Е.А. Заева-Бурдонская

ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА НА ЭТАПЕ СТИЛИСТИЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ АР НУВО

Анализ составляющих парижской проектной школы конца XIX — начала XX вв., включая социокультурный контекст, архитектурные программы и теории, деятельность проектно-творческих объединений, галерей, начал авторского дизайна, систему высшего и среднего специального художественного образования, проектные структуры крупнейших мануфактур и профессиональные периодические издания, выявил в ее основе платформу рационального проектного и стилевого мышления, что позволило в дальнейшем парижской версии ар нуво стать принципиальной стилевой моделью для других регионов, школ и объединений Франции.

Analysis of the components of the Parisian design school of the late XIX — early XX centuries, including the socio-cultural context, architectural program and theory, activity design and creative associations, galleries, beginning of the author's design, the system of higher and secondary art education, design the structure of the largest manufactures and professional periodicals, it revealed in its platform-based rational design and style of thinking, which will continue to the Paris version of art nouveau style to become the principal model for other regions, schools and associations in France.

Ключевые слова: ар нуво, декоративное искусство, школа дизайна, эпоха fin-de-siècle, стиль, рациональная архитектура.

Keywords: Art Nouveau, decorative art, school of design, fin-de-siècle era, style, rational architecture.

Этап формирования и начала функционирования национальных школ дизайна в конце XIX столетия был параллелен самоидентификации профессионального сознания и инструментария новой творческой проектной дисциплины. Франция продолжила традицию законодателя «модного стиля» на континенте, переняв импульс с берегов «туманного Альбиона», дав пример достаточно широкой палитры формообразующих приемов в стилевых границах ар нуво. В искусствоведении накоплен определенный опыт исследований деятельности Школы Нанси, давшей миру богатейший пример образцов декоративно-прикладного, декоративного искусства и дизайна, реализующей на практике творческую программу своего руководителя и основателя Эмиля Галле. Однако часто упоминаемый в научном обиходе термин «Парижская школа» так и остался достаточно расплывчатым и неопределенным в вопросах дизайн-деятельности.

В отечественных исследованиях Парижская школа освещена с точки зрения поисков и экспериментов наступающего XX столетия в области живописи (Герман М.Ю., Толстой А.В., Бусев М.А., Сарбьянов Д.В.), архитектуры (Иконников А.В.), декоративно-прикладного искусства (Казакова Л.В., Мидан Ж.-П., Долгих Е.), синтеза искусств (Азизян И.А., Божович В., Крючкова В., Яроциньский С.) и общетеоретических аспектов культурологии и эстетики (Хренов Н.А., Турчин В.С., Зенкин С.). В зарубежном искусствознании нашли отражение отдельные аспекты архитектуры и декоративно-прикладного искусства столичной школы ар нуво (Фар-Беккер Г., Мидан Ж.-П., Arwas V., Weisberg G.P., Barilli R., Battersby M., Benevolo L., Duncan A., Harrison S., Kaplan W., Lahor J., Lemoine B., Lefkowith C.M., Mortimer T. L., Millman Ian., Silverman D., Wichmann S. и др.), в том числе на фоне становления эстетики символизма (Lehmann A.G., Cassou J., Weber E.J.). Однако Парижская школа дизайна на момент своего становления в конце XIX столетия до сих пор не стала центральным предметом отдельного исследования.

Наиболее оптимальным для решения данного вопроса видится системный подход, позволяющий охватить разнообразную палитру проектной творческой деятельности региона в комплексе всего

видового многообразия как целостность, пронизанную сложными и, зачастую, междисциплинарными взаимосвязями. Для анализа выбрано несколько направлений профессиональной деятельности, где творческий гений дизайнеров и архитекторов смог найти реализацию, суммарный итог которых даст наиболее полную и объективную картину парижской проектной школы периода ар нуво.

Сложность данного вопроса состоит в отсутствии четкой территориально-административной локализации, какая подразумевается «школой» — как неким творческим объединением, наподобие Дармштадской колонии, или программного единства, наподобие Школы Нанси, либо образовательного учреждения с ясной образовательно-методической структурой, формирующей и проводящей свою художественно-стилевую политику в обществе, как Строгановская школа.

Начиная с XVII века, Париж стал столицей художественных профессий во Франции. Передача профессии была часто семейной. Некоторые свидетельствуют о перманентности этой традиции и после Революции, как Jacob в мебели (три поколения — с Луи XV до правления Луи-Филиппа) или Odiot в производстве золотых и серебряных изделий (пять поколений — с начала XVIII века до конца XIX). Проектный метод отрицал разделение на проектную и исполнительскую стадии, и «в большинстве случаев автор модели был практиком-исполнителем. Palissy, Boulle или Cressent подписывали гордо и недвусмысленно некоторые из их произведений, уточняя, что они их “изобрели и выполнили”. Импульс постоянного развития ремесла давала благополучная клиентура, безостановочно желающая обновлять свой декор. Ненасытные меценаты питали производство» [1].

После 1793 года Революция потерпела неудачу четыре раза: 1814, 1830, 1848 и 1871 гг. Появился новый мир, отличный от прежней иерархии, но не организованный, органичный, научный, каким представляли себе рационалисты-романтики и утописты. Это был мир владельцев магазинов и клерков; театральных нуворишей и меломанов. «Средневековая социальная система была выметена из существования, и с ней класс культурных покровителей и класс образованных и

обученных гильдией мастеров. Это — больше, чем совпадение: вскоре после роспуска гильдий во Франции (1791 г.) возникли Политехническая школа (École Polytechnique) и Школа искусств и ремесел (Conservatoire des Arts et des Métiers), основанные соответственно в 1795 и в 1798 гг. Промышленность вместо изделий кустарного промысла принесла концепцию третьего сословия (*tiers état*)» [2].

Прямая линия традиций, которыми обладала Франция в области прикладных искусств, оказалась прерванной. Именно этим объясняется вся специфика развития ремесел XIX столетия. Знаменитые художественные школы, опиравшиеся на финансовую поддержку некоторых знатных фамилий, исчезли. Традиции аристократического общества были похоронены, заметную роль начали играть представители среднего класса. В искусстве результатом подобных исторических сдвигов стал захвативший Францию к середине XIX века стиль историзма, начавший уже во второй половине столетия изживать свои подражательные корни.

При всем состоянии безвременья в декоративном искусстве выходом из противоречивой картины художественной жизни Франции второй половины X1X века, виделось спасение в возрождении «великой традиции», хранителями которой были «твердые в своих устоях школы», ограничивавшие опасность «эмансипированных ремесленников» [3]. Бодлер видел в создании школы будущее искусства. Одна школа, одна вера: сомнение всегда множественно, оно разрушает, единство — создает. Школа в искусстве — традиция для Франции. «Школы существовали еще при Людовике XV, в период империи также была одна школа, а значит и вера, исключающая возможность сомнения» (там же). Бодлер определял «школу» как организованную творческую энергию. «“…в ее рамках любая личность, достойная этого слова, поглощает менее одаренных собратьев, и что вполне правомерно, ибо ее творчество — это единая идея, воплощенная тысячью рук…”, поскольку “неумеренное восхваление индивидуума породило бесконечный передел владений искусства. Всеобщий разброд и неограниченная свобода каждого, распыленность усилий… повлекли за собой… сомнения и творческое оскудение… Мелкие претензии индивидуума поглотили коллективную самобытность”» [4].

Вопрос школы в проблемах декоративного и прикладного искусства конца XIX века стоял достаточно остро. Время диктовало новые условия коллективного труда ремесленника. Создание формы прикладного искусства, ранее являющейся плодом ремесленного труда, опиралось на специфику технологического процесса, требующего не только технической базы, но иногда и труда целого коллектива мастеров, нередко представляющего собой настоящие школы творчества. Во Франции возникла необходимость сложения национальной культуры ремесленных мануфактур, проводящих в жизнь самостоятельную художественную программу. Объективность этого процесса была подтверждена существовавшим к концу XIX столетия международным опытом Англии и Америки. Париж, столица, стал флагманом этих процессов.

Парижская школа проектного творчества складывалась как стилевое направление, объединив под своим крылом все видовое многообразие прикладных искусств. «Ар-нуво во Франции появилось как провинциальное и пригородное явление, но достигло своего национального и международного распространения, когда овладело Парижем» [5]. Первой составляющей столичной «школы» стала художественно-эстетическая модель архитектурного творчества, которая для наступающей новой эпохи приобрела статус научной искусствоведческой базы. Архитектура, перестав к концу века быть искусством стилеобразующим, сохранила функцию художественно-эстетического баланса для программ и вкусовых предпочтений новой архитектуры и наиболее близкого к ней — дизайна.

«Парижем fin-de-siècle управляют три составляющие, которые отвечают, поддерживая благодаря или вопреки: традиционному вкусу к монументальному и декоративному, концепции прогресса, которая проходит через весь век и новым тенденциям к игровому удовольствию, веселью» [6]. Согласно выделенным социокультурным векторам проектного творчества, характерным для региона, складывается и формообразующая база будущего стиля ар нуво, колыбелью которого во Франции и стал Париж.

Идеи новаторства витали в воздухе города: фотография Нодара, кинематограф бр. Люмьер, международные выставки и т.д.

Инновационная составляющая стиля ар нуво формата парижской школы оказалась связана, в первую очередь, с именем Виолле-ле-Дюка (E.E.Viollet-le-Duc), основоположника рационального направления, «железной архитектуры», постулаты которого легли в основу многих программ и манифестов дизайнеров и архитекторов, последователей идей рационализма. Что важно для становления дизайна, к концу XIX столетия значимость инженеров в проектном творчестве была уравнена с архитекторами. А. де Бодо (J.-E.-A. de Baudot), ученик Виолле-ле-Дюка уже в 1889, заявил, что давным-давно влияние архитектора уменьшилось, и инженер, "*l'homme moderne par excellence*» (*современный человек преимущественно)*, начинает заменять его"» [7]. Начало этому положил идеал рациональной, конструктивно и функционально оправданной архитектуры, последовательной и совершенной инженерной системы, которую Виолле-ле-Дюк увидел в искусстве готики. Урок Виоле-ле-Дюка носил, в основном, теоретический характер, и потребовались десятилетия, для того чтобы его наследие смогло обрести качества ценности, прежде чем воспламенило воображение архитекторов поколения 1890-х гг.

Примером инновационного подхода к архитектуре стал знаменитый конкурс зданий улицы Реамюр (Réaumur), торжественно открытой в 1897 г., где фасады стали почти лабораторными опытами в реальном размере, что привело позднее к знаменитому Конкурсу фасадов города Парижа. У результатов индустриализации было эхо в архитектуре мостов: мост Mirabeau или мост Bir-Hakeim. Эйфелева башня, памятник, который отмечал начало разума и противился самой архитектуре, где эксперимент преобладал над искусством, техника над функцией, уникальность над повторением.

Голос рационалистов, последователей Виолле-ле-Дюка был подхвачен дизайнерами. Группа Les Cinq (с 1897 г. — Les Six), соединившая на краткий период архитекторов, художников, граверов и скульпторов в художественное движение *L'Art dans tout* (Искусство во Всем), стала одним из немногих объединений Парижа, призвавших к инвестициям в дизайн интерьера, мебели и предметов бытового назначения в повседневной жизни, в стилевых границах развивающегося ар нуво. Анонимный критик *Revue*

des arts décoratifs синтезировал в двух позициях минимальные эстетические требования к проекту, которые *L'Art dans tout* основывало на рационалистических установках, вдохновленных Виолле-ле-Дюком. Во-первых, форма полезного художественного объекта должна всегда демонстрировать его назначение и функцию. Во-вторых — задействованный материал, выбор которого зависит от способа использования объекта, не должен разрушать внешний вид и противоречить своей природе. «Первый пункт давал полную свободу в любом формальном эксперименте …, который приверженцы французского ар нуво воплотили один и тот же закон с очень разными пластическими результатами. Второй пункт установил пределы, в которых поиск формы не должен был превышать требования функции, не может игнорировать качества материала и осуществляться вопреки этим требованиям» [8]. Между формулировкой цели произведения и уважением природы материала, остается зазор для орнаментально-декоративного начала. Его оправданием для дизайнеров становился целый ряд нагрузок: повествования о цели объекта, популяризаторски-пропедевтической, отчасти — установления связи между проектировщиком и потребителем, а также возможности уйти от жестокого функционализма. Этим открылся доступ для декоративного стиля, которым стал ар нуво.

В названии *«Belle Epoque»*, которое символизировала Всемирная выставка 1900 г., ставшая признаком полного экономического и социального благополучия города, декоративное начало стиля соединилось с развлекательно-игровым. Отмеченные в принципах строительства прогрессивные материалы, сохраняли во внешнем виде фасадов иронию над историческими стилями, одновременно игривую и провокационную. В выставочной среде множились «аттракционы» — «достопримечательности» Старого Парижа — движущийся тротуар и большое колесо на Champ-de-Mars, павильоны Кругосветного путешествия, или дворца Электричества, без малейшего желания утверждать какое-либо научное достижение. Драгоценности работы Р.Лалика (R.J. Lalique) и А.Мухи (A.M.Mucha), основанные на возрожденных исторических стилях, могли

заставить домохозяйку среднего класса чувствовать себя с браслетом на запястье подобной Клеопатре. Массовая культура предоставила женщине ар нуво творческую возможность по-новому взглянуть на себя, доказав, что весь мир был действительно сценой.

Имя Г.Гимара (H. Guimard), одного из основоположников парижской проектной школы ар нуво, косвенно связано с Виолле-ле-Дюком и его учением. Он поступил в Школу изящных искусств (École des Beaux-Arts), будучи сотрудником независимого ателье Ш.Гени (C.Genys), ученика Виолле-ле-Дюка**.** Под влиянием учителя он «питал уважение к материалам, форме и функции; отклонение простой имитации; интерес к новым идеям и новой технологии; развитие способности проектировать и строить параллельно» [9].

Проекты парижского метро создали неповторимый «Style Guimard», обозначивший, начиная с 1900 г., этим определением и его производство. Именно под этой маркой Гимар будет пытаться создать небольшую серию мебели и светильников, а к 1910 г. у этой марки будет успех «Стиля ар нуво». Претензия на термин «стиль» оправдана многомерностью созданной автором художественно-эстетической системы архитектуры и оборудования станций парижского метро, соединившей в себе рациональное и декоративное начала.

«Style Guimard» вобрал в себя все составляющие понимания современного формообразования. Рационализация процесса строительства, наряду с фантастическим характером и сложностью трехмерного моделирования его элементов, не противоречила понятию стандартизации и экономики. Guimard ищет возможности для многократного использования элементов в объектах. В его комбинаторной системе архитектор становится лишним: работа, требуемая для изготовления и монтажа каждого нового входа, существенно упрощена.

Гимар стал первым и единственным, кто заявил о вкладе геометрии линейных поверхностей в архитектуру и строительство, после языка параболических и гиперболоидных форм Гауди (Gaudí), берущих начало с 1884 г. Поверхность его стеклянных сводов, которой «математики еще не дали имя собственное, и которое предлагаем

окрестить под названием “поверхность Гимара” (“surface de Guimard”). Пример — конус с эллипсом для направляющей линии в параметрах Декартовой системы координат» [10].

«Стиль метро» предлагал не только научно обоснованные, но и пластические инновации. Образы светильников, парапетов, опор павильонов, основанных на природных биологических прообразах, освобождаются от иллюстративных мотивов и создают современный поиск абстракции. Серии образов растительного мира, выросших на тротуарах, источники из животного мира с мотивом крыльев_стрекоз, бабочки, панциря жука скарабея на щитах вывески, тела богомола в портале крыльца, морского конька, летучей мыши в центре водосточного желоба дополнены моделированием костей человека — берцовыми и предплечья, на периферии чугунной окружности маркизы павильона.

В эстетике сценария и используемом Гимаром колористическом коде подземного путешествия просматриваются символические темы, ассоциированные с романом Ж.Верна «Путешествие к центру Земли». Щит вывески становится трансформацией рыцарского щита-«брони». Эти символы введены по примеру трофеев, высеченных когда-то на древних памятниках. «Не была забыта довольно очевидная гендерная символика (фаллическая форма канделябров и профилированных столбов, схема шаров и канделябров, ассоциированная с женской репродуктивной системой). Акт, совершенный путешественником, входящим в метро, сравним с мужской амбивалентностью, — он выходит в другом месте, и, как правило, в массе и с силой» [11].

Ар нуво в Париже выражается, прежде всего, в предмете. Этот факт базировался на сильном начале авторского дизайна, заменившем отсутствие крупных творческих объединений ар нуво. Парижские художники, отличавшиеся междисциплинарным подходом, сформировали свой неповторимый вариант стиля в проектном творчестве. В «малые» прикладные искусства они приходили из станковых форм. Скульпторы, превращенные в декораторов, — А.Шарпантье (A.Charpentier) и Ж.Дампт (J.Dampt). Архитекторы и скульпторы — Ж.Хенчель (G.Hoentschel) или Э.Гальяр (E.Gaillard). Первый — бизнесмен, создавший мебель с деревянной резьбой,

основанной натуралистичных пластичных формах растений, совершенно не похожих на проекты дизайнеров Нанси и керамику, выпущенную позднее Э.Гриттелем (E.Grittel) в Клиши. Каждый проект мебели Э.Гальяра задуман как логическая рациональная конструкция, его авторству принадлежит модель складной мебели, соединившей в одной конструкции несколько предметов (многофункциональный стол, служащий подставкой для чая; опорой для тяжелой статуи и т.д.). Проекты архитектора Л.К.А.Бенувиля (L.Bénouville) были сосредоточены в малозатратном жилищном строительстве и простой, добротной мебели, выпускаемой с 1900 г. фирмой Brouhot.

Среди парижских дизайнеров стекла необходимо назвать несколько имен: Ф.Э.Руссо (Fr.-E.Rousseau), Ж.Броккар (J.Brocard), О.Жан (A.Jean), А.Кро (H.Cros). За каждым стоят этапы серьезной экспериментальной работы, инновационные техники и возрожденные технологии. Э.Руссо использовал технический опыт активных экспериментаторов — химиков, дизайнеров и производителей стекла в Париже — братьев А. и Л. Апперт (A., L.Appert, завод Appert Frères), проявил интерес к инновационной методике М.-Л.Солона (M.-L.Solon) pâte rapportée (или pâte sur pâte — аппликация жидкой стеклянной пастой) с последующим рельефным тиснением и т.д. Он первым ввел мотивы японского искусства во французское стекло, работая дизайнером на Королевской Мануфактуре Sèvres, руководя унаследованным магазином розничной продажи фарфора и керамики. Руссо объединил ряд дизайнеров. Среди них А.Рейен (A.G.Reyen), проектировавший и изготавливавший витражные панели из цветного стекла; его ученики — Е.Левейе (E.B.Léveillé), с которым он проводил эксперименты с имитацией в стеклянной массе драгоценных камней, и Е.Мичел (E.Michel), присоединившийся как гравер стекла, позднее под влиянием японского искусства создавший авторскую технику глубокой послойной скульптурной гравировки стекла.

Ж.Броккар (J.Brocard) воссоздает и усовершенствует древнюю технику полихромной перегородчатой эмали, патентуя в 1891 году «новый метод аппликации эмали на стекло и фольгу» («Pour un nouveau procédé d'application des émaux sur verre et sur paillons»). Эксперименты А.Кро (H.Cros) с техникой pâte de verre, сознательно

воссоздающие архаичный подход, объединили на рубеже веков ряд ее почитателей, среди которых художники Ж.Брето (J.Brateau), Ж.Кро (J.Cros), А.Даммуза (A.Dammouse), Ф.Декошмо (F.Décorchemont), Г.Депре (G.Despret) и А.Уолта (A.Walter).

В парижской керамике линию эксперимента наиболее ярко провел Э.Шапле (E.Chaplet), изобретая, а скорее, восстанавливая рецепт китайской глазури XIII века flammée-glaçure (обожженной «пламенеющей» глазури), концентрируя свой талант на изучении глазурей с окисями переменного цвета, согласно температурному режиму обжига в печи. Новаторство дизайнера позволило увидеть оригинальные выразительные решения в результатах производственного брака, таких как кракле и т.д. Влияние Востока, особенно японской керамики с ее красотой полихромной глазури, выдвинуло на первое место не декор, не изобразительное, а выразительное начало, о чем свидетельствует творчество А.Делаэрша (A.Delaherche) и Ж.Каррье (J.Carriès). Авторский дизайн упростил и ускорил внедрение инновационных технологий проектирования, часто становясь основой для создания творческих и образовательных объединений и сообществ. А.Делаэрш вместе с П.-А.Далпаире (P.Dalpayrat) — ученики знаменитого Шапле — основали школу керамики «L'Art du Feu» («Искусство огня»).

Парижская проектная школа подпитывалась новациями с «туманного Альбиона». Вернувшийся из Лондона Ж.Шере (J.Chéret), ведущий дизайнер в области иллюстрированного плаката, привносит новейшие методы техники цветной литографии, дополняя их техникой рисунка на литографском камне ручкой и чернилами, ограничением цветов до красного, синего и желтого.

Следствием рационального подхода, почерпнутого в теории В.-ле-Дюка, в графическом дизайне стал метод Э.Грассе (E.Grasset). Проектировщик междисциплинарного плана, иллюстратор, столяр-краснодеревщик и эмальер, он проектировал плакаты, цветные обои, ковры и металлическую фурнитуру. При этом Грассе никогда не терял из виду требований, диктуемых методами. «Природа, вот декоративное художественное издание, к которому надо обратиться» [12]. Его книга «Растение и его применение в орнаменте» (Grasset

E.M. La Plante et ses Applications Ornementales / par Eugène Grasset. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896. IV p.: 72 pl.) реализовала метод стилизации, применительно к природным структурам. Его методология послужила основой творческих приемов и техник и для проектировщиков продекоративного направления, таких как А.Муха и Ж. де Фер (G. de Feure).

Наиболее плодотворный и интересный — парижский период в творчестве А.Мухи; его общение с кругом символистов «Салон ста» (Salon des Cent), бр. Люмьер и знакомство с С.Бернар развернуло его проекты от театральных плакатов и кинематографических опытов до рекламы и упаковки по заказам коммерческих фирм. «В течение последующих нескольких лет парижане восхищались и коллекционировали проекты Мухи от деталей для велосипедов — 90-е видели взрыв интереса к велосипедному спорту — до папиросной бумаги и пива» [13]. Извилистый «арабесковый» графический прием Мухи, отточенный в плакатах, часто называемый «Le Style Mucha» («Стиль Муха») стал очень популярен, чем способствовал росту интереса к ар нуво. За этим видом массовой любви рекламодатели выстроились в очередь, используя и Муху, и образ С.Бернар в своих маркетинговых схемах.

Самостоятельным направлением в проектировании ювелирных изделий и стекла стали проекты Р.Лалика. Экспериментальный подход к творчеству и авторски препарированный метод стилизации мира природы, лишенный рабского подражания, литературности пересказа и нарочитой символики, не только открыл путь к использованию новых нетрадиционных материалов в украшениях (конский волос, эбонит, олово, перламутр…) и восстановил интерес к забытой технике перегородчатой эмали, но, что особенно важно для наступающего столетия, открыл путь к станковизму в дизайне. Преувеличенный масштаб украшений Лалика пришел из сценических проектов, усложнив ежедневное пользование.

Парижская школа дизайна формировалась в проектных ремесленных отделах множества крупных и мелких мануфактур, учитывая интересы и стилистического характера и новации, диктуемые промышленным тиражированным производством.

Парижский дом L'Escalier de Cristal (1804–1923), основанный М.Десарно (M.Desarnaud) с целью производства граненого хрусталя в соединении с золоченой бронзой, работал по проектам, специально заказанным лучшим мастерским по всему миру и доработанным собственными ремесленниками. С 1885 года с переходом руководства компанией к братьям Ж. и А.Паннье (**Pannier Brothers Company**) дизайн возвращается на родину. А.Паннье ищет новые возможности побудить парижских краснодеревщиков производить мебель в «японском стиле», дополняя проекты корпусной мебели и репродукций мебели XVIII века, производимых с 1870 г. «Для реализации своих моделей **Escalier де Cristal** наиболее часто призываются парижские художники, специализирующихся в конкретной технической области» [14]. Г.Виардо (G.Viardot) использует существующие проекты и создает реинтерпретации в «китайско-японском стиле», адаптированные к европейским вкусам.

К концу XIX столетия на Королевской Мануфактуре Гобеленов (Les manufactures Gobelins) создаются проекты уже для промышленного производства гобеленов. «В 1880-х возникли *fausses tapisseries* (поддельные гобелены) или напечатанные "ложные гобелены". Они были напечатаны с деревянных блоков на специальном рифленом толстом хлопке, и непосредственно копировали средневековые гобелены ручной работы, более походя на картины или фрески, соответствуя популярному интересу девятнадцатого века к Средневековью» [15].

Галереи, в частности, С.Бинга (S.Bing), становятся вторым по значимости, после творчества Г.Гимара, катализатором ар нуво в Париже. Формируя коммерческий пласт нового искусства, его новый магазин L'Art Nouveau («Новое искусство») дал название целому течению, что говорит о его программном характере. Программный характер звучал и в интерьерах галереи, выполненных по проекту А. ван де Вельде (H. van de Velde). «Функциональная сторона действий ван де Вельде преобладает. Единство изящества и энергии в таких объектах Вельде вдохновило Э. де Гонкура (E.H. de Goncourt) к его превосходному и пророческому термину "Парусный Стиль"…» [16]. Де Гонкур приблизился к истинному определению:

выбрав одну из самых поразительных из рациональных концепций с функциональным формообразованием. В тот период функциональное решение присутствовало только в военно-морском строительстве, кузовостроении и нескольких производствах предметов повседневного пользования, переживших традиции рациональной концепции.

Галерея как объединение проводила в жизнь идею «модернизировать интерьер современного дома, чтобы сделать его и практичным и эстетически приятным» [17], знакомя парижан с коллекциями восточного искусства: ксилографиями ukiyo-e, керамическими изделиями, лаками и бронзой из Японии. Галерея стала местом встреч коллекционеров Восточного искусства и объединением прогрессивно мыслящих художников. Особой поддержкой пользовались Э.Геллар (E.Gaillard), Ж. де Фер и Э.Колонна (E.Colonna), предложившие свой вариант развития стиля от логически конструктивного до флорального направления, основанного на тщательной стилизации и изобретательном владении арабеской. Галерея имела свою мануфактуру — две большие ювелирные мастерские, которые возглавил его сын, М.Бинг (M.Bing), ювелир и скульптор. Собственное проектное ателье позволило дать объявление в L'Architecture об изготовлении оригинальных проектов мебели, вне старинных стилей, которые могут быть изготовлены в его цехах и предложены для продажи в его галерее.

В 1899 г. в Париже создана галерея Ю.Мейер-Грэфа (J.Meier-Graefe) La Maison Moderne («Современный дом»), проект А. ван де Вельде. В противовес эксклюзивности эстетической линии С.Бинга, художественная политика галереи была более демократична и рассчитана на достаточно дешевый пласт товаров, представленных в различных филиалах столичного отделения. Не имея собственных мануфактуры и ателье, предметы производились коммерческими предприятиями по проектам, порой незаконно заимствованным, а потому часто с преувеличенными декоративными аспектами на грани пародии. Лучшие произведения, представленные в галерее, объединяла приверженность рациональной ветви ар нуво. К примеру, в мебели, среди авторов которой был и А.Шарпантье, «близкое следование за стилем métro, использующее извилистые растительные

мотивы, было более тонкими трансформациями “бельгийской линии”» [18]. Рациональные в своей художественной и социальной основе идеи Мейер-Грэфа скорее обеспечить население менее дорогими примерами нового искусства находили опору в отечественной теории «социального искусства». Социалист Ж.Лахор (J.Lahor), автор перевода работ У.Морриса (W.Morris) на французский язык, основал «La Société d’Art Populaire» («Общество народного искусства») с намерением принести лучшее из art nouveau в пределы доступности любого кошелька» [19].

Серьезную роль в формировании проектно-художественной политики столицы сыграли государственные Общественные объединения и организации. Борьба за равноправие прикладных «низких жанров» привела к разделению в официальном Salon («Салоне»), и в 1889 г. было сформировано Société Nationale des Beaux-Arts («Национальное общество Изящных Искусств»), организовавшее свой первый Салон в 1890 г. в Palais des Beaux-Arts на Марсовом поле. Его инновацией было включение декоративных искусств, наряду с привычными картинами и скульптурой. Позднее была открыта новая секция объединения, посвященная «оригинальным произведениям искусства» — объектам, которые были сделаны вручную без помощи механических процессов. «В 1893 Société Nationale des Beaux-Arts расширил свое определение декоративного искусства, охватив мебель и декор интерьера, и уже в 1895 Société des Artistes Français (Общество Французских Художников) допустило подобные работы в свой Салон, оправдав все ожидания его либеральной интерпретации новых правил. Борьба за законность для прикладных искусств была выиграна» [20].

Важнейшей составляющей процесса формирования парижской проектной школы стала реорганизация системы художественного и профессионального образования столицы. Возникновение массового механизированного производства, заменившего ручной труд ремесленника не оставило места для мастера-проектировщика, результатом чего стало серьезное снижение оригинальности работ и стандартов мастерства. Первый голос предупреждения, был голосом Л.Лаборде (L.Laborde), указавшим на существование дистанции

между художниками и промышленностью, между изящными и декоративными искусствами. «Предложенное им средство было в реорганизации обучения в художественных школах и создания учреждений, где должен был преподаваться промышленный дизайн» [21]. Революционные идеи Л.Лаборде начали реализовываться с назначением Э.Виолле-ле-Дюка одним из преподавателей недавно реорганизованной парижской École des Beaux-Arts («Школа Изящных Искусств»). Section d'Architecture («Отделение архитектуры») стало одним из основных фундаментов в обучении методам проектного творчества.

Четыре уровня обучения от подготовки к допуску до соревнования за Grand Prix de Rome (Гран-При или Приз Рима*)* предполагали четкую систему программ учебного плана. Уже на вступительных экзаменах в школу проверялись письменно и устно математика, начертательная геометрия и история (с 1864 г.), рисование гипсового слепка орнамента (с 1867 г.) и наиболее важное —архитектурный проект. «Школа предоставила своим аспирантам привилегии использования программ Ecole, работы в школьной библиотеке, зарисовки набросков коллекции школы и прослушивания всех лекций. Лекции по теории и истории архитектуры, строительства, перспективы и математики к 1900 году дополнились физикой и химией, начертательной геометрией, строительным правом, общей историей и французской архитектурой» [22]. *Dessin* (рисунок) классического декора и фигуры человека (отливки старинной статуи) был введен между 1855 и 1859 гг. Предмет археологии требовал умения зарисовок элементов здания: в 80-х и 90-х гг. это — древнегреческая или древнеримские сооружения, но с XX века их заменила средневековая или ренессансная французская архитектура.

Методом оценки студенческих проектов *Concours d'émulation* (Конкурс соревнования) двух видов: *esquisses* (эскизы) и *projets rendus* (выполненные проекты). С 1876 г. в архитектурный конкурс были введены *analytiques* (аналитические) *элементы.* Анализ дорических, ионических или коринфских ордерных элементов имел цель погрузить студента в стиль классической архитектуры, части которой, как полагали, были источником и архитектурных

пропорций и декоративных мотивов. Инструкции архитектурного конкурса объединили знания точных и гуманитарных наук с академической художественной подготовкой. Знания математики, начертательной геометрии, стереотомии (stereotomy) и истории архитектуры соседствовали с творческим испытанием, объединившим рисунок орнамента, полнофигурной скульптуры и моделирования орнаментального барельефа.

Обучение проектированию в École des Beaux-Arts было ограничено чтением лекций, изданием программ, и организацией и оценкой конкурсных проектов. Собственно профессиональные навыки студенты и аспиранты получали в параллельной структуре архитектурных ремесленных ателье-студий, где они занимались проектной разработкой, чертежной работой и подготовкой проектов к реализации. «Фактически, с середины 1860-х на, почти все студенты Ecole принадлежали крупным обучающим ателье. Многие из этих учреждений просуществовали в течение многих десятилетий, а некоторые больше века. К 1900 подобные ателье были в три раза крупнее, чем в середине столетия, включая от тридцати до восьмидесяти студентов» [23]. Система ателье поддерживала древние демократические традиции ученичества — каждое управлялось не архитектором, имя которого ателье носило, а самими студентами.

Начиная со второй половины XIX столетия, в Париже дизайн-образование можно получить в ряде специальных учебных заведений разного уровня. Среди них: государственные школы в Париже, как École Boulle (Школа Булль, 1886 г.) — Высшая школа прикладных искусств, архитектуры и дизайна; École Supérieure des Arts Appliqués Duperré (Высшая школа прикладного искусства Дюпер, 1864 г.) — Школа прикладного искусства для девочек, основанная Обществом для профессионального образования женщин и др.

Среди Художественных школ — знаменитая École normale d’enseignement du dessin или École Guérin (Школа Герен, 1881 г.), где с 1890 по 1903 гг. преподавал дизайн профессор Э.Грассе. Это была «единственная частная художественная школа в Париже, где процесс строился на добровольной основе учителей и бесплатно для

большинства студентов. Учение базировалось на смеси студийной работы и устного курса декоративной композиции, перспективы, истории искусства и анатомии» [24]: École Estienne (Школа Этьенн, 1889 г.); École d'Art Graphique (Региональная школа промышленного искусства профессиональная муниципальная школа искусств и полиграфической промышленности, 1884 г.); *l'École du Louvre* (Школа Лувра, 1882 г.); Школа Форрестер и многие другие.

Ряд школ Парижа берет начало в глубоких традициях профессионального образования. Это — École nationale supérieure des arts décoratifs (Высшая национальная школа искусств и ремесел, 1767 г.), где с 1834 по 1850 гг. Э.Виоле-ле-Дюк руководил кафедрой композиции орнамента как профессор композиции и декора. École Centrale de Paris (Центральная Парижская школа, 1829 г.) создала специфическую модель инженерного образования, готовя, по собственным словам студентов, «врачей заводов и фабрик». Образование выпускников Высшей Центральной школы искусств и ремесел отличалось расширенной многопредметной подготовкой, оставляя традиционным рынком труда — предприятия. В официальных дипломах значилось ученый статус «ingénieur des arts et manufactures» (инженер искусств и мануфактур), первый в своем роде во Франции [25].

Одним из слагаемых парижской школы дизайна стали столичные периодические издания конца XIX — начала XX веков. Наиболее актуальные вопросы проектно-художественной практики нашли отражение на страницах *Revue des arts décoratifs.* Заключительное десятилетие девятнадцатого века видело открытие нескольких новых журналов, затрагивающих актуальные проблемы развития декоративных искусств, включая вопросы теории и истории искусств и архитектуры, обзоров художественных и промышленных выставок, международные новости в сфере искусства, конкурсные программы и т.д. *La Plume* был основан в 1889 г., *L'Art et l'Idée* и *L'Art et la Vie* появились в 1892 г., *L'Art Décoratif Moderne* — в 1894 г., *Art et Décoration* — в 1897 и *L'Art Décoratif* — в 1898 г.

При всей совокупности составляющих Парижская школа приобретает в истории скорее статус проектно-художественной

и одновременно стилевой традиции ар нуво, оформленной рамками региона, чем каким-либо значительным объединением программного характера с сильно выраженной авторской проектной и производственной составляющей.

Столичная школа, вобрав в себя все многообразие традиций орнаментально-декоративного природного формообразования, стилизаций исторических стилей и художественного опыта Востока, формировалась на платформе рационального проектного мышления — теоретического наследия великого Виолле-ле Дюка. Это не помешало ей стать принципиальной стилевой моделью для школ, мастерских, ателье или отдельных авторов иных регионов Франции, дав целый веер всевозможных символических, декоративных, функциональных и т.п. направлений ар нуво в дизайне. Проектный потенциал парижского ар нуво позволил инициирование различных стилевых вариантов в зависимости от конкретики авторских творческих программ или специфики стоящих социальных задач.

Примечания:

1. *La Torre M. d.* Les Métiers d'art en France. Introduction: D.Alcouffe. — Paris: Éditions BABYLONE, 1994. — P. 15.

2. *Arwas V.* Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002. — P. 10.

3. *Бодлер Ш*. Об искусстве. — М.: Искусство, 1986. — С. 125.

4. *Бодлер Ш.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1986. — С. 126.

5. Paris. — Paris: Editio-Editions Citadelles & Mazenod, 1999. — P. 380.

6. Там же.

7. *Pevsner N*. Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. — Fourth edition published by Yale University Press New Haven and London, 2005. — P. 192, 22.

8. Froissart Pezone Rossella. L'art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau; préf. de Jean-Paul Bouillon. — Paris: CNRS, cop. 2004. — P. 75.

9. *Arwas V.* Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002. — P. 100.

10. Там же. — P. 92.

11. *Descouturelle F*. Guimard. L'**art nouveau** du métro / Frédéric Descouturelle, André Mignard, Michel Rodriguez; préface de Pierre Mongin. — Paris: Vie du rail, 2012. — 199 p.

12. *Nocq H*. *Tendances nouvelles*: enquête sur revolution des industries d'art. — Paris, *1896*. — P. 13.

13. *Battersby M*. Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969. — P. 23.

14. URL: http://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/escalier-de-cristal-japonism-paris (дата обращения: 30.03.2017).

15. *Laval J.K.* Antique French textiles for designers. — Atglen: Schiffer Publishing Ltd, 2004. — P. 19.

16. *Pevsner N*. Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. — Fourth edition published by Yale University Press New Haven and London, 2005. — P. 192, 86.

17. *Harrison S*. Artistic Luxury Fabergé, Tiffany, Lalicque [the catalog of the exhibition, Cleveland, 19 October, 2008 — 18 January, 2009]. — Cleveland: The Cleveland Museum of Art. — 2008. — V. XI [I]. — P. 81.

18. *Barilli R*. Art nouveau / Transl. by R.Rudorff from the Ital. orig. — London: Hamlyn, 1969. — P. 157, 86.

19. *Battersby M*. Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969. — P. 13.

20. *Harrison S*. Artistic Luxury Fabergé, Tiffany, Lalicque [the catalog of the exhibition, Cleveland, 19 October, 2008 — 18 January, 2009]. — Cleveland: The Cleveland Museum of Art. — 2008. — V. XI [I]. — P. 77.

21. *Battersby M*. Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969. — P. 7.

22. *Drexler A.* The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. — Londres: Secker & Warburg, 1977. — P. 82.

23. *Drexler Arthur*. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. — Londres: Secker & Warburg, 1977. — P. 90.

24. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_normale_d%27enseignement_du_dessin (дата обращения 2.04.2017).

25. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_Centrale_Paris (дата обращения 2.04.2017).

Библиография:

1. *La Torre M. d*. Les Métiers d'art en France. Introduction: D.Alcouffe. — Paris: Éditions BABYLONE, 1994.

2. *Pevsner N*. Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. — Fourth edition published by Yale University Press New Haven and London, 2005. — 192 p.

3. *Бодлер Ш.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1986.

4. *Arwas V*. Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002.

5. Paris. — Paris: Editio-Editions Citadelles & Mazenod, 1999.

6. Froissart Pezone Rossella. L'art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau; préf. de Jean-Paul Bouillon. — Paris: CNRS, cop., 2004.

7. *Descouturelle F*. Guimard. L'art nouveau du métro / Frédéric Descouturelle, André Mignard, Michel Rodriguez; préface de Pierre Mongin. — Paris: Vie du rail, 2012.

8. *Nocq H*. *Tendances nouvelles*: enquête sur revolution des industries d'art. — Paris, *1896:* L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources — Sous la direction de Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.). — Éditeur: INHA, 2014. — URL: https://inha.revues.org/4825 (дата обращения: 30.03.2017).

9. *Battersby M*. Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969.

10. URL: http://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/escalier-de-cristal-japonism-paris (дата обращения: 2.04.2017).

11. *Laval J.K*. Antique French textiles for designers. — Atglen: Schiffer Publishing Ltd, 2004.

12. *Harrison S*. Artistic Luxury Fabergé, Tiffany, Lalicque [the catalog of the exhibition, Cleveland, 19 October, 2008 — 18 January, 2009]. — Cleveland: The Cleveland Museum of Art. — 2008. — V. XI [I].

13. *Barilli R.* Art nouveau / Transl. by R.Rudorff from the Ital. orig. — London: Hamlyn, 1969. — 157 p.

14. *Drexler A*. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. — Londres: Secker & Warburg, 1977.

15. *Zaeva-Burdonskaja E.A.* Mythology in design culture of the city en-

vironment // Texts. 2013. № 3. 54-63.

16. *Заева-Бурдонская Е.А.* Творческая модель Эмиля Галле в формировании программы школы дизайна в Нанси // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. №1 С. 28-39

17. *Кузнецова Г.Н.* О человеке и человеческом в творческой концепции Фриденсрайха Хундертвассера (1928–2000) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. №1 С. 40-49

18. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_normale_d%27enseignement_du_dessin (дата обращения: 2.04.2017).

19. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_Centrale_Paris (дата обращения: 2.04.2017).