

УДК 73.03

СКУЛЬПТУРА АР ДЕКО В ИСКУССТВЕ США

© 2014 г.

Е.А. Усова*

Музейно-выставочное объединение «Манеж», Москва

Межвоенные десятилетия XX века – уникальный период в истории США. Это время бурного роста американской экономики, развития социальной и общественной сферы, расцвета культуры и искусства. Несмотря на последующий кризис и «Великую депрессию», эти годы остались в мировой истории как период высокого духовного подъёма, время творчества талантливых американских мастеров и пример выдающегося сотрудничества художников и меценатов. Для американского искусства первая четверть XX века обозначила переход к созданию собственного варианта общемирового стиля ар деко, который получил разнообразные и исключительно американские названия (skyscraper style, streamline modern, jazz age и другие).

Ключевые слова: ар деко, межвоенные годы, модернизм, Рокфеллер-центр, скульптура XX века, американская скульптура.

Стиль ар деко в искусстве США олицетворяют сегодня памятники скульптуры и градостроительские проекты. Его масштаб был обусловлен историческими факторами и возможностями материального воплощения, которые были открыты перед художниками и архитекторами 1920–1930-х годов. Благодаря крупным заказчикам, которыми выступали преимущественно государственные институты и могущественные корпорации, стиль ар деко приобрёл особый характер, нашёл яркое выражение в архитектуре, киноискусстве и дизайне. Наряду со строительством небоскребов и развивающейся киноиндустрией он стал не только вполне самостоятельным явлением, но и своего рода символом искусства США первой половины XX века.

В Америке ар деко получило относительную свободу – оно не было связано с предшествующими традициями формотворчества, не ограничено культурно-исторической средой, в которую следовало бы интегрироваться, и имело широкую материальную поддержку. В Европе ар деко зародилось в декоративном искусстве и распространилось на остальные сферы художественной деятельности, мало затронув монументальные формы. В США же, где первостепенную роль играла архитектура, интеграция с ней позволила ар деко приобрести статус универсального метода, сформировать цельный облик не только отдельных интерьеров или зданий, но даже городских ансамблей. Неслучайно, одним из синонимов в США стал термин «стиль небоскребов» (*skyscraper style*). Кульминацией ар деко предстает архитектурный комплекс Рокфеллер-центра, который был целиком оформлен в духе единой стилистической системы и сохранил её

* УСОВА Екатерина Анатольевна – искусствовед, Музейно-выставочное объединение «Манеж», Москва. E-mail: Katia_USV@yahoo.com

целостность и атмосферу до сих пор. Как справедливо отмечает исследователь стиля А.В. Петухов, модификация ар деко приобрела новые оттенки, далёкие от французской модели стиля: в ансамбле «кристаллизировалась новая ипостась ар деко», в которой «формы избыточного декоративного многообразия... модифицировались в сторону большей строгости» [21, с. 377].

Многие исследователи представляют американский вариант ар деко как зрелую фазу общей линии развития стиля, зародившегося во Франции в начале 1910-х годов. Хронологические рамки его существования в США многие специалисты открывают Парижской выставкой 1925 года, которая как будто предоставила готовые образцы и формально-пластические решения для американского стиля «модернистик». Это утверждение справедливо лишь отчасти и относится скорее к области дизайна и декоративно-прикладного искусства. Действительно, американская промышленность сразу почувствовала в новом стиле огромный потенциал для успешного развития на американской почве. В 1926 г., в период деятельности комиссии Министерства торговли США, был подготовлен доклад Ч. Ричардса о выставке 1925 г., выводы которого заключались в необходимости использовать новые европейские художественные достижения для огромного внутреннего рынка страны [18, с. 154]. Американские музеи ежегодно выделяли средства на приобретение образцов современного дизайна, а Международная выставка современного декоративного искусства, представляющая выдающиеся экспонаты выставки 1925 г., отправилась в турне по восьми американским городам [18, с. 155]. Кроме того, стиль ар деко оказался широко востребован среди широкой публики: респектабельные американские магазины устраивали экспозиции современного французского искусства уже с начала 1920-х годов.

Однако в области архитектуры американские авторы скорее превосходили Европу, нежели оглядывались на неё. Для развития ар деко оказалось достаточно лишь небольшого толчка в виде новых декоративных форм, которые были с лёгкостью интегрированы в монументальное искусство. Огромную роль в развитии американской архитектуры сыграло творчество Луиса Салливана и Франка Ллойда Райта. Одним из первых отметил схожесть предшественников ар деко в формах венских мастерских и архитектурного бюро Райта Б. Хиллер: «Центром тяжести» того и другого «была геометрия, до тех пор дополняемая новыми элементами, пока дизайн не становился живым организмом» [23, с. 60]. Профессор Т.Г. Малинина также отмечает, что в творчестве архитектора Й. Урбана, сформировавшегося в Вене под влиянием Веркштетте, но работавшего в США, осуществлялась прямая связь новых тенденций европейского дизайна и нового американского стиля [18, с. 163]. Форма американского небоскрёба в её характерном виде разрабатывалась с начала 1920-х годов. Его принципы были сформулированы и опубликованы в «Чикаго трибьюн» уже в 1922 г., то есть за три года до международной выставки. «Поразительно, что сегодня мы обращаем свои взоры к Европе, желая научиться у неё тому, чему сами наши первопроходцы модернизма учили европейцев», – писал Райт в журнале «Архитекчерл рекорд» [15]. Признавая, что отдельные «эксперименты американского дизайна после Парижской выставки выглядели неуклюжей стилизацией» [23, с. 59], некоторые исследователи одновременно отмечают, что в Америке уже существовала собственная традиция современного «декоративизма», параллельная творчеству венских мастер-

ских. На особенности американского искусства указывал В. Хайт: «...ему свойственны прагматизм и утилитаризм, а также свобода от канона, каких бы то ни было предустановлений, запретов и ограничений, открытость внешним заимствованиям» [22, с. 113].

Векторы развития ар деко в Европе и США были различны. В отличие от французского варианта, рост которого шёл от частного к общему, от прикладных форм к интерьеру и отчасти к архитектуре, в США просматривалась обратная тенденция: от концепции целого здания художники шли к его наполнению. В Европе ар деко не получило полноценного развития в строительстве, за исключением нескольких частных построек Р. Малле-Стевенса, П. Шаро и образцов выставочных павильонов. Возможно, именно поэтому многим современникам архитектура Америки виделась как «наиболее реальное и жизненное из искусств», свежее вливание в ту область, где «уже пятьдесят лет мы топчемся на месте, перебирая формы всех стилей и эпох» [17, с. 8].

Утверждение о своеобразии американской архитектуры справедливо отчасти и для сферы скульптуры. Обобщённость и лапидарность форм, которая была сформулирована в Европе лишь к началу 1920-х и обозначена на колониальной выставке 1931 г., была органичным признаком пластики США уже со второй половины 1920-х годов. В американском искусстве черты монументальности обнаруживают постепенное усиление, которое достигает наибольшего размаха во второй половине 1930-х годов.

Огромную роль в развитии пластики ар деко сыграло хронологическое совпадение со строительным бумом: необходимость возведения зданий государственного и общественного назначения стала мощным импульсом к развитию архитектурных и парковых ансамблей. Американская скульптура во многом мыслилась как средство антропоморфизации широких архитектурных, городских и парковых пространств. «Небоскрёб... требовал ритмического и масштабного расчленения и оживления громадных стеновых плоскостей» [22, с. 113], и именно эти задачи стали ключевыми для американской пластики. Сам масштаб американского небоскрёба ни в коей мере не мог быть соотнесён с модулем человеческого тела, и скульптуре предстояло взять на себя роль посредника в освоении человеком колоссальных архитектурных ансамблей.



Вряд ли стоит утверждать, что развитие стиля в Соединённых Штатах имело быстрый и поступательный характер. Первое время оборотной стороной открывшихся возможностей оказалось ограничение свободы самовыражения, связанное с правом заказчиков диктовать свои условия. «Америка... не была идеальным местом для свободной реализации творческих фантазий, и требования заказчика бывали там иной раз в высшей степени стеснительными, в особенности для зодчих» [23, с. 82]. Львиную долю строительства и скульптурных заказов составляли общественные и государственные сооружения, и скульптура понималась прежде всего как общественное искусство (*public art*) [1, p. 115]. Следовательно, главной темой американской пластики стало

воплощение государственных идеалов, прославление величия американского народа, национальное самоутверждение и пафос строительства современного общества. В силу определённой консервативности в выборе средств, присущей государственным институциям, эти настроения сказались и на формировании стиля скульптуры первой четверти XX века. В статье к каталогу «200 лет американской скульптуры» Т. Армстронг отмечает: «Как это ни парадоксально, именно американское общество оказалось наиболее консервативным реципиентом современного искусства. Причиной тому была привычка к тяжеловесной, формализованной академической классике, укоренившаяся не только в сознании обывателя, но и в художественной среде» [1, р. 117]. Посвятивший американскому ар деко отдельное исследование Э. Дункан также отмечает силу сопротивления традиционного академического вкуса смелому таланту молодых американских скульпторов. Таким образом, двойственность американского модернизма в первой фазе его развития заключалась в том, что при самых широких возможностях общество предпочитало мастеров традиционного академического толка молодым скульпторам. К счастью, в середине 1920-х эта трудность была преодолена: совместными усилиями был выработан тот стиль, который мы можем назвать американским вариантом ар деко. Он сочетал в себе черты европейских передовых течений начала XX века, которые нанизывались на классическую основу традиционной американской академической пластики. В результате традиция выступала прочным бэкграундом, на фоне которого творили талантливые и яркие мастера, сумевшие в условиях общественной и коммерческой необходимости придти к индивидуальным, оригинальным и ярким решениям.

Приверженность классическому языку оставалась свойством американской художественной жизни на протяжении всего довоенного периода. Это обстоятельство не ощущалось как препятствие, но скорее было врождённым стремлением молодого общества вплести своё искусство в канву мировой художественной культуры, методом апроприации классики сделать новый стиль «историческим». Та же тенденция наблюдается в действиях кураторов при пополнении музейных коллекций. Так, первой скульптурой, приобретённой Музеем современного искусства Нью-Йорка после его основания в 1929 г., была «Иль де Франс» А. Майоля (1910 г.) – весьма традиционное произведение по сравнению с уже существовавшими тогда скульптурами Бранкузи или Арпа. Выбор именно этого, поражающего своей классической чистотой произведения из ряда современных абстрактных и кубистических скульптур, говорит о стремлении сформировать определённую художественную среду, изъясняющуюся чётким, монументально-возвышенным языком. Эта же скульптура двумя десятилетиями позднее была передана в музей Метрополитен как «произведение, перешедшее в разряд классического искусства» [4, р. 8].

Компромисс модернизма с традиционной основой оказался наиболее приемлемым методом для исполнения проектов крупных заказчиков, поскольку позволил им ощущать себя сопричастными современной художественной среде без ущерба своим представлениям о «высоком» стиле. Всячески поощрялись аллегорические и символические значения, отсылки к историческим мифам и выработка новых, современных символов, которые помогали сюжетам и героям современности «утвердиться в истории». Так, при создании программы

для Рокфеллер-центра была разработана иконография таких новых понятий, как звук, свет, электричество, телевидение.

Таким образом, обстоятельства диктовали художникам США необходимость функционировать в рамках единообразного стилевого контекста, который можно охарактеризовать как *classical modernity* (термин, применённый впервые на выставке *Classical Modernity from Bourdelle to Despiau 1907–1937* в музее Метрополитен в Нью-Йорке в 2005 г.). Этот сплав новых, динамичных очертаний с образным строем классического искусства идеально ложился в концепцию ар деко. Сама жизнь приводила к тому, что данный стиль получил в скульптуре США самое широкое воплощение. Влияние ситуации было настолько сильным, что многие художники некогда радикального модернизма – А. Архипенко, Г. Лашез и другие – вольно или невольно приближались к очертаниям «стиля времени».

Художественная среда США состояла из нескольких сегментов, отличающихся друг от друга возрастом её представителей, происхождением, образованием, стилевыми предпочтениями. Согласно Э. Дункану, представителей художественной сцены можно разделить на четыре основных категории: это скульпторы-традиционалисты старшего поколения (не входящие в сферу данного исследования как не принимавшие участие в формировании нового стиля), американские молодые скульпторы первого поколения, получившие образование в Европе, скульпторы-эмигранты, приступившие в США к переработке европейского модернизма с учётом новых условий и требований, а также молодые американские скульпторы второго поколения, перенявшие опыт современной скульптуры уже в родной стране. Последние обучались в мастерских современных авторов и приобретали опыт на практике, участвуя в выполнении заказов крупнейших мастерских.

Ар деко в творчестве скульпторов США

Для скульпторов первого поколения, заявивших о себе уже в 1920-е годы, освоение и интерпретация европейского опыта стали существенным моментом в их стилевом самоопределении. Знакомство с достижениями коллег помогало преодолеть некоторую консервативность американской художественной среды начала XX века, которая особенно ощущалась в наименее отзывчивой к новаторству скульптуре.

Пол Мэншип (1885–1966 гг.) – одна из ключевых фигур американского ар деко. Скульптор был исполнителем многих государственных и частных заказов монументальной и городской скульптуры крупных американских городов. Его востребованность была обусловлена тем, что его стиль был созвучен потребностям времени: утончённая манера, остроумное и тактичное обращение с классическим наследием, легкая и при необходимости торжественная декоративность, безупречная чистота линий – всё это помогало ему с равным успехом воплощать любые задачи. В силу того, что скульптору удалось найти верный баланс «современного» и «традиционного», он обрёл равный успех в кругах консервативной высокопоставленной публики и среди молодых заказчиков с передовыми устремлениями. Художественная критика одарила его лаврами «крупнейшего мастера современного искусства» [1, p. 265]. Однако сегодня мы можем назвать его манеру скорее конформистской: в основе его

творческого метода лежало освоение классического и архаического наследия, и с формальной точки зрения он выступал продолжателем традиции Э.-А. Бурделя. Тем не менее, заслуга Мэншипа очевидна: степень обобщения натуры и свобода обращения с реминисценциями прошлого превратили его индивидуальную манеру в метод и открыли дорогу другим мастерам, которые формировали американский стиль в 1930-е годы. Неоспоримые достоинства стиля Мэншипа – эlegantность, ясность контура, обтекаемость форм, изящная трактовка архаики в энергичных, но сглаженных линиях. Его обаяние заключалось в необычайной жизненности и непосредственности видения древнегреческого искусства. Во многом эта способность развилась благодаря специфике его обучения, когда академическим занятиям предшествовало непосредственное знакомство с живыми памятниками античности. После обучения в Академии художеств в Пенсильвании и в Нью-Йорке у австрийского скульптора Исидора Конти в 1909 г. Мэншип подал заявление на *Prix de Rome* и получил право на стипендиальное обучение в американской академии в Риме. Там он оказался наедине с памятниками античной скульптуры, непосредственный контакт с которыми стал для него едва ли не самым существенным опытом. Почувствовав необходимость дальнейших впечатлений, он отправился в Афины, Дельфы, Олимпию, делая зарисовки и создавая парафразы архаической скульптуры. Интуитивное восприятие исторического наследия в предназначенном ему природном окружении позволило найти подходящие средства и передать в архаике то, что составляло её жизнь тысячелетия назад – чувственность, страстность, теплоту. Как отмечает Стэнли Кассон, отличие Мэншипа от других скульпторов неоклассической ориентации заключалось в том, что любой «академический художник уровня Торвальдсена или Тадемы начинал творить, имея слишком много знаний об искусстве, которое должно было его вдохновлять» [2, р. 45], и именно отсутствие таких знаний было спасением художественной искренности и непредвзятости Мэншипа.

«Кентавр и Дриада» – одно из ранних произведений автора, оно свидетельствует об особенностях его метода. Очевидно, мастер желал создать современный парафраз метоп античных храмов, с которыми он познакомился во время своих путешествий. Композиционно фигуры напоминают сложноорганизованные и закрученные группы сражающихся кентавров и людей на метопах храма в Олимпии. Несмотря на то что очертания, разработка одеяний и волос, повороты и типаж персонажей имеют параллели в архаическом искусстве, скульптуру нельзя назвать ни подражанием, ни стилизацией архаики. Мэншип скорее погружается в метод и образы древних мастеров, но создаёт при этом современное видение античного сюжета. Его герои чувственны и эмоциональны, работа с материалом и композицией отличается совершенством академического мастера, а в содержании произведения есть оттенок психологизма и нелинейного драматизма, которые были чужды его далеким предшественникам.

Начиная со второй половины 1910-х годов Мэншип снижает градус эмоциональной окраски произведений. Содержанием скульптуры становится её бытие. Развитие идёт в направлении поиска наиболее совершенной формы и позы, способной выразить гармонию человеческого тела. «Афродита» 1924 г. представляет расцвет творчества Мэншипа до периода его зрелого стиля, отличавшегося большей монументальностью. Форма обобщена, но в скульптуре



П. Мэншип. «Афродита»

сохранено живое дыхание классического искусства. Так же, как «Наяды», «Танец с газелями» и другие произведения середины 1920-х годов, «Афродита» отличается наибольшей стилизацией и близостью французским произведениям неоклассической школы, в частности Деспё и школе Бордо. Её отличают большое внимание к деталям, стилизация формы, первостепенное значение контура фигуры, удлинённые пропорции.

Поиски исторических ориентиров вели Мэншипа далее по пути от архаики к исследованию скульптуры иных цивилизаций – этрусской и танагрской, а также неевропейской пластики. Так, в скульптуре «Танец с газелями» ощущается очевидный привкус индийской ритмики, которая оживляет классическую форму. Обращение с ориентальными мотивами исключительно свободное; поверхность этого метода Эпштейн охарактеризовал метким выражением *«tea-party Buddhism»* [7, р. 35]. Лёгкость, танцующие шаги и изгибы тел буддийских храмовых танцовщиц Мэншип своеобразно передает выразительными средствами ар деко, усиливая чёткость силуэта и удлиняя пропорции, тем самым девальвируя чувственность изгибов женской фигуры. Автор достигает желаемой декоративности, используя выразительные средства современного стиля и придавая им ярко выраженный ориентальный оттенок. Скульптура была изготовлена в большом размере, однако сегодня мы знаем её по прижизненным авторским отливкам меньшего масштаба, в котором она воспринимается как произведение кабинетного, декоративного характера.

Зрелый период жизни Мэншипа связан с расцветом американского ар деко. Автор сыграл немалую роль в становлении школы американской скульптуры, его творчество стало стержнем современного академического идеала. Та интерпретация неоклассики, к которой пришёл мастер, получила продолжение во многих памятниках американского монументального искусства. Один из

ключевых архитектурных комплексов США Рокфеллер-центр в Нью-Йорке, принёс Полу Мэншипу прижизненную славу мэтра современной скульптуры.

Рокфеллер-центр – уникальный ансамбль, над которым работало более сотни художников и скульпторов, сегодня это образец американского ар деко и наглядная иллюстрация однородности американской пластики рубежа 1920–1930-х годов. Благодаря единовременному осуществлению строительства, декорирования, скульптурного убранства и живописной системы декора Рокфеллер-центр представляет собой пример разработанной замкнутой системы, созданной средствами стиля ар деко. Он является средоточием творчества выдающихся авторов монументальной скульптуры и воплощением американского монументального стиля межвоенных лет. Для проектирования комплекса было привлечено множество специалистов, которые разрабатывали не только программу архитектуры, но также концепцию, стиль, философию, символику, социальное значение комплекса. Монументальная скульптура, заказанная художественным комитетом американским художникам, являет собой уникальный пример ансамблевого существования национальной пластики 1930-х годов. Эстетическая и идеологическая программа центра была разработана Хартли Б. Александром, который следил за проведением в жизнь символического значения каждого элемента ансамбля. Несмотря на то что работы были заказаны самым различным авторам американского и европейского происхождения, довольно большое значение придавалось унификации и единообразию общего стиля. В частности, для утверждения скульптурных эскизов была создана специальная комиссия, которая могла не только корректировать трактовку произведения, но и отправлять его на «доработку», если предлагаемое отличалось от желаемого. Кроме того, единое колористическое решение всех фигур, подразумевающих внедрение цвета, также было сосредоточено в руках одного художника – Леона Солона, а контроль за отливом бронзы поручен Рене Чембеллену, что помогало достичь единообразия и унификации на всех стадиях проекта. Скульптуры Рокфеллер-центра наглядно иллюстрируют влияние вкуса заказчика на стиль произведений, а также общность принципов формообразования. Несмотря на кардинальные различия манеры таких авторов, как Гастон Лашез, Ли Лоури, Исамо Ногуши и Пол Мэншип, большинство созданных ими произведений для Рокфеллер-центра обладает очевидным стилистическим сходством.

Многие уникальные сведения о процессе работы над скульптурами центра оказались известны благодаря масштабным реставрационным работам, которые потребовали изучения архивных и документальных материалов. Итогом работ реставрационной и искусствоведческой группы стала книга, опубликованная в 2006 г. [14]. В ходе исследования были открыты фотографии, запечатлевшие процесс изготовления скульптур, переписку заказчиков и исполнителей и многие другие документы, раскрывающие методы работы над монументальным комплексом.

«Прометей» – одно из самых известных произведений Пола Мэншипа, выполненных для Рокфеллер-центра. Скульптура была создана для нижней площади центра и должна была стать связующим звеном парковой и архитектурной зоны. Согласно мифологической программе, фигура Прометея напоминала о тех благах, которые человечество получило на заре своего существования и которые способствовали его развитию – свете, огне, тепле. Аллюзия

проводилась с новейшими изобретениями, носителями прогресса в современном обществе, внедрение которых в жизнь осуществлялось благодаря поддержке американской экономики и в частности Рокфеллеров. Прометей изображён как несущее огонь летящее божество, скульптура снабжена надписью, которую автору помог составить профессор греческой истории Колумбийского университета: «Прометей, учитель всех искусств, принёс огонь, чтобы дать людям ключ к бессмертию». Усиленный ригоризм и назидательность характерны для ансамбля: адресованный широким массам, подразумевающий «вечное» существование в центре одного из самых развивающихся мегаполисов, он должен был напоминать о славе создателей и обозначать для последующих поколений значение американской экономики. Роль Мэншипа оказалась чрезвычайно важна для истории американской скульптуры XX века. Без преувеличения можно сказать, что он предоставил готовые модули для целой плеяды американских художников 1920–1930-х годов. Мэншип изобрёл не стиль, но метод, который позволил американским скульпторам свободно двигаться по шкале неоклассической скульптуры, оттеняя её различными значениями.

Ли Лоури (1877–1963 гг.) – американский скульптор, представляющий «мужественную» линию развития ар деко. Он исполнил более 300 заказов по созданию монументальной скульптуры для городов многих американских штатов, сформировал облик ряда небоскрёбов 1920–1930-х годов. К сожалению, его творчество до сих пор остаётся в тени более ярких мастеров и изучено недостаточно полно. В отличие от П. Мэншипа, которому были более свойственны уравновешенные, спокойные и отчасти декоративные композиции, решения Л. Лоури отличаются энергичностью, напором и пафосом. Как и Мэншип, Лоури принадлежит к старшему поколению американских мастеров. С 1908 по 1918 гг. он посещал классы скульптуры в Йеле, где смог общаться с американскими и европейскими коллегами, что, по мнению исследователя его творчества Г.П. Харма, помогло ему совершить переворот от традиционно реалистического стиля к модернизму [8]. Одна из ранних известных скульптур Лоури – крылатая аллегория, созданная им для Национальной академии наук в Вашингтоне по заказу Б.Г. Гудхью. В отличие от Мэншипа, с трудом преодолевавшего природное стремление к обобщённости и изяществу, Лоури с лёгкостью развивал качества силы, брутальности, энергично лепил фактуру мускулатуры. Женские образы отнюдь не были его стихией, и хотя Лоури удачно справлялся с фигурой аллегории, артикулируя силуэт лёгким прогибом тела, в целом образ испытывает недостаток индивидуальности. Мужская фигура «Сеятель» – одно из лучших произведений мастера, к сожалению, мало известное сегодня, как и многие другие его работы. Скульптура была исполнена Лоури для Капитолия штата Небраска. Фигура аллегорически прославляет деятельность данного округа – земледелие. Точная дата скульптуры неизвестна, однако фотография 1929 г. с изображением гипсовой модели в полный размер [8] даёт основания датировать её 1929–1930 г. Произведение необычайно выразительно: приземистая мускулистая фигура, длинное туловище, развитый торс, относительно короткие, упругие ноги, огромные руки. Это – очевидное отступление от классических норм. До сих пор исследователи не обращали внимание на схожесть фигуры Лоури с «Сеятелем» Милле, а между тем эта параллель очевидна. Любопытно, что картина последнего находилась в Музее изящных искусств Бостона (в родном городе Лоури) с 1850 г.

Имея задачу изобразить своего рода гимн крестьянскому труду, Лоури подчёркивает рубленость форм, сдержанную экспрессивность позы и жеста, которые имеют отдалённые параллели с крестьянской серией работ Барлаха. Впечатляющим в решении «Сеятеля» является его сильный контрапост, с которым Лоури справляется блестяще: широкая расстановка ног и крутой разворот корпуса передают впечатление тяжёлого и мощного шага фигуры.

Произведения мастера, созданные для Рокфеллер-центра, представляют собой выдающиеся образцы американского ар деко. Скульптура «Мудрость»



Л. Лоури. «Мудрость»

была исполнена Лоури для центрального портала здания Рокфеллер-плаза, 30. Благодаря своей обобщённости, силе и монументальным качествам сегодня она один из пластических символов Нью-Йорка. Лоури был избран художественным комитетом неслучайно: его изложение обобщённых образов, сдержанность и сила величественного движения отвечали вкусам Рокфеллеров. Задачей Лоури было создать аллегорическую фигуру или композицию, воплощающую понятие мудрости. Лоури изобразил мужскую фигуру, энергичным движением разводящую облака над порталом здания, тем самым буквально проливающую свет истины. Изображение подкреплено цитатой на старом английском: «Мудрость и знания

будут залогом стабильности времени на века». По сторонам от главного портала располагались композиции «Звук» и «Свет», которые олицетворяли новейшие изобретения человечества, звуковые (радио, телефон) и изобразительные (телевидение), причём динамический порыв кричащей и летящей фигур снова подчёркивал скорость новых средств информации, их способность рассекать время и пространство. Под фигурой «Мудрость» Лоури разместил панно из стекла, а саму композицию расположил под таким углом наклона, что она как бы нависала над зрителем и вовлекала его в действие. Большинство приёмов, начиная от прямолинейного символизма, обильного использования позолоты и жестов и заканчивая надписью на намеренно архаизированном языке, отражает отчасти наивное желание увековечить современную историю Америки, вписать в неё заказчика и закрепить предмет изображения на исторической шкале. Своей активной динамикой и энергичными, рублеными очертаниями скульптуры Лоури врываются в сознание зрителя; подобно лучшим композициям рекламы, они агрессивны, динамичны, сжаты. Стиль, избранный Лоури, весьма отвечал требованиям ансамбля. Его монументальность и риторика подразумевали исключительную однозначность трактовки и восприятия. Адресованные широким кругам скульптуры предполагали простоту «считывания»

любимым жителем Нью-Йорка. Лоури работал крупными плоскостями, предпочитая акценты рубленых форм, и дополнял скульптуру внедрением цветового решения и позолоты.

Фигура «Атлас» (1934 г.) – второе произведение Лоури, созданное им для Рокфеллер-центра, ставшее также одним из шедевров ансамбля. В 1934 г., уже на завершающей стадии строительства, скульптор получил от Рокфеллера заказ на выполнение отдельно стоящей фигуры перед «Интернэшнл билдинг», которая должна была репрезентировать весь комплекс со стороны Пятой авеню. К скульптуре предъявлялось немало требований: она должна была помещаться в узкий двор здания, не закрывая обзор и проход, и в то же время ей следовало быть достаточно крупной, чтобы стать фокусирующим элементом для случайных прохожих. Лоури блестяще справился с задачей [14]. В качестве сюжета скульптурной композиции была избрана смысловая коннотация Прометея – мифологический герой, также разгневавший богов и оказавшийся в драматических обстоятельствах – Атлас. Как и «Прометей», скульптура олицетворяет стихийную силу, стойкость, индивидуальную убежденность, но решение характера героя Ли Лоури оказалось намного более драматичным, нежели в скульптуре Мэншипа. С художественной и конструктивной точек зрения, скульптура безупречна: «Атлас» был создан в сотрудничестве со скульптором-литейщиком Р. Чембелленом, который перевел модель Лоури из меньшего размера в монументальный, рассчитав сочленение деталей и конструкцию. Решение композиции Ли Лоури просто и эффектно: огромная фигура Атласа помещена на узкий вытянутый пьедестал из серого гранита. Гигант, несущий на своих плечах конструкцию сферы, шагает таким образом, что одна нога находится ещё за пределами постамента, а вторая стоит на его грани. Это медленное, сдержанное движение благодаря нагнетаемому сопротивлению, тяжести массы и противоречию между огромной фигурой и узким постаментом создаёт драматическое впечатление.

Ар деко в творчестве скульпторов-эмигрантов

Первая четверть XX века в истории США – это время мощного эмигрантского потока, прибывавшего из Европы в поисках спасения от революций, трудностей послевоенного времени и религиозной нетерпимости. Творчество многочисленных художников-эмигрантов стало значительной составляющей американского искусства. Начиная с середины 1920-х годов многие деятели искусства устремились на Американский континент в поисках новых свобод, материальных возможностей и крупных проектов. Благодаря своей разнородности по этническому и по возрастному составу, художники-эмигранты значительно обогатили фактуру американского искусства, сделав её ещё более рельефной и разнообразной. В 1920-е годы из Франции прибыли Александр Архипенко, Осип Цадкин, Гастон Лашез, Робер Лорен, Уильям Зорах, Борис Ловет-Лорски, из Польши – Эли Надельман, из Германии – Вильям Хант Дидерих и Карл Поль Женневейн, из Швеции – Карл Миллес, из Югославии – Иван Мештрович, из России – Серафим Судьбинин [6]. Все эти мастера были одержимы надеждой, что к авангарду в США будут относиться с той же степенью толерантности, как и в Европе. Новый континент представлялся для многих художников благодатной почвой, где может быть не только принято, но

и благодарно развито искусство модернизма. Иллюзорное отношение к Соединённым Штатам вполне выразил Александр Архипенко: «Америка – единственная страна, которая не была изнурена и истерзана войной. Это страна, в которой будет создано искусство будущего», – с надеждой писал скульптор до своего приезда в США [16, с. 342]. Многие мастера из стран Центральной и Восточной Европы, нередко оставив довольно благоприятно складывавшуюся карьеру, отправились на противоположный континент в поисках ещё большей свободы, выставочных пространств, влиятельных заказчиков и благожелательных покровителей и меценатов.

Однако в действительности ситуация оказалась такова, что ни государственные, ни частные заказчики, ни критики или представители художественного сообщества не были готовы к радикальному модернизму. Поначалу даже незначительные нововведения европейского происхождения вызвали отторжение в художественной среде США. Несмотря на кажущуюся свободу нравов, американское общество оказалось ещё более консервативным и привязанным к традиции, нежели европейская публика. Рассмотрев творчество Пола Мэншипа и Ли Лоури, мы можем отметить, что наиболее востребованным оказался язык простых, ясных форм, обобщённого аллегорического образа. Знаменитая выставка современного искусства Армори Шоу, которая оказала прогрессивное влияние на усвоение и развитие модернистских течений в живописи, почти не затрагивала сферу скульптуры [6]. Достаточно сказать, что вплоть до конца 1920-х годов проявлением передового вкуса считалась стилизация под архаику, в то время как в Европе этот приём уже соответствовал статусу неоакадемического или «салонного» искусства. В творчестве Мэншипа и художников его круга был сформулирован ряд общих черт, которые отличали творчество некогда радикальных скульпторов: это наличие внешних признаков модернизма, не затрагивающих основу скульптурной работы, поверхностное, декоративное использование приёмов новейшего искусства, внешний лоск, архаическая стилизация, замкнутость объёмов, аллегорическое изложение образа.

Нельзя сказать, что структура потока художественной эмиграции была однородна, и тем более не приходится говорить о единстве стиля эмигрантского блока. Разнообразие оттенков включало в себя декоративность скульптур Судьбинина, строгие очертания Ловета-Лорски, экспрессивность Миллеса, замкнутость объёмов Мештровича, чувственность Гастона Лашеза, сжатость пластических высказываний Зораха. Далеко не все произведения скульпторов-эмигрантов, работавших в США, мы можем отнести к стилю ар деко. Однако, сама среда, художественная обстановка и вкус заказчиков заставляли мастеров развиваться в определённых стилевых рамках, двигаясь в сторону сложившихся предпочтений. Для некоторых скульпторов – таких как Судьбинин и Ловет-Лорски, это было органичной частью их собственного пути, для других – например, модерниста Архипенко – ар деко стал творческим экспериментом, столь же продуманным, как его ранние стилизации под египетское искусство. Для отдельных мастеров требования общественного вкуса оказались прокрустовым ложем, в которое едва ли мог быть помещён их оригинальный творческий темперамент и который требовал усмирения для выполнения общественного заказа. Так произошло с Гастоном Лашезом во время выполнения им скульптур для Рокфеллер-центра, которые художественная комиссия отправляла на доработку до тех пор, пока не была полностью

стерта авторская индивидуальность. Тем не менее, какими бы ни были мотивы появления и творчества европейских художников на новом континенте, они неизбежно обогащали существующий художественный контекст, приносили новые веяния, формальные приёмы, стилистические черты и всячески способствовали развитию многопланового и разнофактурного полотна американской скульптуры.

Александр Архипенко – признанный лидер авангардной скульптуры, однако отдельные его произведения 1920-х годов вполне могут быть соотнесены со стилем ар деко. Диалог с классической скульптурой возник в его творчестве ещё в период работы в Берлине, однако в качестве метода «умеренный модернизм» оформился именно в США. Скульптор приехал в США в 1923 г., принял американское гражданство в 1928 г. и проработал здесь более трёх десятилетий, что даёт нам право говорить о его творчестве в контексте американской скульптуры. Не останавливаясь на фактах биографии, анализе творчества мастера, исчерпывающим образом осуществлённого И.А. Азизян [16], отметим несколько произведений, которые по своим пластическим качествам могут быть вписаны в схему рассматриваемого нами стиля.

Так же, как и в творчестве другого крупнейшего мастера модернизма – Пикассо, ретроспективные поиски Архипенко происходят одновременно с поступательным движением по шкале модернизма. Скульпто-живопись, экспрессионизм, сюрреализм, «архипентура» не мешали развитию новой, лирической линии образов, среди которых преобладают изображения его жены Анжелики. Погрудный портрет 1925 г. продолжает серию берлинских офортов Архипенко, где на первое место среди средств выразительности выходит графическая линия. Контур фигуры, разрез глаз, изгибы бровей и линия рук настолько самоценны, что позволяют говорить о преобладании очертаний формы над её конструированием. Портрет полулежащей Анжелики исполнен в той же стили-



стике, которую И.А. Азизян называет «салонной». Действительно, в движениях и позе героини присутствует определённая манерность, в изображении женского тела есть оттенок эротики, не характерный для авангардной скульптуры. Однако мастер остается верен себе: он оставляет определённую недосказанность, редуцируя конечности женского тела, тем самым лишая образ излишней чувственности. Изображение головы он стилизует

в пропорциях египетской пластики, с профильным прочтением формы, миндалевидными удлинёнными «развёрнутыми» глазами и непроницаемым объёмом тяжёлых волос. Описывая этот период в творчестве Архипенко, И.А. Азизян отмечает: «Некая эклектичность образа, совмещение различных стилиевых черт вкупе со сверкающей поверхностью пластики – золочёной бронзы – в целом вписывались в образы ар деко, уже известные и охотно принимаемые в Соединённых Штатах». Следующая грань ар деко у Архипенко – скульптура «Прошлое» («Серебряная маска») 1926 г. В этом произведении остро ощущает-

ся отсутствие собственно портретных характеристик, что становится особенно заметным благодаря выбранной форме. Предельная схематичность в совокупности с неглубоким рельефом, волнообразной фактурой, однородной в изображении лица и волос, отсутствием зрачков, холодным блеском металла трансформируют скульптуру в произведение прикладного искусства. Аналогичная трактовка женского погрудного бюста или головы встречалась в творчестве художников-декораторов, в частности Стефана Дакона, скульптора австрийской керамической мануфактуры Голдшейдер. Его «Головы» кажутся близкими Архипенко, но у Дакона декоративный приём совершенно довлеет над формой: голова превращается в декоративную маску. Наконец, завершающий этап в блоке скульптур Архипенко, объединённом близостью эстетике ар деко – это ряд фигур 1925–1926 гг. Скрученные, изысканные позы вызывают ассоциации с произведениям Тамары Лемпицкой и Рафаэля Делорма, которые также строились на крутых ракурсах, развёртке драпировок, прихотливых изломах складок, отстранённых и одновременно чувственных поворотах головы. Стоит отметить, что успех Архипенко в США был не столь громким, как можно было бы предполагать и как мог рассчитывать сам скульптор. Наиболее оценены оказались скульптуры мастера, близкие ар деко, наименее понятыми – модернистские изыскания. Характерно, что Стэнли Кассон, талантливый критик и искусствовед, посвятил творчеству мастера целую главу в книге о современной скульптуре [3], но при этом рассматривал именно произведения 1924–1926 гг., которые воплотили для него эстетический канон современных пропорций.

Примером органичной эволюции мастера в рамках новой эстетики могут служить работы русского скульптора Серафима Судьбинина (1867–1944 гг.) периода его работы в США в 1920-е годы. Творческий путь мастера счастливо совпал с потребностями художественной ситуации, в которой он оказался. В конце 1910-х – начале 1920-х годов Судьбинин открыл тему религиозного образа, которая в силу отсутствия аналогов оказалась свежей и востребованной, а с середины 1920-х выработал определённый сдержанный, очень эстетский и утончённый стиль светской скульптуры и декоративных панно, позволивший ему с успехом исполнять заказы и даже сотрудничать с ведущими западными художниками-декораторами. Религиозная пластика помогла Судьбину преодолеть декоративность модерна, связанную с его творчеством в фарфоре, и найти сюжеты, достойные монументального выразительного языка. В некотором отношении он оказался близок сербскому мастеру Ивану Мештровичу, работавшему в жанрах религиозной и мемориальной скульптуры. Главным принципом стало обобщение формы, что привело его к синтетическому методу. Для расчленения объёма Судьбинин применял рубленые линии, напоминающие кубистическое гранение плоскостей. Наряду с действительно экзотическими произведениями – такими, как «Воскрешение», «Христос в терновом венце», Судьбинин создал фигуру «Серафим Аллилудья», которую можно считать «проводником» в стилистическую систему ар деко. Скульптуру отличают лёгкость, даже некоторая танцевальность движений, особое внимание к изображению волос, глаз, элегантность линий и силуэта. Любование материалом и линией превратились в содержание скульптуры. Излишней телесности персонажа он избегает путём разворачивания фигуры на плоскости и неестественной удлинённости конечностей. Скульптура очаровывает лёгким,

скользящим силуэтом, гладким обтекаемым контуром, декоративным рисунком складок, превращающимся в повторяемый раппорт.

В США Судьбинин делал много портретов, работая на заказ, но любовь публики ему принесли декоративные фигуры, «проникнутые чувством нынешнего времени и стиля ар деко», когда «всю сложность проблемы он сводит к эстетическому показу оболочки вещей и явлений» [22, с. 60]. Логическим продолжением данного направления в творчестве Судьбинина стали его декоративные панно-ширмы, украшенные рельефами. По заказу мистера и миссис Гуттенхайм для их резиденции в Порт-Вашингтон Судьбинин и Ж. Дюнан в 1925–1926 гг. создали экраны «Фортиссимо», «Крещендо», «Пианиссимо», а также несколько дверей. В 1950 г. «Фортиссимо» был передан владельцами в музей Метрополитен.



С. Судьбинин. «Фортиссимо»

Техника изготовления этих произведений целиком лежит в русле стиля межвоенных лет – это резьба по дереву и китайский лак, которыми широко пользовались художники Жан Дюнан и Эйлин Грей. Рельефы были исполнены с большой долей фантазии и оригинальности. Панно «Фортиссимо» имеет ряд общих черт с рельефами американских скульпторов, (такими как, например,

«Свет» и «Звук» Ли Лоури), композиция которых также является разрешением динамики летящих фигур, однако произведения Судьбинина больше связаны с утончённым, «салонным», вариантом ар деко. Бесспорный успех Судьбинина в США заключался в том, что избегая монументальности, он создавал кабинетные скульптуры, предназначенные для богато обставленных интерьеров. Произведениям Судьбинина этого периода присущи декоративная фантастичность, салонная эротика, что было популярно в американской культуре того времени. Сложность скульптуры он сводит к эстетическому моделированию оболочки, где все элементы композиции обусловлены их декоративной характеристикой.

Рассмотрев примеры органичной эволюции в сторону ар деко в творчестве Судьбинина и Архипенко, необходимо отметить и творчество тех модернистов, которые совершили аналогичный шаг под давлением современной художественной среды и обстоятельств. Наиболее ярким примером выглядит творчество французского мастера Гастона Лашеза, эмигрировавшего в США в 1906 г. Характерные формы его произведений, с гипертрофированной телесностью, крупные фигуры, излучающие то подчёркнутую женственность и чувственность, то первобытную силу, никаким образом не вписывались в ряд возвышенной патетики «стримлайн модерн». Крупные заказчики и официальное художественное сообщество отвергали их, поскольку считали «оскорблением хорошего вкуса» [14, р. 152]. Практически единственными влиятельными почитателями таланта Лашеза были представители семьи Рокфеллер. Однако, приобретая скульптуры мастера в своё частное собрание, они не могли позволить ему выполнять заказ общественного значения. Лишь ценой больших усилий удалось поручить художнику выполнение шести фигур для Рокфеллер-центра, предназначенных для расположения в почти незаметной зоне на фасаде «Ар-си-эй билдинг». Степень доверия к мастеру художественной комиссии была столь мала, что разработанные им эскизы выверялись по мельчайшим деталям. Известно, что он множество раз был вынужден уносить скульптуры на доработку, до тех пор пока их не сочли «приемлемыми» [14, р. 150]. По воспоминаниям современников, профессор Форбс, директор музея Форда в Гарвардском университете, высказался о первых эскизах Лашеза к Рокфеллер-центру весьма нелицеприятным образом: «Фигуры грубы, непропорциональны и неясны по значению, требуют дальнейшей проработки». Лашез неоднократно прорабатывал эскизы, затем исполнил модели из гипса в полный рост и только потом ему было разрешено резать скульптуры из камня [14, р. 151]. Станковые скульптуры Лашеза многие современники считали «оскорблением хорошего вкуса». После смерти мастера в 1935 г. состоялась его ретроспективная выставка, и даже на ней были представлены далеко не все произведения. Куратор Нью-Йоркского музея современного искусства Линкольн Кирстейн писал, что, несмотря на осознание степени таланта Лашеза, для выставки в музее он не мог отобрать все его скульптуры, иначе многие бросили бы тень на остальное его творчество в глазах публики [9, р. 14-15]. Очевидно, пуританское американское общество смущали излишне чувственные, гиперболизированные формы женского тела, которые разрабатывал Лашез. Скульптуры-аллегии, выполненные им для Рокфеллер-центра и допущенные к общественному показу, резко отличаются от остального корпуса его работ. Всего им было выполнено шесть релье-

фов на тему прогресса и изобретений человечества, среди которых – «Дух прогресса» «Завоевание пространства», «Дары земли человечеству», «Гений солнечного света». Можно с уверенностью утверждать, что именно строгие рамки заказчика и необходимость многочисленных корректировок привели к тому, что эти работы Лашеза сегодня оцениваются специалистами как «сухие» и «неартистичные» [1]. Другие монументальные работы, также выполненные по крупному государственному или частному заказу (например, павильон «Электричество» для выставки в Чикаго), близки скульптурам Рокфеллер-центра, вероятно, по схожим причинам. Его официальным работам присущи такие типизированные черты, как сильная обобщённость форм, подчеркнутая симметрия, аллегорическое изъяснение и пафос, выраженный в монументальных образах. Однако его скульптуры всё же отличает особая плавность линий, теплота ощущения материала и свобода обращения с камнем, из которого формы лепятся, а не высекаются, как это было у большинства мастеров ар деко. Образы лишены чувственности и гипертрофированной телесности, они подчеркнуто отстранены и символичны, но в них сохранено особое состояние «дыхания» камня, которое пронизывает образы художника. В остальном же мы скорее являемся свидетелями насильственного принуждения скульптора к творчеству в рамках принятой системы.

Творчество рассмотренных мастеров отнюдь не исчерпывает многомерную и разнообразную картину американского ар деко. Однако в творчестве каждого из них наиболее ярко и последовательно выражены основные тенденции развития этого стиля в межвоенные годы.

Лёгкость и способность к перевоплощению в избираемые исторические эпохи, жизненность и теплота в интерпретации неоклассического стиля Мэн-шипа, сдержанная патетика, внутренний драматизм и мужественная рубленность крепких форм Ли Лоури, изящество, графичность, чуткое отношение к контуру и линии Серафима Судьбинина и многие другие оттенки творчества рассмотренных авторов отражают широкий диапазон образных и формальных трактовок стиля 1920-х годов, получившего дальнейшее развитие в скульптуре Соединённых Штатов. Стремление обрести собственный голос в мировой культуре, открыть новые пути в искусстве, создать свою культурную платформу, а также огромный энтузиазм и поддержка выдающихся американских филантропов привели к созданию собственного варианта общемирового стиля ар деко. Несмотря на то что его развитие было остановлено в 1939 г., этот стиль сыграл большую роль в понимании национального творческого пути. Впервые художники оказались современными и полноправными творцами нового искусства. Осознание и развитие национальной идентичности сыграло огромную роль в развитии американской культуры XX века.

Список литературы

1. *Азизян И.А.* Александр Архипенко. М., 2010.
2. *Грaбарь И.Э.* «В стране небоскребов». Красная Нива, 1924.
3. *Малинина Т.Г.* Формула стиля: Ар деко: истоки. Региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005.
4. *Окроян М.О.* Скульптура Ар деко: истоки и расцвет. М., 2011.
5. *Петухов А.В.* Ар деко и некоторые аспекты художественной жизни Франции первой четверти XX века. Диссертация кандидата искусствоведения. М., 2003.

6. *Петухов А.В.* Волнующая масса зданий. Рокфеллеровский центр в Нью-Йорке // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып.4: Личность, эпоха, стиль. М., 2012.
7. *Хайт В.Л.* Из статей и заметок об архитектуре ар деко // Искусство эпохи модернизма. Стиль ар деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ. Отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: Пинакотека. 2009.
8. *Хиллер Б., Эскритт С.* Стиль Ар деко. М., 2003.
9. *Хмельницкая Е.С.* Серафим Судьбинин на переломе эпох. От модерна до ар деко. СПб, 2010.
10. *Якимович А.К.* Америка строит иначе // Эпоха сокрушительных творений. М., 2009.
11. *Armstrong T.* 200 Years of American Sculpture. New York, 1976.
12. *Casson S.* XX Century Sculptors. New York, 1930.
13. *Casson S.* Some Modern Sculptors. New York, 1928.
14. *Champion J-L., Janoray Ch.* Classical Modernity from Bourdelle to Despiau 1907-1937. New York, 2005.
15. *Cornell H.* Carl Milles. Stockholm, 1963.
16. *Duncan A.* American Art Deco. London, 1986.
17. *Epstein Sir J.* The Sculptor Speaks. New York, 1935.
18. *Harm G.-P.* Stalking Lawrie: America's Machine Age Michelangelo (leelawrie.com 2008).
19. *Lachaise G.* (about) Retrospective Exhibition Catalogue. New York, 1935.
20. *Lancaster C., Stephen M.* Architectural Sculpture in New York City. Toronto, 1975.
21. *Murtha Ed.* Paulanship. New York, 1957.
22. *Rather S.* Archaism, Modernism and the Art of Paul Manship. Texas, 1993.
23. *Rogres M.* Carl Milles: An Interpretation of His Work. New York, 1973.
24. *Roussel Christine.* The Art of Rockefeller Center. New York, 2006.
25. *Wright F.L.* In the Cause of Architecture // The Architectural Record. May 1927.