Е.И. БУЛЫЧЕВА

Кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA

PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy. Nizhi Novgorod State Conservatoire

e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

АНТИЧНЫЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ АР ДЕКО

CLASSICAL MYTH IN THE WORKS OF ART DECO ARTISTS

Статья посвящена рассмотрению диалога классических традиций и инноваций в стиле Ар Деко. Автор статьи на примере творчества ряда художников раскрывает специфику интерпретации образов античного мифа в контексте стиля, показывает, как установка на сакрализацию красоты и удовольствия, характерная для межвоенного периода 1920–1930-х, предопределяет выбор мифологических сюжетов и их реализацию в конкретных произведениях. В статье подчеркивается, что для большинства художников Ар Деко чрезвычайно важно не столько этическое, сколько эстетическое начало в работе с материалом античного мифа. Именно этот аспект актуализируют представители Ар Деко, формируя свой собственный пластический язык. Такой подход приводит Ар Деко к активному обращению не столько к античному мифу как таковому, сколько к традициям его последующей интерпретации в новоевропейском искусстве.

Interplay between classical traditions and Art Deco innovations has been studied. Classical characters interpretation specifics in the works of prominent Art Deco artists has been investigated, particularly the influence of the beauty and pleasure sacralization so typical in the 1920-1930s time period on a choice of the mythological motifs and their implementations. Importance of the aesthetic as opposed

to ethical principles in classical myths readings has been identified. These principles are actuated by the Art Deco exemplars by creating their own figurative language. That way Art Deco brings into play not the classical myth itself but rather its modern European interpretation traditions.

Ключевые слова: стиль Ар Деко, античный миф, Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности, Рене Бюто, Жан Теодор Дюпа, Тамара де Лемпицка.
Keywords: Art Deco, classical myth, The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Rene Buthaud Jean Theodore Dupas, Tamara de Lempicka.

Двадцатый век оставил нам в наследство разнообразные модели диалога инноваций и классических традиций. Стиль Ар Деко в этом плане не был исключением, его предрасположенность в равной степени и к обновлениям, и к следованию традициям отмечали уже первые исследователи стиля. «Ар Деко никогда не был ни чисто историческим, ни жестко догматичным. Его эволюция и противоречия отражали смену времени и вкуса» [3, с. 225], — писал Б.Хилльер. В большинстве работ, посвященных изучению Ар Деко, внимание авторов сосредоточено на выявлении общих принципов функционирования стиля, на его истоках, этапах эволюции и т.п. [1; 2]. При этом практически во всех исследованиях отмечается, что мифологическая составляющая — это один из значимых компонентов стиля в сфере образных решений. Специфика Ар Деко в работе с материалом античного мифа состояла в том, что для большинства художников чрезвычайно важно было не столько этическое, сколько эстетическое начало. Эта установка предопределяла как выбор сюжетов и образов, так и характер их реализации в конкретных произведениях.

Одним из мастеров, последовательно воплощающих принцип декоративности в работах на античную тематику, был Рене Бюто (Rene Buthaud; 1886–1986). Бюто начинал учиться в Школе изящных искусств Бордо, затем, получая грант от муниципальных властей Бордо, продолжил обучение в Школе изящных искусств в Париже, специализируясь на живописи и гравюре. В 1918 году, вернувшись после службы в армии и участия в Первой мировой войне в Бордо, Бюто заинтересовался прикладным искусством и изучил методы изготовления художественного

стекла и керамики. Это во многом предопределило его дальнейший творческий путь. Начинающий осваивать новую для себя сферу художник построил печь, которая позволила ему создавать оригинальную глазурованную керамику. Именно в работе с обновленной технологией проявился талант Бюто-керамиста. Благодаря хорошей классической школе, он достаточно быстро смог выработать собственный стиль росписи керамики, в котором сплавились античные и восточные элементы, архаика и модернистские приемы.

Рене Бюто был членом жюри на парижской Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 года. Его работы, представленные здесь вне конкурса, получили высокую оценку. В последующие годы художник успешно занимался керамикой, продолжая совершенствовать свою технологию, стал автором особого вида глазури, получившей название «змеиная кожа». При этом регулярно выставлялся в Париже в Галери Руар (Galerie Rouard). Специфика его творческого почерка состояла в том, что в его керамике чудесным образом оживали не только античные мифы, но и античные традиции их воплощения в вазописи. Как и многих из его коллег, Бюто привлекали, прежде всего, женские мифологические образы: музы, амазонки, сирены. Так же традиционен, как и для других художников Ар Деко, его интерес к вакхическим сценам и к архаическим персонажам античного мифа — кентаврам, наядам. Некоторые античные мифы владели воображением художника на протяжении десятка лет, находя свое воплощение то в графике, то в керамике, то в живописных панно. Например, к сюжету «Леда и лебедь» он обращался неоднократно как в живописи, так и в керамике. В ряду его излюбленных образов можно также назвать Венеру (графика и панно), Амфитриту (пастель 1925 года и панно 1935). Диану (блюдо 1920-х, панно 1935, статуэтка 1950), сирен (графика и керамика 1930-х, акварель и статуэтка 1950) и др.

Не меньшей популярностью в 1920–1930-е годы пользовались работы и другого мастера Ар Деко — Жана Теодора Дюпа (Jean Theodore Dupas; 1882–1964). Родившийся в Бордо и здесь же получавший образование, Дюпа принадлежал к художественной школе Бордо, из которой вышли и другие известные художники, такие как выше названный Рене Бюто (René Buthaud), а также Робер Пужон (Robert Eugene Pougheon), Жан Домерг (Jean Gabriel Domergue), Рафаэль Делорм (Raphael Delorme), Альфред

Жанньо (Alfred Janniot). В 1925 году Жан Дюпа, как и Рене Бюто, принимал участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности (Grand Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) в Париже, давшей имя стилю.



Рис. 1. Жан Теодор Дюпа. Изобилие. 1929. Акв., черн.

Ранние работы Дюпа отличаются тяготением к академической традиции даже тогда, когда художник достаточно свободно, фантазийно обращается с кругом образов, заимствованных из античной мифологии. В качестве примера можно вспомнить аллегорическую композицию 1923 года «Мир». Постепенно его стилистика изменяется, обретает оригинальные черты, благодаря уникальному смешению таких разнородных влияний как классицизм, кубизм и маньеризм. При этом античный миф как источник образных решений никогда не уходил из поля его зрения. Можно отметить целый ряд живописных и графических композиций, впрямую связанных с образами античных мифов: «Помона», «Леда и лебедь», «Суд Париса», «Фортуна», «Орфей», «Вакх» и другие. Но при всей узнаваемости этих образов, при наличии традиционных атрибутов Дюпа создает совершенно неповторимый мир идеализированного идиллического пространства, населенного изящно вытянутыми, маньеристскими фигурами, — мир, который имеет мало общего не только с реальностью двадцатого века, но и с традиционным прочтением античного мифа в классической традиции (рис. 1).

Жан Дюпа успешно проявил себя и в монументальной живописи. Он любил эту сферу деятельности и с удовольствием брался за выполнение крупномасштабных заказов. В ряду его монументального наследия можно вспомнить фрески церкви Святого Эсприта (Париж), фрески школы Клода Моне (Париж), росписи в Королевском дворце Бухареста

и др. Но наиболее прославленной монументальной работой Жана Дюпа стало оформление Большого Салона трансатлантического океанского лайнера «Нормандия» (1934–1935). Дюпа выбрал для оформления зала грандиозный сюжет — «Историю мореходства» в 56 мифологических и батальных сценах. В рамках избранной темы художник обратился и к античному мифу как к источнику вдохновения. В частности, он создал четыре грандиозных композиции, в которых в свободной импровизации представил образы античных богов, связанных, так или иначе, с морем: «Похищение Европы», «Рождение Афродиты», «Колесница Фетиды» и «Колесница Посейдона». Стремясь наиболее органично воплотить идею красоты и роскоши (а именно такую задачу поставили перед ним заказчики), Дюпа решил использовать эффект техники, известной как вер эгломизе (verre églomisé), при которой, благодаря зеркальному сиянию стекла, а также золотых, серебряных, палладиевых листов фольги, и рождалось ощущение роскоши. По его эскизам Жак Шарль Шампинье, мастер по работе со стеклом, изготовил сто панелей, покрывавших в общей сложности 400 кв. м, которые великолепием должны были поражать воображение даже искушенных зрителей.

Но только направленностью на декоративность далеко не всегда исчерпывалась деятельность художников Ар Деко. Некоторые из них ставили перед собой и иные задачи. Особенность их подхода к избираемым мифологическим сюжетам состояла в том, что эти художники рассматривали сюжеты античных мифов как метафоры ценностей, исповедуемых современной им элитой, а образы избранных мифов в их работах становились своеобразными риторическими фигурами.

Среди художников этого круга следует назвать, прежде всего, Эрте. Роман Петрович Тыртов (1892–1990), творческий псевдоним Эрте, — художник, скульптор, сценограф, модельер эпохи Ар Деко. Первоначально его художественная деятельность была сосредоточена, большей частью, в сфере модельной графики. Как известно, художник, сотрудничал со многими журналами мод (Harper's Bazaar «Vogue», «Cosmopolitan», «Women's Home Journal»). Фантазийный мир Эрте отличается рафинированной изысканностью, его графические листы отмечены безукоризненным вкусом и безупречной выверенностью композиции. В свободной игре воображения Эрте довольно часто обращается к образам античной мифологии, в их интерпретации он причудливо сплавляет черты античной вазописи, восточной миниатюры, графики

Ар Нуво и модельной графики. Таковы, например, листы «Зевс», «Гера», «Афродита», «Елена Троянская» и др. Нередко живое непринужденное отношение художника к античной культуре порождает собственные образы, лишь ассоциативно отсылающие к первоисточникам. Например, «Золотое руно» или одна из буквиц серии «Алфавит» — «Д» (Диана).

Уже на излете творческой судьбы, в 1960-е годы, Эрте обращается к кабинетной скульптуре и переживает настоящий восторг от вновь открытых для себя возможностей: «Я испытываю чувство возбуждения всякий раз, когда вижу и трогаю бронзу из моей коллекции скульптур, потому что именно через нее я могу видеть, как оживают мои рисунки, мои идеи, мои мысли, мои мечты, чего раньше никогда не происходило» [4], — пишет он. В скульптуре художнику удается воспроизвести изысканность и безупречность своего творческого почерка. Так же, как и в графике, античные образы занимают его воображение, — и уже в объемной версии интерпретации мы можем увидеть Вакханку, сирен, Фортуну или трех граций. Красота героинь Эрте нездешняя, неземная, как и красота мира, в котором они пребывают. По признанию самого художника, все, что он создавал в искусстве, было игрой воображения, что и делало его работы чрезвычайно востребованными: они открывали возможность и зрителю грезить наяву.

Луи Икар (Luis Icart; 1880–1950) так же, как и Эрте, очень рано начал рисовать и рано определился с кругом своих художественных предпочтений — графика и мода. Так же, как и у Эрте, основу его творческих устремлений определяло стремление к утверждению красоты. Но на этом сходство и заканчивается, так как, в отличие от Эрте, стиль Луи Икара формировался под сильным воздействием французского рококо. Его привлекали очаровательные женские образы, близкие по характеру к капризным, изящно-эротичным героиням Ватто, Фрагонара, Буше, поэтому в его многочисленных офортах практически неразличимы интимные изображения парижанок 1920-х годов и античных богинь, образы которых он интерпретирует как образы своих юных современниц. Достаточно сравнить, например, такие листы как: «С завязанными глазами» (1922), «Дым» (1926–1930), «Венера в волнах» (1931), «Отдых» (1934) и др. Образ Венеры был одним из излюбленных у художника, его, похоже, он видел в каждой молодой женщине. Но и другие мифологические женские персонажи также вдохновляли его фантазию. Можно вспомнить такие работы, как «Бег Дианы» (1924), «Павлин» (1925) — ге-

роиня листа ассоциируется с Герой, «Леда и лебедь» (1934) Непринужденная легкость, артистичность творческого почерка позволяет Луи Икару не только передать чувственность и эротическую притягательность избранных персонажей, но и иногда окрасить изображения интонацией улыбки. Таковы, например, его композиции с всадницами, которые можно рассматривать как своеобразный изящный юмор художника на тему амазонок: «Злой конь» (1914) или «Чистокровные» (1937).

В живописном наследии Рафаэля Делорма (Raphaël Delorme; 1890–1962) есть также немало композиций, посвященных мифологическим женским образам, хотя характер их интерпретации довольно серьезно отличается от того, что предъявлял публике Луи Икар. Особенности творческого почерка Делорма состоят в том, что, при внешнем последовательном обращении к языку академической живописи, его работы полны скрытой иронии. Художнику удается достаточно успешно балансировать на грани высокого искусства и китча. Он готов предъявить публике ею же, т.е. публикой, сотворенный идеал античной красоты. Делорм снова и снова воспроизводит его в картинах, обозначенных темой Венеры («Нимфа и рождение Венеры на втором плане», «Рождение Венеры», «Венера под синей вуалью») или просто скромно названных «Обнаженная» или, например, «Отель для женщин Эльзы Максвелл». Нередко этот образ множится, неоднократно повторяясь в пространстве одной композиции. В качестве примера можно назвать целый ряд работ такого плана: «Античная сцена с голубями», «Чайки», «Женщины в городе», «Галера у моста». В них образ мифологизированной красоты узнается с первого взгляда, несмотря на совершенно не мифологические названия. Делорм, помещая своих героинь среди городских улиц и площадей, окружая их символами, отсылающими к античности, и соблюдая внешние правила изображения прекрасной наготы, подспудно раскрывает курьезность существования идеализированной женственности в пределах означенных пространств. Более того, заглядывая в прошлое, Делорм показывает ее трансформацию от античности до двадцатого века, как, например, он это сделал в композиции «Свет и тень». При жизни художника его картины не имели большого успеха, несмотря на участие в парижских выставках («Salon de la Societe Nationale des Beaux-Arts», «Salon des Tuileries» и «Salon d'Automne» 1920–1923 годов). Скорее, это была своеобразная «работа в стол».

Эжен Робер Пужон (Robert Eugene Pougheon; 1886–1955) начинал художественное образование в Бордо, затем учился в Школе

изящных искусств в Париже (у Жана-Поля Лорена, Альберта Безнара и Поля Бодуэна) и в Национальной школе декоративных искусств (у Шарля Ламера). В своем становлении Пужон испытал довольно сильное влияние Давида, Энгра, Пюви де Шаванна, а от своего учителя Жана-Поля Лорена Пужон унаследовал серьезное отношение к историческому жанру. Но, усвоив правила академической живописи и поначалу следуя им, со временем он пошел по пути стилизации формы, в которой все отчетливее проявлялись маньеристские черты. Пужон был универсальным и плодовитым художником, с равной степенью свободы работал и в монументальной живописи, создавая фрески и витражи, и в станковой, а также успешно проявил себя и как иллюстратор, и как художник-прикладник (гобелены). В выборе сюжетов Пужон исходил из практической необходимости и желаний заказчика, но не оставлял без внимания и античный миф. При этом его особенно привлекала возможность раскрыть тему свободной гармонии человека и природы. Пейзажные фоны, в которые погружены его мифологические герои, — дикие, лишенные даже намека на созидательную деятельность человека, можно интерпретировать как своеобразное символическое «бегство от цивилизации», поэтому и характерная для его работ на античные сюжеты нагота воспринимается как естественное и даже должное состояние человека. Такова, например, композиция «Диоскуры». Еще более ощутимо тема гармонии человека и природы звучит, когда он обращается к своему излюбленному мотиву — мотиву амазонок. Чаще всего работы такого рода художник и называл — «Амазонки» (например, живописные композиции 1926, 1929, 1934). При этом, смешивая в них атрибуты древности и двадцатого века, Пужон подчеркивает вневременную, всегда присущую женщине символическую связь со свободной стихией природы (рис. 2). Этот мотив узнается без труда даже



Рис. 2. Эжен Робер Пужон. Амазонки. 1926. Холст, масло

тогда, когда название носит отвлеченный характер. Таков, например, графический лист «Вольный ветер».

Тамара де Лемпицка (Tamara de Lempicka; 1898–1980) была признана «иконой» стиля Ар Деко. Наибольшую популярность ей принесли портреты, при работе над которыми художник синтезировала разнородные черты направлений, в той или иной мере повлиявших на формирование ее творческого почерка: классицизма, маньеризма, кубизма. К античным сюжетам художник обращалась в единичных случаях. «Я стараюсь жить и творить так, чтобы и моя жизнь, и мои работы несли на себе отпечаток современности», — утверждала она [6, p. 16]. В качестве одного из немногих обращений де Лемпицка к античному мифу можно вспомнить «Андромеду», образ которой она интерпретирует как образ современницы, прикованной к «скале» городских кварталов. И, тем не менее, творческую судьбу самого художника в какой-то степени можно рассматривать как кульминацию в развитии темы амазонки в Ар Деко. Скрытые импульсы этого образа окрашивают целый ряд ее композиций, в том числе, и портреты, например, «Портрет графини де Ла Салль». И, конечно, ее собственный «Автопортрет в зеленом бугатти». Новое толкование античного мифа в творчестве художника неслучайно. Если для художников-мужчин амазонка была символом социальной независимости современниц, утверждение которой они наблюдали со стороны, то де Лемпицка, поставленная трагическими обстоятельствами гражданской войны в России и последующей эмиграцией перед необходимостью заново обустраивать собственную жизнь, сама себя ощущала амазонкой. Художник рано поняла значимость мифологизации не только творчества, но и собственного образа и приложила максимальные усилия к тому, чтобы трансформировать реальные обстоятельства своей жизни в хорошо срежиссированное действо, в миф, главным персонажем которого стала она — амазонка Нового времен. Неразрывность мифа в жизни художника и в ее полотнах, неразличимость этих сфер в сознании зрителя и позволили ей стать «иконой» стиля, воплотившей идеал современников.

В начале 1920-х годов Европа, почувствовавшая вкус к роскоши, автомобилям и ночной жизни, сияющей искусственными огнями, «оптимистично погружалась» в мифологическое пространство «мира и богатства, не предвещавших ни пугающего кризиса 1929 года, ни грядущей катастрофы еще одной длительной мировой войны» [5, p. 13]. А весь этот межвоенный период 1920–1930-х, вошедший в историю как «les Années

folles» («безумные годы»), был отмечен парадоксальным сочетанием казалось бы несовместимого: легкости и бездумности в бесконечном поиске удовольствий и смутного ощущения трагической безысходности. Все это накладывало свой отпечаток и на характер функционирования искусства, и на характер образов, к которым оно обращалось, в том числе, и мифологических. Кентавры, вакханки, Фортуна становятся чрезвычайно популярными персонажами Ар Деко так же, как и героини мифов, рождающие ассоциации с образами любви, идеализированной, но чувственной. Венера, Леда, нимфы, наяды, сирены — именно они господствуют в образных структурах Ар Деко. В 1920-е годы в искусстве Ар Деко доминирует образ женщины, представленный как объект наслаждения. Художники любуются красотой и пластикой женского тела, помещая своих героинь в мир идеализированного внеконфликтного пространства. К началу 1930-х годов Ар Деко выводит женский образ из пассивного состояния объекта любования. В работах художников все отчетливее начинает проявляться тема свободы и активной реализации женщины, актуализируются образы самостояния женщины — это, прежде всего, амазонки и Диана. Но и в том, и в другом случае происходит сакрализация красоты, которая воспринимается как ценность безусловная, перекликающаяся с представлениями о «золотом веке» античности — представлениями, которые и сами были плодом мифотворчества Нового времени. Это привело Ар Деко к активному обращению не столько к античному мифу как таковому, сколько к традициям его последующей интерпретации в новоевропейском искусстве, причем в гармонизующем смешении и синтезе элементов разных стилей.

Список литературы:

1. *Малинина Т.Г.* История и современные проблемы изучения стиля Ар Деко // Искусство эпохи модернизма: Стиль Ар Деко. 1910–1940-е годы. — Москва: Пинакотека, 2009. — 319 с.

2. *Петухов А.В.* Ар Деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 311 с.

3. *Хилльер Б., Эскритт С.* Стиль Ар Деко / перевод с английского В.И.Самошкина. — Москва: ИСКУССТВО — XXI ВЕК, 2005. — 240 с.

4. Эрте. Биография. — URL: http://www.erte.ru/ (дата обращения: 02.03.2020).

5. *Benzi F.* Art Deco. Giunti Editore S.p.A. — Firenze — Milano, 2004. — 50 p.

6. *Marini F.* Tamara de Lempicka. — Ginevra-Milano: Skira, 2011. — 95 p.