

Рассмотрен процесс зарождения стиля ар-деко внутри Венской архитектурной школы, подчеркивается значение Йозефа Хоффмана в возникновении новой стилистической темы, формально противоположной ар-нуво. Рассматривается изменение функции декора в архитектурном образе на примере дворца А. Стокле в Брюсселе. Связь индивидуального художественного языка Хоффмана с развитием стиля ар-деко проявилась в архитектуре павильонов Международной выставки 1925 года в Париже. Сходство ар-деко с ар-нуво проявилось в способе возникновения, в осознании в качестве «большого стиля», растянувшегося почти на все XX столетие. Ключевые слова: стиль ар-деко; стиль ар-нуво; Венская архитектурная школа конца XIX–начала XX века; Венские мастерские; Й. Хоффман; дворец Стокле; Международная выставка 1925 года в Париже. /

The article considers the formation of the Art Deco style in the Viennese architectural school and highlights the role of Josef Hoffman in the emergence of a new stylistic theme formally opposite to Art Nouveau. The article studies the change in the function of decoration in the architectural image through the example of A. Stoclet Palace in Brussels. The relation of Hoffman's individual artistic language to the development of the Art Deco style was demonstrated in the architecture of the pavilions at the 1925 Paris International Exhibition. Similarity of Art Deco and Art Nouveau was in the origin, in comprehension of the "great style" lasting for almost the entire 20th century. Keywords: Art Deco style; Art Nouveau Style; Viennese architectural school of the late 19 – early 20 century; Viennese workshops; J. Hoffman; Stoclet Palace; 1925 Paris International Exhibition.



^ Главный зал XIV выставки Венского Сецессиона со скульптурой Бетховена (ск. М. Клингер) в центре. 1902

Ар-деко и Вена / Art Deco and Vienna

текст
Мария Нащокина /
text
Maria Nashchokina

Процесс рождения и развития феномена архитектурного стиля, вероятно, никогда не перестанет волновать искусствознание. С тех пор, как Винкельман подразделил историю искусства древних на «стили», а его современники, словно прозрев, «увидели» их в искусстве Нового времени, эта категория заняла едва ли не центральное место не только в размышлениях об истории искусства, но и в самом художественном процессе, где она стала своеобразным критерием высокого вневременного качества. Ее привлекательность не исчерпана и в наши дни, что свидетельствует об определенной инерционности наших представлений об архитектуре как художественной деятельности.

Явный интерес к ар-деко сегодня вполне закономерен: во-первых, чисто хронологически, в нашей культуре, наконец, пришло его время. Изучение русского искусства XX века последовательно движется от художественных открытий начала столетия к его концу. (Сразу оговоримся, что в западноевропейской культуре и Америке этот интерес сформировался двумя десятилетиями раньше и не исчез до сих пор). Во-вторых (и это может быть сейчас важнее всего), именно это стилистическое движение оказалось в нашей истории как бы пропущенным, вернее, внешне скрытым, поскольку его эстетические и формальные принципы не были своевременно увязаны с общеевропейским процессом и названием стиля. Как следствие, в отечественном искусствознании стиль ар-деко долгое время оставался практически неизученным, хотя самым непосредственным образом воплотился в советском монументальном и декоративно-прикладном искусстве, а также в довоенной архитектуре. Это делает заявленную тему актуальной для нашей культуры.

Общая канва развития ар-деко, легшая в основу данного исследования и не противоречащая позиции большинства отечественных и западноевропейских искусствоведов, занимавшихся данной проблемой – зарождение стиля (1900–1914), его кристаллизация (1914–1924) и апофеоз (Выставка в Париже 1925 года), после чего стиль просуществовал примерно до войны (в разных странах эта верхняя граница варьируется в ту или иную сторону). В данном случае нас будет интересовать первая фаза ар-деко – его зарождение.

В последние годы представление о стилевом процессе конца XIX – первой четверти XX века существенно расширилось, преодолев, определенную схематичность толкования. Чрезвычайно пестрая художественная жизнь того времени постепенно обрела структурность, позволяющую выделить в ней целый ряд самостоятельных стилевых движений. В русском искусстве одновременно с достаточно явными и сформированными в стилистическом отношении модерном, неорусским стилем и неоклассицизмом продолжала существовать и даже развиваться поздняя эклектика – и классицизированная, и в формах викторианской готики, и в формах барокко. Многообразие исторических прообразов предполагало множественность подходов к их стилизации и разнообразию творческих индивидуальностей. В той или иной степени сходную картину показывает и зодчество ведущих западноевропейских стран, правда, в целом меньше ориентированное на историческое наследие, а тем более – на инонациональное.

Эклектическая доктрина, чуждая ортодоксальной жесткости и уравнивающая исторические стили по отношению к современности, на протяжении полувека оттачивая методы создания исторически достоверных стилизаций, по сути, сама подталкивала к многообразию. Его результаты, на первый взгляд бывшие априори вторичными, нередко представляли собой образцы подлинного стилистического и художественного совершенства. Прав был современник и очевидец этого периода И. В. Жолтовский: «Гармония – вот что лежит в основе всех видов искусства на всем протяжении человеческой истории. Правда, она всегда олицетворяется в конкретных стилиевых формах». Но, по его же словам, стили преходящи, и каждый из них – только вариация на тему Гармонии, которой единственно жива человеческая культура. Парадоксы эпохи эклектики в России таковы, что, к примеру, великолепная «наиамириейшая» кованая решетка парадных ворот усадьбы Архангельское на поверку оказалась произведением конца XIX века – ее автор, архитектор Николай Султанов, зарекомендовавший себя работами в формах русского стиля, в 1896 году, словно между делом, создал настоящий «ампирный» шедевр [1]! Выдающимися образцами исторических стилей



^ Й. Хоффман. Столик. 1903



^ Й. Хоффман. Чайно-кофейный набор. 1904

были и «французский» готический замок Н. А. Веригиной-Мейндорф в Подушкине архитектора П. С. Бойцова (1885–1887), и особняк Н. В. Игумнова на Якиманке Н. И. Поздеева (1888–1893), создавший образ царских теремов Древней Руси (гораздо более богатых, чем их реальные прототипы), и особняк З. Г. Морозовой Ф. Шехтеля (1893–1898) в стиле викторианской готики, и дом Г. А. Тарасова И. В. Жолтовского (1909) в стиле итальянского Ренессанса, и другие архитектурные уники. Эти яркие стилизаторские постройки строились одновременно с интенсивными поисками еще невиданной архитектурной новизны. Другими словами, общая устремленность конца XIX века к формированию принципиально нового архитектурного стиля фиксировала вектор художественного развития, но далеко не исчерпывала его.

До сих пор недооценивается и тот факт, что эпоха эклектического многостилья второй половины XIX столетия генерировала не один, а много путей формирования нового стиля, поиски которого в конце XIX века во всей Европе велись очень широко. Конечно, не все они имели продолжение в качестве стиля. Большое место в них занимали национальные тенденции, аккумулировавшие стремления европейских народов к своим культурным истокам. Своеобразную противоположность им составляли поиски совершенно новых архитектурных форм, подчеркнута не имевших исторических корней. Именно эта ветвь развития и увенчалась в самом конце XIX века рождением стиля ар-нуво или модерна, впервые широко заявившего о себе на Всемирной выставке 1900 года в Париже. На первый взгляд, рождение стиля состоялось. Впрочем, если почитать архитектурную публицистику того времени, становится ясно, что в начале XX века было совсем не очевидно, что формы нового стиля являются искомой и долгожданной дорогой в искусстве. Да и можно ли считать этот путь единственным? Ведь практически в каждой развитой стране Центральной Европы ар-нуво имел варианты, порой кардинально отличные друг от друга. Просто к 1900 году, ознаменованному Всемирной выставкой, мировое признание возвело в долгожданный новый стиль формы, созданные Виктором Орта, хотя одновременно с ним формировались индивидуальные манеры и художественные языки других зодчих, порой

v Й. Хоффманн и Коломан Мозер. Выставка изделий Венских мастерских. Вена, 1903





^ Й. Хоффман. Малая корзинка для конфет. 1905



^ Й. Хоффман. Ваза для фруктов. 1904

> Й. Хоффман. Перспективный рисунок санатория в Пуркерсдорфе. 1904



не менее яркие. В этом смысле роль Орта хотя и была стилеобразующей, но все же не столь исключительной. Рядом с ним работал не только его соотечественник Анри Ван де Вельде, которого часто называют его «соавтором» по сотворению стиля. Почти во всех центрально-европейских странах уже действовали или только появлялись свои герои рождавшегося ар-нуво – югенд-стиля – модерна. Во Франции – Гектор Гимар, в Италии – Альфонсо д'Аронко, в Испании – Антонио Гауди, Луис Доменек-и-Монтанер и Жузеп-Мария Жужоль, в Германии – Петер Беренс и Йозеф Ольбрих... В Вене – Отто Вагнер, Густав Климт, Йозеф Ольбрих и Йозеф Хоффман. Другими словами, в этом поразительном художественном котле новых форм и мотивов, стилистические открытия бельгийца Орта были далеко не единственными.

И все же нельзя не акцентировать пионерскую и во многом основополагающую роль Орта в другом аспекте, ведь с появлением стиля ар-нуво, целенаправленно изобретенного одним человеком, в мировом искусстве настала новая эра. Сама возможность того, что созданные современником архитектурные формы

могут дать толчок всемирному архитектурному процессу, перевернула представление о процессе создания стиля, который со времен Винкельмана, то есть на протяжении более чем ста лет, считался плодом длительных совокупных усилий на основе усвоенного опыта древних и новых зодчих. Этот фундаментальный мировоззренческий переворот фактически predetermined дальнейшую судьбу стиля как феномена искусства, и акт творения нового стиля – всеобщего, группового или индивидуального – стал едва ли не основным содержанием последующих художественных устремлений всего XX века.

Однако вернемся в начало XX столетия к перечисленным национальным вариантам ар-нуво и обратимся к архитектуре Австро-Венгрии 1900-х годов. Вену того времени неслучайно называют «одним из самых своеобразных в мире плавильных тиглей талантов – городом новых идей» [2]. Действительно, «венское искусство рубежа 1900 года не ограничивалось только деятельностью мастеров «модерна» и «сецессиона»; наряду с ними здесь выступали и «новаторы», и «консерваторы», и так называемые «стилисты», и «натуралисты». Дух



^ Коломан Мозер. Кресло для главного холла санатория в Пуркерсдорфе. 1903



^ Й. Хоффман. Холл санатория в Пуркерсдорфе

свободного эксперимента, воцарившийся в Вене рубежа веков, стремился к еще невиданной, обновляющей всю жизненную среду художественной новизне, отражающей мировоззрение современного человека. Как писал признанный глава австрийской архитектурной школы Отто Вагнер, «единственным исходным пунктом нашего художественного творчества может быть только современная жизнь (...) искусство и художник всегда представляют свою эпоху. Современное искусство должно давать нам современные, нами же созданные формы, которые выражают наше умение, наши обычаи, наше поведение» [3].

Среди ярких индивидуальностей Вены невозможно обойти вниманием архитектора Йозефа Хоффмана (1870–1956), который вместе со своим учителем и мэтром Отто Вагнером, коллегой и ровесником Йозефом Ольбрихом несомненно составлял авангард австрийской архитектуры начала XX века. Воспитанник Венской Академии изящных искусств, сотрудник бюро Вагнера, а в 1897 году – один из основателей Венского сецессиона, он начал свой творческий путь с ярких проектов в духе франко-бельгийского модерна. Таковы интерьеры загородного дома Пауля Витгенштейна (1899), оформление (совместно с Ольбрихом) III, IV и V выставок Венского сецессиона того же 1899 года и, наконец, интерьеров венских комнат на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Часть деталей этих отделок вошла в книгу Ольбриха 1899 года, так и называвшуюся «Идеи Ольбриха» и, по мнению современников, совершенно свободную от каких-либо влияний извне [4].

Однако в полной ли мере эти заметные совместные работы отвечали представлениям Хоффмана о новом стиле? Видимо, нет. Во всяком случае, уже в 1900-м году в оформлении VIII выставки Венского сецессиона, созданной уже после отъезда Ольбриха в Германию и посвященной прикладному искусству, в том числе Англии и Шотландии, у Хоффмана появились принципиально новые формы. Исчезли уверенно нарисованные упругие арки и приковывавшая взгляд кривизна линий, сменившиеся простыми элегантными мотивами, подражающими стилю шотландских пионеров модерна и, прежде всего, Ч.-Р. Макинтоша, от влияния которого его манера полностью освободилась только к 1904 году [5].

v Й. Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе. Ограда и вход на территорию. 1904–1906





^ Й. Хоффман. Вид дворца Стокле в Брюсселе с угла. 1905–1911. Фото 1910-х гг.



^ Й. Хоффман. «Кресло-машина». 1905

v Вид выставки-продажи произведений Венских мастерских на Грабене в Вене. 1907



Таким образом, с 1900 года в творчестве еще совсем молодого, тридцатилетнего Хоффмана начинает развиваться новая стилистическая тема, формально прямо противоположная ар-нуво. Интерьеры венского дома его друзей Коломана Мозера и Карла Молла (1900–1901) и другие работы 1900–1902 годов, в том числе оформление знаменитой XIV выставки Венского сецессиона с его абстрактными рельефами уже с очевидностью свидетельствуют о радикальных переменах его индивидуальной манеры и сложении достаточно четко проявленной новой стилистики. Все это предшествовало событию, ставшему одним из центральных в его творческой жизни – основание в 1903 году знаменитых Wiener Werkstatte (Венских мастерских) [6], объединения художников-ремесленников, занимавшихся оформлением интерьеров и изготовлением изысканных бытовых предметов. 30-летняя деятельность мастерских, программно ориентированная на новизну и рукотворность, очень многое предопределила не только в австрийском, но и в мировом искусстве, как представляется, сыграв одну из заглавных ролей в формировании стиля ар-деко.

Исследователи богатого наследия Венских мастерских справедливо выделяют два источника влияния, которые изначально задали их стилистическую направленность – английское Движение искусств и ремесел (кстати, примером для Wiener Werkstatte послужила английская «Гильдия ремесленников» в Эссекс-хаузе, которой руководил Ч.-Р. Ашби) и творчество их шотландского последователя Чарльза Ренни Макинтоша в Глазго, а также лаконичная эстетика японского прикладного искусства и народной архитектуры. Нетрудно заметить, что те же предпочтения характерны не только для Венских мастерских, но и для формирования стиля ар-нуво в Европе в целом, и в этом смысле будущий стиль ар-деко унаследовал от своего предшественника многие художественные предпочтения и правила игры в новых условиях. (Трансформация изобразительных мотивов ар-нуво в зарождающееся ар-деко особенно наглядно прочитывается в работах Коломана Мозера). Однако, думается, не менее важным стало то, что у основания Венских мастерских встали такие яркие и мощные художественные индивидуальности, как Йозеф Хоффман и Коломан



^ Столовая дворца Стокле. Фото 1910-х гг.



^ Й. Хоффман. Кухня в Пале Стокле

дов, единственными средствами архитектурной выразительности санатория в Пуркерсдорфе были ритм простых оконных проемов и геометрический рисунок оконных переплетов. Для этой постройки Wiener Werkstatte выполнили оформление интерьеров и весь обстановочный комплекс предметов, столь же простой, функциональный и изысканно элегантный.

Дальнейшая разработка найденной стилистики приносит в архитектурный язык Хоффмана новые геометрические мотивы – овал и ступенчато углубляющийся рельеф в прямоугольнике или квадрате. Их демонстрирует венский особняк поэта Ричарда Бир-Хоффмана, возведенный в 1905–1906 годах, общий облик которого еще сохранял черты традиционного австрийского дома с характерной двухъярусной кровлей с переломом.

Перечисляя формы или их трактовки, созданные Хоффманом и оказавшиеся важными элементами архитектурного языка нового стиля, мы сталкиваемся со своего рода феноменом таинства его рождения. Почему, в конечном счете, в конкретный отрезок времени развиваются одни линии и формы, а не другие, как вообще работает механизм интуитивного творческого выбора? Что для него оказывается важнее – проявление условной, словесно не выраженной воли времени или вкусовой выбор конкретной творческой личности? Обычно это неясно даже современникам. Так или иначе, но огромную роль в этом играет фактор новизны, интуитивно ощущаемой свежести форм и их соответствия изменчивым, непостоянным и не вполне осознанным представлениям общества о красоте и гармонии в данный момент исторического времени. Именно этот, чаще всего не артикулированный процесс, породил в начале XX века неожиданные художественные интересы – к примитиву, понимаемому очень широко (первобытному и архаическому искусству, фольклору и даже детскому творчеству), и к формам так называемой «третьей» культуры, возникающей на границе между фольклором и профессиональным искусством. Как удачно сформулировал В. И. Локтев, в западной разновидности ар-деко «прочно устанавливается мода на «варварское» [7]. Хотя эти факторы и оказались важны для дальнейшего формирования европейского ар-деко в целом, для становления индивидуального

и очень рафинированного стиля Хоффмана они не имели определяющего значения. Скорее это был культурный фон времени, который преломлялся в его творчестве в соответствии с его высочайшим профессионализмом в лаконичные, изысканные и всегда графически безупречные мотивы.

Опыт названных построек и руководство художественным процессом в Венских мастерских стал подготовкой к созданию признанного шедевра Йозефа Хоффмана и, как представляется, всей мировой архитектуры начала XX века, в котором впервые явственно и мощно предстал новый архитектурный стиль, еще никем не узнаваемый и не получивший названия. Уже приходилось писать, что первым полноценным ансамблем стильных форм и мотивов, впоследствии составивших декоративный язык Ар-деко, стал роскошный дворец семьи богатого промышленника барона Адольфа Стокле в Брюсселе, созданный им в 1905–1911 годах [8]. Программная ансамблевость этой работы позволяет оспорить точку зрения, что ар-деко впервые предстало как искусство монументального ансамбля только на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности, состоявшейся в Париже в 1925 году [9]. Пале Стокле представлял собой именно монументальный ансамбль, причем очень целостно и разнообразно отделанный во всех деталях, включая композицию небольшого садика с бассейном позади главного дома.

В этой блистательной работе Хоффмана полностью отсутствовали прихотливые, динамичные, подражающие расистическим побегам, линии и формы, характерные для современной эстетики ар-нуво. В основу композиции были положены иные принципы и, если так можно выразиться, «любовь к геометрии» – отточенность объемной композиции, составленной из геометрических форм, не имевших каких-либо исторических прототипов, особые взаимоотношения между поверхностями, края которых, как правило, были подчеркнуты разными фактурами отделки и стилизованным декором – металлическим, скульптурным, мозаичным, умеренное использование монументальной скульптуры и геометризированной орнаментики. В отделку столовой нижнего этажа очень органично вошло монументальное настенное панно Густава Климта,



^ Колман Мозер. Письменный стол для дворца Стокле. 1909

> Мозаичное панно столовой Г. Климта. Современная фотография

варьировавшее темы «Ожидания» и «Завершения» и выполненного в сложной технике коллажа и мозаики. Кроме Климта, в декоративной отделке дворца Стокле в Брюсселе участвовали мастера Винер Веркштатте. Они работали в основном по эскизам Хоффмана, хотя в здании было немало и авторских произведений крупнейших художников мастерских – К. Мозера (работавшего в мастерских до 1907 года), М. Повольны, Ф. Метцнера, К.-О. Чешки, супругов Р. Лукша и Е. Лукш-Маковской и т. д.

Дворец Стокле наглядно продемонстрировал изменившееся место орнамента в архитектурном образе. В отличие от ар-нуво, для которого изобразительная (растительная, зооморфная или антропоморфная) орнаментика была формообразующей чертой, в ар-деко она заняла заведомо подчиненное место изящного дополнения, детали, подчеркивающей чистый геометризм объемной композиции. В этом сооружении художественный язык еще безымянного стиля, фактически уже созданного Йозефом Хоффманом, обрел необходимую полноту и продемонстрировал яркую индивидуальность. Любопытно, что яркость и многоцветие, нарядность и гротеск созданных форм дворца образно чем-то напоминали эстетику итальянской «комедии дель арте» с ее карнавальностью, пародийностью и нарочитой подменой смыслов.

Декоративные мотивы волны, спирали, иногда как будто «живой», свободно «гуляющей», овала (нередко сложного, который можно условно назвать «барочным»), «каннелюр» и граней – вогнутых и выпуклых, прямоугольных, ступенчато убывающих рамок, чередование черного и белого по принципу шахматной доски, наконец, использование «золота», вернее, его цвета и фактуры, воспроизведенных в других материалах – латуни, бронзе, смальте, керамике – предстали в выстроенном сооружении в таком богатом разнообразии и одновременно в столь поразительном стилевом единстве, что вскоре стали визитной карточкой Хоффмана в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. В этой постройке впервые были использованы такие ценные строительные материалы, как цветной мрамор и оникс с выразительными структурами, создававшие нерукотворные орнаменты стеновых поверхностей, а также бронза, золотая смальта





^ Вид вестибюля Пале Стокле. 1905–1911. Фото 1910-х гг.

v Й. Хоффманн. Главный фасад виллы Скива-Примавези. 1913–1915 гг.



и цветная мозаика, впоследствии ставшие характерными отделочными материалами международного стиля ар-деко.

Любопытно отметить, что, несмотря на подчеркнутое стремление к новизне и, в соответствии с запросами времени – к программной внеисторичности, – в отдельных архитектурных формах Йозефа Хоффмана можно не без оснований усмотреть барочные истоки, по-своему закономерные для уроженца страны с впечатляюще монументальными традициями барокко. Обобщая, можно сказать, что в процессе стилообразования венского ар-деко они выполнили примерно ту же роль, что и стилизованные мотивы рококо в ар-нуво.

Все перечисленные черты и приемы в отдельности были впоследствии развиты самим зодчим в его венских виллах, например, такой выдающейся, как вилла Скива-Примавези (1913–1915) и других сооружениях 1910-х годов. Кроме того, открытия Хоффмана с большим вниманием были восприняты архитектурной средой Вены. Даже его учитель О. Вагнер, всегда внимательно относившийся к творчеству своих учеников, оказался под влиянием изобретенного им художественного языка. Вот почему своеобразной рефлексией и завершением первого этапа развития будущего ар-деко в венской архитектурной среде можно счесть так называемую 2-ю виллу Вагнера в Вене (1912–1913). Ее простые геометрические формы, четкое разграничение чистого и заполненного мелким геометрическим орнаментом поля стены, оконтуривание – все это напоминает явные или сильно трансформированные цитаты из произведений Хоффмана. Но очевидно и другое – ни одно из последующих произведений Хоффмана или его соотечественников 1910-х годов не обладало такой яркой образностью, синтезом архитектуры и предметно-пространственной среды, а также стилевой цельностью, как дворец Стокле.

Совокупность новых архитектурно-пластических и декоративных идей, воплощенная в Пале Стокле, была подхвачена и учениками Хоффмана, в частности, Йозефом Урбаном, с 1911 года работавшим в США. Кроме его работ, для развития стиля в США была существенна деятельность и других воспитанников Венской школы – Р. Нейтры и Р. Шиндлера. Напомним, что в 1922 году филиал Венских мастерских был открыт в Нью-Йорке. Эти факты позволяют утверждать, что американская версия ар-деко испытала на себе не только опосредованное, но и непосредственное влияние Вены.

Но даже представляя собой несомненную стилевую целостность, новый художественный язык и архитектурные приемы Хоффмана, дополненные и развитые Коло Мозером и другими художниками Wiener Werkstatte в декоративно-прикладном искусстве, не могли превратиться в большой стиль до тех пор, пока находились в рамках венской художественной школы. Впрочем, благодаря популярным журналам – The Studio, Deutsche Kunst und Dekoration и другим, уже очень скоро отголоски этих мотивов появились в архитектуре других европейских столиц. Отдельные мотивы будущего ар-деко можно усмотреть и в творчестве других мастеров архитектуры 1900-х годов, например, французов Огюста Перре [10] или великого американского зодчего Франка Ллойда Райта, а позднее – яркого французского мастера Робера Малле-Стеванса [11]. В 1910-е годы формирующееся европейское ар-деко постепенно «перенимает иконографические мотивы югендстиля – стилизованные букеты цветов, стройные фигуры молодых женщин, геометрические схемы, витые и загагообразные линии, – обогащая их находками кубистов, футуристов и конструктивистов и настойчиво подчиняя форму функциональности» [12]. Тогда же в процесс стилообразования постепенно вовлекаются живописцы (например, во Франции – Ван Донген,



^ Чайный домик или «Чайный храм» виллы Скива-Примавези. 1913–1915 гг.

Дюнуайе де Сегонзак, Глез, Метценже, Леже и другие; затем Пикассо, Матисс, Брак, Дерен, Дюфи), представившие образцы зарождавшегося стиля. Однако в данном случае мы не ставим задачу полностью проанализировать этот достаточно сложный и многогранный процесс. Упомянем лишь некоторые факты русской художественной жизни.

Ассоциативно сходные формы появились в русской архитектуре в конце 1900-х – начале 1910-х годов. Пионером новой стилиевой тенденции стала Международная строительная выставка в Санкт-Петербурге 1908 года, явно ориентированная на образную стилизацию петровской архитектуры в остро современной трактовке, а потому использовавшая некоторые графические мотивы творчества Й. Хоффмана и руководимых им Венских мастерских (это отчасти могло объясняться тем, что венский мастер состоял в выставочном оргкомитете). Характерное для ее павильонов сочетание сильно трансформированных ордерных форм с четкими геометрическими объемами, особая, несколько гротескная стилизация скульптурного декора (в духе Михаэля Пвольны), перспективные порталы и рамки, сходные с изобретенными Хоффманом, постепенно начали входить тогда в моду в России. Хотя прямой связи с венскими прототипами в архитектуре этой выставки нет, родство эстетики, тяга к простоте и элегантности прорисовки деталей, схожее отношение к орнаменту и объемам, приемы применения ордера – все это свидетельствует не только о происходившем эстетическом повороте в общеевропейском архитектурном процессе, но и о безусловном знакомстве с открытиями Вены.

В прикладном искусстве первым в России мастером, с блеском интерпретировавшим новые стилистические мотивы, стал Леон Бакст. Наглядное тому подтверждение – его изумительные костюмы к балетам Русских сезонов Сергея Дягилева «Клеопатре» (1909), «Шехеразаде» (1911), «Нарциссу» (1911), «Дафнису и Хлое» (1912), «Послеполуденному отдыху фавна» (1912). Стоит подчеркнуть, что Бакст, как и Хоффман, придерживался рафинированной трактовки форм и орнаментов, обнажая еще одну характерную черту стиля – стремление к внешней эффектности и бросающейся в глаза декоративной роскоши.

И все же, даже обретая известность за рубежом, став объектом подражания и стилизации в других европейских странах и в Северной Америке, новые формы далеко не сразу были признаны в стилиевом качестве. Лишь на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 году, то есть фактически почти через двадцать лет после появления, они, наконец, оказались восприняты как международный стиль, сначала так и называвшийся – «стиль 1925 года» [13] и лишь позднее, в 1960-х годах, получивший наименование ар-деко (опять же в честь нашумевшей выставки). И только после 1925 года заявленная стилистика широким потоком вошла в архитектуру, изобразительное и прикладное искусство всего мира и проявилась в виде региональных и национальных школ.

Акцентируя венские истоки стиля, хотелось, прежде всего, подчеркнуть ведущую авторскую роль в его создании Йозефа Хоффмана и следом за ним – художников руководимой им Wiener Werkstatte. Нагляднее всего связь его индивидуального художественного языка с развитием стиля ар-деко проявилась в архитектуре павильонов Международной выставки 1925 года в Париже, во многом представлявших собой вариации форм именно Пале Стокле. Другими словами, лишь по прошествии 20 лет со времени проектирования этого выдающегося ансамбля созрела общественная необходимость превращения стилистической модели Хоффмана, выработанной еще в 1905 году, в «универсальный» международный стиль, предоставивший его апологетам цельный художественный язык и своего рода методологические «рецепты» отношения к традициям и новаторству, к авангарду и примитиву, к стилистическим мотивам и приемам прошлых эпох, к эклектике как художественной системе. Особую актуальность новому стилю придал архитектурный опыт «современного движения» [14] и... определенная усталость общества от него, желание большей формальной изобретательности и декоративности, богатой смысловыми оттенками для выражения торжества, успеха, изобилия. Этот факт можно назвать эффектом «отложенного развития» стиля.

В возвращении европейской архитектурной практики к художественному языку Хоффмана проявилось своео-



^ Парадная лестница виллы Сквива-Примавези. 1913–1915 гг.



^ Й. Хоффман. Ликерный стаканчик. 1911

бразное достижение позитивизма XIX века – сотворение стиля как творческий акт индивида. В этом ар-деко не противоположно ар-нуво, первоначально представшего как индивидуальный стиль Виктора Орта, (такой точки зрения придерживаются некоторые исследователи, считающие «идею возможности «сочинения» нового стиля путем единичного интеллектуального усилия» одной из слабостей ар-нуво), а напротив – наследует ему. К тому же подобные факты сами по себе не уникальны: авторские стили, ставшие общеупотребимыми, существовали в истории архитектуры, думается, всегда. Скорее всего, лишь временная дистанция не позволяет нам обнаружить «авторство» стилей древности и средневековья.

Воспользуемся сравнительно недавними русскими примерами. Стиль Бартоломео Растрелли, подхваченный еще несколькими зодчими и поименованный «русским барокко», «готика» Василия Баженова, также получившая несколько более широкое распространение в среде его последователей – что это, как не стили, созданные одним автором? Они не превратились в так называемые «большие» стили, то есть не вышли за рамки одной страны, но их стилевая целостность неоспорима. Уникальным примером формирования стиля по государственному заказу был русско-византийский стиль Константина Тона; велика доля авторского импульса в формах русского стиля, творцами которого были Василий Гартман, Иван Ропет и некоторые другие. Автор неорусского стиля можно по праву назвать Виктора Васнецова (при участии Василия Поленова). Сочиненные им формы домового храма в Абрамцево оказались востребованы российской практикой только через 20 лет, то есть, как и в случае с ар-деко Хоффмана, проявился эффект отложенного развития стиля. Но от этого его авторская роль не стала меньше.

Пример ар-нуво, ожидаемого буквально «всем миром», но проявившегося в работах одного архитектора и сравнительно быстро превратившегося в международный стиль, стал самым наглядным прецедентом грандиозного масштаба авторских возможностей наступившего столетия. Собственно, с ар-нуво и начинается последовательная череда стилей XX века, в основе которых всегда лежал очевидный индивидуальный творческий

импульс. Особенно наглядно это проявилось во второй половине века, представившего блестящую плеяду мастеров архитектуры, каждый из которых, будучи творцом своего собственного стиля, стал родоначальником форм, получивших всемирную популярность. Симптоматично, что многие постарались дать им особенные названия или отмежеваться от уже существующих. Общеизвестно, например, что Константин Мельников категорично настаивал на том, что не имеет никакого отношения к конструктивизму. Однако с течением времени, сгладившим острые углы личных и идеологических противоречий, именно он считается теперь самым крупным мастером этого архитектурного направления.

Подчеркнув авторское происхождение стиля ар-деко, нельзя не заметить еще одного сходства с его предшественником ар-нуво – процесс осознания его в качестве «большого стиля», также фактически растянувшись почти на все XX столетие.

Конечно, мы далеки от того, чтобы умалить роль других участников и героев стилеобразования ар-деко как явления мирового масштаба, и все же роль первого импульса, первых формальных идей и первого целостного произведения трудно переоценить. Формирование языка будущего ар-деко в работах Йозефа Хоффмана и Wiener Werkstatte в первой половине 1900-х годов, то есть почти одновременно с ар-нуво, не только обогащает наше представление об искусстве того времени, но и позволяет трактовать многонаправленность авторских поисков или многостилье как естественное состояние текущего архитектурного процесса, а также приближает к разгадке волнующей тайны рождения большого стиля.

Литература

1. Савельев, Ю. Р. Н. В. Султанов – архитектор Юсуповых // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. № 9 (25). – Москва: Издательство «Жираф», 2003. – С. 351
2. Вена на заре XX-го столетия: каталог 136 выставки Исторического музея города Вены. Москва. 4 октября – 18 ноября 1990. – С. 3
3. Цит. по: Берсенева, А. А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. – Екатеринбург, 1991. – С. 135–136
4. Подробнее см: Нащокина, М. В. Творчество Й.-М. Ольбриха // М. В. Нащокина. Наедине с музеем архитектурной истории. – Москва: Издательство «Улей», 2008. – С. 248–249

5. Sarnitz A. Josef Hoffman. 1870–1956. In the Realm of Beauty. Koln, 2007. P. 25
6. Fahr-Becker G. Wiener Werkstatte. 1903–1932. Koln, 2003. P. 14–15
7. Локтев, В. И. История и современные проблемы изучения стиля Ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940 годы. – Москва: 2009. – С. 30
8. Хайт, В. Л., Нащокина, М. В. Нео-Ар-Деко 1980–1990-х годов и творчество Сезара Пелли // Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые поиски. – Москва: НИИТИАГ, 1998. – С. 74
9. Петухов, А. Ар-деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. – Москва, 2002. – С. 141
10. Нащокина, М. В.; Хайт, В. Л. Архитектура Ар-деко: генезис и традиция // Искусствознание. – 2/99 (XV). – С. 534
11. Любопытно, что Р. Малле-Стеванс был родственником барона Адольфа Стокле. См.: Хаэт, Е. Венские мастерские: от модерна к ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940 годы. – Москва, 2009. – С. 88
12. Де Микеле, Д. От ар-нуво к ар-деко // История красоты. Под ред. Умберто Эко. – Москва: Слово, 2010. – С. 371
13. Малинина, Т. Г. Формула стиля. Ар-деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – Москва, 2005. – С. 28
14. Подробнее см: Хайт, В. Л.; Нащокина, М. В. Взаимодействие авангарда и ар-деко в мировом процессе развития стиля // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – Москва: Наука, 2000. – С. 198–199

References

- Berseneva, A. A. (1991). Evropeiskii modern: venskaya arkhitekturnaya shkola [European modern: Viennese architectural school]. Yekaterinburg.
- De Michele, G. (2010). Ot ar-nuvo k ar-deko [From Art Nouveau to Art Deco] In Umberto Eco (Ed.), Istoriya krasoty [History of beauty]. Moscow: Slovo.
- Haet, E. (2009). Venskie masterskie: ot moderna k ar-deko [Viennese workshops: from Modern to Art Deco]. In Iskusstvo epokhi modernizma: stil' ar-deko. 1910-1940 gody (p. 88). Moscow.
- Hait, V. L., & Nashchokina, M. V. (1998). Neo-Ar-Deko 1980-1990-kh godov i tvorchestvo Sezara Pelli [Neo Art Deco of the 1980-1990s and Cesar Pelli's creative activity]. In Aktualnye tendentsii v zarubezhnoi arkhitekture i ikh mirovozzrencheskie i stilevye poiski (p. 74). Moscow: NIITIAG.
- Hait, V. L., & Nashchokina, M. V. (2000). Vzaimodeistvie avangarda i ar-deko v mirovom protsesse razvitiya stilya [Interaction of Avant-Garde and Art Deco in the world process of style development]. In Russkii avangard 1910-1920-kh godov v evropeiskom kontekste (pp.198-199). Moscow: Nauka.
- Loktev, V. I. (2009). Istoriya i sovremennye problemy izucheniya stilya Ar-deko [History and contemporary problems of studying the Art Deco style]. In Iskusstvo epokhi modernizma: stil' ar-deko. 1910-1940 gody (p.30). Moscow.
- Malinina, T. G. (2005). Formula stilya. Ar-deko: istoki, regionalnye varianty, osobennosti evolyutsii [The style formula: Art Deco: sources, regional variations, peculiarities of evolution]. Moscow.
- Nashchokina, M. V. (2008). Tvorchestvo J-M. Olbricha [J-M. Olbrich's creative activity]. In Naedine s muzoi arkhitekturnoi istorii (pp. 248-249). Moscow: Izdatelstvo "Ulei".
- Nashchokina, M. V., & Hait, V. L. (n.d.). Arkhitektura Ar-deko: genesis i traditsiya [Architecture of Art Deco: genesis and tradition]. Iskusstvo-znanie, 2/99 (XV), 534.
- Petukhov, A. (2002). Ar-deko i khudozhestvennaya zhizn' Frantsii pervoi chetverti XX veka [Art Deco and artistic life of France in the first quarter of the 20th century]. Moscow.
- Sarnitz, A. (2007). Josef Hoffman. 1870–1956. In the Realm of Beauty. Koln. Fahr-Becker, G. (2003). Wiener Werkstatte. 1903–1932. Koln.
- Saveliev, Yu. R. (2003). N. V. Sultanov – arkhitekto Yusupovykh [N. V. Sultanov, the architect of the Yusupovs]. Russkaya usadba. Sbornik OIRU, 9(25), 351. Moscow: Izdatelstvo "Zhira".
- Vena na zare XX-go stoletiya: catalog 136 vystavki Istoricheskogo muzeya goroda Veny [Vienna in the early 20th century: catalogue of the 136 Exhibition of the Vienna Historical Museum]. (1990, October 4 – November 18).



^ Арх. А. А. Бернардацци. Павильон Министерства торговли и промышленности на Международной строительно-художественной выставке 1908 года в Санкт-Петербурге на Каменном острове. Фото 1908 г.



< Стеновая панель парадной лестницы виллы Скива-Примавети. 1913–1915 гг.