Е.И. БУЛЫЧЕВА
Кандидат философских наук, доцент культурологии. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, РФ, профессор кафедры философии и эстетики
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA
Nizhi Novgorod State Conservatoire, Russia, PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

ОБРАЗЫ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАСТЕРОВ КАБИНЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЫ АР ДЕКО

IMAGES OF ANCIENT MYTHOLOGY INTERPRETED BY THE MASTERS OF ART DECO CABINET SCULPTURE

Целью данной статьи является исследование образов античной мифологии в кабинетной скульптуре Ар Деко. Поднимается проблема влияния закономерностей функционирования декоративного искусства 1920–1930-х годов на характер интерпретации традиционных для классической круглой скульптуры персонажей античных мифов.

The purpose of this article is to study the images of ancient mythology in the cabinet sculpture of Art Deco. The problem of the influence of the patterns of decorative art functioning in the 1920s and 1930s on the character of ancient myths interpretation traditional for classical round sculpture, is raised.

Ключевые слова: Ар Деко, кабинетная скульптура, образы античной мифологии, декоративно-прикладное искусство.
Keywords: Art Deco, cabinet sculpture, images of ancient mythology, decorative and applied art.

Скульпторы, о работах которых пойдет речь, были призваны создавать ощущение обустроенности, уюта и роскоши, т.е. то самое

ощущение стабильности, в котором так нуждалось европейское сообщество в межвоенный период 1920–1930-х годов. Но Ар Деко «не стало бы масштабным "современным стилем" без единственного в своем роде соединения и совмещения в себе художественных, эстетических, технических течений, социальных и политических аспектов эпохи» [3, с. 9]. Это делает не только возможным, но и актуально-правомерным анализ круга мифологем, характерных для этого стиля. Такого рода исследование позволит на чувственно-конкретном материале обозначить систему ценностей времени, вошедшего в историю как «les Années folles» («безумные годы»). При этом следует признать, что принципы Ар Деко как большого стиля с достаточной отчетливостью проявляются, в том числе, и в кабинетной скульптуре, несмотря на ее декоративно-прикладной характер.

Фердинанд Прайсс (Johann Philipp Ferdinand Preiss, 1882–1943) — немецкий скульптор, автор многочисленных образцов кабинетной пластики Ар Деко. Начинал он как резчик по слоновой кости. Достаточно быстро освоив азы художественного производства, Ф. Прайсс в 1901 году в Берлине совместно с Артуром Касслером открыл собственную мастерскую, которая специализировалась на выпуске малоформатной скульптуры. Мастерская быстро расширялась и набирала силу. В 1914 году в ней уже работало несколько высоко квалифицированных резчиков слоновой кости, для которых Прайсс готовил модели. Это позволило регулярно экспортировать художественную продукцию мастерской в Англию и Соединенные Штаты.

В том, что делал Прайсс в скульптуре, многое отсылает к классической традиции: в использовании хризоэлефантинной техники, в которой сочетались слоновая кость и расписная бронза, в активном обращении к античному мифу в качестве источника сюжетов, да и в пластике многих его работ угадываются черты античного прикладного искусства. Среди наиболее близких для скульптора мифологических образов следует назвать Афродиту, вакханок, Диану. Диана — излюбленный образ мастеров Ар Деко. В ней, вероятно, привлекала двойственность, рождающая загадку. Как отмечал К. Кереньи, в отличие от Афины, наделенной «интеллектуальным и духовным могуществом», девственница Диана воплощала «дикий мир Природы». И если девичество Афины исключало «саму возможность подчинения мужчине», то девичество Дианы «предполагало такую возможность» [2, с. 127]. Вероятно, поэтому,

при всей приверженности к традициям классицизма, в Ар Деко образ Афины практически не востребован, Диана же — весьма популярный персонаж. Мы встречаем ее изображения среди работ целого ряда мастеров. Существует несколько вариантов интерпретации этого образа в Ар Деко. Один из них можно условно обозначить как «Диана-охотница». Как правило, в этом варианте она изображается в короткой тунике с луком, часто — в сопровождении борзой. Ф. Прайсс наиболее традиционно подходит к воплощению этого античного персонажа. Диана в его композициях прицеливаясь, уверенно стоит, натягивая тетиву. Постольку мастером предполагалось тиражирование образцов, чтобы внести разнообразие, он системно использовался цвет, которым пытался индивидуализировать каждую работу. В целом же, в том, что выходило из мастерской Ф. Прайсса, доминирует декоративное начало — о глубине разработки образов говорить не приходится.

Не меньшей популярностью в 1920–1930 гг. пользовалась декоративная кабинетная скульптура австрийского мастера Йозефа Лоренцля (Joseph Lorenzl, 1892–1950). Свою творческую карьеру он начал, работая на литейном заводе Венского Арсенала. Здесь Лоренцль освоил приемы литья бронзы, что позволило ему добиться первых успехов. В дальнейшем молодому скульптору стали доступны другие технологии и материалы, тем самым его профессиональные возможности значительно расширились. В частности, он начал успешно сотрудничать с фирмой «Гольдшайдер» («Goldscheider»), для которой в разные годы разрабатывали модели для художественного производства такие известные мастера, как Вальтер Боссе, Дмитрий Чипарус, Ида Мейзингер, Майкл Повольни и многие другие. В 1920-х и 1930-х годах фирма переживала настоящий расцвет, в том числе, и благодаря деятельности Й. Лоренцля.

Как и другие мастера этого периода, скульптор вдохновлялся новым идеалом женственности, воплощавшим изысканную красоту и обретенную свободу, к которой стремились женщины. Его дамы с тонкими, почти мальчишескими чертами воспринимались как эталон элегантности. Героини многих его композиций как будто позировали для светских журналов. Но излюбленной его моделью оставалась танцовщица. Лоренцль хорошо чувствовал пластический язык танца и мастерски мог передавать тончайшие нюансы настроения и эмоционального состояния в позе, жесте, повороте головы. Танец — чрезвычайно важная тема в кабинетной скульптуре Ар Деко. Часто авторы использовали эту тему

как вакхическую, именно танец большей частью становился основой в решении образа вакханки — популярного мифологического персонажа в Ар Деко. Лоренцль не называет своих героинь вакханками, но во многих его композициях этого круга вакхическая интонация, безусловно, присутствует. Напрямую мастер редко обращался к античной мифологии. Среди его многочисленных работ, в которых, безусловно, господствуют женские образы, есть всего несколько композиций, посвященных персонажам мифа. Одна из таких работ — «Диана» (1930) (рис. 1). Это бронзовое изображение богини, бегущей со своими собаками, демонстрирует характерные для мастера стилистические приемы: динамичность, сочетающуюся с изяществом. Скульптор неоднократно варьирует изображение и, сохраняя общий строй схемы, создает несколько версий, внося небольшие изменения в положение рук героини или включая в композицию борзых. При реализации темы «Дианы-охотницы», соблюдая внешние черты традиционной схемы, Лоренцль радикально изменяет характер интерпретации своей героини. Его Диана — юная хрупкая девушка с почти мальчишескими пропорциями тела. Он изображает ее обнаженной и в легком шаге на носочках, изящно держащей лук в вытянутой руке. Стилистически работы скульптора, посвященные Диане, близки к его многочисленным изящным ню. В целом, Й. Лоренцль так же, как Ф. Прайсс, не стремится наделить свои работы глубиной, серьезностью интерпретации образов. Главная его цель — отобразить пластическую красоту молодого женского тела.



Рис. 1. Йозеф Лоренцль. Диана. Бронза, серебрение

Гораздо более интенсивно и разнообразно развивались образы античной мифологии в кабинетной скульптуре Ар Деко во Франции. Здесь творческий почерк одного мастера достаточно серьезно отличался от почерка другого, да и круг сюжетов, к которым они обращались, при некоторой доле повторяемости, тоже был шире.

Эдуар Друо (Edouard Drouot, 1859–1945) учился в Школе изящных искусств в Париже. Он был старше по возрасту, чем другие представители французского Ар Деко, и начал выставляться в парижском Салоне еще с 1889 года. Мастер отличался разнообразными интересами, работал

как скульптор, график, художник-прикладник. Наибольшую известность ему принесла скульптура, в том числе и кабинетная пластика на мифологические сюжеты. Круг образов, к которым он обращается, чрезвычайно разнообразен. Можно назвать немало композиций, посвященных мифологическим женским персонажам. В частности, он неоднократно запечатлевает образ Музы. Например, «Муза в лесу» (1900, бронза, патина). Полуобнаженная женская фигура изображена в легком шаге, музицирующей на двойной флейте. В последующие годы Э. Друо выполняет несколько вариантов этой композиции, то используя золотую патину, то вручая Музе вместо флейты лиру и т.д.



Рис. 2. Эдуар Друо. Танцующий сатир с флейтой. Бронза

Во многих композициях на мифологическую тему повторяется излюбленный пластический мотив Э. Друо — вертикаль женской фигуры, как бы продолжающаяся в жесте изящной, высоко поднятой над головой, руки. У основания, как правило, располагается традиционная для каждого персонажа деталь или атрибут. В эту композиционную схему вписывается целый ряд разных по сюжету работ. В «Рождении Венеры» фигура богини приподнята гребнем волны, от которой она еще не оторвалась, не отделилась окончательно. Близка к ней композиция «Венера и купидоны», но здесь вместо волны у ног богини — две маленькие фигурки купидонов. Ту же схему использует скульптор, изображая «Гебу»: хрупкая фигура изображена в легком шаге, с поднятой вверх правой рукой, у ее ног — орел, распахнувший крылья.

Не обошел Э. Друо своим вниманием и круг образов, связанных с вакхической темой. Здесь он достаточно традиционен в своих решениях. В «Танцующем сатире с флейтой» (рис. 2), в «Фавне, играющем на флейте» узнается распространенная схема изображения фигуры, как бы застывшей на одной ноге, в то время как вторая вскинута в танце. Мастера привлекали и героические мужские мифологические образы. И если в женских персонажах он старался раскрыть юность, чистоту и грацию, то в мужских подчеркивал пафос действия во имя поставленной цели. Таковы, например, «Сизиф», «Прометей, сражающийся с орлом» и др.

Джо Дескомп (Joseph Jules Emmanuel Cormier, псевдоним *Joe* Descomps, 1869–1950) был известен как скульптор, резчик и мастер ювелирных дел. Учился у Александра Фальгьера. Сотрудничал с Фредериком Бушероном. С 1891 по 1928 год регулярно выставлялся в Салоне. Несколько раз удостаивался наград Салона (упоминание — в 1898 году, третья медаль — в 1921 году, вторая — в 1925 году, первая — в 1928 году). Указом от 3 апреля 1929 года удостоен звания «рыцарь Почетного легиона».





Рис. 3. Джо Дескомп. Танец с покрывалом. Вакханка. Терракота
Рис. 4. Джо Дескомп. Маска фаунессы. Бисквит

К античному мифу Джо Дескомп обращался довольно часто, круг образов, воплощенных им в скульптуре, хотя в целом и типичен для Ар Деко, почти так же разнообразен, как и у Э. Друо. Скульптор воспроизводит образы вакханок, нимф, муз, работая с бронзой и терракотой, стремясь преодолеть композиционные клише. Например, в «Танцующей вакханке» (рис. 3), в отличие от наиболее часто встречающейся композиционной схемы, когда танцующая вакханка как бы застывает на кончиках пальцев одной ноги, Дескомп разворачивает движение фигуры по горизонтали, даже несколько утяжеляя его драпировкой, окутавшей ноги в широком шаге. Полуобнаженная фигура героини, наполовину прикрытая тонкой, как вуаль, драпировкой, дана в сложном развороте, отчего возникает ощущение, что вакханка вовлекает зрителя в свое движение. Иногда мастер пытается играть с античными сюжетами и формами, как будто примеряет маску древности. Как пример можно вспомнить декоративную настен-

ную «Маску фаунессы» (рис. 4). Дескомп подробно прорабатывает лицо зрелой женщины, в прическу которой вплетены два крупных завитка рогов. Игра с маской встречается и в других композициях Дескомпа, например, в «Танце с маской» (1925). В наследии мастера достаточно часто встречаются двух- и трехфигурные композиции на мифологические сюжеты. Таковы «Венера и Амур», «Леда и лебедь», «Амур с завязанными глазами» и др. Характерной особенностью работ такого рода становится стремление к повествовательности, определяющей сюжетную обусловленность, естественную непринужденность и разнообразие поз, жестов, состояний его персонажей.

Люсьен Аллио (Lucien Alliot, 1877–1967) учился у Л.-Э. Барриа и Ж. Кутана. Выставлялся в Салоне с 1905 по 1935 год. В 1920 году был награжден золотой медалью Салона, а 1934–1935 гг. входил в состав его жюри. Как и многие другие мастера кабинетной скульптуры, Л. Аллио совмещал творчество и коммерческую деятельность, возглавляя семейную мастерскую по изготовлению художественной бронзы и керамики. Он работал с разными материалами, ему были подвластны мрамор, бронза, олово, шпиатр, хризоэлефантинная техника. Стиль Л. Аллио пережил определенную трансформацию от Ар Нуво к Ар Деко, который стал определяющим в его творчестве в 1920–1930 гг.

К античным сюжетам мастер обращался сравнительно мало, но его интерпретация традиционных для Ар Деко мифологических персонажей отличается своеобразием и привлекает особой мягкостью пластического языка. Лирическая интонация композиций, выработанная еще в период увлечения модерном, позволяет Аллио раскрывать античные образы проникновенно, почти интимно. Такова, например, обнаженная, со спускающейся с плеч гирляндой цветов, изящно склонившая головку и кокетливо приподнявшая ножку, «Танцующая вакханка» (1930). Эта работа воспринимается как более поздний вариант «Танцовщицы с цимбалами» (ок. 1920). Близка к ней по настроению «Девушка с козлятами», в которой угадываются черты нимфы. Но среди работ Л. Аллио можно выделить и более экспрессивные. Они большей частью посвящены мужским персонажам. Например, в композиции «Икар» ниспадающая туника, раскрытые для полета, устремленные ввысь руки-крылья — все подано чрезвычайно патетично.

Морис Гиро-Ривьер (Maurice Guiraud-Rivière, 1881–1947) учился в Национальной школе изящных искусств в Тулузе. Ученик извест-

ного французского мастера Антонена Мерсье, Морис Гиро-Ривьер был не только скульптором, но и художником, работавшим в области графического дизайна и карикатуры. С 1907 года Гиро-Ривьер участвовал в Салоне Общества французских художников и впоследствии был избран полноправным членом Общества. В 1914 он был награжден специальной премией (тогда же эту награду получили Дмитрий Чипарус и Луис Комфорт Тиффани). С 1911 по 1923 год М. Гиро-Ривьер успешно сотрудничал с Севрской мануфактурой, а также неоднократно приглашался для выполнения работ фирмой Тиффани. На Международной выставке в Париже 1937 года мастер представил несколько скульптур и медальонов, которые были удостоены высоких похвал. М. Гиро-Ривьер работал преимущественно с керамикой и бронзой в сочетании со слоновой костью. Темы его работ — женщины, спорт, авиация, автомобили. Некоторые его скульптуры использовались в качестве призов в спортивных состязаниях. К античному мифу М. Гиро-Ривьер обращается сравнительно редко — и в этой сфере его особенно привлекают образы идиллические, рождающие чувство гармонии человека и природы. Таковы, например, «Нимфа с козлятами», «Женщина с оленем», «Танцующая вакханка», «Играющая на флейте».

Макс Ле Верье (Max Le Verrier, 1891–1973) принадлежал к группе выпускников Школы изящных искусств в Женеве. В 1918 году Ле Верье открыл собственную мастерскую, остановив свое внимание, прежде всего, на анималистическом жанре. Из-под его рук выходили многочисленные скульптурные изображения хищников, шимпанзе, крупных птиц, среди которых особой популярностью пользовалась композиция «Пеликан». Кроме того, в мастерской было налажено изготовление автомобильных талисманов, подставок для книг, светильников и т.п. В 1920–1930-х годах работы мастера имели большой успех, в частности, на Международной выставке декоративного искусства 1925 года они были отмечены золотой медалью. Сегодня «Maison Max Le Verrier» продолжает традиции бывшей мастерской художника в Париже.

К античной тематике Ле Верье обращался довольно часто. В качестве примера можно назвать «Икара», «Диану», «Вакханку» и др. Эталоном для их воплощения всегда была для него классическая скульптура античных мастеров. В ряду оригинальных авторских работ Ле Верье, посвященных мифологическим персонажам, встречается и прямое копирование античных образцов в уменьшенных масштабах — таких, например,

как Ника Самофракийская. Кроме того, ряд фантазийных композиций Ле Верье связан с образами античности ассоциативно, например, «Люмина».

Пьер Ле Фаге (Pierre Le Faguays, 1892–1962) тоже учился в Школе изящных искусств в Женеве. Успешно выставлялся в Салоне Общества французских художников с 1922 года. Скульптор был известен не только под собственной фамилией, но и под псевдонимами Guerbe и Fayral. Он владел технологиями работы с различными материалами, такими как мрамор, камень, терракота, бронза, слоновая кость, алебастр, чугун. Пьер Ле Фаге тонко чувствовал особенности малых скульптурных форм эпохи античности, особенно его привлекала стилистика танагрских статуэток.

Среди образов античной мифологии, которые особенно привлекали Ле Фаге, была амазонка. В его интерпретации амазонка сочетает в себе красоту и женственность с энергией и силой. Близки к ней по характеру и другие мифологические персонажи, воплощенные мастером. Например, мифическая охотница «Аталанта» (ок. 1925, металл. сплав, патина). Еще один круг мифологических персонажей, к которым обращался Ле Фаге, — это Вакх и его окружение. «Танцующий Вакх», «Танец с тирсом», «Сатир и нимфа» — все эти работы отличает легкая непринужденность, жизнерадостная и даже озорная интонация, естественность поз и движений. Иногда скульптор уходит от прямого обозначения сюжета, но даже при нейтральном названии работ («Волна», «Соблазнение»), благодаря пластике и атрибутам, узнаются античные мотивы.

Марсель Андре Бурен (Marcel-Andre Bouraine, 1886–1948). Так же, как Ле Фаге и Ле Верье, Марсель Бурен учился в Школе изящных искусств в Женеве. Выставляться начал с 1922 года в Салоне Тюильри, в 1923 его работы были представлены в Осеннем салоне. В разные годы М. Бурен сотрудничал с Максом Ле Верье, Этлингом, Артуром Гольдшайдером. В 1937 году скульптор успешно участвовал в Международной выставке в Париже с двумя монументальными работами.

Так же, как и для его товарищей по Школе изящных искусств, М. Бурену были близки, прежде всего, женские персонажи античной мифологии: Диана, нимфы и особенно амазонки. В античном искусстве (рельеф, вазопись) амазонка чаще всего представлена как персонаж, активно сражающийся. В круглой скульптуре античности встречается более пассивный вариант интерпретации образа — «Раненая амазонка». Здесь сложилась достаточно устойчивая композиционная схема: одиноко стоящая женская фигура в коротком хитоне. Амазонка ранена в правую грудь, пра-

вая ее рука поднята над головой, левой опущенной рукой она опирается либо на копье, либо на дополнительную опору. Но в контексте Ар Деко складывается своя традиция интерпретации этого образа, которой следует Бурен. Как правило, амазонка — единичная фигура (часто обнаженная), запечатлена в момент устремленности к цели, которую видит только она, но не зритель. Нельзя не отметить особую страстность в интерпретации этого образа М. Буреном. Скульптор показывает свою героиню в состоянии наивысшего, предельного напряжения сил и энергии. Он посвящает ей серию композиций, близких по пластическому решению. Их особенностью можно считать развернутость композиции по горизонтали. Большей частью героиня, готовая метнуть копье, крепко поставлена на колено (вторая нога при этом далеко откинута назад). Прекрасных пропорций обнаженное тело подобно натянутой струне и полно готовности к действию. Копье, зажатое в правой руке, воспринимается как вектор, направленный в сторону цели, и фокусирует движение, поданное в стремительном броске тела вперед. Коротко остриженные волосы, как будто подхваченные ветром, усиливают внутреннюю динамику образа. Наклонная плоскость постамента также включена в художественное решение и играет роль своеобразного стартового трамплина. Столь же динамично Бурен воплощает и образ Дианы, которая в его композициях в стремительном беге натягивает тетиву. Движению богини вторит и рванувшаяся вперед борзая. Однако следует отметить, что мастеру не чужды были и иные настроения — покоя и даже нежности. Достаточно вспомнить такие работы, как «Диана с оленятами» «Нимфа с ребенком» и др.

Альфред Жаннио (Alfred Janniot, 1889–1969) начинал профессиональное обучение в Школе изящных искусств в Париже. В 1919 году он получает Римскую премию и отправляется совершенствовать свое мастерство в Италии. В 1925 году принимает участие в знаменитой Международной выставке современного декоративно-прикладного искусства в Париже. Его неоднократно приглашают к оформлению морских лайнеров, среди которых особо выделяются проекты оформления «Иль-де-Франс» (1927) и «Нормандии» (1935). А. Жаннио много и успешно работает как скульптор-монументалист. Среди его работ такого рода следует отметить барельефы для фасада Дворца Порт-Доре в Париже (1931), а также скульптурное убранство Французского Дома Рокфеллер-центра в Нью-Йорке (1930-е).

К малой скульптурной форме А. Жаннио обращался меньше, но и в этой сфере он выделяется своеобразием творческого почерка, особой

свободой и непринужденностью как в работе с материалами, так и в отступлении от строгой, почти академической манеры, часто встречающейся у других мастеров кабинетной скульптуры Ар Деко. Многое в его пластических решениях отсылает к авангардной версии архаики. Таково, например, «Похищение Европы» (рис. 5). Скульптор сделал несколько вариантов этой композиции и во всех вариантах особенно выделил чувственность Быка, которому Европа отвечает нежностью. Божественную природу Быка А. Жаннио подчеркивает, используя в его изображениях золочение. В таком же ключе он раскрывает образ Юпитера и в композиции «Леда и Лебедь», которая с успехом была продемонстрирована на Международной выставке 1925 года. Некоторые работы скульптора, такие, например, как «Венера на морском коньке» (1930) или «Диана» (1930), отмечены чертами маньеризма, характерными, скорее, для графики Ар Деко. Все это придает его работам на мифологическую тему оригинальность. Можно утверждать, что А. Жаннио в кабинетной пластике в равной степени открыт и для традиции, и для инноваций в духе авангардного «чувственного кубизма».



Рис. 5. Альфред Жаннио. Похищение Европы. Гипс, патина, золочение

Сальваторе Мелани (Salvatore Melani, 1902–1934) — итальянский скульптор Ар Деко. Жил и работал в Италии и Бельгии. Владел наиболее популярными технологиями стиля: бронзой и хризоэлефантинной техникой, а также делал гипсовые формы для изготовления кабинетной скульптуры другими мастерами. О нем мало что известно. Можно отметить, что мастер тяготел к современным сюжетам, к теме спорта, но при этом сохранились и композиции на темы античных мифов. Особенно близки ему были мужественные образы античных героев. Таковы, например, Автомедонт, который спасает колесницу Ахилла («Автомедонт на колеснице Ахилла»), или «Лучник», которому Сальваторе посвятил серию композиций.

Конечно, в рамках статьи назвать всех мастеров, работавших в этой сфере и обращавшихся к античному мифу как источнику образных решений, не представляется возможным. Но даже первое приближение к

заявленной теме позволяет отметить, что кабинетная пластика Ар Деко развивается, подчиняясь общим принципам стиля. В его контексте малоформатная скульптура существует по законам декоративно-прикладного искусства. Это и предопределяет характер отношения к мифологическим источникам. Грандиозный античный мир богов, превосходящих силы и масштаб человека, воплощенный некогда в крупноформатных скульптурных проектах древних, под руками мастеров кабинетной скульптуры Ар Деко предстает в «приручennом», почти игровом измерении. Происходит трансформация мифологических образов, к которым обращаются мастера, интерпретация персонажей античных мифов утрачивает монументальность, приобретает декоративный характер. Образы античной мифологии, растиражированные в «наглой наивности культурного производства» [1, с. 59], становятся частью повседневной жизни европейского общества 1920–1930-х годов. Благодаря античным именам, предстают облагороженными современные «нимфы», «амазонки», «сатиры» и «вакханки», воплощенные мастерами малой пластики. Статуэтки с их изображениями превращаются в особую ценность, в свидетельство не только благополучия, но и художественных амбиций владельцев. В силу этого можно говорить о двойственной природе кабинетной скульптуры Ар Деко. С одной стороны, она претендует на положение элитарной формы искусства, и поэтому для нее так органично обращение к мифологическим сюжетам, к традиционному пластическому языку классической скульптуры. Мифологические мотивы образуют довольно значительную группу «сюжетно-стилистических моделей репрезентации» определенного слоя европейской элиты 1920–1930-х годов. С другой стороны, кабинетная скульптура Ар Деко существует по законам массовой культуры и не только потому, что предполагает тиражирование, но и благодаря характеру интерпретации образов, в том числе и мифологических. Здесь авторы не претендуют на глубину в их раскрытии и, скорее, стремятся развлечь публику, помогая ей играть в элитарность.

Список литературы:

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. — Москва: Логос, 2001. — 352 с.

2. *Кереньи К.* Пролегомены // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. — Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

3. *Петухов А.В.* Ар Деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 312 с.