architect and Building News (Britain)

The Architectural Record (USA)

The Architectural Review (Britain)

Art and Industry (Britain)

Art et Décoration (France)

The Cabinet-Maker and Complete House Furnisher (Britain)

The Carpet Annual (Britain)

Commercial Art (Britain)

Country Life (Britain)

Drawing and Design (Britain)

L'illustration (France)

Royal Victoria Institute of Architects Journal (Australia)

The Studio (Britain)

The Studio Yearbook of the Decorative Arts (Britain)

Vogue (Britain)

Vogue (France)

Yearbook of the Design in Industry Association (Britain)

ДРУГИЕ ИСТОЧНИКИ

Department of Overseas Trade: *Advisory Council Report on the 1925 Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris*, London, 1925.

U.S. Department of Commerce: *Report of Commission Appointed by the Secretary of Commerce to visit and report upon the International Exposition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris, 1925*. Published March 1926.

The E.K. Cole collection of 1930s English Trade Catalogues and associated ephemera at the National Art Library, Victoria & Albert Museum, London.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Курсивом выделены страницы, на которых помещены иллюстрации.

А

Аберкромби Патрик 153
Аврора, шт. Иллинойс 102
театр «Парамаунта» 102
Австралия 192, 222.
Агньо Рой 188
«Адам, Холден и Пирсон» 168
Александр III 28
Ален Уильям ван 76
«Аллен и Апплард» 158
Аликс Шарлотта 125
Амстердам
газак «Ситроен» 136
квартира «Де Датерад» 53
кинотеатр «Тушинский» 53
Схепертхайс 53
Амстердамская школа 42, 51, 52
Анна, королева 103, 136.
Андрей Борис 17
Анском Эдуард 194
Аполлинер Гийом 32, 33.
Арбус Андре 128, 129, 130
Аргентина 199, 201, 203
Аронсон Джозеф 67
Арп Ханс 137
Аррасмит У.С. 102
«Артель» 49
Аспиунд Гуннар 51, 107
Астер Фред 10, 102, 211
«Ателье ди Варедо» 134
Аткинсон Роберт 163, 179
Атлантик-Сити
здание компании «Крейна» 64
Атуал 179
«АХ Ли и сыновья» 194

Б

Байрон Джордж 173
Бакст Лев 35
Бар, Перри 180
Барб 127
Барбер Айвен Митфорд 196
Барине Луис 124
Баркер Бр 77
Бассет-Лоун В.Дж. 149, 152, 154
«Бат Кабинет Мейерс К°» 159
Баттерсби Мартин 8, 9, 210
Баухауз 10, 84, 89, 112, 122, 124, 131, 132
Бейли Уолтер Александер 101
Беккет Уэлтон 109
Бекман Джон Габриэль 109
Бенксилл, Суссекс 168, 169, 177
Бел Геддес Норман 79, 84, 87, 89, 90, 95, 100, 103, 118
Белград 53
Бенедиктос Эдуар 11
Бенн Джон А. 197
«Бентли, Фаррем и Бернетт» 12, 211, 217
Беньямин Вальтер 112, 121
Бергстен Карл 51
Береми 134
Бернард Оливер 157
Беренс Петер 152, 154.
Беренсон Бернард 16
Беррьерен-и-Руано Васкес 203
Бетчмен Джон 7, 8, 15, 16, 17

Бинни Маркус 14
Бирбом Макс 16
Бирменгем 186
кинотеатр «Одеон» 186
«Блей и Лайман» 84
Блонфилд Реджиналд 152, 168
Блак Миша 182
Бобринский Владимир 76.
Бойен Бауэнс де 118
Болдуин Стэнли 170
Бомбей 204
Борсани Газтано и Освальдо 134
Боссом А. 37
Бостон 77
Второй национальный банк 77
Боттаи Джузеппе 132, 135
Боттичелли Алессандро 134
Брага Теодор 198
Бразилия 197, 199, 203
Брак Жорж 32, 33, 34, 35, 46
Брандт Эдгар 182
Браун Скотт 226
Брек Джозеф 63, 64.
Брегтон Харриет фон 8, 210
Бретт Дейвид 149
Бродер Роже 130, 131
Бройер Марсель 87
Бромидж Ф.Е. 180
Брут Вим тен 136
Бруши Томазо 134
Броссель
дворец Стокле 45, 47
Бугатти Карло 132
Буаис 123
Бушон Жан Поль 37, 115, 121
«Бургон и Шевалье» 118
Бурж-Уайт Маргарет 19
Бух Иозеф 137
Бушчи 134
Буэнос-Айрес 201, 203

В

Ваннер Отто 45
Вайон Аллан 168
Вантр Андре 55
Вант-Хофф Адриан Й. 136
Варгас Жетулиу Дорнелес 198
Варшавчик Григорий 198
Вебер Кем 19, 23, 24, 68, 77, 119, 121
Вежа 136
Велингтон 193
Гамильтон-Иммо-билдинг 193
Венгрия 53, 222.
Веннини Паоло 134
«Венские мастерские» 42, 45, 46, 47, 53, 60, 62, 63, 70, 91, 138, 139
Вентури Роберт 212, 226, 227
«Веркбунд» 39, 42, 45, 49, 63.
Верити Франк 179
Визельтир Ваги 140
Виктория, королева 148
Вилс Й. 136
Вирасоро Алехандро 201
Вишман Карл 45
Во Ивлин 217
Ворт Шарль Фредерик 12
«Воржес, Гислин и Уокер» 96, 197
Вуд Рон 219, 220
Вулфсон Митчелл 222

Вурдеман Уолтер 108
Вэнк Роланд А. 109
Вариан Икейн 12

Г

Гавассо Карлос Гомес 203
Гале Эмиль 63
Гамильтон, шт. Огайо 105
муниципалитет 105
Гарбо Грета 57, 72, 73
Гарсия Х.Х. 37
Гастро Харолд 192.
Гав Пирс 227
Гейхард Дейвид 8, 95, 210
Гервечян Габриэль 225
Гейт Саймон 51, 137.
Гелмерт Леон 190.
Гелсон Хилари 7, 210
Генауэр Эмили 59
Гершвин Джордж 19, 95
Гидсон Зигфрид 201
Гидо Альфредо 187, 201
Гилл Эрик 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 184
Гиллоу 123
Гильер Рене 39
Гини Гильерми 199
Гинсбургер 127
Гитлер Адольф 17, 112, 131.
Гоген Поль 170
Гомисиди Антонио и Режина 198
Гочар Иозеф 47, 49.
Гране А. 118
Грант У.Х. 194, 197
Грац Джон 198
Грей Эйлин 13, 123
«Грейхаунд Бас» 102
Гринвуд Энтони 217
«Гриннер и Скелли» 194
Гронвский Тадеуш 141
Гропиус Вальтер 89, 96, 100, 112, 131, 154
Гру Андре 40, 210
Гудхарт-Рендел Х.С. 167, 171, 172, 175
Гулл Джерри 173
«Гулласруфи» 137
Гундлум Иван 53.
Гутри Арена де 134
Гутри Марино Мария де 134.
Гутхейм Фредерик А. 109

А

Дагдей Майкл 22
Далли 217
Дали Сальвадор 16
Дейвис Норман 140
Дейн Оскар 178, 179, 180
Деллит Брюс 190, 191, 192
«Делоне Робер» 123
Делоне Соня 13, 17, 123, 128
Де-Мойн, шт. Айова 89
особняк батлера (Электрический дом) 89, 103
Дера Роберт Винсент 103
Дески Доналд 13, 64, 67, 68, 77
Детройт 77
Юнион-траст-билдинг 77, 82
Джеймс Эдвард 16, 17
Дженкинс Саймон 14
Дженкс Чарльз 212, 223

Джерард А.Х. 168
Джеоферсон Томас 107
Джо-Буржуа 31, 123, 124.
Джон Элтон 9
Джонсон Филип 69
Джордж Бернард 180
Джоэл Бетти 158, 159, 160
Дик Рейд 144
Диксон А. Марри 220
Доминик 115, 119
Донген Кес ван 210
Доннелли Джон 99
Дорен Харолд ван 84
Дорсет 173
«Лэндфолл» 173
Доунтон Роял 25
Дочка 50, 51
фабрика Диннори 50, 51
Драгонетт Джессика 11, 12
Драгонетт-Лофтус Надя 12
Драгоновский Иозеф 140.
Дрейфус Генри 84, 87, 90, 91, 95.
Дункан Дж.Н. 194
Дункан Т.Н. 194
Дусбург Тео ван 45, 124, 136, 137, 177, 184.
Дюлак Виллем 52, 136, 178, 199, 203
Дюло Пьер 118
Дюнан Жан 63, 119, 126
Дога Жан 119, 141
Дюген Леон 122
Дюфи Рауль 45, 63
Дюфрен Морис 22, 28, 31, 32, 40, 41, 41, 123, 124, 130, 158
Дюшан-Вийон Раймон 46
Джильев Сергей 35

Ж

Жалло Леон 40
Жанно Г. 115
Жорж Вальдемар 128
Журден Франц 123, 124, 130

З

Загреб 53
Зоннабанд Илина 11
Зонтаг Сюзан 21

И

Ивенсон Норма 204
Индия 204–206
Ионидис Базил 156
Ирвин Л.Ф. 189
Ириб Поль 42, 111
Ирсаи 134
«Истон и Робертсон» 144, 145
Ионг Х.А. де 53
Ионгерт Як 136
Иоханнесбург 194, 196, 197
Астор Менш 194, 195
«Жолюсеум», кинотеатр 197
Констанша-Корт 194, 195
Норманди-Корт 194, 915
Почтамт 196
Статтафордс-билдинг 194, 195
Хитс-билдинг 194, 195
Юнион-Каси-билдинг 194, 195, 196
Эском-хаус 196

К

«Калленбах, Кеннеди и Фернер» 194
«Калленбург, Лтд.» 149, 150.
Каллир Ян 139
Каммингс 189
Кан Алберт 95
Кан Жак Эли 63, 98, 99, 197
Канзас-Сити 100, 107
Муниципалитет 107
Музик-холл 100, 101
Сити-холл 107
Калдинский Василий 32, 160
Каппиелло Лоретто 122.
Каплан 102
Кардвелли Винченцо 50
Карлю Жан 121, 122, 123, 125
Картер Говард 37
Кассандр А.М. 19: 25, 115, 121, 122, 123, 132, 135, 136, 141, 184
Кауфман Гордон Б. 7
Кейптаун 194, 196, 197
Маркет-хаус 197
Олд-Мюнхен-Билдинг 194, 196
Кенсия 134
Кердич Иво 53
Килерк Майкл 219
Кирич Владимир 53
Кисела Франтишек 49
Кларк Артур Гордон 11
Кларк Джерад 211
Кларк Энтони 10
Клерк Михел де 51, 52, 53
Кливленд, выставка 92
Клиф Кларис 14, 162, 163, 164–165
«Кнолл Интернэшнл» 226
«Кок энд К°» 159
Коллетт Т.Е. 156
Комптон Майкл 212, 213
Кон И 16
Коннел 154
Конрад Питер 14
Корбетт Харви 67
Корро Жан-Батист Камиль 123
Коррея Диас Фернандо 199
«Коста» 137
Коулз Джордж 180
Коутс Уэлмс 154
Кох Эд 220
Крабтри У. 180
Кравотто Маурисио 203
Крайслер Уолтер 76
Крайстчерч, Новая Зеландия 194
кинотеатр «Эйвон» 194
Краймер Пит 51, 53
Кристи, аукцион 16
Кристи Агата 7
Кристиансен Дейвид 216
Кросби Бини 148
Кросби Тео 226, 227
«Кросс и Кросс» 8, 81
Круз Гарри В/
Кратч Джордж 89, 103
Кук П. Роджерс 194, 197
Кулер Диана 17
Кулер Сюзан 13, 162
Кнауден Джон 12
Кэлпман Барбада 219, 220
«Кюндар» 84

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

А
 «Азаль и Левад» 21
 Лаббок Перси 16
 Лалик Рене 15, 27, 30, 31, 70, 72, 118
 Ланвен Жанна 42
 Ланг Фриц 72
 Ландинский Поль 199, 200, 201
 Ланкастер Осберт В. 17, 19, 21, 35, 112, 146, 147, 148, 154, 166, 178
 Лансбург Дж. Алберт 74–75, 76
 Ланна Эмиль 134
 Левад А. 31, 33
 Леви Эктор 201
 Лигрен Пьер 37, 123
 Леже Фернан 32, 72, 119
 Лезювр Анн 11
 Лейаер Джеймс 210
 Ле Корбюзье Шарль Эдуар 31, 38, 39, 40, 41, 47, 50, 79, 87, 96, 100, 118, 121, 123, 124, 136, 181, 198, 201, 203, 207, 225
 Лематр Ивонна 118
 Леон Поль 123
 Ли Чарльз С. 72, 104, 105
 Либенберг Джек 103
 Лиммеред 137
 Линтон Норберт 9
 Липман Герберт 70
 Ликтештейн Рой 209
 Лондон 156, 157, 163, 167, 168, 171, 173, 177, 180, 186
 «Бархерс» универмаг 180
 Гейффри-хаус 155, 163
 Дом радиовещания 168, 170, 171, 173
 здание Дейли Экспресс 163
 «Камден-Паркуэй», кинотеатр 178
 «Кларидж», отель 166
 «Новая Виктория», кинотеатр 179
 «Одеон», кинотеатр 180
 «Питер Джонс», 180
 «Савой», отель 156
 «Семфриджес», универмаг 181, 182
 «Сенная пристань», 173, 175
 «Самилсон», универмаг 181
 станции метро 171, 174, 175,
 «Странд-Палас» 157
 фабрика Гувеса 19, 23, 143, 167
 фабрика Хупера 167
 «Файерстоун», фабрика 14, 167, 217, 218
 штаб-квартира метрополитена 168
 штаб-квартира М16 208, 209
 «Лорд и Тейлор» 67
 Лори Ли 98
 Лос-Анджелес 67, 68, 76, 77, 102, 103, 107, 109,
 «Авдалон», кинотеатр 109
 «Академия», театр 104, 105
 «Бумлокс Уилшир», универмаг 15, 67,
 68–69, 71
 Высшая школа Голливуда 107
 городская библиотека 15
 дом Барнсдолла 60, 61
 завод кока-колы 103
 здание Лос-Анджелес Таймс 7, 107
 «Пангаджис», кинотеатр 72
 «Питер Джонс», универмаг 180
 Сити-холл 107
 «Странд-Палас», отель 157
 «Тайтл Гранд и энд Траст» 77
 Тихоокеанский зал 15, 108, 198
 «Уилтерн», кинотеатр 74, 75

«Лоув и Лоув» 194
 Лоуи Раймонд 24, 79, 84, 90, 95
 Лукас 154
 Лутъен Эдвин 206
 Любеткин Бертольд 22, 154
 Людовик XVI 70
 Люсте 115
 Люксис Э. Уомзми 179
 «Лэм энд Эббис» 163
 Л'Эрбье Марсель 72, 124, 136
 Люрса Андре 136, 225
 Люрса Жан 19, 124

М
 Магритт Рене 16
 Май И.М. ван дер 51, 53
 Майами-Бич 103, 105, 219
 отель «Кардосо» 103
 отель «Марлин» 103, 219, 220
 отель «Сенатор» 103
 Маюерс Ван 168, 172, 173
 Макартур Джон 89
 Макинтош Чарльз Ренчи 42, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 193
 Маккертин Тони и Питер 11
 «Макманус Принтерс» 196
 Малле-Стевенс Робер 41, 45, 72, 92, 103, 123, 124, 126, 127, 128, 136, 137, 199, 225
 Манфорд Люксис 91
 Мар Андре 30, 31, 40, 46, 63, 70
 Маринетти Филиппо Томмазо 132
 Мартель Жан 124
 Мартин Марлин 196, 197
 Мартинесон Рекс 197
 Мойсон Реймонд 122
 Мекки Джордж 167
 Мельников Константин 41
 Менделсон Эрик 60, 154, 168, 169, 177
 Мендес Кристофер 13
 Местр Рой де 190
 Милберн У. и Т.Р. 183
 Милле Жан Франсуа 123
 Миннеаполис 11, 210
 Художественный институт 10, 211
 Мис ван дер Роз Людвиг 60, 96, 131, 227
 Мозер Коломан 42, 45, 47, 60, 139
 Моэн Анатоли де 112, 115
 Монтаньяк 119, 123
 Мордонт-Крук Дж. 218, 223, 227
 Моркам, Ланкашир 173, 177
 отель «Мидланд» 173, 176, 177
 Моррисон Дон 13
 «Морроу и Гордон» 186, 187, 192
 Морхед Алан 189
 Мосли Освальд 17
 Моффат Дж.А. 194
 Мохой-Надь Ласло 181
 Мозм Сомерсет 16
 Мур Генри 168
 Мур Эдуард К. 63
 Муусомини Бенито 112, 132, 134, 135, 196
 Мухина Вера 110
 Муцио Джованни 50
 Мэншил Пол 78
 Мэншинг Эстор 194
 Марфи Джозеф 101
 Мэттьюз Кристофер 223
 Мочелл 39, 40

Н
 Нейпир 193, 194, 222
 Нив Кристофер 213
 Нижинский Вацлав 35
 Нимейер Оскар 203
 Ноай де 137
 Новак Франтишек 140
 Новотный Отакар 49
 Новая Зеландия 193, 194
 Выставка Столетия, 1940–1993
 Нок Олив 189
 Нортгемптон 149
 «Дергейт» 149, 152, 153
 «Нью Уэйз» 152, 154
 Нью-Йорк
 Всемирная выставка, 1939–1940, 24, 25, 92, 95, 96, 115
 Грейбар-билдинг 98, 99
 здание Американской радиокорпорации 57, 79, 81
 Крайслер-билдинг 10, 18, 19, 20, 21, 76, 81
 Миншен-билдинг 13
 Музей Метрополитен 59, 62–64, 67
 Музик-холл Радио-Сити 10, 12
 «Ройалтон», отель 224, 225
 Сити Банк 8
 Театр Рейнхардта 65
 Тетр Зигфелда 99
 Чэнин-билдинг 10, 13
 Эмпайр-Стейт-билдинг 10, 77, 82
 Ньюкасл 183
 Выставка северо-восточного побережья 183
 Ньюгра Ричард 100

О
 «Обел и Обель» 194, 197
 «Общество художников-декораторов» 39, 115, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 130, 138, 139
 Оден У.Х. 173
 Озанфан Амеде 128
 Ок Парк, шт. Иллинойс 63
 Храм Согласия 63
 Окленд, Новая Зеландия 193
 Гардиан-Грост-билдинг 193
 Димворт-билдинг 193
 Ландмаркхаус 193
 О'Коннер Кэтрин 189
 Олмерс Эдвин 137
 Ольбрих Йозеф Мария 44, 45, 60, 91
 Омолье Эрик 163
 «Оррефорс» 51, 137, 140
 Оруэлл Джордж 147, 180, 218
 Осецкий Штефен 140, 141
 Османн Жорж 197
 Оул И.И.П. 52, 136
 «Оуэкс Иллинойс Гласс» 92

П
 Палладио Андреа 50
 Парк Эдвин Эйвери 62
 Париж
 Всемирная выставка, 1937, 112, 115, 122, 128, 130, 131
 павильон Германии 112, 113
 павильон СССР 110, 111
 Колониальная выставка, 1931, 111, 115

Международная выставка современного декоративного и индустриального искусства, 1925, 21, 23, 24, 25, 28, 30, 38, 55, 59, 115, 128, 132, 138, 144
 «Особняк коллекционера» 29
 павильон Великобритании 144, 145
 павильон «Галерио Лафетт» 29
 павильон Голландии 52
 павильон Польши 54
 павильон «Примавера» 33
 павильон «Северской фарфоровой мануфактуры» 55
 павильон «Туризм» 45
 павильон «Французское посольство» 178
 Паркинсон Джон 67, 71
 Паркинсон Доналд 67, 71
 Пату Пьер 28, 43, 55,
 Пайль Бруно 39, 68
 Паунд Эзра 10
 Пауэрс Алан 173
 «П.Е. Гейн», Ата 156, 158
 Певанер Николай 25, 149
 «ПЕУ» 159, 162
 Пельциг Ханс 131, 180
 «Пентаграм» 227
 Пентада Оливия 198
 Перриан Шарлотта 124, 225
 Петс Ф.П.И. 136
 Пехе Дагоберт 63, 139
 Пикс Франк 52, 171
 Пикассо Пабло 32, 35, 46
 Пилингтон Бр. 161
 Пиотровский 140
 Питерс Дж.Б. 68
 Пифагор 126
 Платон 126
 Полин Том 218
 Полмини 134
 Помоч Джексон 11
 Польша 53
 Понти Джо 50, 51, 68, 105, 132, 134, 135
 Порсе Андре Франсуа 125
 Портогезе Пауло 225
 Прага 47
 Прайс-Джоунс Алан 16
 Принц 115
 Пристли Дж.Б. 167
 Проктор Теа 187, 190, 192
 Пригита Маркус 72
 Пуанкаре Раймон 126
 Пуаре Поль 35, 42, 45, 62, 189
 Пуливер Густав 134
 Пушфорка Жан 72, 123, 126–127, 127, 130, 136, 225

Р
 Рабингер 137
 Рабинович Ф. 168
 Равестейн Сиборд ван 136
 Равильес Эрик 173
 Райан Дейвид 8, 10, 11, 12, 211
 Райне Ханс 105
 Райт Франк Ллойд 37, 60, 61, 63, 136, 192, 193, 199, 203
 Раков Лео 76
 Рамбоссон Айвенго 124
 Рамос де Диос Жорже 203
 Рапен 123

Рато Арман Альбер 42
 Рег Монтериу Висенти де 198
 Редхилл (Суррей)
 «Одеон», кинотеатр 8
 Рейни Бернард Ф. 109
 Рейнолдс Джошуа 11
 Рёскин Джон 223
 Рид А.Б. 182
 Рид Остин 181
 Рио-де-Жанейро 197, 199, 201, 207
 Ритвелд Геррит Томас 136
 Рихтер 134
 Робертс Гера 190, 192
 «Робертсон и Маркс» 192
 Роджерс Джеймс Гэмбл 64
 Роджерс Джинджер 102, 211
 Родье 70
 Розенберг Харолд 10, 11
 Розенталь Рена 63
 Розенталь Эрик 193
 Роуланд Уэрт 87
 Рубел Стив 225
 Рузвельт Франклин Делано 95, 105, 107, 131, 182, 201
 «Русские балеты» 32, 35, 42
 Рут Джон Уэлборн 95
 Рэпп Джордж 102
 Рэпп К.В. 102
 Роллманн Жак Эмиль 19, 24, 27, 28, 31, 40, 41, 55, 63, 114, 118, 119, 123, 126, 132, 225

С
 Сакс Герман 68
 Салливан Луис 60, 193
 Саломоне Франциско 199, 201, 202, 203
 Саммерсон Джон 168
 Сан-Диего, выставка 92
 Сандоз Жерар 123
 Сан-Паулу 199
 Сан-Франциско 103
 Водный парк 103
 Госпиталь для ветеранов 105
 выставка «Золотые ворота» 92, 96, 97
 Сант-Элиа Антонио 76
 Северанс Х. Крейт 76
 Сегал Лазар 198
 Селмхейм Герт 189
 Семфридж Гордон 182
 Серт Хосе Мария 19
 Сибберт Эдуард Ф. 67
 Сидней 187, 188
 Грейс-билдинг 186, 187
 «Махратта» 188
 Мемориальный комплекс АНЗАК 190, 191, 192
 Силва Коста Эктор де 199, 201
 Сиссон Равель 197
 Скарлетт Франк 144
 Сколимовский Ежи 140, 141
 «Слоун и Робертсон» 98, 99, 144
 Смит Луизиан 54
 Смитсон Питер 96, 212
 Смитсон Элисон 96
 Слонг Леон В. 98
 Сонно Луи 125, 127
 Сотби аукцион 9
 Соффин Арденго 35
 «Союз современных художников» 121, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 138, 139

Спаурс Джуди 162
 Стал И.Ф. 136
 Старк Филипп 226
 Стаут 64
 Стевенс Альберт 123
 «Стенвей с сыновьями» 76
 Стивенсон Роберт Льюис 17
 Стокгольм. Международная выставка 137
 Стокле Адольф 45
 Страсбург 137
 Стрейчи Литтон 13
 Стрит-Поттер Тим 15, 222
 Стронг Рой 212
 Стюарт Ф.Д. 193
 Самьюэл Рафалл 213, 214, 218, 220
 Сю Луи 30, 31, 40, 46, 63, 70, 115, 119, 126, 130

Т

«Таймс Фернишинг Лтд.» 158
 Тамплье Раймон 11, 16, 72, 122, 123, 127
 Таунли Марджори 144
 Таффин Салли 213
 Тейлор Брайан Брейс 123
 Тейт Томас 159
 «Тектон» 154
 Тести В. 132, 133
 Техас, выставка 1936 92
 Тегера Тоси и Элой 203
 Тиг Уолтер Дорвин 24, 79, 84, 91, 95, 102, 180
 Тойбер-Арп Софи 137
 Томас Стив 214
 «Трент, Трент и Макей» 178
 Трой Нэнси 40
 Труман Джеймс 217

У

Уайтли Найджел 216
 Уидон Гарри 179, 180
 Уилмот Джон 226
 Уилсон Ангус 7
 Уилсон Генри 144
 Уилхелм Денник 219
 Уильямс Л.Е. 194
 Уильямс Оуэн 163, 217
 Уиннетт П.Г. 67
 Уикстлер Рекс 16, 17
 Уитмор Тим 214
 Уокер Ральф Т. 96, 98
 «Уоллис, Гилберт и К°» 7, 8, 14, 22, 142, 143, 167, 173, 178
 Уонамейкер Джон 67
 Уорд Безил 154, 193
 Уотсон Бирд 168, 172, 173, 190
 Урбан Йозеф 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 99
 Уругвай 203
 «Уэйд и Бартли» 193
 Уэйденфелд Джордж В.
 Уэнрим Джон 79,
 Уэнтворт-Шидз Питер 14
 Уэринг 123, 158
 «Уэринг и Гиллоу» 157
 Уэст Мей 16
 Уэст-Сиракьюс, шт. Нью-Йорк 84
 «Унигара-Мохо» 84

Ф

Фаллича Альфио 135
 Фаррелл Терри, 209, 227
 Фармер Кларенс В. 92
 Фейнт Адриан 190, 192
 «Фелхеймер и Вагнер» 109
 Феррис Хью 67, 76
 Фидер Эйб 57
 Фиджини 134
 Фиджос Пол 72, 73
 Филадельфия 77
 Сейвингс-Фанд-Сосаиети-билдинг 77
 Фицджералд Скотт 10
 Фоале Марион 213
 Фолло Поль 31, 40, 41, 157
 Фрай Максвелл 154
 Фрай Роджер 148, 149, 170
 Франке Куно 60
 Франкл Пол Теодор 10, 57, 62, 66, 68, 77, 79, 102, 107, 119, 121
 Франкл Роберт 59
 Франкуалли Симонетта 132
 Фрески Федерико 196
 Фреско Мануэль А. 199, 201
 Фреше Андре 31
 Фриденда Дж.М. 189
 Фуке Жан 123, 127

Х

Хадден Р.Дж. 190
 Хамилтон Ричард 212
 Харбисон Роберт 143, 166
 Харлоу Джин 72
 Харрогит, Сев. Йоркшир 179
 кинотеатр «Одеон» 179
 Хей Дж.А. Луис 193
 Хейнсберген Энтони Б. 76
 Хеллер Стивен 132, 135
 Хемингуэй Эрнест 10
 Хендрикс В. де С. 196
 Херст Уильям Рэндольф 13
 Хескетт Джон 89
 Хефер Давид ван ден 226
 Хил энд Сан. Лтд.» 161
 Хилл Оливер 136, 153, 154, 155, 163, 171, 173, 176, 177, 183
 Хилльер Бивис 5, 7, 9, 24, 210, 211, 222
 Хилс Стэнли 175
 Хичкок Генри Рассел 109, 188
 Хобсбом Эрик 130, 131
 Хойзлер Филип 139
 Холаберд Джон А. 95
 Холд Эдвард 137
 Холден Чарлз 52, 168, 170, 171, 175, 178, 180, 217
 Холм Алек С. 192
 Холмлайн Ханс 209, 225
 Холмер Джон Ф. 107
 Холройд Майкл 14
 Хорвик Карл 51, 132
 Хорнак Анджело 13
 Хофман Властислав 47
 Хофман Вольфганг 64, 69
 Хофман Йозеф 42, 45, 46, 47, 60, 62, 92, 139, 140
 Хофф Рейнео 190

Худ Реймонд 56, 64, 92, 187, 193
 Жуманички Барбара 213, 219, 220
 Хьюз-Стантон Корин 223
 Хэллоуэлл Роберт 109

Ц

Цимпель 139
 Цинциннати, шт. Огайо 16
 вокзал «Цинциннати юнион» 109
 завод по разливу кока-колы 106, 107

Ч

Чермаев Серж 154, 168, 169, 173, 177
 Черняк 31
 Чешка Карл Отто 45
 Чизман Кеннет 161
 Чикаго
 бар «Нью-Йорк» 88
 выставка «Век прогресса», 1933–1934, 92, 100
 павильон корпорации «Храйслер» 94, 95

Ш

Шанд П. 179
 Шанель Габриель 210
 Шапиро Франк 109
 Шаро Пьер 72, 119, 123, 124, 127, 128, 225
 Шевалье 118
 «Шели» 13, 19, 25, 162
 Шен Юджин 68
 Шиндлер Рудольф 100
 Шипарю Деметра 9, 132
 Шоу Питер 193, 194
 Шлеер Альберт 130, 131, 132
 Шрагер Иен 225
 «Шрив, Лэм энд Хармон» 82
 Штолме Бронислав 141
 «Шулбрехс» 158
 Шусмит А.Г. 206

Э

Эбби Линн 9
 Эделман Эд 15
 Эдисон Томас Алва 12
 Эдуард VII 37, 168, 178, 182
 Эйзельт Йозеф 138, 139
 Эйлен Уильям ван 19
 Экспер Роже Анри 115, 118, 126
 Элиот Томас Стеркс 10
 Эллингтон Дюк 148
 Эльм Брижит 123
 Эмбертон Джозеф 158, 159, 181, 183
 Энглинггер Габриель 31, 123
 Энгран Поль 128
 Эпстайн Джекоб 168, 170
 Эрбст Рене 124, 130
 Эрикссон Свет 137
 Эрте (Роман Тиртов) 14, 17, 35
 Эскритт Стивен 17
 Эстевес Марта 127

Ю

Юбер Андре 118
 Югославия 53

Я

Янак Павел 47, 48, 49,

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Цифры обозначают номер страницы в книге
в – сверху, н – внизу, л – слева,
п – справа, с – посередине

J. Alistair Duncan Ltd. 1 (собрание Джорджа Уотермана III), 10 (собрание Джона П. Аксельрода), 79 л, 79 п (с любезного разрешения группы Рокфеллера)
© Angelo Hornak Library 8 (с любезного разрешения Мюзик-холла Радио-сити, Нью-Йорк) 12, 21, 44, 78, 80, 81, 83, 132, 163, 166, 172, 180 п (с любезного разрешения Брайтонского музея и художественной галереи) 182
Апрахамиян, Питер 2, 6, 74
Arcsайд/Гизела Эрлахер 46 в
Arcsайд/Дейвид Ллойд Робертс 171
Arcsайд/Дейвид Черчилл 180 л
Arcsайд/Ник Мирз 177 л
Arcsайд/Ричард Уэйт 178
Arcsайд/Роберт Грешофф 175 н
Архив Джо Понти 51 н
Архив Франка Ллойда Райта, Скоттсдейл, Аризона 63
Archipress/Люк Бёгли 137
Аудстен, Франк ден, Амстердам 53 вл, 53 н
Balthazar Korab Ltd. 61
«Bastin & Evrard», Брюссель 4, 47 л, 47 с
Беллуччи, Альберто 202 вл, 202 вл, 202 нл, 202 нп
Беренхольц, Рихард 224
Библиотека Академии художеств/Фото Национального музея, Краков 141
Библиотека Александра Тёрнбулла, Веллингтон, Новая Зеландия 193

«Bildarchiv Foto, Марбург 47 п
«Bob Barrett Photography», Канзас-сити 101
Брехан, Торстен, собрание, Дюссельдорф/фотограф Вальтер Кляйн 46 н
Bridgeman Art Library, Лондон (Галерея Лордов, Лондон) 131 л
Bridgeman Art Library, Лондон (Лондонский музей транспорта) 185
Bridgeman Art Library, Лондон (Собрание Пола Бремена/США) 130 л, 130 п, 131 л
British Architectural Library, RIBA, Лондон 175 в
British Film Institute 14, 72, 73 в, 73 н, 213
© Bvitch Vogue 95
«Вентури, Скотт Браун и К°» 226 л (фото: Мэтт Варго), 226 п
Винь, Жан 25 в, 30 в, 54, 145 в, 145 н
Вольфсон-младший, Митчел, собрание, Майами-Бич, Флорида и Генуя, Италия 134
Галерея Лео Кастелли, Нью-Йорк, 209
Гарнер, Филипп 30 н, 43, 123 н, 160
Гилман, Джон, фото 93, 97
Дарбле, Жером 114
Дервиг, Ян, Амстердам 53 вл
Джастер, Ренди 20, 68, 69, 75, 82, 85 вл, 85 вл, 85 нл, 88 в, 98, 102, 103, 106, 109 н, 221
Джесс, Джон 24
John Murray (Publishers) Ltd/Осберт Ланкастер. *From Pillar to Post* 146, 147
Дру, Джим 109 в
Edifice 142, 168, 169
EMAP Construct 155, 176, 181
E. T. Archive (Джесс и Ласки) 86
E. T. Archive (Музей декоративного искусства, Париж) 16, 32, 42 в, 45 п, 125
E. T. Archive 29 вл, 29 нл, 52, 96, 191

Зал истории электричества Музейного союза Скенектади, Скенектади, Нью-Йорк 94
Ивенсон, Норма, Вашингтон 204 в, 204 н
«Исторические дома Нового Южного Уэльса», трест 187 (Tea Проктор, *The Home*, июль 1927), 192 (Tea Проктор, *The Home*, март 1923)
Калифорнийский университет, Санта-Барбара: Университетский художественный музей, Собрание архитектурного рисунка. Дар супруги Кема Вебера 23
Колумбийский университет, Библиотека Батлера 65
Кон, Марк-Артур (продажа от 12 марта 1997, Париж) 205
Christie's Images, Лондон 22, 40 п – 41 л, 55 п, 126-127, 164-165
Christie's Images, Нью-Йорк 5, 66
Латеран, Барри © The CondO Nast PL/British Vogue 210
Левитан, Ронни, Кейптаун 197
Ли, Шектер, Нью-Йорк. © фото / с любезного разрешения Музея декоративного искусства в Монреале. Собрание Лилиан и Дейвида М. Стюарта 90
Мартин, Мерилин, Кейптаун 194 л, 194 п
Музей Виктории и Альберта 40 л, 150, 153, 162
Музей декоративно-прикладного искусства, Прага 138, 139
Музей декоративного искусства, Париж/Фото: А. Сюми-Жомс 42 н
Музей дизайна Витра, Вайль-на-Рейне 48, 49

Музей изобразительных искусств Виргинии, Ричмонд/Дар Фонда Сиднея и Франсиса Льюиса/© Катерина Ветцель, 1977, фото 67
Музей Метрополитен, Нью-Йорк 58
Музей рекламы, Париж 122
Музей современного искусства, Вильнёв д'Аск/Фото Мюрисль Аннсанс. Дар Женевьевы и Жана Мазюрьель 34
© 1997 Музей современного искусства, Нью-Йорк 18
Музей транспорта, Лондон 174 в, 174 н
National Monuments Record 156, 157 в, 177 п, 179
Norwest Corporation, коллекция, Миннеаполис 25 н
«Общество ар деко Нового Южного Уэльса» 188
«Общество художников-декораторов», Париж 129
Паркер, Бу, © фото/с любезного разрешения Рокфеллер-центра 56
«Penguin Books»/Дизайн Бенгли – Фаррелл – Бёрнетт 216 н, 217 н (фото: Клом Интернэшнл)
Пенни, Диана, Сидней 186
Pentagram 227 в, 227 н
RMS Foundation Inc 84
Robert Harding Picture Library, Лондон 200
Роже-Виомле 29 нл, 55 л, 110, 115 л
«Сотби», Нью-Йорк 57
Стекольный завод Оррефорс, Швеция 51 в
Стрит-Портер, Тим 108
Стэплтон, собрание 33, 35, 116, 117, 143, 161 в, 161 н
«Терри Фаррелл и К°»/фотографы: Джо Рейд, Джон Пек 208

Трест «Ар деко», Нейпир 223
«Уитмор + Томас + Эйнджелл» 214 в, 214 н, 215, 216 в – 217 в
Финнес, Марк 151
Художественная галерея, Кейптаун 195 вл, 195 п, 195 сл, 195 сп, 195 нл, 195 нп
Kharbine/Tarabor 31 в, 31 н, 41 п, 111, 115 п
Художественная галерея, Хангери/© Колин Робинсон 152
Художественный институт Курто, Библиотека Конвея, Лондон 154
Частное собрание, Вена 46 с
Чикагское историческое общество/фото Хедрих-Блессинг 88 н
Шарме, Жан-Лу 26, 27, 29 вл, 113, 118, 128
Шульман, Юлиус 71, 104
Эванс, Мери/Собрание Драйдена 135

ББК 85.1
Х 42

Bevis Hillier
Stephen Escritt

ART DECO STYLE

© First published 1997
Phaidon Press Ltd
© First published
in Russian 2005

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press. This edition published by Iskusstvo – XXI under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Str, London N1 9PA, UK

Iskusstvo – XXI
Bolshoy Tcherkassky Lane, 15-401
109012, Moscow, Russia

Бивис Хиллер
Стивен Эскритт

СТИЛЬ АР ДЕКО

© Издательство
«Искусство – XXI век»,
русское издание, 2005

Перевод с английского
В.И. Самошкин

Оформление суперобложки,
переплета и титула А.Н. Балдин

Редактор Н.А. Борисовская
Компьютерная верстка Н.Е. Кутепова
Корректор Ж.К. Борисова

Тираж 2000 экз.
Издательский № 24
ООО «Издательство
Искусство – XXI век»
109012, Москва, Большой Черкасский
переулок, 15-401

Отпечатано в Гонконге

Иллюстрации на стр. 1–5:
с. 1: Кем Вебер. Стол-консоль.
1928–1929. Орех, платан, кедр,
посеребренное и окрашенное дерево,
хромированный металл, зеркало,
стекло
с. 2: Уолтер Гилберт и Доналд Гилберт.
Деталь бронзовых дверей в ресторане
лайнера «Куин Мери». 1936
с. 4: Мишель Полак. Плавательный
бассейн во дворце-резиденции на
улице де ла Луа, Брюссель. 1922–1927
с. 5: Доналд Дески. Черный столик-
консоль. 1930. Пластмасса (формика),
хромированная сталь

Хиллер Б., Эскритт С.

АР ДЕКО. / Пер. с англ. В.И. Самошкина. – М.: ИСКУССТВО – XXI ВЕК, 2005. – 240 с.: ил.
ISBN5-98051-024-9

В книге впервые на русском языке рассматриваются вопросы становления и эволюции ар деко – художественного стиля, получившего широкое распространение в странах Европы и Америки в период между двумя мировыми войнами – в 1920–1930-х годах. Наиболее ярко ар деко проявился в архитектуре, дизайне и декоративно-прикладном искусстве. Помимо очерков о национальных школах ар деко в книге дается характеристика крупнейших мастеров стиля. Издание рассчитано на широкий круг любителей искусства.

ISBN5-98051-024-9



9 785980 510244 >

Бивис Хилльер – один из организаторов выставки «Мир ар деко» в Художественном институте Миннеаполиса в 1971 году. Он автор более двадцати книг, в том числе *Ар деко. Справочник по дизайну*, *Стиль века* и *Мир ар деко*. Редактор журнала для коллекционеров *Connoisseur*, сотрудничал с субботним приложением к *The Times* и газетой *Los Angeles Times*.

Стивен Эскритт – специалист по интерьеру и мебели XX века; автор книги *Стиль модерн*, изданной в серии *Искусство и идеи*; сотрудничает также с рядом журналов.

