

Н.Н. Александров

ΠΑΡΑΔΟΚΣ
ΑΠΤ ΔΕΚΟ

Москва, 2017

УДК 140.8

ББК 87.3

А 00

Александров Н.Н. Эволюция дизайна. Часть 4. Книга 1. **Парадокс арт деко**. Учебное пособие. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2017. – 137 с.

Книга с альбомом посвящена очередному этапу становления дизайна в 30-х годах XX веков – эпохе арт деко (1930-1941). Это четвертая часть нашей серии «Эволюция дизайна». Три первых части опубликованы на АТ ранее.

Двухтомник состоит из аналитической книги 1 (136 страниц) и альбома иллюстраций (книга 2) объемом в десять раз больше.

Тематически содержание соответствует требованиям федерального стандарта для системы высшей школы. Пособие предназначено для всех, кто интересуется или изучает историю дизайна.

Без ограничения возраста.



Редакционная коллегия:

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук (науч. редактор),

Н.А. Селезнева, доктор технических наук,

Т.В. Зырянова, кандидат педагогических наук (отв. редактор серии).

© Александров Н.Н., 2017.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Глава 1. О МЕТОДЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	5
1.1. Системная генетика как метод исследования	5
1.2. Цикл стиля и этап исторического доминирования стиля	13
1.3. Модель двух спиралей в истории искусства и дизайна XX века	19
Глава 2. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ИНДИКАТОРЫ	30
2.1. Три главных ментальных индикатора цикла	30
2.2. Универсальный энергетический показатель цикла	40
Глава 3. ФОРМАЛЬНЫЕ ИНДИКАТОРЫ	45
3.1. Понятие о дополнительности формообразующих кластеров	45
3.2. О резонансе уровней	50
3.3. Пары «техническое-природное» и «лево-правополушарность»	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ПЕРВОЙ ЧАСТИ	66
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Глава 4. ГЕНЕЗИС СТИЛЯ АРТ ДЕКО	67
4.1. Об истоках арт деко	67
4.2. Формула стиля арт деко	76
4.3. Генезис типов стилизаций в рамках арт деко	95
4.4. Признаки МЫ-средств: рельеф и интенциональная перспектива	99
Глава 5. РАЗНОВИДНОСТИ ИМПЕРСКОГО АРТ ДЕКО	105
5.1. Арт деко и имперский стиль в СССР	105
5.2. Двойной стиль в архитектуре гитлеровской Германии	115
5.3. Итальянский вариант имперского арт деко	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ	126
МОИ МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ	129

ВВЕДЕНИЕ

Наша *тема* – исторический стиль арт деко. Мы сочли ее *актуальной*, поскольку она дает ответы на некоторые вопросы современности. Доминирующей разновидностью дизайнерских интересов нашего времени являются арт-объекты. К ним притягиваются интересы главного потребителя дизайнерской продукции, они удовлетворяют эксклюзивный спрос и находятся в центре внимания активной публики.

Но какая связь арт деко и стилистики современных арт-объектов? Как ни парадоксально, связь прямая, и она же зеркальная: современный арт-стиль является во многом обратным по отношению к арт деко. И, тем не менее, сходство невозможно не заметить: их объединяет исходный декоративизм и безудержная эклектика, а противоположны они по ментальному содержанию.

Хотя мы уже выпустили книгу «Арт-стиль», картина истории дизайна как целого пока не завершена, а задача такая нами поставлена. И движение сейчас идет по пути *анализа всех существенных стилей культурного XX века*. Мы детально развернули картину предшественников дизайна в монографии «Протодизайн». В двух последних книгах был представлен первый стиль XX века – конструктивизм и Баухауз. У нас и на Западе оттенки этого стиля немного разнятся, но это единый интерстиль десятилетия (1920-1931).

В серии статей в журнале «Человек и культура» мы опубликовали свою концепцию «инженерного стиля поколения», который мировоззренчески покрывает три исторических стиля: *конструктивизм, арт деко и инженерный декаданс*. Естественным шагом стало создание монографии «Инженерный стиль в дизайне XX века». Она написана, но пока не опубликована. Причина состоит в том, что нам захотелось поглубже разобраться во-первых, с историческим стилем арт деко, и во-вторых – стилем инженерного декаданса после него. Последний пока не описан в литературе именно как стиль.

Поэтому вы читаете нашу книгу «Парадокс арт деко». Книг по арт деко в сети немного, и они либо обзорные, либо «картиночные». Много статей.

Работа, которую мы представляем в данном введении, писалась по отношению к ним наоборот. Поначалу достаточно долго для нее собирался, обрабатывался и фильтровался *визуальный материал* – для чего мы «отжали» Интернет и литературу. На этой основе делались первые обобщения и обобщения обобщений – в последних наших статьях. Но этим способом описывается только видимое, или закономерности, понятия «с ходу».

Главное: то, что явствовало из собранного массива информации, часто не совпадало с тем, что упорно писали и говорили о стиле арт деко ученые в книгах, диссертациях, статьях и лекциях. Самые большие расхождения интерпретаций обнаружилось в вопросах датировки. Так, в некоторых массовых московских лекциях на ютубе стиль арт деко завершается там, где мы его как раз начинаем – в 1931 году. А что было до и после? Авторы лекций утверждают, что до того был модерн, а после – какие-то единичные авторы, которых ничего не связывает. И вообще, «арт деко стал последним большим стилем в истории», правда, договориться о его едином определении авторам никак не удастся. Мы покажем, что это заблуждение: в дизайне всегда есть доминирующий стиль. Но он не всем в руки дается. Смотреть – не значит видеть. А в науке мы видим все только «сквозь призму» метода.

С этого места стало ясно, что теме нужен серьезный метод. И мы применили его, поскольку именно методом исследования образных систем занимались последние 30-40 лет. Студенты его усваивают до определенного предела, но применить его в книге такого рода – означает многое отпустить на волю читателей. По опыту, не существует такого читателя, который в написанном здесь разберется сразу и до конца. Но каждому овощу свое время: «моим стихам, как благородным винам, настанет свой черед».

У предложенного здесь метода есть преимущество: совокупность моих книг по стилям XX века демонстрирует *историю дизайна как единую и закономерную*. Если принять выдвинутые здесь простые постулаты, ее можно увидеть и даже многое в ней спрогнозировать. А видеть век как закономерное целое – это и означает знать и понимать историю дизайна.

Мы говорим в книге об историческом стиле арт деко.

Тут нужна одна оговорка, и она очень важна. Когда мы пишем о таких реальных исторических стилях, речь всегда идет о *доминирующей тенденции*, а не обо всем массиве произведений искусства и дизайна данного периода – он всегда напоминает многослойный войлок. Как говорили Ильф и Петров, есть Большой мир героев и рекордных полетов, а есть Маленький мир с игрушкой «уйди-уйди» и т.д. Из большого масштаба видны закономерности. Из микромасштаба и лежащее перед глазами не понять. Это касается любого периода, отчего в истории искусства и дизайна мы изучаем некогда доминировавшие тенденции. Описание этих тенденций имеет отношение к мировоззрению, мироощущению и формально-выразительной композиции. Данные уровни описаны в наших монографиях, прежде всего это «Экзистенциальная системогенетика» и «Эстетика».

Нас очень занимает вопрос о причине: почему на границе 1931 года в визуальном мире меняются стилевые признаки, причем достаточно скачкообразно. Ну ладно бы, они поменялись в СССР по воле Сталина, в Германии по воле Гитлера, так нет же: они столь же синхронно изменились и во всем развитом цивилизованном мире.

Скачкообразность (вдруг) и экстерриториальная синхронность изменений (везде) – это первое, что позволяет опознавать возникновение стиля в истории.

Второе, что как раз характеризует полноценный стиль, а не единичные или ранние его проявления, это наличие нового набора формообразующих признаков. Причем, этот набор должен пронизывать все ячейки морфологии искусства, архитектуры и дизайна изучаемой эпохи. Реальный стиль приобретает массовость, растет количественно.

Поэтому мы специально сгруппировали весь визуальный материал в альбоме иллюстраций по морфологическому признаку и в искусстве, и в дизайне: живопись, скульптура, графика, архитектура, интерьеры, мебель, посуда, мода, предметы индустриального дизайна, транспорт, ювелирка и т.д.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1. О МЕТОДЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Системная генетика как метод исследования

Системность здесь описывает статику. Генетика – динамику. Более подробная информация содержится в нашем пятитомнике, посвященном исключительно этому методу («О методе»; «Циклическая динамика», Т. 1-4).

Системность дает возможность рассмотреть целое, движущее противоречие системы, ее структуру и ее состав. Эти четыре составляющие мы и будем постепенно раскрывать, применительно к нашей системе.

В *генетике* мы используем метод циклогенетики, описанный там же.

Цикл мы понимаем как трехмерное образование и используем простую цилиндрическую модель цикла для демонстрации системного целого во времени. Модель эта трехмерная, но в большинстве случаев приходится для простоты использовать плоские проекции циклов.

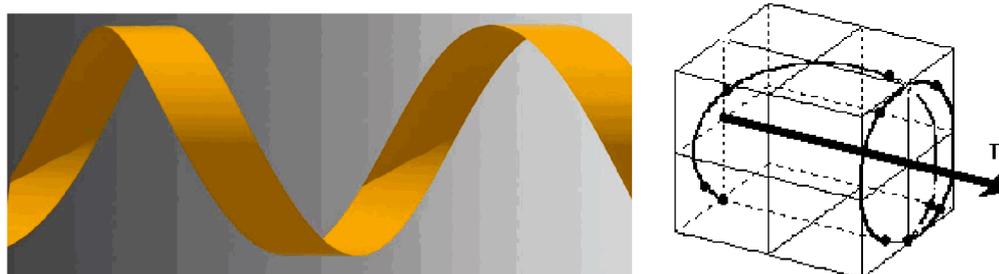


Рис. 1. Трехмерные модели цикла.

Система в динамике и есть цикл – «цикл жизни системы».

А далее мы обращаемся к модели двух взаимообратных циклов по типу ДНК. Это выражение движущего противоречия системы (пара) в динамике.

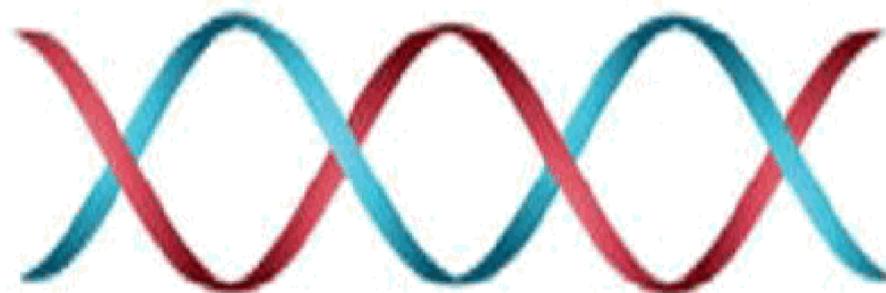


Рис. 2. Модель двух спиралей по типу ДНК.

Остается соотнести циклы со *структурой системы*, которая всегда иерархична (как минимум, троична). В общем виде *связь структуры с циклами* выглядит как иерархия, т.е. следующим образом:

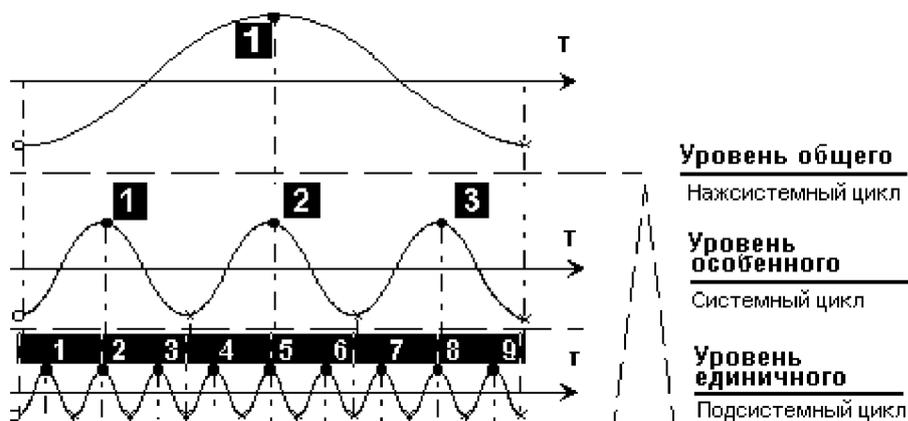


Рис. 3. Иерархия циклов. Связь циклов со структурой системы.

Следует напомнить, что представленные циклы трех уровней связаны понятием «вложенности». Три нижних цикла «вложены» в средний, три средних – в верхний. Это «матрешка» циклов и они синхронны во времени.

Наконец, цикл генезиса системы можно соотнести с *составом компонентов системы*. Здесь мы можем говорить о вопросах *системной морфологии в динамике*. Это отдельный вид анализа системы.

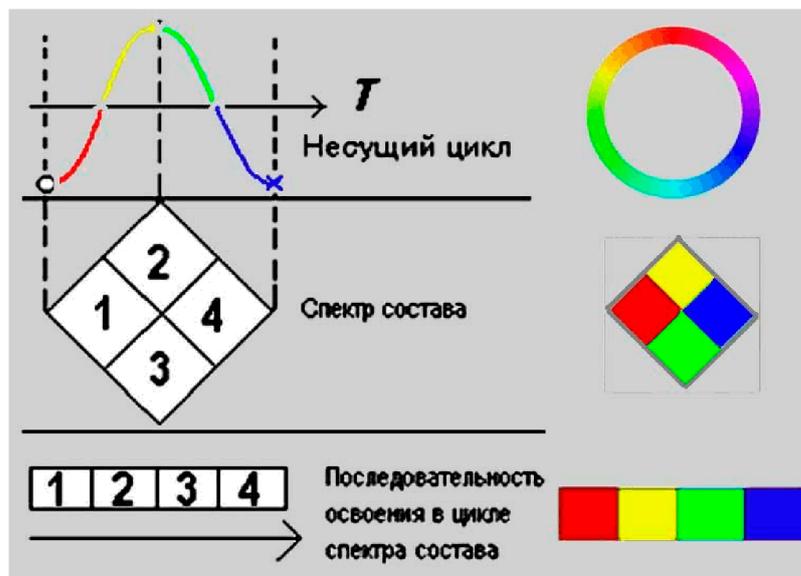


Рис. 4. Связь системного цикла и морфологии системы в динамике.

Следует отметить, что обращение к спектру дает нам модель из четырех исторических подциклов и она количественно измеряемая. А работа

со структурой системы раскрывается через три цикла и эта модель только качественная. Ну а единство количества и качества раскрывает меру.

Четверка – это наиболее элементарная модель состава системы. Если взять все уровни бытия визуального стиля, то от архитектуры до ДПИ мы получаем *морфологическую лестницу видов*. Там есть и свои жанровые ячейки в каждом слое (например, разновидности архитектуры). Поэтому в целом стиль не просто живет в рамках этой матрицы, в нем постепенно меняются доминирующие уровни – виды искусства и дизайна. Эту тему мы здесь обозначаем как схему четвертого ракурса – «морфология под циклом».

Итак, мы связываем *четыре ракурса системности* с циклической картиной мира культуры. Это и есть первая особенность нашего метода.

Вторая его особенность состоит в применении *индикаторов и маркеров*, которые соединяются с моделями, описанными выше, и позволяют анализировать конкретику исторических артефактов. О них речь дальше.

1.1.1. Анализ XX века по уровням и в датах

Анализ по уровням – статический, в нашем случае, системный. Мы рассматриваем три системных уровня: *надсистемный, системный, подсистемный*. Причем, мы говорим не просто об уровнях, а об их циклике.

Вот три уровня датированных культурных циклов в истории XX века.

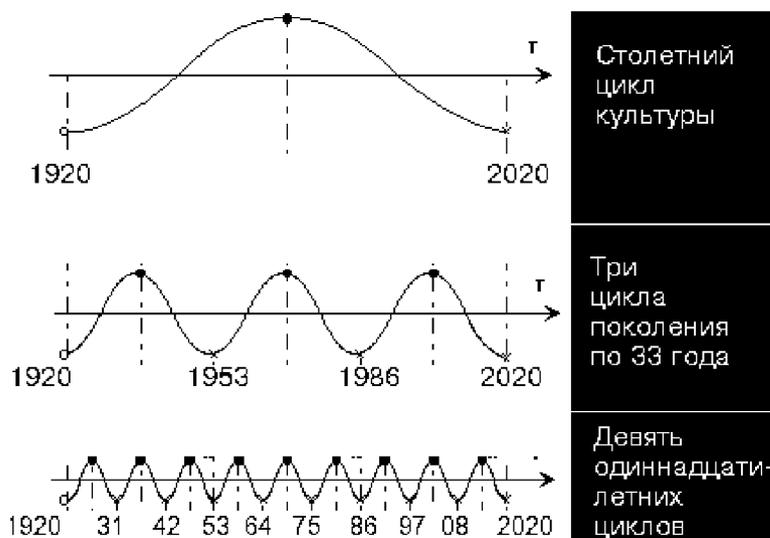


Рис. 5. Три уровня циклов на примере текущего столетнего цикла.

В одной из своих статей 1928 года («Солнечные пятна и... психозы») А.И. Чижевский использует два цикла: столетний и содержащиеся в нем девять одиннадцатилетних. Остается добавить, что $100 : 3 = 33$ года – это лунно-солнечный цикл. Тридцать три года мы принимаем за цикл ментального поколения по многим признакам. А связаны большой и средний циклы просто: за сто лет меняется три ментальных поколения и три типа отличающегося мировоззрения

Чтобы понять *содержание культуры XX века*, нужна модель истории как целого, и мы описали ее во многих наших работах («Формула истории», например). Про уровень культуры и ее столетний цикл мы уже говорили в нескольких наших книгах (например, «Дизайн как предтеча бренда»). Это та «большая оптика», которая позволяет обозначить надсистему – как состав, так и генезис дизайна в пределах XX века.

Чтобы понять *мировоззрение поколения* (в нашем случае первого в культуре XX века), нам надо определить его доминирующие ценности. Они описаны нами в нескольких монографиях (например, «Инженерный стиль в дизайне XX века»). В целом к этому описанию мы еще обратимся.

Итак, наш анализ содержательной формы ведется на трех уровнях (сверху вниз): уровень содержания культуры – уровень мировоззрения (доминирующих поколений) – уровень стилей. *Системный уровень у нас – цикл поколения*. Он удерживается единством мировоззрения-мироощущения.

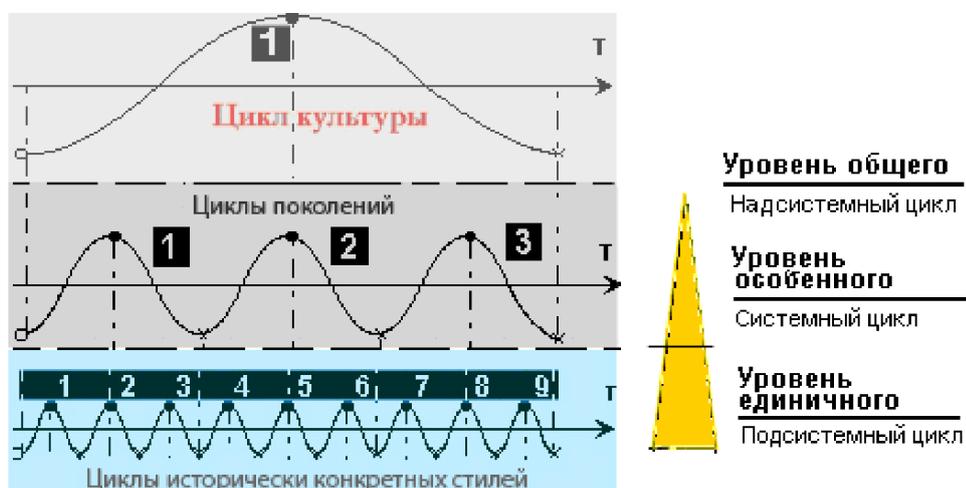


Рис. 6. Основная схема уровней циклов в столетнем цикле культуры.

Если коротко говорить о содержании культуры, то в XX веке все стремления людей были связаны со становлением техносферы. Для темы арт деко это особенно очевидно, поскольку мы наблюдаем в 1930-е героический период освоения техники. Потом этот процесс приобретает форму чудовищного ускорения: во время второй мировой войны в Германии и Японии, в СССР и США идет гонка вооружений на пределе сил и ресурсов. И только сегодня открываются фантастические прорывы, совершенные тогда в ряде областей науки и техники. Это многое меняет.

Всепроникающий дух фантастических возможностей техники буквально пронизывает арт деко, порождая в коммуникации всякого рода олицетворения: суперменов, бэтменов, ракетчиков и прочих героев комиксов. Хотя сегодня «Небесный капитан и мир будущего» выглядит наивной сказкой из виртуального прошлого а роботы и ракеты 1930-х годов смотрятся как милая архаика, тем не менее, именно в арт деко были изобретены все образцы «красивых» технических конструкций и придуманы все эти картонные супергерои. Выдуманые и реальные герои времени дополняли друг друга. Они были очень важной принадлежностью мировоззрения той эпохи. Переход от неразличимого героя-массы 1920-х к привычному супергерою-личности в основном произошел в годы арт деко, причем и у нас (папаницы, северные летчики, Чкалов, стахановцы и т.д.), и в Америке (летчики Линдберг, Амелия Эрхарт, образ супермена и прочих аналогичных героев комиксов), и в Германии – вся мифология нацизма (позаимствованная «белокурая бестия», культ 16 героев и т.д.).

Не забудем, что часть доминирования стиля арт деко приходится на начало второй мировой войны, хотя многие завершают этот стиль в 1939 (всемирная выставка в США, где Германия уже не участвовала – собралась воевать с Польшей). Тем не менее, и после начала войны в США процветает арт деко, и новые автомобили на выставках с модными дамами выглядят все шикарнее. Культ героев в год нападения Германии на СССР был необыкновенно актуальным, причем, как у нас, так и в Германии. В

советские времена наших героев начала войны знали и помнили поименно буквально все, в перестроечные их пытаются унижить и развенчать. Тем не менее, недавно вышедший фильм «28 панфиловцев» все вернул на место – этот фильм сняли за народные пожертвования.

Ну а герои 1930-х перешли в разряд народных легенд.



Рис. 7. Валерий Чкалов и его перелет через северный полюс в Америку.

Судя по афишам кинотеатров, картонные герои американского прошлого сегодня активно развлекают любителей виртуальной реальности – «Марвел» с его кинокомиксами, киносериалы, компьютерные игры, ретрофутуризм, киберпанк и т.д. продолжают стилистику арт деко.

На представленной схеме в столетнем цикле мы видим внизу девять 11-летних циклов-стилей. Что дает их связанность с другими уровнями по отношению к нашей теме? Она дает возможность понять, какое содержание выражают формы – образы того или иного стиля.

1.1.2. Три цикла поколений

Обозначив все три уровня, перейдем к системному, где речь идет о поколениях и их ментальной специфике. На этом уровне *главным является содержание менталитета доминирующего поколения*. В нашем случае это первое поколение: герои, преодолевшие «пространство и простор» в промежутке между доставшимися им мировыми войнами, а в воевавших странах, кроме США, – еще и послевоенным восстановлением из руин.

Следуя представлению о ментально единой культуре XX века, мы выделяем в ней три фазы, что в эстетическом проявлении выражается как три «ментальных стиля поколения» в едином цикле культуры XX века (1920-2020 гг.). Длительность этих ментальных циклов поколений (стилей) – около 33-х лет, что трактуется как время доминирования в обществе одного поколения.



Рис. 8. Три ментальных «стиля поколений» в дизайне XX века.

Проиллюстрируем суть нашего понимания *активного поколения*: молодой Вячеслав Молотов входил еще в правительство Ленина и был в верхах власти весь сталинский период до 1953 года, и даже еще пять лет при Хрущеве; то есть – был на поверхности истории полный цикл поколения.

Мировоззрение имеет две ипостаси: рационализируемую и иррациональную. К иррациональной стороне относится менталитет – это ментальное время-пространство и отношение к этому человека.

Исторически неповторимое положение человека во времени и пространстве – менталитет определенной эпохи – отображается (застывает) в формах искусства и образах дизайна. Что застыло в работах стиля арт деко? Сверхмощная власть техносферы, поскольку две мировых войны были войнами больших технических и социальных систем.

1.2. Цикл стиля и этап исторического доминирования стиля

Интересующий нас первый «цикл поколения» в дизайне мы определяем как своеобразный «инженерный стиль», специально описанный как целое в нашей монографии «Инженерный стиль в дизайне XX века». Он обладает определенной качественной однородностью, что и позволяет нам говорить о «стиле поколения» как мировоззренческом феномене. Точно так же третий «стиль поколения» XX века (1986-2020) мы описали в монографии «Арт-стиль» – и тоже как качественно однородный, но другой. Готов для публикации и анализ среднего цикла (1953-1986) – «Дизайн классического стиля»: это равновесное мировоззрение в срединном цикле.

Хотя наша тема «стиль арт деко», в качестве системы мы рассматриваем не его, а картину изменений уровнем выше – в цикле поколения. Это важно отметить, поскольку мы понимаем исторический цикл стиля шире, чем просто этап его доминирования. Тем и отличаемся.

В 1920 году, как писал лидер русских футуристов В.В. Маяковский о ядре авангарда, «нас всего – быть может – семь». Но из творчества этих семи затем вырастает волна конструктивизма, на десятилетие захлестнувшая мир. Формально этот стиль жив и поныне, хотя он больше не доминирует – теперь это источник стилизаций «под конструктивизм». То есть, у исторического стиля есть этапы: зарождения, доминирования, и этап после исторического доминирования. Геометризм как визуальный язык функционализма сначала прорастает в модерне, а это другой тип культуры и другой системный цикл (Й. Хофман, А. Лоос, К. Мозер, Ч. Макинтош, Ф. Райт) и рядом с ним в авангарде как направление «геометрической абстракции» (супрематизм, «Де Стил», конструктивизм). Мы подробно показали это в монографии «Протодизайн», где этот путь отслежен в авторах и течениях.

Стиль как сложное явление может быть рассмотрен только вместе с «подспудными» его этапами. Когда стиль доминирует, то находится «в луче прожектора» истории, он в моде, и главное – он носит массовый характер (много авторов, много течений, много произведений). Но пока он

зарождается и потом, после выхода из доминирования, этот стиль существует «подспудно» и иногда проявлен буквально в чем-то единичном – в творчестве пары художников или дизайнеров, в предпочтениях потребителей старшего возраста и т.д. Но он есть, и только потом наступит момент, когда его больше нет вообще. Такой «умерший стиль» на самом деле уходит в память культуры, в ее базис. Ведь остаются артефакты. А в определенный момент будущего он «возродится», становясь материалом для ретро-реконструкций. Собственно, вся наша историческая наука и есть ряд реконструкций, над которыми весьма посмеялись бы современники стиля.

Итого мы имеем три этапа в бытии стиля: зарождение – доминирование – деградация. Для анализа «жизни после смерти» нужна картина пошире.

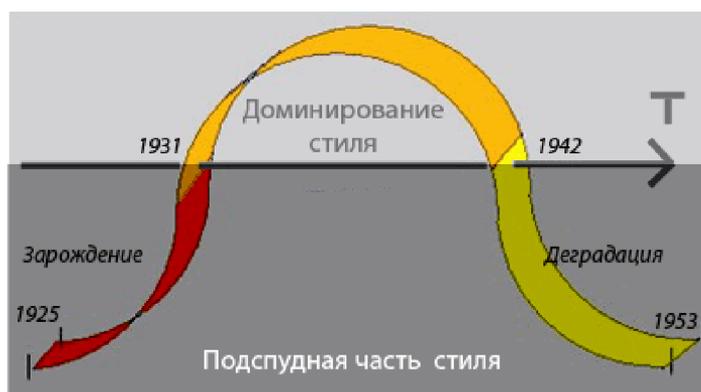


Рис. 9. Три этапа бытия стиля (на примере арт деко).

Чтобы генетически описать формальную специфику стиля арт деко, следует предпринять достаточно простую операцию. Надо увидеть, **что предшествовало этому стилю** (что доминировало), и второе – **во что он потом превратился** (что стало доминировать). Тогда нам удастся определить его «историческое место» не как обычную констатацию (так было) а как закономерность и потому – неизбежность.

Историческая неизбежность пахнет детерминизмом, но тут ничего не поделаешь: из истории известно, что стилевые особенности арт деко возникают синхронно и они экстерриториальны. Кроме того, они никак не различаются в так называемых тоталитарных государствах и в государствах демократических, передовых или отсталых, колониях или метрополиях и т.д.

Речь идет о признаках формы в том виде, который мы здесь подробно описываем. Оговоримся сразу, что наше описание формы и композиции, хотя и имеет поначалу простой и условный характер, многомерно и сложно.

Тройка Гегеля «становление – расцвет – деградация» касается любого цикла. Но куда она относится, если становление и деградация не входят в этап исторического доминирования? Это разные схемы. Это то, в чем мы расходимся с массой историков арт деко. У них с датировками много сложностей и никакого единства. У нас все как раз закономерно и по датировкам однозначно. Мы это продемонстрируем ниже.

Это важный момент, поскольку, если относить арт деко в первое десятилетие культуры XX века (1920-1931), куда-то исчезает доминирование конструктивизма-Баухауза. А между тем именно они там явно доминируют количественно, мировоззренчески и идеологически.

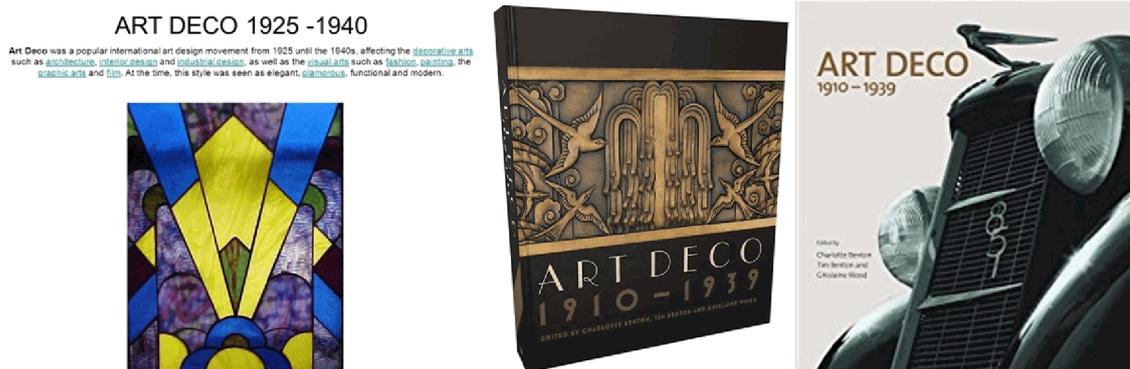


Рис. 10. Разные датировки арт деко.

Этап зарождения арт деко переживает в промежутке между 1925 и 1931 годами, когда в «Большом мире» доминирует конструктивизм. Здесь отмирает ветка модерна и появляются иные образцы модернизма, в которых функционализм не абсолютизировался. Те, кто пишут об этом пятилетии, не различают данного подспудного перехода (конец ар нуво – зарождение арт деко), а он очень важен для нашей темы. Модерн и арт деко данного этапа сходны только своей очевидной декоративностью. Это и приводит к подмене одного другим, их часто путают. К тому же есть ряд художников, которые долго балансируют на грани модерна и арт деко, например, Лалик.

1.2.1. Парный индикатор «МЫ-Я»

Пара «МЫ-Я» – это **парный индикатор** для всех уровней культурных циклов, включая циклы культуры, циклы поколений и циклы стилей. Речь идет о *схеме соединения цикла и противоречия*: в начале цикла полностью доминирует МЫ, в конце – Я. Остальной путь – разные смеси МЫ+Я.

В ранних работах мы использовали пару СО-СЛ (свобода общества – свобода личности). По смыслу это то же самое, но МЫ-Я короче.

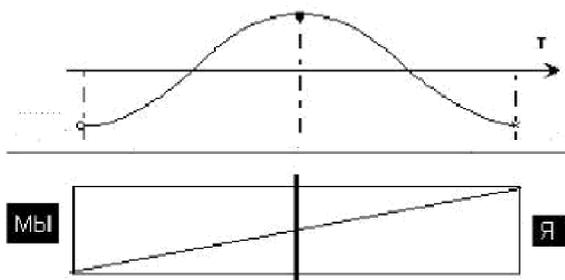


Рис. 11. Цикл культуры и его главный ценностный индикатор.

В чем предназначение этой схемы: из любой точки цикла (а это конкретная дата) можно зримо увидеть пропорцию соотношения сторон МЫ и Я. Например, в середине цикла они взаиморавны по силе, в начале цикла МЫ значительно сильнее Я, а в конце цикла – наоборот. Когда нам удастся выделить площадки с относительно устойчивым качеством, мы получаем фазы цикла (Становление – Расцвет – Деградация). Круговая проекция напоминает здесь, что спираль наша объемная.

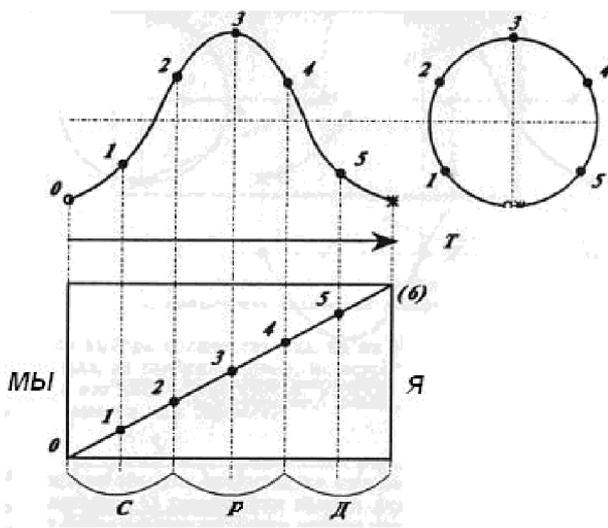


Рис. 12. Дифференцировка цикла относительно индикатора.

В начале культурного XX века практически безудержно доминирует МЫ, при этом личное Я едва заметно. «Человек – это винтик социальной машины», «Незаменимых у нас нет» – такова мораль первой трети века.

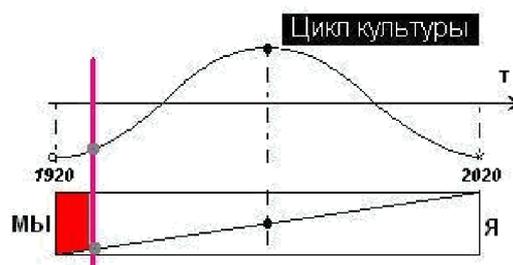


Рис.13. Индикатор МЫ-Я в столетнем цикле культуры.

Важно понимать, что изображает индикатор – непрерывность взаимодействия двух самостоятельных спиралей МЫ и Я. Генетический код культуры. Спирали эти объемные и они связаны через центр (ось времени Т):

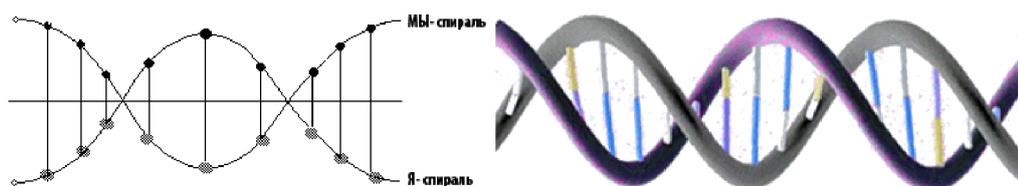


Рис. 14. Двойная спираль МЫ-Я.

Применим индикатор МЫ-Я по отношению к поколенческим циклам. Он тоже будет работать, но влияние его на целое в этих циклах слабее, чем в большом культурном цикле, оно снижается по уровням иерархии циклов вниз. Общая «двухслойная» картина получается путем наложения с учетом мощности цикла. Вот соединение столетнего цикла и циклов поколений.

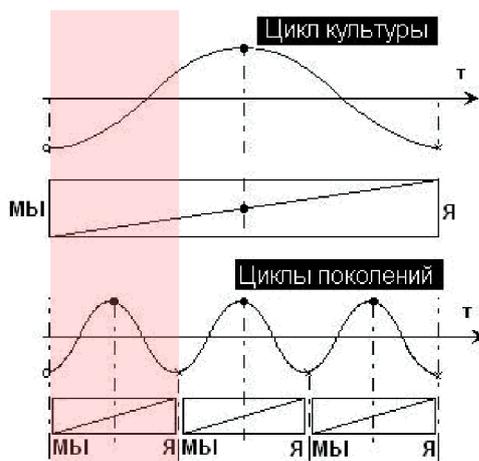


Рис. 15. Два уровня циклов и их индикаторы МЫ-Я.

Первый цикл (1920-1953) уже в цикле культуры имеет характеристику МЫ-доминирования, что видно по России, Германии, Италии, Японии и т.д. Отсюда множество форм тоталитаризма на планете, «восстание масс» и «массовое общество» с его масскультом – МЫ-доминирование.

Стиль арт деко занимает самую важную – срединную зону цикла первого поколения (1931-1942). В нем первое поколение века наиболее адекватно формально выражается.

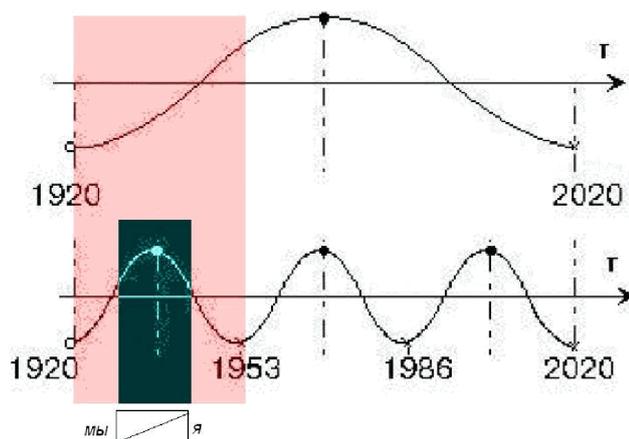


Рис. 16. Цикл первого поколения (1920-1953) и доминирующая зона арт деко.

Соответственно, индикатор МЫ-Я на этом 11-летнем цикле будет иметь еще более слабое значение. Здесь переход от МЫ к Я переживает быструю эволюцию в области формы. Это источник модификации стиля.

В поколенческом цикле данного этапа мы наблюдаем относительное равновесие МЫ-Я (при сильном культурном давлении МЫ в столетии, которое сохраняется). Отсюда возникает довольно сложная картина целого.

Это странное равновесие в цикле поколения и переход можно наблюдать в фильмах того времени. Если в начале 1930-х доминирует МЫ, то в 1936-38 годах наблюдается равновесие МЫ и Я (в группах), а в конце – это предвоенные фильмы – идут личные проблемы в легком жанре («Сердца четырех» и т.п.). На третьем уровне – в цикле стиля – равновесие МЫ-Я наблюдается в 1937 году, который богат на шедевры дизайна.

Таков удивительный ментальный резонанс трех уровней. Далее нужен некий единый показатель, и этот показатель, как мы увидим, энергетический.

1.3. Модель двух спиралей в истории искусства и дизайна XX века

Модель двух пространственных спиралей по типу ДНК применительно к истории стилей – это ракурс индикационного противоречия: две спирали отражают движущее противоречие системы «МЫ-Я» в объемном виде.

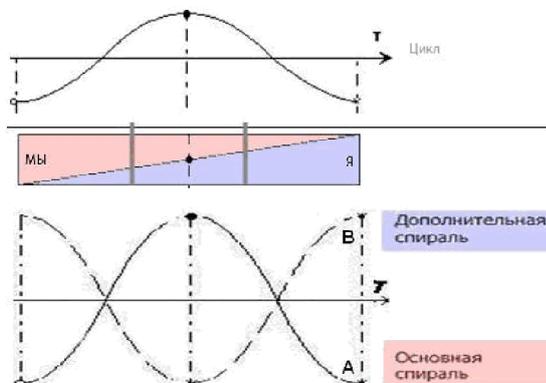


Рис. 17. Двойная спираль (противоречие) в цикле.

Нас здесь интересует циклика стиля. Вот циклы в датах и с разделением по модели ДНК. Это спирали МЫ и Я. Хорошо просматривается реальное доминирование стилей (1920-31; 1931-42; 1942-53).

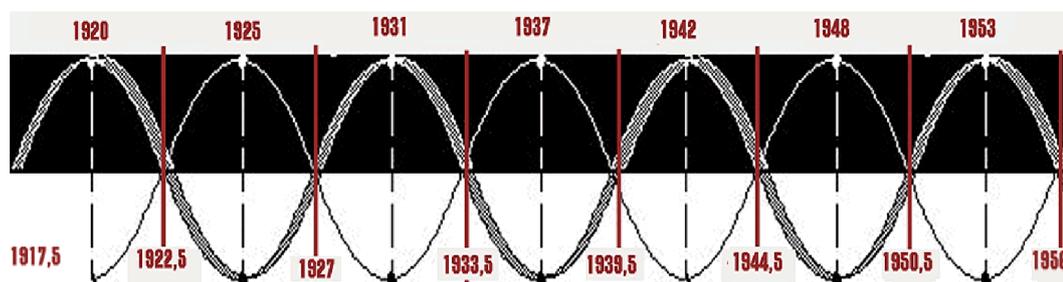


Рис. 18. Двойная спираль 11-летних стилей в первом цикле поколения.

Конкретно для нашей темы стиля арт деко видно, как в 1925 году умирает ветка модерна (1914-1925) и подспудно зарождается ветка арт деко. А затем он сам теряет доминирование в 1942 г. и живет подспудно до 1948 г.

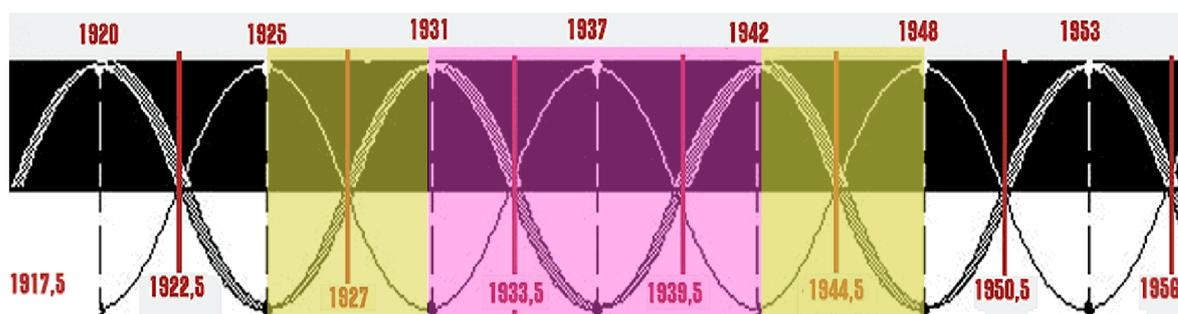


Рис. 19. Картина жизни стиля арт деко..

Наш системный цикл – 1920-1953 – это цикл поколения со своим мировоззрением и ценностями. Наложим на него 11-летние циклы доминирующих стилей с противоспиралью. Так история выглядит нагляднее. Это схема наложенных циклов двух уровней.

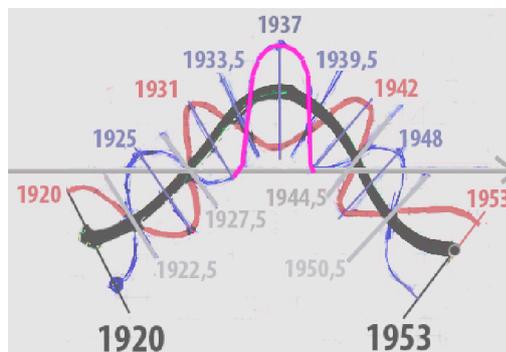


Рис. 20. Даты на схеме двойной спирали и на двух уровнях циклов.

Цикл арт деко в центре, он выделен розово-фиолетовым цветом.

Рассмотрим нашу тему более детально. С 1920 по 1931 в культуре доминирует конструктивизм. С 1925 по 1931 гг. ветка арт деко прорастает подспудно. Она выходит на поверхность истории в 1931 году и далее стиль арт деко доминирует свой 11-летний цикл (1931-1942). Потом он выходит из доминирования и «растворяется» примерно 5 лет.

Интересующий нас цикл 1931-1942 гг. во всем поколении вершинный. И самой что ни на есть вершиной его стал страшный 1937 год – это пиковый год сталинских репрессий, это гитлеровская выставка «дегенеративное искусство» и гибель супердирижабля «Гинденбург». В стилистике арт деко за этот год видны блестящие результаты в дизайне, например, в автомобильном, но не только в нем. Развернуто они даны в альбоме.

Приведем пример из той же автоистории. Именно в 1948 году создаются самые последние и самые декадентские автомобили в стиле 30-х: «Делайе» 1755 родстер; знаменитый своими треугольно-овальными формами Такер Торпедо; сверхплавный Бьюик стримлайнер (кастом); самый декадентский в той истории чудовищный гигант Меркурии-48 и не менее чудовищный гигант Кадиллак серии 62 сенданетте.



Рис. 21. Шедевры 1948-49 гг. Такер, Делайе, Бьюик, Меркури, Кадиллак.

После 1942 года доминирующий стиль в мире меняется и идет пятилетие *подспудного* умирания и деградации арт деко (1942-1948). «Деградация» звучит не слишком красиво, но тут есть один парадокс: стилистически это декаданс, у которого как раз с «красивостью» все в порядке – Я в этом стиле преобладает. В образном плане мы имеем в 1948 году арт деко, доигранный до предела его возможностей. Момент очень противоречивый, поскольку вверху, в столетии, доминирует МЫ.

Что означает, что в мировоззренческом плане доминирует МЫ, а внизу, в форме, цветет декаданс? Достаточно посмотреть на позднее сталинское искусство, включая архитектуру, живопись и плакаты. Кроме парадной помпезности возникает образ Сталина-человека, который в кремлевском кабинете думает о нас, «что-то пишет до утра под зеленой лампой».

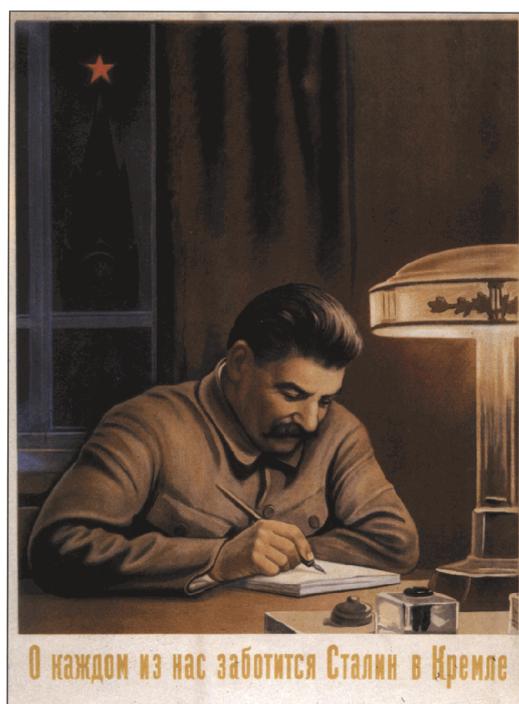


Рис. 22. Плакат конца эпохи первого ментального поколения.

В пределах соцлагеря это было свое, «сталинское барокко» для официальной архитектуры и дизайна среды, а в целом – время второго имперского стиля, 1942-1953 гг.

С 1942 по 1953 в западном дизайне доминирует стилистика «инженерного декаданса». С одной стороны в разоренной Европе декадентами могла похвастаться разве что Италия, да полунейтральные скандинавы и швейцарцы. В Америке возникают все предпосылки для взрыва «детройтского барокко» (плавниковый стиль 1948 года, и т.д.).

1953 год стал переломным во всем мире. Смерть Сталина и окончание доминирования первого поколения не просто случайно совпали. Лидеры умирают и уходят с арены истории закономерно, о чем мы подробно написали во втором томе «Работ по истории модернизма».

Подведем итог. ***Стиль арт деко имеет 11-летнюю зону исторического доминирования и две полузоны по 5,5 лет подспудного существования.*** Поэтому в полном виде анализировать его следует на отрезке в 22 года. Понимая при этом, что ни этап подспудного становления, ни этап деградации внутри нового массовым «стилем арт деко» не являлись.

1.3.1. Различие и сходство модерна и арт деко

Итак, введенная модель двух спиралей по типу ДНК позволяет на датах объяснять ситуацию не только с реальными историческими стилями и их доминированием.

На этой схеме легко ответить на многие «трудные вопросы» истории стилей данного цикла. Например, к какому этапу истории принадлежит модерн и почему так важен отмеченный переход 1925 года? Для этого мы воспользуемся этой же схемой наложенных спиралей, продлив ее в прошлое.

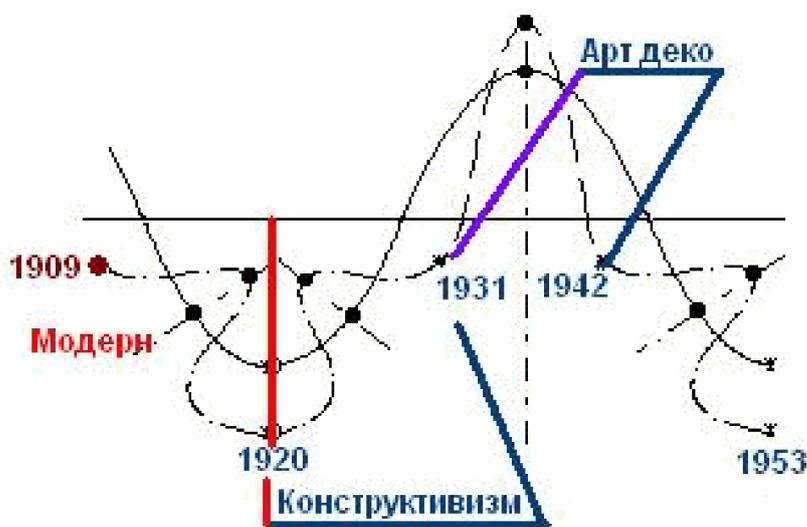


Рис. 23. Историческое место доминирования модерна.

Модерн доминирует на этапе 1909-1920 гг. И именно здесь подспудно возникает модернизм: 1909 – год возникновения футуризма в Италии, 1915 – петербургская выставка «0,10», которая организаторами была названа «последней футуристической». Она обозначала этап завершения футуро-периода в русском художественном авангарде и переход к супрематизму.

Что касается парижской выставки 1925 года, то по датам это вершина доминирующего стелевого цикла конструктивизма и точка разрыва подспудных циклов: мы видим здесь явное окончание вышедшего в тираж модерна и начало чего-то нового, где прозвучали ноты зарождающегося арт деко. Их можно различить пока только как предпосылки. Это ноты новых знаков-символов и форм, в которых геометрия сложнее фигур Малевича. Они возникали как попытки осуществить прививку модерна к конструктивизму.

Именно эта Парижская выставка стала первым мировым триумфом конструктивистов К. Мельникова и А. Родченко (см. мою книгу «Конструктивизм как стиль»). На ней же заявил о себе павильоном «Эспри Нуво» Ле Корбюзье, он даже ожидал триумфа, но явно не ожидал такого прорыва от русских. В Дессау в тот же год готовится открытие нового здания Баухауза – символа функционализма (см. мою книгу «100 страниц о Баухаузе»). Можно компетентно сказать, что лучшие конструктивистские работы Л. Моховль-Надь создает в Баухаузе как раз в этот период. А в той же России выходит «Броненосец Потемкин» – в нем героем является масса, МЫ.

Так что все тенденции здесь сошлись в стилистически едином целом: и наш конструктивизм, и немецкий функционализм, и французский пуризм и голландская архитектура «кирпичного стиля». В 1925 году геометрический стиль конструктивизма находится на вершине доминирования.



Рис. 24. Пик конструктивизма и нижняя «точка разрыва» – 1925 год.

Поскольку конструктивизм – это ветка рационального типа, то модерн и арт деко следует рассматривать как ветку иррационального типа. Отсюда преемственность и черты сходства, причем даже формального.

В модерне в основе мировоззрения лежит «Я» (это стиль прошлого «поколения Я»), отсюда личностный символизм, биологические мотивы и декоративный натурализм. В арт деко в основании стилевых признаков лежат

технико-геометрические и общественно-символические формы. Один и тот же мотив цветка будет в модерне конкретным и чувственным, в арт деко – предельно обобщенным и геометрически простым – поскольку тут перед нами общественный символизм, выражающий в основном «МЫ».

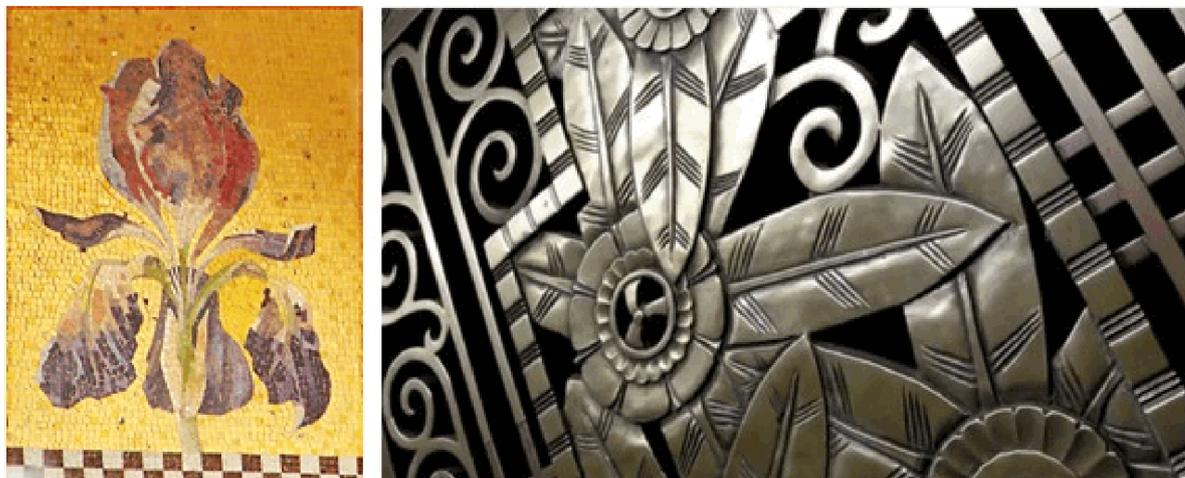


Рис. 25. Керамический фриз модерна. Металлопластика арт деко.

Обобщим использование полученной схемы.

Если обратиться к доминирующему стилю арт деко, мы увидим ту же циклическую конструкцию. А именно: вверху у нас чистый арт деко проживает свои 11 лет, а внизу завершает свой путь половинка только что доминировавшего конструктивизма (постконструктивизм), это 1931-936 гг., а далее подспудно возникает и нарастает в своем значении линия инженерного декаданса, 1936-1942 гг. Последняя содержит признаки любого декаданса, а потому «освоение классического наследия» теперь есть куда отнести.

Что интересно, более развитый, более богатый и подвижный Запад живет в линии чистого арт деко. А мир тоталитарных империй (изначально нищих, что относится и к нам, и к Италии, и к послевоенной Германии) осваивает нижнюю, подспудную часть стиля. Если говорить о времени в искусстве, то этот тоталитарный мир одновременно и отстает в развитии, и иногда слишком забегают вперед. Футуризм с его рывком в будущее возник в бедной и консервативной Италии, как и авангард с конструктивизмом и жизнестроением у нас. А мы были сельскохозяйственной страной с необозримыми просторами и едва зарождавшейся промышленностью. Такой

же проективизм посетил и Баухауз, между тем как состояние Веймарской Германии было плачевно: репарации, контрибуции, голод и безработица.

Сделаем общий вывод относительно способа изучения стиля.

Обычно на поверхности истории у историков искусства и дизайна находится то, что доминирует. Это основная, верхняя линия и мы рассматриваем далее последовательность ее усложнения.

Но есть и два полуцикла в подспудном мире, причем, они не переходят одно в другое, а контрастируют, отрицают друг друга. Там есть точка разрыва в самом низу.

Характерный пример разрыва – 1937 год. Наш постконструктивизм окончательно уничтожен, причем на политическом поле и с расстрелами пары людей из актива. А в Германии проходит своя чистка: выставка «Дегенеративное искусство», где модернисты были поставлены вне закона.



Рис. 26. Пик арт деко и нижняя «точка разрыва» – 1937 год.

Таким образом, изучение исторически конкретного стил\ должно включать три линии:

- основную, доминирующую – 11 лет;
- подспудные полцикла – 5 лет завершения предыдущего цикла;
- подспудные полцикла – 5 лет вызревания наступающего нового цикла.

Все это входит в арт деко, и материал надо разложить по этим потокам.

1.3.2. Две идеологические ветки единого стиля арт деко

Что касается исторической конкретики, то стиль арт деко следует развести на две большие разновидности по типу цивилизаций: стили Я-цивилизации и МЫ-цивилизации. Суть дела не в устройстве власти, а в мировоззрении: вполне себе западные цивилизации Италии и Германии в период социальных экспериментов были тоталитарными – фашизм и нацизм. Эти эксперименты погибли в войне, а цивилизационный эксперимент СССР длился еще одно поколение (1954-1985) и часть третьего (1986-1991).



Рис. 27. Две ветки цивилизаций и три стиля в первом поколении XX века.

К первому поколению относится несколько стилевых разновидностей.

На Западе (Я-цивилизация) это были:

- 1) функционализм и близкие к нему течения, 1920-1931 гг.;
- 2) арт деко и близкие к нему течения, 1931-1942 гг.;
- 3) эклектика и декаданс 1940-50-х (включая «детройтское барокко»).

В МЫ-цивилизациях была своя специфика, где существовали:

4) доминирование авангарда, или конструктивизм и функционализм, 1920-1931 гг.;

5) «постконструктивизм» 1931-1936 гг., переход к «освоению классического наследия», 1937-1942 гг.; вместе это тотальный имперский стиль – и первый сталинский, и германский, и итальянский;

6) второй сталинский стиль – освоение наследия барокко, рококо и т.д. в послевоенной имперской эклектике 1942-1953 гг.

Это требует от нас описывать стиль арт деко, рассматривая его в целом, в совокупности разных его веток. И мы это сделаем во второй части книги.

1.3.3. Фазы стилей как ступени с накоплением

Внутри инженерного стиля (1920-1953) мы наблюдаем три волны, три цикла по 11 лет.

Первый этап, первый стиль – становление (архаика) – был описан нами в работах «100 страниц о Баухаузе» и «Конструктивизм как стиль».

Арт деко, следовательно, будет этапом расцвета всего инженерного. Классика, и это сущая правда: арт деко задал стилистику классических форм техники и индустриального дизайна.

Арт деко хронологически относится к первому поколению и при всей своей привлекательности был и остается способом оформления технократического мировоззрения. Его адепты молятся на нарождающуюся техносферу и воспевают технику, правда, уже не так безоглядно, как это было десятилетием раньше у конструктивистов и прочих рационалистов. Вот почему игнорирование единичности человека, которое мы наблюдали в функционализме и конструктивизме, здесь заменяется на желание учесть некоторые интересы человека в мире новой технической экспансии и иных рынков в экономике. Но не более того. Техносфера в первом поколении (1920-1953) на всем протяжении его доминирования важнее человека, а человек постоянно трактуется здесь как техническая система: «винтик социальной машины» – это выражение приписывается и Сталину, и Гитлеру.

Картина начнет меняться только в конце 1950-х, когда в США запускается идеология «общества потребления». Ситуация борьбы за потребителя выявляет недостаточность технократического взгляда на человека и человеческие общности. Но об этом в следующей книге.

Ну и, наконец, очень сложные для анализа 1940-50-е – это этап деградации инженерного стиля. Это декаданс, хотя по отношению к техностиллю различать декаданс сложно. Настолько сложно, что пока этого не было сделано никем. Мы впервые ясно определяем дизайн 1942-1953 годов (и в одной из веток до 1959 года) как декаданс инженерного стиля.

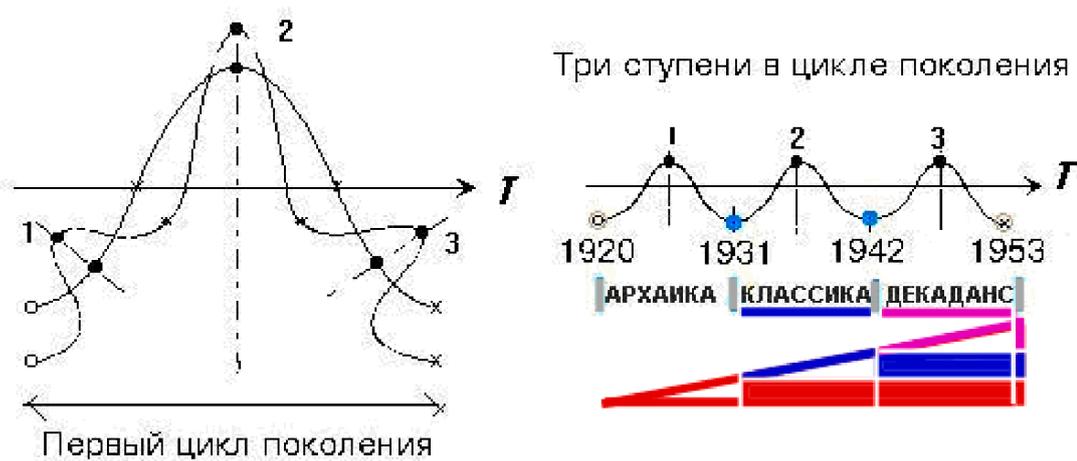


Рис. 28. Три фазы и три ступени в цикле первого ментального поколения.

В рамках инженерного стиля (1920-1953) три представленных стилевых цикла – это ступени с накоплением сложности формы.

Если формы архаического этапа (конструктивизма) простейшие и упорядоченные (красный «кирпичик»), то после наложения на них декорационных особенностей арт деко (синий «кирпичик») они приобретают классически сложный вид, а на последнем этапе (стиль инженерного декаданса, фиолетовое) мы и вовсе наблюдаем сверхсложность формы, идущей к хаосу. В последнем стиле все соединяется и работают все накопленные слои формы. Поэтому мы можем увидеть вполне эстетский геометризм, но он всегда какой-то неустойчивый, вторичный. А суть дела в том, что здесь на первом месте не конструкт, не функция, а образ. Отсюда ведет прямой путь к современному арт-стилю.

В декадансе мы обнаруживаем в базисе все формальные достижения конструктивизма и арт деко, плюс собственные формы. Например, мелкие металлические сетки вместо непрерывных плоскостей – микромасштаб. Дж. Нельсон в «Проблемах дизайна» посвящает сеткам немало страниц.

Поскольку это арт дизайн, очевидно стремление дизайна того периода занять место искусства: «мобили» Колдера – это дизайн или скульптура?

Между тем в искусстве данного периода нарастает ощущение распада. Французский экзистенциализм и «театр абсурда» – это мучения одинокого Я в ситуации давления сверху МЫ.

Глава 2. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ИНДИКАТОРЫ

2.1. Три главных ментальных индикатора цикла

Раскрывать всю тему содержания мировоззрения XX века и связь его с ментальными индикаторами мы здесь не будем по той причине, что делали это почти в каждой предыдущей книге. Подробнее можно прочесть в работах «Эстетика», «Пространствоощущение» и т.д.

Важно следующее: поколение имеет свой менталитет, отличимый от двух других поколений в цикле культуры. Менталитет есть совокупность ценностей, среди которых есть этические (МЫ-Я, нравственность и мораль) и эстетические. Этический индикатор мы рассмотрели выше. А в эстетическом мы имеем дело с образами, материалом которых выступаем ментальный *хронотон*: время и пространство. Итого получается три индикатора.



Рис. 29. Единство и разнообразие менталитета.

У времени и у пространства есть свои пределы и модусы. И мы получаем привязку этих индикаторов к циклу, в данном случае – столетнему.

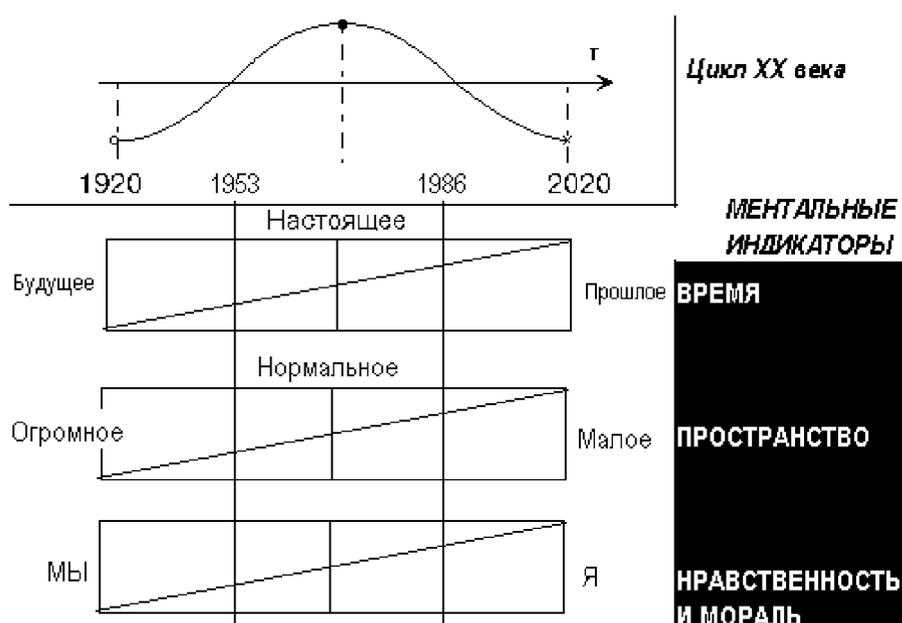


Рис. 30. Парные (троичные) ментальные индикаторы в цикле XX века.

Первый цикл: 1920-1953. Становление. Все составляющие можно найти в искусстве того периода:

– *пространство в менталитете* – огромное, космическое, глобальное (космизм, мировая революция, глобализм, мировые войны);

– *время в менталитете* – отдаленное будущее (мировой коммунизм, тысячелетний рейх),

– *доминирует в менталитете МЫ* («Единица – вздор, единица – ноль!»), Незаменимых у нас нет. Человек есть винтик социальной машины). Это время социальных героев, готовых погибнуть за общество.

Второй цикл: 1953-1986. Равновесие. И потому – гармония. Все составляющие можно найти в искусстве того периода:

– *пространство в менталитете* – нормальное (по мере человека);

– *время в менталитете* – настоящее,

– *в менталитете не доминирует ни МЫ, ни Я, но есть их равновесие.*

«Человек человеку – друг, товарищ и брат».

Третий цикл: 1986-2020. Деграция.

Все составляющие можно найти в искусстве нашего периода:

– *пространство в менталитете* – мизерное, малое (по мере человека);

– *время в менталитете* – прошлое (телесное, материя),

– *в ментальных ценностях доминирует Я.* Конкуренция: «Человек человеку – волк».

Дисгармония. Низменное в человеке – это его «Зверь», биоид.

Показатели ментального пространства и времени первого поколения

На представленной выше схеме видно, что первое поколение XX века (1920-1953) характеризуется в его цикле *огромным ментальным пространством* (мировая революция, мировые войны) и мощной проективностью – *устремленностью в будущее* (жизнь будущим, эпоха великих утопий).

В нем доминирует МЫ (сплоченность, коллективизм и альтруизм).

Представленный набор из трех индикаторов работает на любом из трех рассмотренных уровней. Индикатор МЫ-Я был рассмотрен на всех трех уровнях. Теперь посмотрим на то, что относится к образу. А *образ летится из хронотопа, то есть ментального времени и пространства.*

Соединим цикл культуры и циклы поколений, и рассмотрим эту связку с позиций ментального пространства. Посмотрим это на материале реальной политической истории.

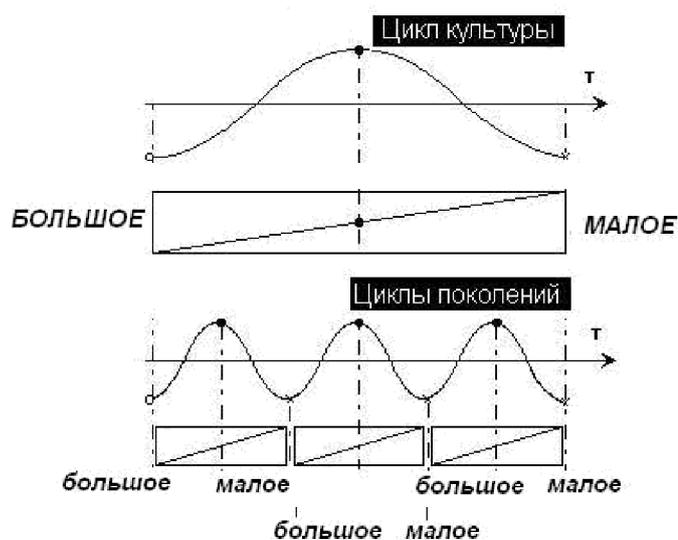


Рис. 31. Двойной показатель пространства на двух уровнях циклов.

Культурно-пространственным фоном первого поколения постоянно было огромное пространство, хотя и постепенно уменьшающееся. Поэтому здесь дерутся за власть и правят фигуры глобальной ориентации. Перечислять не будем, но именно они лидируют в мировых войнах.

Когда ментальное пространство в середине 1950-х достаточно уменьшилось, лидерами стали американцы с их «обществом потребления». И глобальный мир разбился на локальные идеологические «лагеря».

Цикл пространственного ощущения первого поколения с 1920 по 1953 гг. проходит этапы от огромного до малого. Начало ленинского периода только и могло стоять на идее «мировой революции» – тенденции огромного на двух уровнях взаимоусиливались. Той же линии держался Троцкий. А вот конец сталинской эпохи характеризуется мощным противоречием

(взаимопогашением), оно наблюдалось в жизни: Сталин и государство все еще решают мировые проблемы глобального доминирования, а его окружение (и особенно нижние ряды управленцев и молодежи) решают свои личные проблемы в масштабе квартиры и дачи. Даже ближайшее окружение на деле не очень хочет продолжать глобальную линию Сталина и начинается подковерная борьба за власть. А когда Сталин припугнул их тем, что подготовил им смену из новой генерации партийных функционеров, окружение вождя решило его убрать – угроза была смертельной. Потом заговорщики как обычно передерутся, и в этой войне личных амбиций победит Хрущев, который не пошел на отмену привилегий партийной верхушке (вторая зарплата в конвертах секретарям обкомов партии). Интересы Я на этом этапе стали объектом манипуляций. И очень скоро – через 11-летний цикл – они победят и самого хитрого Хрущева. Поколение Брежнева, по его же выражению, просто «спихнуло его со скамейки власти».

Но культурное пространство пока все еще огромное, и Хрущеву снова пришлось мыслить им. Ментально 1950-е на уровне поколения снова вошли в огромное пространство. Возник резонанс «огромного пространства» по которому летал Ту-104, плыл во льдах атомоход «Ленин» и где-то бродили геологи. Расцвела космическая фантастика. Именно поэтому нам удалось первыми выйти в реальный космос – это уже была ментальная ценность эпохи. Вещество + энергия, – таков максимум возможностей их соединения в технической системе ракеты. Но потом им на смену придет доминанта информации и здесь потребительское общество Я побеждает: ПК, сотовая связь, гаджеты хоть и были изобретены в СССР десятилетиями раньше, заполонили рынок индивидуального потребления на Западе, а потом и у нас.

Третий раз огромное пространство и будущее на уровне поколения досталось Горбачеву. А культурным фоном его было уже малое пространство и прошлое время. Он и пошел в прошлое: сначала в «ленинские нормы», а потом и вовсе пришел дикий капитализм. Так из-за уменьшения ментального масштаба распался СССР. Мертворожденная номенклатура сдала его Западу.

* * *

Соединим теперь *цикл поколения и циклы стилей в нем* и рассмотрим с позиций ментального времени-пространства ситуацию арт деко. Фоном арт деко является *нормальное пространство и настоящее время в поколении*. А сам 11-летний стиль в пространственном измерении проходит путь от огромного – через нормальное – к мизерному. Как и время в нем – от будущего – через настоящее – к прошлому. Довольно крутая траектория.

Кстати, когда Сталин в конце 30-х круто уменьшил масштаб идеологии (построение социализма в отдельно взятой стране), он развернулся в прошлое: пошел поток фильмов и романов о русских полководцах, о Петре I, об Иване Грозном и т.д. Он поступил очень точно, в соответствии с картиной ментального пространства и времени поколения. Тем не менее, исторической перспективы (на уровне цикла столетия) он не отбросил и после войны провел невиданную экспансию ради будущего. Построил супердержаву.

Арт деко живет настоящим и дислоцирован в нормальном (групповом) пространстве: «здесь и сейчас». Для Запада это комфортная ситуация. Отклик первого сталинского периода: «жить стало лучше, жить стало веселее».

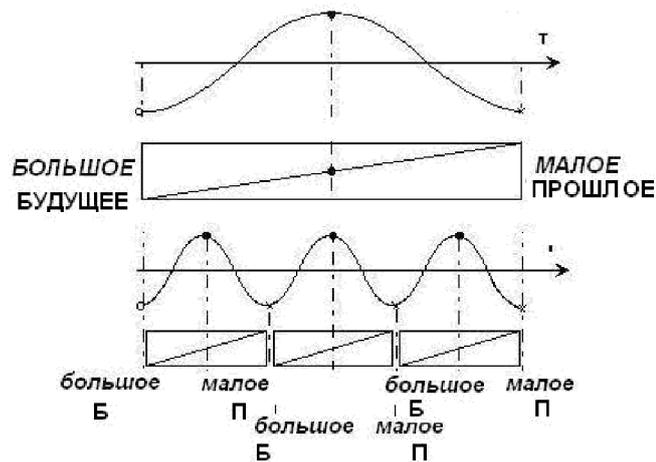


Рис. 32. Двойное пространство и двойное время на двух уровнях циклов.

Следующий стиль – стиль инженерного декаданса – ментально повернется в прошлое и сузит свои интересы до малого пространства (Я) – для Запада это основа «общества потребления». Нам оставались только его имитации («Книга о вкусной и здоровой пище», фильм «Кубанские казаки»).

2.1.1. Ментальная суть конструктивизма

Вернемся к началу цикла поколения. Первый стиль – конструктивизм. Он устремлен в будущее и нацелен на огромные пространства, в нем доминирует МЫ. В конструктивизме это проявлено на мощном фоне показателей культурного хронотопа: огромного пространства и будущего времени. Тройное гигантское пространство по всем уровням – это русский философский космизм. А утроенное будущее – это причина потока поразительных утопий, прозрений и поисков моделей будущего развития.

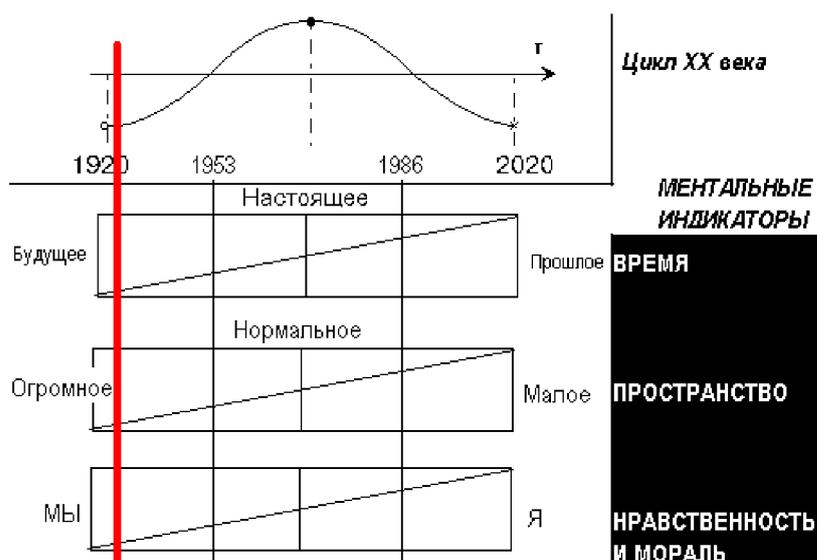


Рис. 33. Точка на цикле культуры и индикаторы конструктивизма.

Можно привести массу иллюстраций невиданных МЫ-зданий (рабочих клубов, дворцов труда, дворцов профсоюзов, дворца советов и т.д.), и гигантских по масштабу проектов – они есть во второй части книги.

Во Вхутемасе студенты и педагоги рисуют города будущего в космосе, в стратосфере, всепланетные монорельсы и т.д. Для одних это пока невозможные утопии, но далее эта тенденция перерастает в предельный гигантизм уже вполне реальных проектов. Этот гигантизм очевиден и в США – эпоха строительства небоскребов в начале 1930-х была в самом разгаре. Это такие же символы арт деко, как египетские пирамиды – своей эпохи.

А далее мы идем от тройной до двойной устремленности в будущее на верхних уровнях, отсюда столь мощный проективизм эпохи всего этого поколения. Он нас потом и забросит в реальный космос

2.1.2. Изменение диапазона индикаторов в арт деко

Другое дело – 1931 год. Футуризм и авангард закончились, поэтому самоубийство нашего главного футуриста В.В. Маяковского и бегство в США актива Баухауза – в логике этой истории.

От бесконечно далекого будущего ментальное время сместилось к просто далекому. Тысячелетний Третий рейх – вот его мера. И даже наш далекий коммунизм немного придвинулся, когда «жить стало лучше».

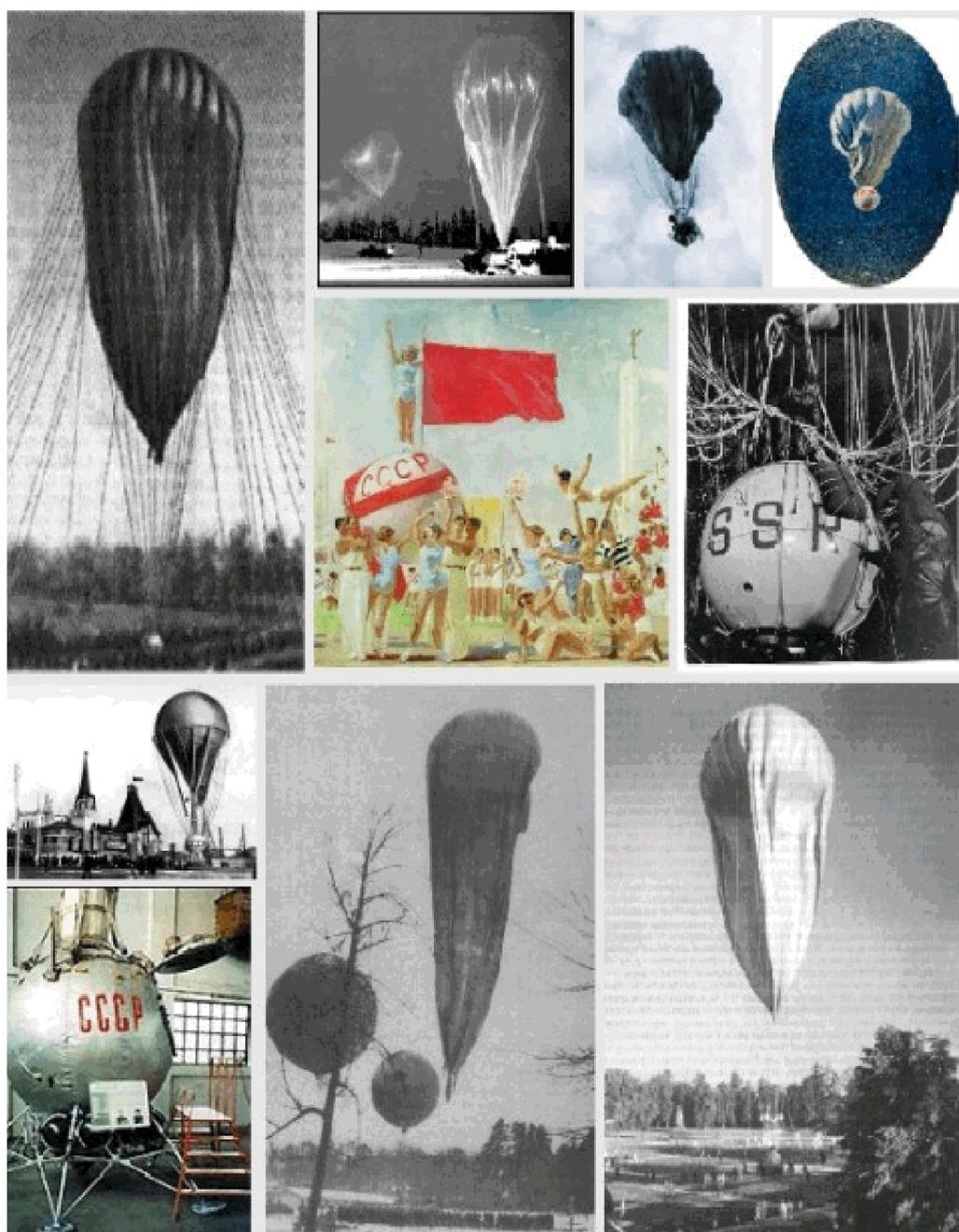
Имперский стиль накладывался на основной ментальный пространственный признак: огромное пространство, и отсюда – гигантизм. Посмотрите на проект нашего Дворца Советов: он выше, чем «Эмпайер стейт билдинг». Его фундаменты уже были залиты, а в фильмах про Москву ближайшего будущего дворец уже стоял (частично был построен, но потом в войну разобран – из уникального металла сделали противотанковые «ежи»).

Акцентируем внимание на том, насколько в первой трети XX века огромны по масштабу объекты проектирования: это государства (империи со всеми «потрохами») и народы. Проект советского народа, как и проект немецкого и итальянского – это факт проектной политики. Агитация и пропаганда на новой технической основе не просто питала эти проекты, она делала их необыкновенно действенными.

Вспомните такие ранние фильмы, как «Аэлита», или «Звездный рейс», комедия Григория Александрова «Цирк», и т.д. и т.п. – там фантастическая техника, сегодня иногда смешная. Но куда важнее фантастики из искусства были реальные фантастические дирижабли, сверхсамолеты, огромные бомбардировщики, перелеты, авиапарады, пробеги, челюскинцы и т.д.

Советский человек 1930-х борется при помощи техники с гигантскими, безумно превосходящими его мощью стихиями: Стаханов – с подземной стихией, Чкалов – с воздухом и пространством, аэростаты – со стратосферой, с высотой, папанинцы и челюскинцы – со стихией холода и пространством Севера, наши корабли – с океаном, подводные лодки – с глубиной. Плотины перекрываются гигантские реки, проводятся невиданные каналы.

Сказанное объясняет ряд важных мировоззренческих особенностей и парадоксов стиля арт деко. Сам по себе этот стиль хочет жить здесь и сейчас, но мощный фон двойного будущего делает его априори фантастичным. Фантастичны небоскребы арт деко, фантастична гигантская техника этого периода (расцвет и гибель невероятных дирижаблей и круизных лайнеров). И вообще – это эпоха расцвета технической фантастики (А. Беляев, американские журналы «Популярная механика» и т.п.), комиксов с супергероями и реальных героев типа нашего Чкалова. Подробнее смотрите в наших монографиях «Романтизм. Большая линия», «Мир воздухоплавания».



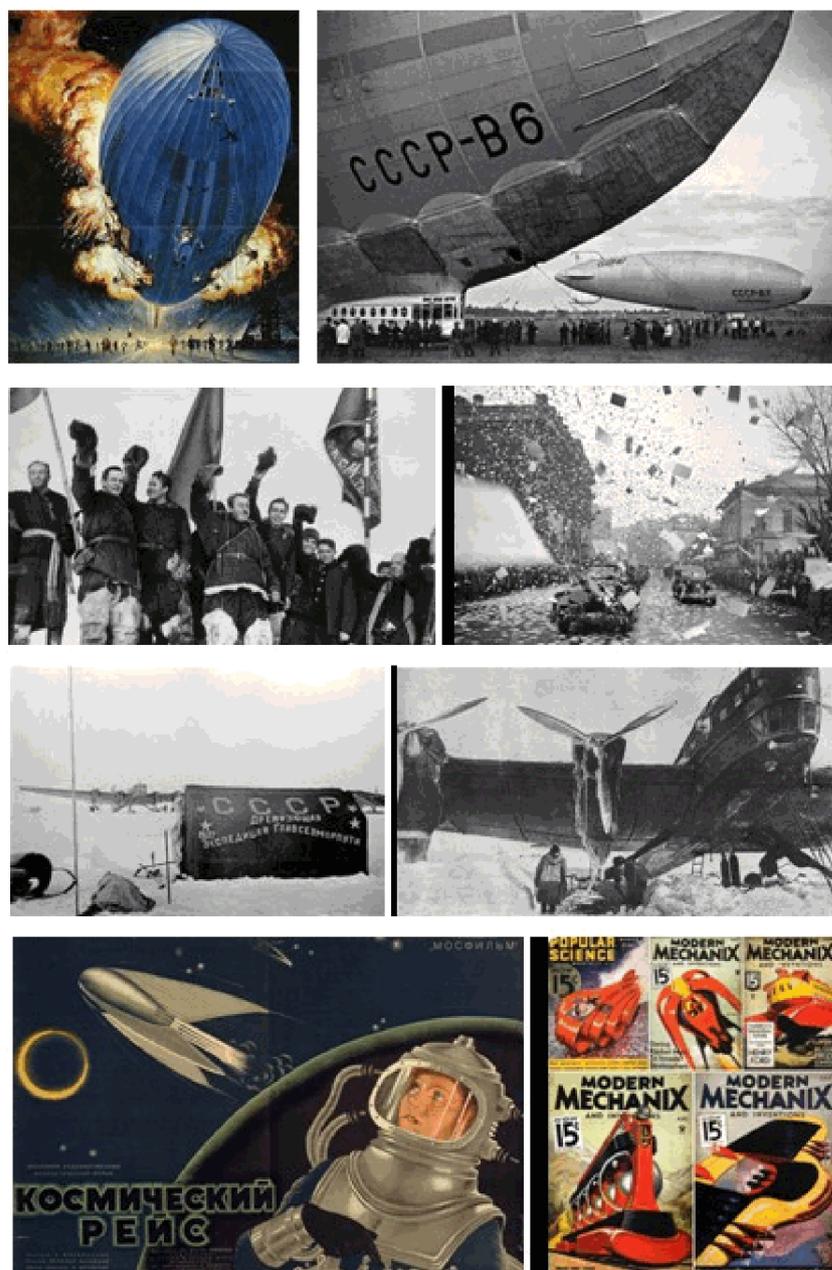


Рис. 34. Реальность и мечты нового технического мира.

Парадоксальность арт деко, которую отмечали многие исследователи, это лихорадочное желание жить немедленно – очень богато, красиво и ярко. Или хотя бы имитировать это. Но все происходит на историческом вулкане, все может внезапно обрушиться в мировом кризисе, что великолепно показано в романе «Великий Гетсби». Недавно его снова экранизировали, и не зря: ситуация нашего времени очень похожа на ту. И финансовый кризис, и предчувствие неизбежной войны, и сплошной бессмысленный декоративизм с потоками блесков, не способный задекорировать пустоту

2.1.3. Сложение индикаторов и уровней

Подытожим. Мы соединяли цикл столетия с циклом поколения. Потом средний и нижний уровни. Затем ввели ценностный индикатор МЫ-Я. И потом еще два индикатора, эстетических – пространство и время:

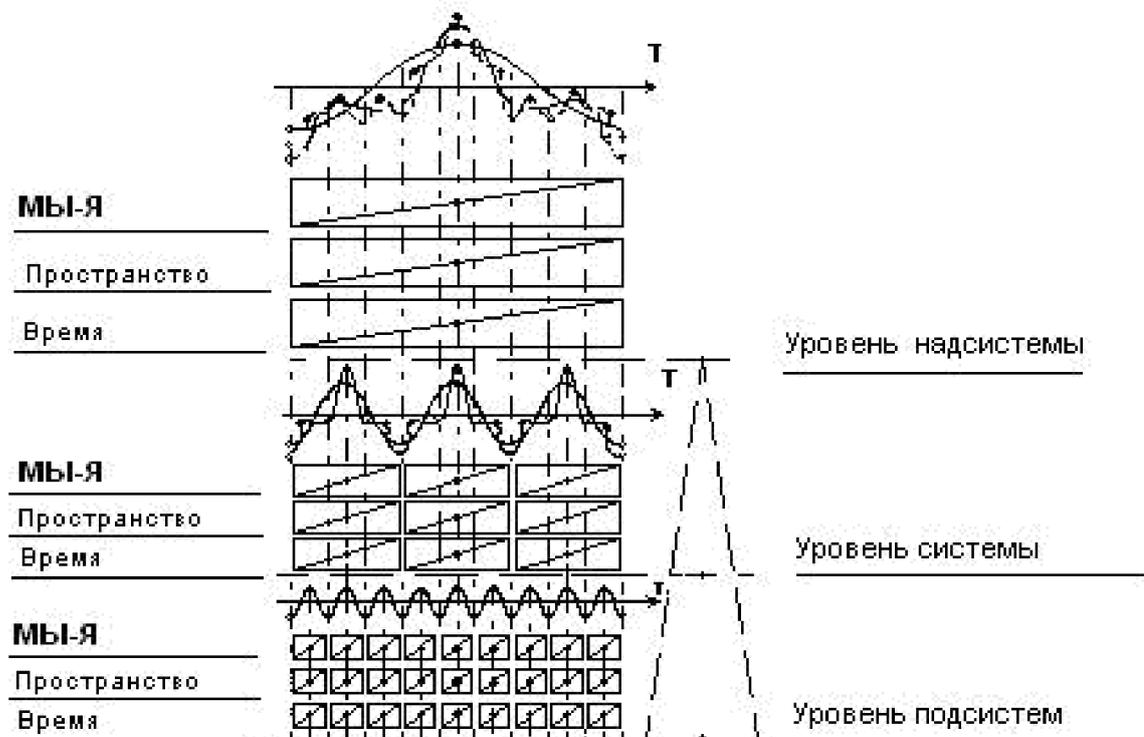


Рис. 35. Три ментальных индикатора на трех уровнях.

На этой основе уже можно делать «срезы» истории (пример 1992 год):

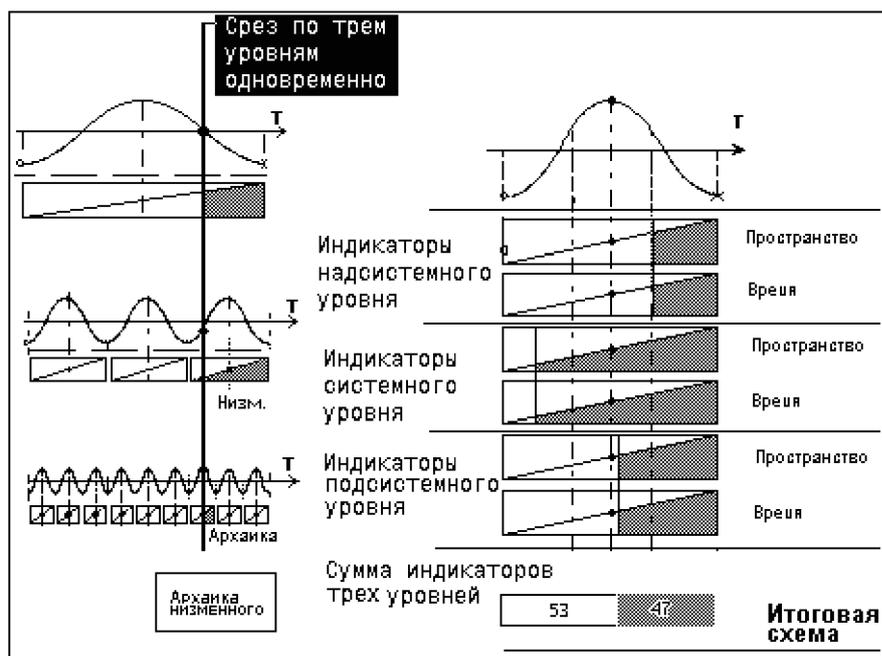


Рис. 36. Срез истории на трех уровнях с эстетическими индикаторами.

2.2. Универсальный энергетический показатель цикла

В философии, науке, искусстве и дизайне после 1920 года присутствует набор признаков, свидетельствующих о начале предельно большого (формационного) ментального цикла человечества. Судить об этом можно по степени интенсивности, энергетической избыточности выражения в искусстве. Этот энергетический взрыв в других гуманитарных науках известен как «взрыв пассионарности» в российском суперэтнотипе, источником которого Л.Н. Гумилев называл Биосферу. У Ю.М. Лотмана есть работа «Культура и взрыв», где он примеряет это понятие не к этносу, а к культуре.

Можно проиллюстрировать вброс энергетике и его постепенное истощение за три цикла XX века. Речь идет о трех циклах менталитета, которые мы обсудили в статье «Циклическая троичность» (на АТ).

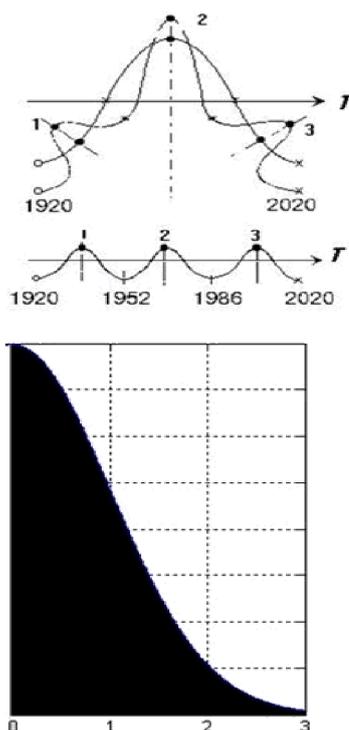


Рис. 37. Распределение ментальной энергии по 100-летнему циклу

Плюсовой энергетикой заряжается этнос, активный в истории. Ментально она проявляется как сплоченность общества (МЫ), присутствие в культуре будущего и видение гигантского пространства для экспансии. Как в юности – мы тоже переполнены энергией, планами будущего и готовы завоевать весь мир. Подобная аналогия здесь вполне допустима.

Обратное состояние, этап старения, это слабосильное самоощущение, жизнь стариков прошлым и желание замкнуться (защититься) в маленьком пространстве. Как раз сейчас наше общество переживает этот этап.

Еще один показатель – это **темп**. На первом этапе мы очень спешим (время, вперед!), на среднем темп нормальный для системы, а в конце все процессы замедляются и почти останавливаются: это стагнация системы. Само понятие темпа подробно описано в наших ранних работах.

После чего цикл кончается. Биологический организм умирает, а вот социальные организмы могут либо распадаться, либо качественно модифицироваться: это уже другая жизнь. И главный вопрос в ней – дает ли биосфера новый вброс энергии, или не дает. Искусство показывает это зримо. И мы разбирали этот случай в статьях «Ослепительность будущего» и «Закон падения напряжения в культурном цикле» (опубликованы на АТ).

При всей своей универсальности энергетический показатель довольно сложен для трактовки. Во-первых, возникает вопрос: куда именно в обществе (слой) вбрасывается энергетика? По Гумилеву, биосферная в этнос, то есть самое нижнее основание общества. А его наблюдаемые проявления в культуре, видимо, вторичны.

Тут носитель есть и он предельно большой (надсистемный) – общество.

Но мы-то утверждаем, что картина сложнее и рассматриваем три уровня. Соответственно, каждое поколение тоже обеспечено своим вбросом энергетики на начале цикла поколения. Хорошо видно, что самые яркие идеи и ментально-энергетически мощные личности (харизматики) возникают именно на начальном этапе: в 1920-е, в 1950-60е, в 1980-90е.

Здесь носителем энергии является активное поколение (наша система).

Это накладывается на энергетическую картину культуры и теперь мы имеем двухслойное устройство энергетики. Модель трехмерная.

Третий слой – циклы стилей. Тут с распределением энергии в цикле все так же, но меньше длина цикла. И здесь есть особый носитель: подсистема коммуникации общества, куда входят искусство и дизайн.

В итоге у нас применяется *трехслойное описание энергетики*. Выглядит достаточно убедительно, но пока это только гипотеза. Ее достоинством является то, что она хорошо работает на фактическом материале истории.

Надо прояснить один вопрос: как распределяется по уровням энергетика (и единая ли это энергетика), кто или что «впрыскивает» ее на своем уровне в нужное время (где автомат-хронометр общества).

Есть и энергоинформационная гипотеза. У энергетической гипотезы есть и другой ракурс, который мы рассмотрели в ряде публикаций (см. мои монографии серии «Ментосфера») – ракурс «эгрегоров». Он снимает множество сложных вопросов, но, как всегда, выдвигает свои вопросы, не менее сложные. Гипотеза разноуровневых эгрегоров при всем своем психологизме недалеко ушла от социологии. У них одна и та же модель общества, только в данном варианте она «энергоинформационная».

2.2.1. Энергетическая картина стиля арт деко на трех уровнях

Ментальная энергетика может рассматриваться в упрощенной схеме как один из индикаторов – батарейка (+ –) со своей мощностью заряда.

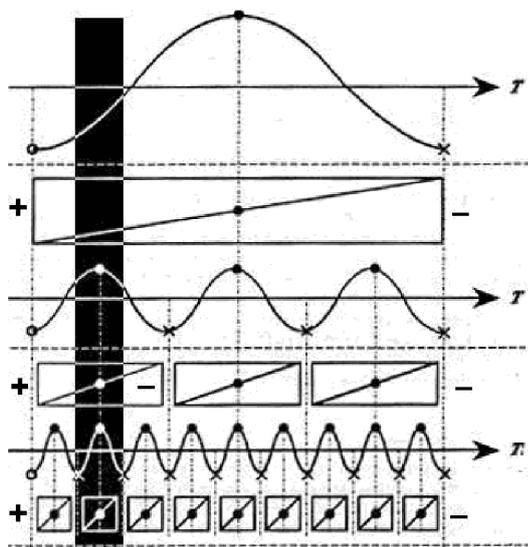


Рис. 38. Энергетические индикаторы арт деко на трех уровнях циклов.

В ранних статьях мы называли ее положительной «энергией будущего». Она связана с МЫ, это энергия, идущая от больших человеческих общностей. Когда заряд исчерпывается, доминировать начинает Я (а

общество, соответственно, деградирует). Получается, что у Я в этой картине мира «отрицательная» энергетика – поглощающая. И действительно, глядя на то, что сделало это Я с обществом СССР в нашем поколении, невозможно отделаться от мысли об «энергетическом вампиризме» Я. Общество имеет коммуникацию и обмен, а Я стремится к накоплению ресурса и изоляции.

Перед нами простой парный индикатор-батарея: в нем есть плюсовая энергия МЫ и минусовая энергия Я.

Теперь о конкретике стиля *арт деко* в выделенном диапазоне. На верхнем уровне (культуры) энергетика у нас сверхмощная. Она почти попадает под определение «ослепительности», но энергия на одну девятую слабее максимума. Кстати, именно в этом историческая причина «ослепленности» людей Сталиным и Гитлером, Муссолини и Франко. Без этого уровня энергетики никакие мировые войны невозможны – на войне нужен ослепляющий фанатизм, который сильнее страха смерти.

Максимум энергии был в эпоху раннего конструктивизма, потом она чуть меньше. Чтобы удостовериться в сказанном, достаточно посмотреть советскую живопись и скульптуру, а также плакат 1931-42 годов. Герои этой культуры – технические «супермены», люди-символы. Мифология суперменства пронизывает и нашу культуру, и немецкую, и частично итальянскую и японскую. «Нам нет преград ни в море, ни на суше ...»

Западная культура – культура Я – пронизана ажиотажным желанием комфортабельных путешествий. Отсюда не только знаменитые круизные лайнеры, но и круизные дирижабли. Лететь над океаном в беззвучном дирижабле, купаясь в прозрачном бассейне прямо в небе – новые ощущения.

Резко меняется история авиации, поскольку преимущество получают гигантские гидросамолеты (им не надо аэродромов) и не менее гигантские бомбардировщики типа нашего ТБ 4, рекордные самолеты единичного типа – как наш АНТ 25. Мировые гонки на спортивных гидросамолетах давали возможность совершенствовать моторы для истребителей – «быстрее, выше, дальше». На этом спорте вырос и «мессершмит» и английский «спитфайр».

На уровне поколения энергетика у нас средняя. Как ни странно, это комфортная норма, не максимум, не минимум. В этом суть самоощущения поколения в эпоху арт деко. Это хорошо видно в фильмах 1930-х годов, времени расцвета студий Голливуда, производителя образов страстных мужчин и сияющих суперкрасавиц, развлекательных вестернов и бойких боевиков с хорошими концами. Ну и непререкаемых музыкальных комедий.

На уровне стиля энергетика развивается скачкообразно: от максимума в начале – через равновесие – до минимума в конце. Вот почему этот стиль такой разный в темпе: от безумных чарльстонов в начале цикла дело доходит до плавных венских вальсов в конце. Но на системном уровне живет свой лейтмотив поколения, где доминирует МЫ – это военные марши. Армейские и прочие духовые оркестры играли в наших парках вплоть до 1960-х.

Попутно можно сказать, что в стиле арт деко встречаются как продукты, резонирующие с уровнем культуры (скажем, абстрактная скульптура типа мобилей Колдера и т.п.), так и продукция, предназначенная только этому поколению. Она резонировала с людьми в том времени, но далее утрачивает значение. Мы с удивлением смотрим сегодня на искусство и агитационный дизайн сталинской эпохи, атрибутику плакатов футуристов времен Муссолини, немецкий стиль пропаганды третьего рейха.

Удивительно, например, было видеть, как скоро происходит отказ от образа жизни и ценностей сталинской эпохи уже в 1955 году. Ставится комедия «Карнавальная ночь», где недавнее прошлое не просто едко высмеивается, а буквально выбрасывается молодежью из культуры. Как будто эту мощную энергетику, только что бывшую страшной и очень опасной силой, просто выключили. Началась «оттепель», как и век до этого.

Так что арт деко – это множество миров с одним сложным стилем. Если обратиться к средствам выражения, то ментальная энергетика в каждом стиле имеет свою визуальную экспрессию, цвет, тон и т.д. (см. мои монографии «Понимание искусства», «Гольбейн. Зима» и статьи на АТ).

При последующих возрождениях арт деко вернется только форма.

Глава 3. ФОРМАЛЬНЫЕ ИНДИКАТОРЫ

3.1. Понятие о дополнительности формообразующих кластеров

Изучение истории аналитического искусства, из которого возникают курсы Вхутемаса и Баухауза, привело нас к мысли, что в визуальном плане каждое поколение использует свой доминирующий набор формообразующих фигур и линий. Разбор оснований конструктивизма как стиля позволил нам выделить первый кластер таких фигур – «кластер Малевича», или *кластер М*. Он явно выражает в культурной коммуникации позицию «МЫ».

При более подробном рассмотрении современного арт-стиля (1986-2020) мы обнаружили, что таких формообразующих кластеров в культурном цикле два. Второй кластер формообразующих фигур мы назвали «кластером Захи Хадит», *кластер ЗХ*. Он выражает в коммуникации позицию «Я».

И дальше стало понятно, что в столетнем цикле культуры мы имеем дело с той же моделью типа «спирали ДНК», где происходит постепенное перетекание доминирования от первого стилевого набора (круг, крест, квадрат, реже правильный треугольник) ко второму стилевому набору (овал, спираль, треугольник неевклидовой геометрии). *Середина цикла культуры демонстрирует их совместное использование*, и потому она наиболее богата и тяготеет к сложностям всякой настоящей визуальной классики.

Эту идею двух формообразующих кластеров на двух спиралях (рационально-геометрического и природно-иррационального) можно для начала представить в виде таблицы. Первый и второй типы – это основная и дополнительная спирали. Действуют они всегда совместно, и речь идет только о доминировании их в цикле. На любом уровне из трех рассмотренных эта закономерность сохраняется, а затем складывается. И в итоге мы получим *совершенно необычные парадоксы совершенно закономерной истории формообразования в дизайне*.

Две спирали – это изображение противоречия в динамике. А в общем виде противоречие можно поместить (как любой другой индикатор) под цикл и начать описание истории. Первый тип выражает МЫ, второй тип – Я.

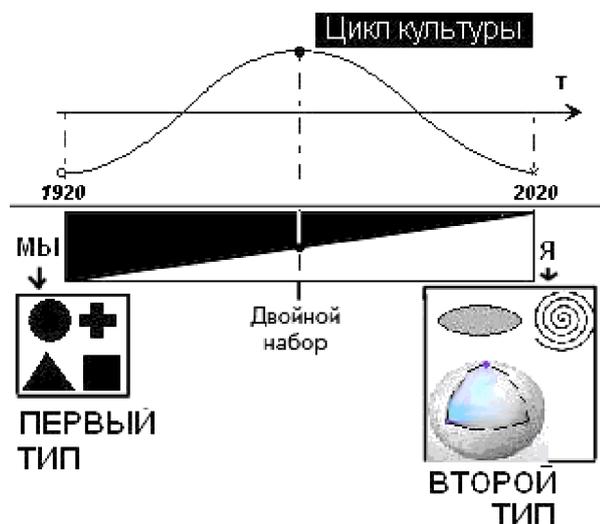


Рис. 39. Два типа формальных кластеров в культурном цикле.

Итак, в первой фазе доминирует формальный набор первого типа (круг, крест, квадрат, реже треугольник), а в последней фазе – формальный набор второго типа (овал, спираль, треугольник неевклидовой геометрии). Это формообразующие компоненты стилей.

В середине цикла мы имеем двойной набор доминирующих средств.

В двух последних книгах мы показали, что все формообразование в конструктивизме и Баухаузе есть комбинаторика фигур первого типа. А до этого мы то же самое утверждали относительно всех первых этапов истории искусства и архитектуры – в монографиях «Пространствоощущение» и т.д.

Соединение квадрата основания и треугольника создает в объеме пирамиду. Практически все древнейшие памятники цивилизаций либо являются чистыми пирамидами, либо вписываются в пирамиду: мастаба, ступенчатая пирамида, зиккураты, египетские, американские, китайские пирамиды и т.д. – все это единое по основаниям комбинаторное образование из первого набора.

Кубы в священных постройках встречаются реже, но они тоже есть.

Крест в квадрате, хотя он и кажется нам христианским (греческий крест) присутствует в основании храмов древней Индии. Он дополнен там треугольником.

Ну а круг плюс квадрат – это блок колонны. Есть в древности и шары.

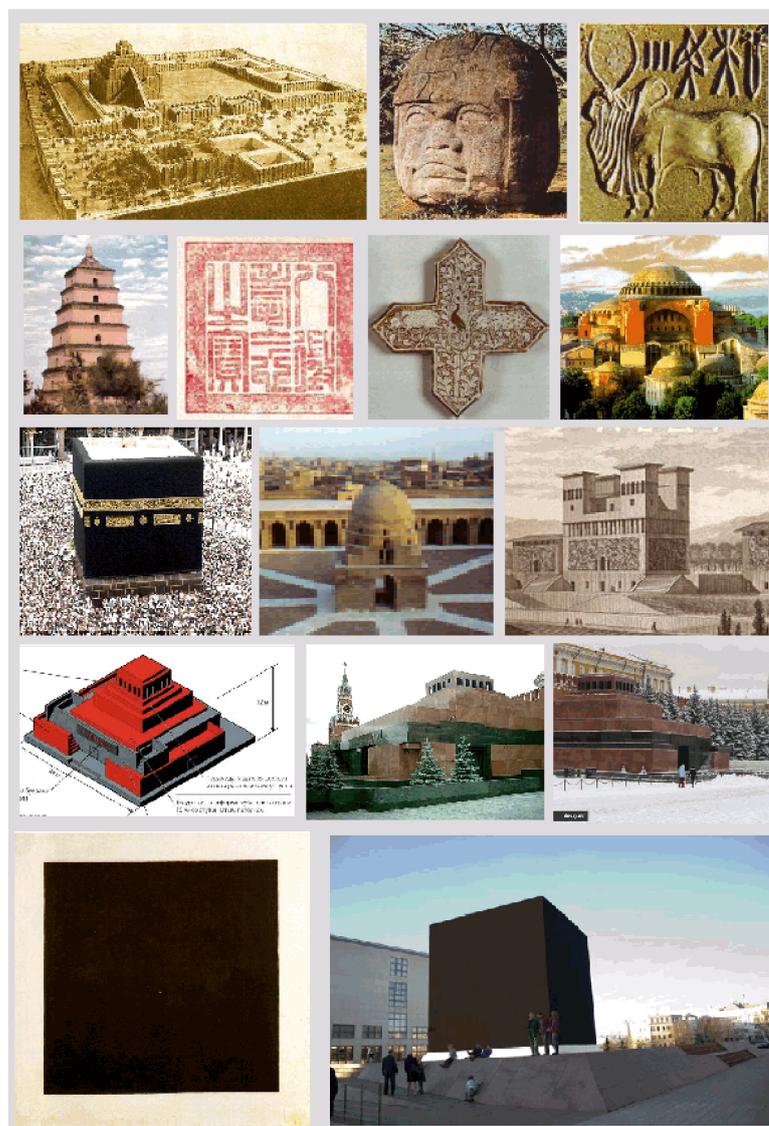


Рис. 40. Квадратичность многих архаик в истории.

Как видно из подборки, на начале формаций все это возрождается: рационализм Леду и Буле, зиккурат на Красной площади, черный квадрат.

Второй тип – кластер 3X. В творчестве самой Захи Хадит он проявлен наиболее последовательно. Овальные, спиральные, треугольные формы и их смести приводят к свободным фантастическим «биоподобным» формам. Она лепит из них весь мир – от обуви до небоскребов.

Мы проанализировали этот тип форм в альбоме «Спиральные формы».

В книге «Арт-стиль» то же самое показано нами относительно всего набора фигур второго типа. Причем, мы это проделали на материале всей истории (концы циклов), а не только третьей части XX века. Хотя нас больше всего интересует именно наше время. А оно зрительно вот такое.



Рис. 41. Формообразование современного арт-стиля. Кластер 3Х.

Оба набора форм в распоряжении проектировщика есть всегда, и это означает, что никто не мешал Татлину или Мельникову применять конические спирали в момент доминирования первого набора – кластера М. Но это – единичные образцы, проекты, а не массовый стиль времен доминирования конструктивизма. Что происходит в самом конструктивизме – так это комбинаторика фигур из кластера М, что показано в нашей работе «Конструктивизм как стиль».

И напротив, сегодня строится сколько угодно подражаний стилю конструктивизма, формально выполненных на его языке.

3.1.1. Арт деко между двумя стилями и двумя кластерами

Рассмотрим теперь интересующий нас стиль арт деко с позиций двух влияющих на него кластеров.

Генетически первым идет геометрический кластер М, присущий конструктивизму. Но теперь он попадает в поле доминирования арт деко и трансформируется, и потому *способ его применения меняется*. В нем существуют множественные течения, самым известным из которых является «ступенчатая стилизация». Дизайн стилистически привязан к архитектуре.

Вторая фаза стилизации совмещает в равновесии кластеры М и ЗХ. Это прежде всего обтекаемый стиль, «стрим лайн». И на самом же деле – этот этап очень богат отличными образцами классического дизайна арт деко.



Рис. 42. Три стилизации в стиле арт деко с доминантами.

Третья фаза – это постепенное нарастание преобладания кластера ЗХ: начинают активно употребляться сложные формы типа пространственных треугольников, овалов и спиралей. Они пока не перегружены.

Это интересно прослеживается, например, на генезисе форм легковых автомобилей этого периода. Для этого вывода пришлось выстроить их подряд по годам всего десятилетия и по фирмам-производителям.

3.2. О резонансе уровней

Если взять уровень 33-хлетия, то первые 11 лет века должны демонстрировать удвоенную мощность «кластера М». И так оно и есть – это конструктивизм, который абсолютизировал данный набор (1920-1931).

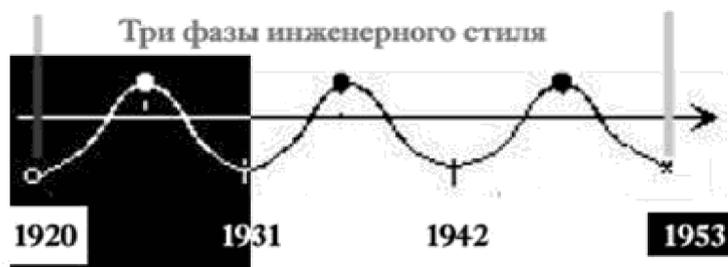


Рис. 43. Архаика инженерного стиля. Цикл конструктивизма

Наконец, в самом конструктивизме первые 3,5 года после 1920-го дают *тройной резонанс* – картина на всех трех уровнях одинаковая. Вот почему период 1920-24 годы стал самым креативным в истории века, это был просто взрыв поисков как у нас в СССР (Малевич, Лисицкий, Родченко, Степанова, Попова и т.д.), так и на Западе. Прежде всего, это точно можно сказать о творчестве Мохольт-Надя, которое я отследил буквально по каждому году. Взрыв творчества в немецком Баухаузе и в Голландии вокруг «Де Стил» из той же оперы. Все композиционные идеи рождены там, на этом отрезке истории. Вы встретите их в любом учебнике по истории дизайна. Наследие каждого из авторов этого периода просто огромно, и только сейчас мы можем это видеть в многотомных изданиях.

Использование «кластера М» в это время – не причина, а следствие. Первичным здесь является уровень культурной коммуникации и ее глубинное содержание: идет диалог Человечества (МЫ) с Человеком (Я) и доминирует именно «МЫ». Из знаков в таком диалоге можно использовать только предельные символы. Вот почему Юнг вообще ввел само понятие *архетипов коллективного бессознательного* и склонен был увидеть их прежде всего в символах религий и в планах гигантских культовых сооружений. Эти знаки-символы лежат и в основании греческого алфавита, а если брать пифагорейскую традицию, то и Числа: 1-2-3-4 – главные числа.

3.2.1. Ослепительность

Описанное нами в статьях и в книгах понятие «ослепительности» трактуется энергетически. Общее ощущение «ослепительности» невозможно выразить визуально иначе, чем *предельный контраст*. Отсюда «Черный квадрат», а столкновение света и тьмы в человеческом восприятии – это предельно сильный красный цвет, и отсюда «Красный квадрат».

Нам трудно понять это, но воздействие тройного ментального резонанса на человека в начале 1920-х чудовищно сильное. Как именно действует на психику творца тройной резонанс, хорошо описал сам Малевич в своем пятитомнике. На грани мистики, то есть, это такая абсолютизация, которая была уподоблена им фанатичной вере. Недаром его группу учеников называли сектой, а набор фигур Малевича – символом их веры.

У Родченко весь этот период можно назвать сверхпродуктивным, мы видим просто-таки фонтан концептов. Дальнейшее, во Вхутемасе, – это развитие и комбинаторика этих концептов. Интересно, что стиль самого Родченко резко меняется только на грани 1930-х. Это уже не «кластер Малевича», это поиски нового стиля, где первоначальный геометризм «кластера М» уступает место все более сложным фигурам. То же самое происходит в творчестве Мохой-Надя в Европе.

Очень важным ментальным показателем, нужным для понимания менталитета эпохи, является **масштаб ментального пространства**. 1920-е годы – это бесконечно большое пространство. Отсюда и расцвет русского космизма в философии, и гигантизм проектов будущего на пределе возможностей техники того времени. Символом первых поисков стала «башня Татлина», которая и по сей день остается технически трудно выполнимым проектом.

Но вот конструктивизм и Баухауз завершают свою героическую историю, и к 1931 году наступает второй период в рамках инженерного стиля. Середина стиля, в эстетическом обозначении *классика* – здесь фигурирует смесь конструктивизма и чего-то того, что проявит себя

полностью только в конце 1940-х. Постепенно появляется кластер формообразующих фигур, связанный с человеческим Я. Мы назвали его «кластером ЗХ», кластером Захи Хадит, он же кластер арт-стиля. Это овал, спираль и пространственный треугольник.

В арт деко работают оба этих кластера, как мы показали выше. Отсюда богатство и относительная гармоничность этого стиля.

Разной является их мощность. Что сильнее в целом? Сильнее по влиянию «кластер М», поскольку он доминирует вверху до 1953 года.

Вот почему арт деко является частью инженерного стиля поколения.

3.2.2. Мощность кластера во времени

Есть одна особенность, связанная с понятием «мощности» кластеров. Мы знаем, что «как вверху, так и внизу» – закономерности инвариантны относительно длины цикла. И потому и на длинных циклах (в нашем случае 100-летнем), и на средних (33 года), и на коротких (11 лет) начальная фаза строится на использовании «кластера М». Ярче всего это проявляется в архаиках трех поколений.

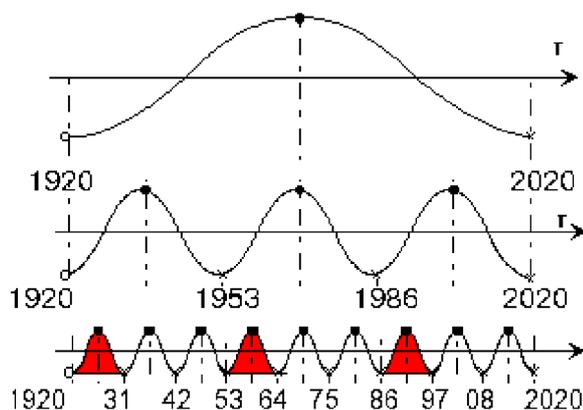


Рис. 44. Три архаики в столетнем цикле.

О первой архаике конструктивизма мы сказали достаточно.

Во втором цикле поколения, в 1950-х, возникает стиль Браун – это буквальное возрождение кластера М. И в нашем цикле поколения, который вроде никак не располагает к простым геометрическим фигурам, автомобильные формы вдруг «сошли с ума»: производившиеся у нас

знаменитые «восьмерки» и «девятки» народ недаром называл «зубилом». Геометризм присущ в тот момент не только нам, но и Западу. Период этих кластера М форм завершился очень быстро. Это была третья архаика.

В целом, если суммировать по уровням, это приводит к явлению *наращивания мощности* кластера за счет резонанса уровней на определенных отрезках истории. Или наоборот – мощность кластера резко падает, если время с его содержанием не резонирует, а противостоит. Геометризм конца 1980-х как раз и был «погашен» обратным содержанием (Я). Так возник декоративный геометризм группы «Мемфис» и не только. Были созданы рафинированные геометрические композиции бытовой электроники т.д.

3.3. Пары «техническое-природное» и «лево-право-полушарность»

Ранее, когда мы пробовали обозначить эти два кластера как пару, мы разводили *технические и природные* линии и фигуры, а также применяли накрывающую их смысловую пару «порядок-хаос». Во многом это правильно и по сей день.

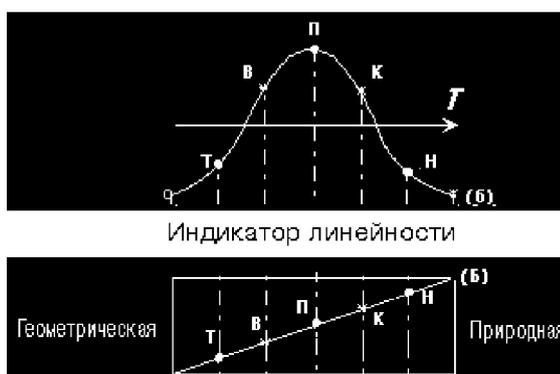


Рис. 45. Парный индикатор «геометрические – природные» формы.

Техническое есть искусственное. Оно имеет отношение к МЫ, т.е. к рациональности, разуму. Кластер М – набор сугубо технических идеальных фигур. Они по происхождению машинные, инструментальные. Даже для простого круга нужно нечто вроде циркуля. Именно поэтому они демонстрируют рациональный порядок, минималистическую простоту. Таковы все «левополушарные культуры», описанные Масловым и Лотманом.

Им противостоят культуры «правополушарные», иррационального типа. Они обладают сверхсложностью (с позиций меры человека). Мир природы вокруг нас – мир естественный. Он строится на совсем других, более сложных законах формообразования. Его путь (генезис) длиннее.

Природно-естественный мир связан с отдельностью человеческого Я. И эмпирически нащупанный «кластер 3X» постоянно повторяется во всех декадансах. Например, в декадансе инженерного стиля (1942-1953). Но если там его формы противостоят содержанию эпохи, то в нашем времени они совпадают с содержанием культуры – это резонанс, причина популярности.

В большой монографии «Экзистенциальная системогенетика» мы рассмотрели пару «левополушарные культуры» – «правополушарные культуры» достаточно подробно и на примерах. Повторять этот текст заново смысла нет, поскольку это такая же *индикационная пара* и интересен здесь только сам ракурс. Данная пара применима к трем уровням циклов.

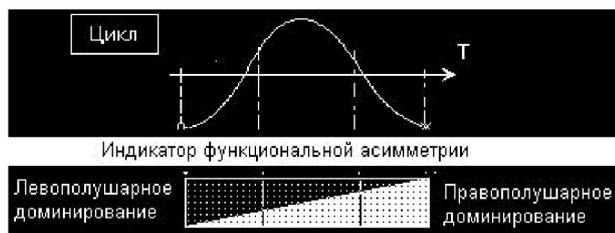


Рис. 46. ЛП-ПП индикатор.

Очевидные связи здесь возникают с множеством других парных индикационных пар (левополушарность – рационализм – геометризм технических форм – порядок – простота) и (правополушарность – иррационализм, мистика – природные формы – хаотичность – сложность).

Эти пары можно соотносить попарно, а потом привести к таблице.

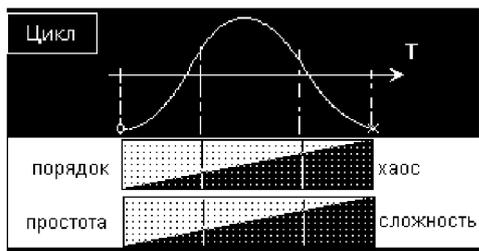


Рис. 47. Соотнесение трех связанных индикаторов.

При обращении к конкретике стиля нам следует рассмотреть то же самое, но уже на трех уровнях. Тогда-то и возникает весьма сложная, но закономерная картина истории дизайна.

Как обозначить сочетание в композиции порядка и хаоса при преобладании хаоса? Современность как будто специально подкидывает нам многочисленные примеры внедрения иррационального хаоса как в рациональную организованность архитектуры, так и в дизайн.

3.3.1. Картина стиля арт деко в свете индикационных пар

Мы ввели системные схемы циклов и дополнили их схемами индикаторов. На самом деле индикаторов много и всегда надо выбирать интересующую нас пару, исходя из цели и уровня исследования.

Противоречие Фаза цикла Индикатор	А становление	А – В равновесие	В деградация
Категории	Трагическое	Прекрасное	Низменное
СО – СЛ	Свобода общества	СО – СЛ	Свобода личности
Пространство	Большое	Нормальное	Мизерное
Время	Будущее	Настоящее	Прошное
Асимметрия полушарий мозга	Левополушарность	ЛП – ПП	Правополушарность
Напряженность	Контраст	Контраст-Нюанс	Нюанс
Р–Ч	Рациональное	Р–Ч	Чувственное
Р–И	Рациональное	Р–И	Иррациональное
Типы знаков	Знак-Символ	Знак-Образ	Знак-Вещь
Репрезентация - интонирование	Репрезента – тивность	Р–И	Интонирование
Уровни понимания	Семантизирующий	Когнитивный	Распредмечивающий
Контрастность	1-12 тона	3-8 тона	5-6 тона
Типы линий	Геометрические	Геомет.+ Природ.	Природные
Экстра-Интро	Экстравертность	Э–И	Интровертность
Симметрия	Симметрия	Диссимметрия	Асимметрия
Конструктивность- декоративность	Конструктивность	К–Д	Декоративность

Рис. 48. Таблица основных индикаторов.

Это можно долго и плодотворно развивать: речь идет о многоаспектном описании стиля. Но нельзя объять необъятное в одном тексте – более подробный анализ индикаторов есть в других наших книгах.

В данном случае у нас выстроилась взаимосвязь аспектных парных индикаторов: «порядок – хаос», «рациональное – иррациональное», «левополушарность – правополушарность». Все они описывают то же, что пара наших кластеров – кластер М и кластер ЗХ, но в других ракурсах.

Вернемся к нашей трехуровневой модели на которой мы описываем стиль арт деко. Индикационными парами здесь могут выступить все перечисленные выше. Например, ситуация с позиций рационально-иррационального и т.д. А если говорить только о форме, то это пара наших кластеров (М и ЗХ). Стиль как раз ближе всего к форме.

Верхний уровень, цикл культуры – это практически полное преобладание кластера М. То есть, в базисе арт деко должно наблюдаться очень сильное влияние геометризма во всей его истории. И оно наблюдается.

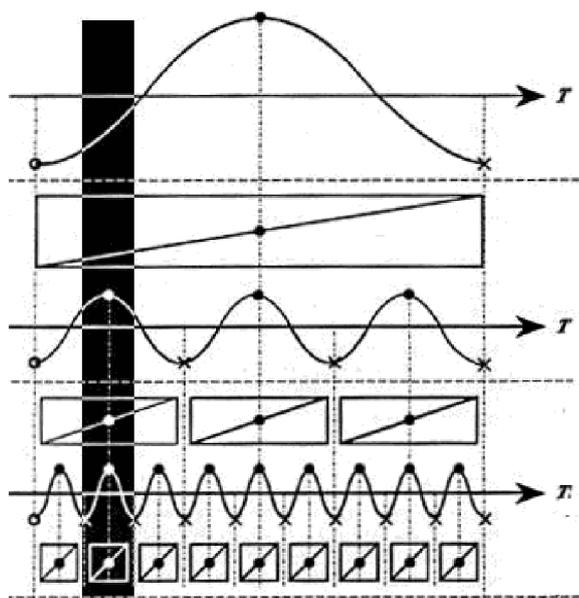


Рис. 49. Индикаторы формальных кластеров в арт деко на трех уровнях.

Средний уровень, *цикл поколения*. Равновесие кластеров М и ЗХ. Это язык любой классики. Не отсюда ли столь резкий переход в 1930-х от геометрического конструктивизма к «освоению классического наследия»? А стиль империи Гитлера, созданный на тех же основаниях, – до сих пор в ходу. И резкое исчезновение стиля арт деко в первые годы второй мировой войны тоже явно мировоззренческое: не до красотостей, не до Я.

Для нас война началась в середине 1941 года, и предвоенный стиль все еще работал до июня – видно по фильмам и проектам. США реально вступят в войну значительно позже, и потому на фоне нашей смертельной схватки тут выпускают все более красивые и мощные автомобили, женская мода расцветает и утончается, и т.д. до 1942 года. А потом все как бы тормозится.

На уровне стиля идет быстрое движение от кластера М – через равновесие кластеров – к доминированию кластера ЗХ. Получается следующее: **стиль арт деко модифицируется каждые 3,5 года.**

Первая часть – переход от стиля Баухауз к геометрическому украшательству и «ступенчатому стилю небоскребов».

Вторая часть – обтекаемый стиль: «пакетботы» и «стрим лайн». Геометризм с циркульными закруглениями и применением овальности.

Третья часть – ступенчато-обтекаемый стиль, предвоенная эклектика. Сильно перегруженный и распадающийся арт деко.

Стоит также посмотреть, в какую сторону идет движение в следующем после арт деко стиле – «инженерного декаданса». А здесь происходит усложнение форм и нарастание артистического хаоса. Масштаб пространства уменьшается, прошлое важнее будущего (на фоне верхнего будущего). Кластер ЗХ начинает доминировать в цикле поколения и цикле стиля.

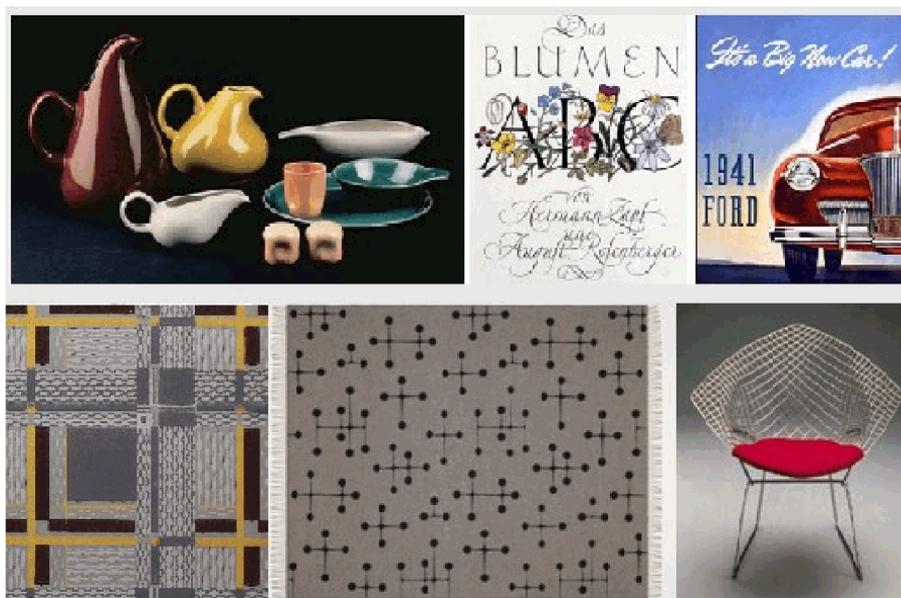


Рис. 50. На пути к стилю 1940-х. 1939-1942 гг.

3.3.2. Причина перехода к арт деко и уничтожение конструктивизма

Сразу скажем: переход этот был закономерным и его легко описать на схемах типа «цикл – индикатор МЫ-Я». Но есть и вещи «очевидные», психологические, их отмечают многие авторы.

Металлическое сияние, стекло и бетон могут восхищать, вызывая гордость за технические достижения общества. Красота конструкции и совершенство функций – продукт коллективного ума – это МЫ. Мне отдельному полировка металлического стула может быть неприятна, если я с ней постоянно соприкасаюсь – это уровень индивидуальных человеческих ощущений, Я. И напротив, человека притягивают определенные «приятные» фактуры, текстуры, цвета, запахи и композиции с их применением. Стили в истории различаются соотношением доминирования средств МЫ и Я, или в нашем ракурсе – кластеров М и ЗХ.

Так, конструктивизм – это абсолютное доминирование МЫ-средств, что формально выражается как полное доминирование кластера М на всех уровнях. А в интересующем нас арт деко появляется небольшая примесь Я-средств (то есть МЫ+Я). Что выражается в примеси фигур кластера ЗХ: овалы, спирали, треугольники. Но это при совокупном взгляде на уровни.

Историко-психологическая причина воцарения арт деко проста.

После десятилетия блистательного конструктивизма он не победил повсеместно, но стал базисом для последующего роста – немало проблем своего времени он поднял и решил. И его метод жив по сей день, хоть и многократно трансформирован. Достижения русских и немцев тут тесно переплелись с достижениями техники американцев, хотя сами американцы стиля не создали – в США бушевала эклектика. И даже их родной арт деко – его еще называли там иначе – так и остался суперэkleктичным. Прорыв в Америке произошел только с появлением стилистики «стрим лайн».

Архитектурный конструктивизм и рационализм создали целую субкультуру вокруг новой архитектуры, вырастили новое поколение конкурирующих творцов. Поэтому закрыть это направление политически

было не трудно, и смена позиций произошла с 1929 по 1932 год, когда была запрещена частная практика и насильственно создавались творческие союзы.

Отказаться от реальных достижений первого десятилетия было уже невозможно. Даже у нас 5 лет в первом сталинском стиле (С.О. Хан-Магомедов назвал его «постконструктивизм») политически и социально уничтоженный конструктивизм подспудно продолжается. Вплоть до того, что Веснин пишет о нем в открытой печати даже в 1936 году.

Продолжается он в рабочих поселках и соцгородах, а затем – переодеваясь в одежды архитектуры возрождения, классицизма и ампира. Об этом очень точно написал архитектор А. Буров, сам бывший конструктивист и выпускник Вхутемаса. Он был одним из тех, кто открыто перешел от конструктивизма к неоклассике, но вскоре и в ней разочаровался.

Пару известных архитекторов-конструктивистов расстреляли (скорее для устрашения), немало профессионалов умерло от травли и потери жизненной перспективы. Великий конструктивист Густав Клуцис, преподававший во Вхутемасе, тоже был расстрелян по сфабрикованному делу. Потом, конечно, реабилитирован.

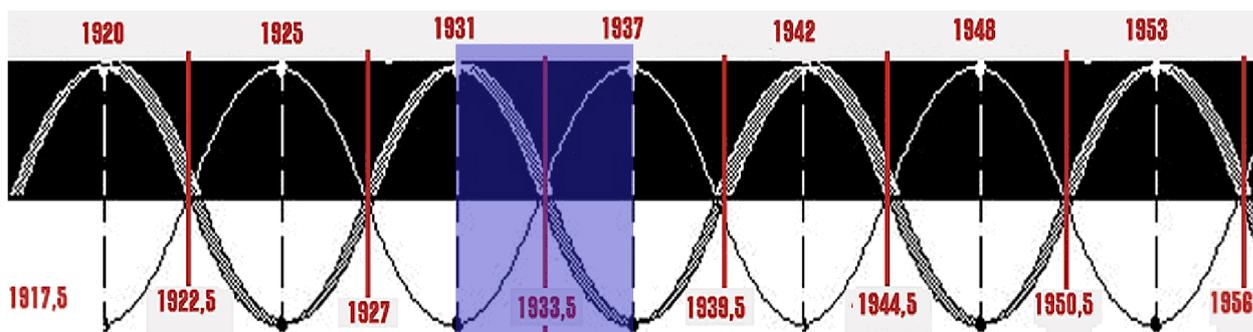


Рис. 51. Место постконструктивизма на шкале времени.

Подспудный этап деградирующего конструктивизма.

Постконструктивизм на схеме двух спиралей демонстрирует свою суть: это *подспудный период деградации стиля конструктивизм в ситуации, когда доминировать начинает арт деко*. Переход между ними, как и положено по графику, происходит пять лет – и это пять лет травли великих конструктивистов. К 1936 году смена позиций произошла полностью, а

расстрелы поставили точку в дискуссиях. Внутри арт деко подспудно начинает вызревать декаданс. Он вызревает с 1937 года и «включится» в 1942 году, что хорошо видно на конкурсе Пантеонов.

Когда пытаются объяснить эту ситуации через козни Сталина, обычно ошибаются. Во-первых, сам по себе конструктивизм «доиграл» свои возможности к 1930 году, о чем постоянно говорят именно конструктивисты. Его начинают использовать многочисленные местные «самородки» для декоративного стайлинга – т.е. стиль «вышел в тираж». Он стал восприниматься скучным, его называли «скелетным» свои же. И сами конструктивисты попытались в 1930-х «обтянуть его кожей». Максимум, что они смогли, продемонстрировал конкурс на здание Дворца советов.

Конструктивистские проекты с этого конкурса, отвергнутые Сталиным, были настоящим заделом для будущего. Некоторые и до сих пор интересны, сложны по композиции, так и остались новаторскими. Разумеется, Запад не преминул ими воспользоваться: отголоски видны то тут, то там.

Как стиль конструктивизм умер в 1932 году. Но как метод он сохранился и жил еще пять лет, подспудно. К великим профессионалам приставили «парторгов» из ВОПРА, которые не скрывали, что должны научиться у них профессии, чтобы потом устранить их с арены. Характерно, что все эти «парторги» вскоре были расстреляны – смена элит произошла.

Сталин хорошо понимал, что правильно поставленные мэтрами конструктивизма проблемы расселения, обеспечения жильем и т.д. пока неподъемны. Относительно комфортабельными «сталинками» он обеспечил только свою элиту. Для прочих слоев общества были коммуналки и бараки.

С позиций архитектурного искусства Сталина тогда интересовал только новый фасад империи. И он поступил, как поступали еще в Риме, Византии и т.д.: в центре мрамор и гранит, на периферии гипс и арматура. Единичные акценты привлекают людей, если правильно их подать.

Проводя конкурс в несколько заходов, он выбрал в качестве придворного архитектора эклектика Иоффе, как и Гитлер выбрал Шпрее.

Когда я писал книгу «Звезда Богданова», то с удивлением обнаружил, что весь этот разгром вольных интеллигентов в очень многих направлениях науки и искусства был отрететирован на уничтожении философского слоя в СССР. Загоняя творцов в «творческие союзы», Сталин их упаковал в понятные ему управленческие структуры типа «министерств». Там кормят, но с руки хозяина. Поэтому критиковать как-то никого не хочется, а хочется выполнять дорогие заказы и получать сталинские премии. Дающая рука государства исчезла только в 1990-х и все эти творческие Союзы рухнули за ненужностью в мгновение ока. Какие-то из них умные люди подобрали и использовали для других политических и личных целей, типа Союза кинематографистов. Другие рассыпались на множество разных «союзов».

Но вернемся к постконструктивизму. Как ни удивительно, в нашей стране стиль арт деко не просто не возник, а не мог возникнуть – с началом строительства социализма под ним уже не было социальной базы Я.

Опирается можно только на наличное – и Сталин понимал, что это пока разношерстные группы конструктивистов. Он начал ставить им новые задачи. Отметим: заказчиком стало только государство. Около пяти лет конструктивисты, как могли, делали «каркас, обтянутый кожей», пока элементы «украшений» не появились на вполне конструктивистских зданиях. Мало того, что эта эклектика выглядит дико, они еще и строили из самых худших материалов – к ним применялся жесткий режим экономии материалов. Поэтому сегодня постройки эти – практически развалины.

Напомним: параллельно с конструктивизмом в РФ существовала довольно устойчивая ветка неоклассики, но жила она подспудно. Ее история тянется от дореволюционной эклектики, где неоклассика была в моде и стала частью модерна. А тут она начала выступать вперед и Жолтовский с мастерской умело перехватил влияние на верхи как раз к 1937 году. Он построил знаменитое здание на Моховой, которое называли «последний гвоздь в гроб конструктивизма». С этого момента постконструктивизм исчезает и память о нем была запрещена. Начинается имперская неоклассика.

Когда удастся просмотреть невероятное количество неоклассических проектов, которые делались в пятилетний предвоенный период, поражаешься трудолюбию и фантазии проектировщиков. В своем воображении и на бумаге они построили такой «социалистический рай», что дрожь пробирает. Они чуть ли не всю парадную часть Москвы и местных столиц перепроектировали. Что интересно, в Германии ничего подобного не наблюдалось, такой массовой фантастики почти не делали. У них и архитектура была совсем другой профессией, где не до артистизма.

Но на большой имперский стиль средств в стране не хватало, хотя фантазии проектировщиков зашкаливали. Сталин ушел со середины фильма о новой Москве конца 1930-х, где вся эта лепота была уже в макетах, как бы реализованная: его разозлил полный отрыв этих грандиозных картинок от реальности. Хотя после войны, располагая уже другими ресурсами и используя совсем другой принцип, Сталин частично вернулся и к этим проектам. Тем не менее, он всегда предпочитал яркие доминанты, которых стало больше. Речь о его знаменитых послевоенных высотках, вокзалах и т.д.

Как политик он понимал, что ему нужны яркие доминанты для народа – а это была совсем другая задача и другие деньги. Такими доминантами стало метро и проект Дворца советов, Всесоюзные выставки и т.п. места притяжения праздничных масс. Этот стиль и заменил у нас арт деко. Точнее, он и стал нашим арт деко.

* * *

Гитлер предпринял те же организационные шаги, что и Сталин, но через год-полтора после него. По аналогии с советскими «творческими союзами» была организована «Имперская камера изобразительных искусств», куда принимали по политической и расовой принадлежности. Работа творческих профессий теперь зависела от членства в «камере». А модернистов ожидал разгром на выставке «Дегенеративное искусство».

Преподаватели Баухауза вовремя эмигрировали и после ряда мытарств приземлились в США – в то время совершенно периферийной в смысле

генерации стиля стране. Им пришлось ждать и выращивать себе замену здесь больше десяти лет, но их работа не пропала даром. В этом ракурсе интересно почитать книгу Дж. Саймондса «Ландшафт и архитектура», который работал в американской группе Гропиуса.

Интересно, что внутри арт деко никто из лидеров конструктивизма и функционального стиля так и не переключился на стилистику арт деко. Они ушли на второй план истории – в архитектуре всегда есть ниша, как бы похожая на ранний рационализм. Тем не менее, через десять лет баухаузовцы и стали лидерами нового «интерстиля» в мировой архитектуре, а выпускники Баухауза лидировали в дизайнерской Ульмской школе в освобожденной Германии. Со своим неизменным визуальным языком рационализма и кластером М лидеры первого стиля первого поколения XX века снова ненадолго попали в исторический резонанс и навсегда стали мировыми мэтрами. Но произошло это уже *в первом стиле второго поколения* (после 1953 года). Этот был как бы прыжок стиля через поколение. Интерстиль 1950-х, как и конструктивизм 1920-х, не продержался долго. И мировоззренчески он оказался уже совсем другим – другое ощущение пространства (большое, но не безмерное) и времени (близкое будущее). Даже Хрущев передвинул сроки построения коммунизма – будущее приблизилось.

Кстати, и у нас в этот период конца 1950-х, начала 1960-х происходит возврат если не к конструктивизму в чистом виде, то к переосмысленному на Западе конструктивизму. Увы, он опоздал на десятилетие, виной чему поразительная косность партийной идеологии КПСС того времени. (См. «Труды по модернизму, Т. 1.»). Проблема модернизма, как называли ее в СССР, так и не была решена. Пристроить западную архитектуру и дизайн с 1960-х в историю искусств не удалось. Она так и висела в воздухе до конца 1980-х. Так же, как и проблема исторического места конструктивизма. Что интересно, учебники по истории архитектуры доходили всегда до начала 1960-х и тут «современность» как бы заканчивалась. Разрыв в отсутствие информации только рос со временем.

За постсоветский период мало что изменилось. Появилась пара-тройка новых теоретиков, которые были, по сути, диссидентскими продолжениями могучей линии Хан-Магомедова. Объяснения интересующего нас периода и причин гибели конструктивизма были у них мало похожи на искусствознание. Они трактуют МЫ как тоталитарность, социологически.

В. Паперный с его теорией разрыва между «культурой один и культурой два», не видит разницы между постконструктивизмом и сталинской неоклассикой. Между тем на схеме циклов видно, что это части разных стилей. Между ними разрыв, а не преемственность.

Д. Хмельницкий тоже: он вообще не считает, что архитектуру этой эпохи можно рассматривать с эстетических позиций. Для него она выглядит как «единый комок неумелых и уродливых попыток воспроизвести классическое наследие», как выразился один критик.

Б. Гройс видит преемственность между сталинским и авангардным периодом, а также воспринимает авангард как тоталитарность.

Как видим, эта искусствоведческая критика далека от искусствоведения. В ней неверно трактуется то, чему мы посвятили половину книги: мощь МЫ, которая находится в тройном резонансе в конструктивизме (еще нет никакой власти Сталина). Называть это тоталитарностью? А зачем? Что нам это открывает? Что архетипы Юнга тотальны? Ну да, причем во всей истории.

Левые в начале революции не скрывали, что хотели бы установить свою диктатуру в искусстве. И частично им это удалось. Но не столько политически, сколько в реальной практике. Это и есть тотальность?

В Италии, где фашист Муссолини дружил с фашистом Маринетти, была действительная диктатура футуристов. Но кризис футуризма случился в те же сроки, что и кризис конструктивизма. И власть «охладела» к авангарду.

Если приплести сюда тоталитаризм (т.е. способ социального управления), и попытаться отождествить стиль и способ управления, получается подмена. Стиль не имеет прямого отношения к власти и формам социального

управления – он формален, бессодержателен. Стиль выражает только эволюционирующий менталитет.

Менталитет в момент доминирования авангарда требовал тотальности: новое содержание искало форму воплощения. Никто почему-то не хочет помнить, что в самой демократичной в мире стране именно в этот период был «сухой закон» – а это такой рационализм, такое подавление свободы Я! А Рузвельта не называли иначе как «красным» президентом – он тоже действовал тотально, создавал трудовые армии и т.д. Но ничего похожего на европейский и наш модернизм в США не наблюдалось – это цивилизация Я.

Таков наш окончательный тезис в противовес к любым попыткам «склеить» *стиль и власть*. Они пересекаются в истории и могут либо усиливать, либо глушить друг друга. Но не подменять и не сцепляться.

Прагматик Сталин поступил, как и все прочие прагматики от политики – взял то, что работало. Сначала конструктивистов, потом неоклассиков. Он поставил им свои цели и смотрел, как они их достигали. И пришел к идее *типового набора*: в любом поселении, городке, райцентре, столице свои наборы типовых зданий, памятные места и статуи. Творчество – только для центра и единичное. Остальным «коровники в амурах, райцентры в рококо».

Так же поступил и Гитлер, и даже еще экономнее: повесьте логотип.

Здесь необходимо понимание достаточно сложных и автономных механизмов сохранения культуры, действующих помимо нас. Предыдущую культуру в начале ментального цикла во все времена стирают, но в конце цикла она сама возрождается – вот о чем речь. И живем мы сегодня в очередную эпоху возрождения, возрождаем именно то, что стерли после архаики. Например, сегодня говорят и пишут об СССР 2.0.

Моя гипотеза в этом плане проста: в эгрегоре культуры есть как своя память, так и своя эволюционная программа. Поэтому не раз в истории возникает явление «продолжения» даже на выжженном месте.

Стиль арт деко в нашем веке возрождался дважды. И всегда неожиданно. Но это особая история, о которой речь ниже.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

Уровни системы и циклы

Аналитика, в отличие от простого описания, требует схем. В этих схемах содержится метод, или хотя бы его важнейшая часть. Как говорил один крупный специалист, мышление происходит только на схемах.

Чтобы добраться до закономерностей исторически конкретного стиля мы используем здесь прием «методологического креста». По вертикали мы рассматриваем иерархию «культура века – субкультура поколения – стили». По горизонтали мы рассматриваем шаги генезиса: что предшествовало данному историческому стилю и что последовало за ним.

Место стиля в нашей картине

Исторически конкретный стиль арт деко (1931-1942) находится у нас посередине между исторически конкретным стилем конструктивизма-функционализма (1920-1931) и таким же конкретным стилем инженерного декаданса (1942-1953).

Последний, например, известен и как «сталинское барокко», и как «детротское барокко». В системе наших понятий этот последний стиль является инженерной разновидностью арт-стиля. И он пока плохо описан как единый исторический стиль. Мы ставим такую задачу – после этой книги описать и его. Тогда мы получим закономерную историю дизайна на всем протяжении хотя бы первого поколения (1920-1953).

Стиль арт деко в двух его политических разновидностях хорошо вписывается в полученную циклическую картину истории культуры XX века. Мы можем рассматривать его как в активной фазе (1931-1942 гг.), так и используя понятие о подспудном существовании стиля – этапах становления и деградации. Тогда мы рассматриваем 22 года истории стиля (для знатоков).

Кроме того, мы определили, что в активной фазе стиль меняется (манеры, стилизации) каждые 3,5 года. Что хорошо подтверждается фактами истории и артефактами искусства и дизайна.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 4. ГЕНЕЗИС СТИЛЯ АРТ ДЕКО

4.1. Об истоках арт деко

Когда такая тема возникает в обзорных книгах и статьях, мы видим только одно: свалку. А если разговор идет беспредметно и без опоры на даты, возникает «гордиев узел»: получается, что на арт деко повлияло едва ли не все, что было в мире до 1930 года. Но если это так, то все это следует высветить *в составе самого стиля арт деко*. Поэтому стандартные заявления, что «на арт деко повлиял кубизм», кочующие из одной публикации в другую, вызывают разве что усмешку. А какую задачу решал кубизм в искусстве XX века и когда? И была ли история после кубизма?

Мы тщательно отследили эволюцию модернизма не только от Сезанна до арт деко и поэтому говорить можем о сменяющихся конкретных течениях и в датах (монографии «Эволюция перспективы» и «Протодизайн»). Этих течений после кубизма была пара десятков – десяток крупных и столько же помельче. Но вот главный итог этой эволюции: возник **геометрический абстракционизм**. Супрематизм выразил это в пределе – он открыл «кластер Малевича». А отсюда растет ветка конструктивизма и Баухауза. Они на интересующий нас арт деко точно повлияли, поскольку жили параллельно.

Геометризм как особого рода язык возникает еще внутри модерна. Примеры от проектов Макинтоша до изделий венских мастерских мы показали в книге «Протодизайн». Здесь важно понять следующее: мода на геометризм вела модерн в исторический тупик – это *стиль Я*, в то время как *геометризм нужен для выражения МЫ*, что и обнаружилось в авангарде.

Игра в геометризм является *выражением ментальной потребности данного времени*. Сменилось содержание эпохи, и язык выражения должен был смениться. Истории все равно, в рамках какого течения это произойдет. Лоос – все еще пограничная фигура из модерна, но в скором времени Гропиус и лидеры нового этапа отделят зерна от плевел, убрав из образцов Макинтоша и т.д. остатки модерна. Останутся «чистые формы» геометрии. Дело не только в геометризме.

4.1.1. Модерн и геометризм

Схожесть по признаку геометризма может сыграть злую шутку, если не учитывать, какие художественные средства употребляются наряду с этим. Так, пропорциональный строй в характерных работах Макинтоша тяготеет к вытянутости, например, его высокие знаменитые стулья и плакаты «Шотландское музыкальное ревю» имеют пропорцию почти 1:3. А у Малевича это архаический квадрат и крест, 1:1. В первом случае перед нами декаданс (правополушарная культура, иррацио), а во втором – новая архаика (левополушарная культура, рацио). В декадансе есть цветность (и Макинтош непременно вставит фиолетовое «сердечко» и зелень в свою насмешливую ахроматическую геометрию), а в архаике царствует вечная тройка «Черное – Белое – Красное».



Рис. 52. Макинтош. Поздний модерн.

Поразительное однообразие демонстрируют авторы, выводящие историю арт деко из умирающей ветки модерна. Модерн начала века не только чужеродно себе геометризируется, он еще и «высыхает», упрощается. При этом изделия, скажем, венских мастерских имеют изысканную фактуру, текстуру и цветность, ласкают взор «Я» драгоценными материалами.

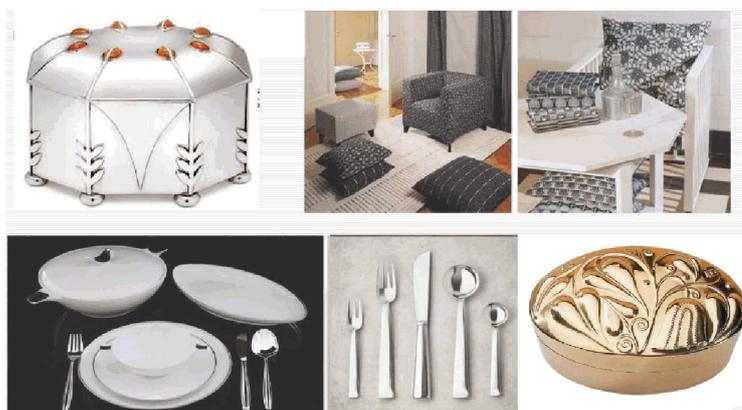


Рис. 53. Изделия венских мастерских. Модерн.

Параллельный ему авангард 1910-20х идет к символу через огрубленный примитив (Ларионов, Гончарова, Ле Дантю) и грубую условную фактуру (Татлин, Родченко, Лентулов и т.д.). Здесь архаизация опирается на «фактуру космоса», на буквы и цифры, которые рисовали и вклеивали в холсты: в дело вступает МЫ.



Рис. 54. Гончарова, Ле Дантю, Родченко. Архаизация.

4.1.2. Что наследует арт деко из модерна

Расслоение лучше всего видно на парижской выставке 1925 года.

Если на мебели 1925 года все еще цветут декоры сложного рисунка, разве не понятно, что это – вырожденный и усохший модерн? Он разговаривает языком прошлого, он никак не перейдет в арт деко, поскольку там другой набор символов и способов их выражения. Все актуально новое, резонирующее с менталитетом человечества с 1920 года – только геометрическое и символьное. На той же выставке это Мельников и Родченко с Ле Корбюзье. Перед нами новое стилевое доминирование, пока не массовое, а групповое и идейное, особенно в России, Италии, Голландии и Германии. При этом количественно «умирающий модерн» на Западе даже преобладает. Эта ситуация *существования параллельно в истории нового и отжившего* и порождает многие иллюзии историков.

Даже в революционной России *умирающий модерн* нашел себе нишу. Это был Малый мир, где живет Фима Собак и Эллочка Щукина, конкурирующая с Вадербильдихой с обложки модного импортного журнала. Ну а поскольку приключения Оси в полном варианте доходят и до момента похорон Маяковского, живут все эти герои в преддверии доминирования арт деко. В 1930-х частично

вернутся в наш быт многие атрибуты мещанства. Более того, в 1950-е благоустроенные московские мещане не прочь перейти к обществу потребления в местном варианте. А тут их детишек Хрущев на целину посылает. В спектаклях розовские дети рубят дорогую мебель дедовской шашкой: конфликт поколений.

Историки упорно пытаются изобразить в качестве истока арт деко «Русские сезоны» Дягилева, графику Бакста и всей плеяды поздних русских декадентов и т.п. Увы, это как раз предел декаданса, где рафинированные художественные средства русского и мирового модерна, ничем не сдерживаемые, доходят до предела ничем не сдерживаемой фантазии творцов. Театр и журнальная графика не привязаны к функции, как дизайн и архитектура. К тому же потребителем роскошной дягилевской линии была консервативная элита, верхи общества. Она и живет в этих журналах.

Обозначенная ветка сильно повлияла на «домашнюю скульптуру» времен арт деко – многообразные танцующие девушки на каминных полках, словно сбежавшие со сцены балета или из танцзала. И опять – стилистически перед нами умирающий модерн, наполненный огромным количеством мелких деталей, натуралистичный и богато выглядящий. Как видим, он находит нишу там, где есть личное пространство человека – Я.

Главное: во времена доминирования функционализма (спираль МЫ) есть и подспудная «спираль Я», способ потребления здесь элитарный и эксклюзивный. У нее есть упрощенные дешевые подражания, мир игрушки «Уйди-уйди».

К примеру, Эмиль Жан Рульманн – «последний из племени краснодеревщиков» – в элитарной мебели достиг известности еще в 1916 году, а потолка изысканности в 1919 году. Что характерно, он явно обращен в прошлое, применяя приемы и материалы позднего французского рококо. Более всего любопытны ножки этого стола, выглядящие как случайно приставленные до середины боковины и потому довольно нелепые. Они повторятся в следующем декадансе арт деко в форме ножек ... стиральной машинки.



Рис. 55. Э. Ж. Рульманн. Угловой шкафчик, 1916. Набор мебели с бюро, 1919.

Рульманн докрутил элитарную ветку модерна до 1925 года и создал на парижской выставке «Кабинет коллекционера» – предел утонченности в стиле очень позднего модерна с элементами модного геометризма.



Рис. 56. Эмиль Жан Рульманн. Кабинет коллекционера, 1925.

А к 1931 году он уже демонстрирует на колониальной выставке тяжелые массивные кресла, столы и диваны, модную «функциональную» мебель из фанеры и образцовый стол в стиле арт деко. По отношению к более ранним работам здесь он применяет очень простые формы и упрощенный декор. Заметим, набор формообразования и из первого кластера (круг, полукруг, прямоугольник), и из второго (овалы и овальные треугольники).



Рис. 57. Эмиль Жан Рульманн. Экспозиция на колониальной выставке, 1931.

Новое, что содержит его стиль начала арт деко – это откровенная массивность мебели и единый тяжелый шоколадный цвет интерьера.

Особо следует отметить, что в 1920-х годах линия модерна обращена в прошлое. Но в прошлое были обращены и все авангардисты 1910-х, не только Гончарова и Ларионов с их поисками стилистики народного лубка, но и Малевич с его военной графикой, и авторы немецкой графики того времени в псевдонародном стиле, и т.д. *Упрощение и еще раз упрощение* – это и привело авангард к качественному скачку – к архетипам у Малевича. Точка была поставлена на выставке 0,10. И, что поразительно, при переходе к этим архетипам возникла новая потенция: ***ментальное время повернулось в будущее. Ментальный масштаб стал космическим. Возник язык МЫ.***

Получается, что «грубая мазня» позднего русского авангарда («Ослиный хвост» и «Мишень», куда входил и Малевич) проложила путь в конструктивизм. Но далеко не все авангардисты 1910-х преодолели этот качественный переход. Шаг мог сделать автор «лучизма» Ларионов, но судьба на войне не дала ему шанса. Характерно, что этого не смогли сделать ни итальянские футуристы, ни немецкие экспрессионисты. Их сдерживала изначальная ориентированность на Я, и потому их эволюция как бы застыла.

4.1.3. Отрыв геометризма от функционализма

В абстракционизме перед революцией 1917 года возникают две ветки – ветка «Я» у Кандинского и ветка «МЫ» у Малевича. И оба искали некий универсальный язык и словарь форм выражения, причем Кандинский был куда более популярным за счет небольшой книги «О духовном в искусстве». А нашелся нужный способ выражения только в «кластере Малевича», который использовал пригодные для всех фигуры – архетипы Карла Юнга.

Гропиус немало намучился с двумя группами гениев в своем Баухаузе. Он уволил Иоханеса Иттена и в 1923-м он взял к себе молодого венгерского конструктивиста Ласло Мохоль-Надя. С тех пор даже Кандинскому пришлось перейти к аналитике и лучшее, что он сделал в педагогике, было с виду столь же научным, и местами геометрическим, как у Мохоль-Надя. Но после Баухауза этот всемирно известный лидер Я-ветки абстракционизма просто потерялся. В мире давно наступило время МЫ, но он этого не принял, сохраняя Я-экспрессионизм.

Проблема истоков и влияний на арт деко решается предельно просто при переходе на схемы. Если принять, что арт деко живет свой доминирующий цикл с 1931 по 1942 гг., то на него несомненно повлиял багаж поисков и находок доминировавшего до того конструктивизма. Геометризм стал основой особого «деко» – **бесфункциональной декорации**.

В арт деко геометризм функционального стиля перевернулся: его оказалось возможным применять для чистого декорирования. Как, кстати, и в модерне до того. И это даже не стайлинг (когда делают конструктивистский фасад на здании XIX века), а осознанное **«отвязывание» геометрического языка от функции**. Вот тут абстрактные упражнения форкурса Баухауза, изложенные в книгах серии Баухаузбюхер, оченьгодились: их переосмыслили формально.

Линия геометризма, ведущая от Сезанна к позднему Баухаузу и постконструктивизму, язык рационализма – МЫ, упакована в базе арт деко. Отсюда особая линия «декоративного геометризма» в рамках стиля арт деко. Она буйно цветет, поскольку весь стиль арт деко наполовину состоит из этого отвязанного игрового геометризма.



Рис. 58. Геометрический тип декорации.

4.1.4. Вывернутый наизнанку экспрессионизм

Вторая линия влияния – иррациональная. Но с ней та же история: язык модерна выражал отдельность Я, а в арт деко он выражает всеобщность МЫ.

Короткий опыт архитектурного экспрессионизма в начале 1920-х годов порождается еще живым модерном. Посмотрите на даты появления этих произведений и проанализируйте их язык – это архскульптура. «Башня Эйнштейна», 1917-1920, – это модерн. Постройки Гауди – тот же модерн, и в те же годы. Саграда фамилия – архскульптура, как и прочее у Гауди.

В арт деко начала 1930-х снова все переворачивается: изобразительное и *чувственное переводится в рационализированные декорации*. В этой линии «спит» опыт иррационального типа выражения, хотя по внешнему виду он рациональный. Стиль напоминает театр, где все «вверх ногами»: геометризм декорирует, а иррациональные средства конструируют образ.

Арт деко имеет момент равновесия рацию-иррацио, чего не имел ни конструктивизм (рацио), ни модерн (иррацио). Качели этого стиля довольно стремительные, стиль существенно меняется каждые 3,5 года.

Зафиксируем требование: *в структуре стиля должен быть отражен его генезис. И обратное: описание генезиса должно подтверждаться структурно.*

Генетическая схема на двух спиралях говорит нам не только о наличии двух начал (рацио-иррацио), но и о «силе» проявления их по ходу развития. Первоначальный геометризм – равновесие – овальность обтекаемого стиля. А можно зафиксировать и два перехода: от геометрии к равновесию и от обтекаемого стиля к эклектике. Но об этом ниже.

Геометризм арт деко прорастет поверх базиса конструктивизма и стиля Баухауз через десятилетие. Любопытно, что это сначала не заметно и можно поставить рядом проект здания «Чикаго трибьюн» Вальтера Гропиуса и проект выставочного здания Роберта Малле-Стивенсона, и сказать, что это один и тот же геометризм. Даже приемы летящих «балконов» одинаковые.

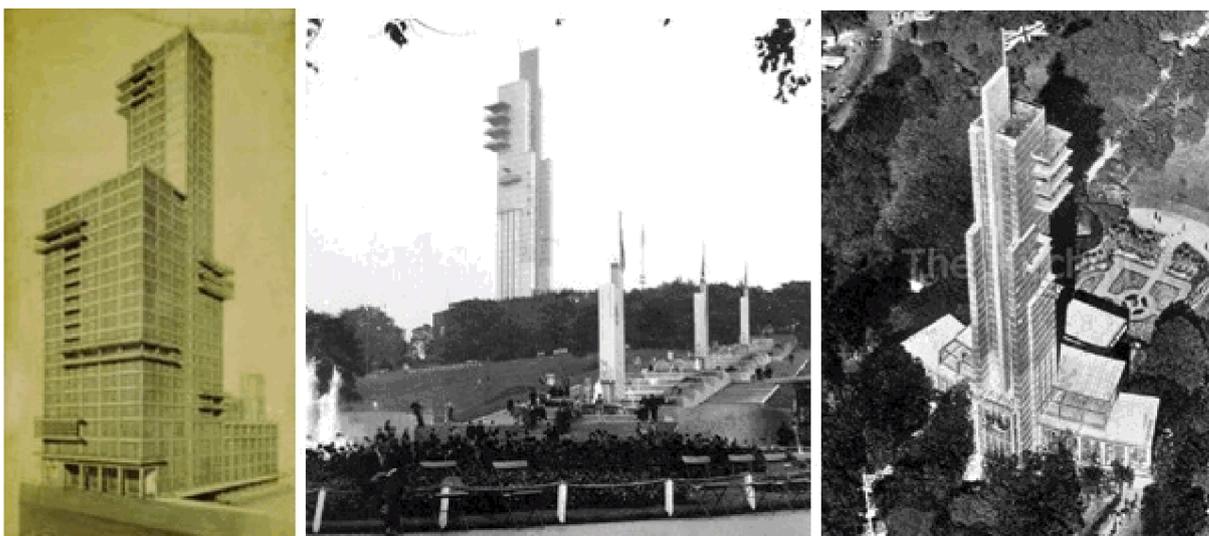


Рис. 59. Проект Гропиуса, 1920. Проект Малле-Стивенсона, 1925.

Во втором случае и сама постройка чисто декоративная, и использование горизонтальных плоскостей функциональным не назовешь. Комбинаторика тех же форм порождает разное: в одном случае это функционализм, в другом – геометрический декоративизм. В объектах типа выставок формообразование нередко «пустое», отчего их так любят арт-дизайнеры. Как мы видим, на едином кластере М можно построить две линии: функционализм (конструктивизм) и декоративизм. Геометрические средства арт деко использует без привязки к функции и конструкции.

4.2. Формула стиля арт деко

Она двухступенчатая: в фундаменте остается геометрический опыт первого десятилетия плюс иррациональная декорация – «деко». Мы можем увидеть в альбоме, сколь разнообразно это декорирование и как оно нарастает со временем.



Рис. 60. Состав стиля арт деко: функционализм как база плюс декор.

Если посмотреть на американскую архитектуру начала 1930-х, это был уже вполне зрелый декоративизм с сильными новыми акцентами. На функциональную коробку навешены или вставлены в нее крупные декорации – узоры, скульптуры, витражи, решетки и т.д. и т.п.



Рис. 61. Новорожденный арт деко входит в доминирование.

Рокфеллер центр, Рельеф, 1929. «Дух света», 1931. Шелл-билдинг, вход, 1929.

А к 1940 году разнообразный декор кое-где уже полностью доминировал. В начале 1940-х архитектура состоит из привлекательных ненужностей. О предназначении общественных зданий говорит вывеска, само здание – ее постамент. В альбоме много перегруженных декораций.

И еще – найденные за десятилетия приемы полностью формализованы – здания напоминают формальные упражнения. Теряется новизна, яркость и контрастность, они «выцветают» – а это явный признак конца цикла.



Рис. 62. Поздний арт деко. Кинотеатр ОРИНДА. Отель «Карлайль». 1941.

Если убрать с последнего здания цвет и козырьки, перед нами будет типовое здание райкома КПСС хрущевских времен. Вот эти типовые знаки из самой архитектуры и есть признак вырождения. Стиль исчерпывается, хотя в колониях и третьем мире (там время течет медленнее) он проживет до конца 1950-х. Итого: от стиля начала 1930-х типа нашего постконструктивизма архитектура арт деко пришла к полному доминированию декора начала 40-х. Путь был пройден за 11 лет (1931-1942), как и положено стилю.

4.2.1. Декоративный геометризм в архитектуре арт деко

В рамках арт деко обнаруживается целая ветка архитектуры, которая внешне ничем не отличалась от зданий функционализма и конструктивизма. Это особняки и коттеджи. Особенность их состоит в том, что это не столько пространственные композиции вокруг функций, сколько геометрический декор (см. альбом). Плоскости и перила иногда стоят... низачем.

Между тем в архитектуре и дизайне остается немало объектов, где должна обеспечиваться голая функция. Например, заводская промышленная архитектура. Большинство немецких заводов 1930-х в стиле функционализма как строились, так и продолжали строиться, хотя Гитлер изгнал модернистов. Но геометрический стиль был в моде, и потому даже при Гитлере в Германии известные архитекторы в начале 1930-х спокойно работали для богатых заказчиков.

В том же псевдогеометрическом стиле построены многие небоскребы США, напоминающие формальные упражнения – архитекторы Малевича:



Рис. 63. Геометризм небоскребов.

Геометрический декор возникает и у нас в первый сталинский период (постконструктивизм). Делать дом полукруглым с точки зрения строительства нелепость – происходит удорожание стройки. Нелепость и для живущих – кривая стена. Но зато это модно. А это и есть принцип «деко».



Рис. 64. Поздний конструктивизм, начало арт деко.

Возникает интересный вопрос: а почему? А потому, что это период расцвета инженерного стиля, уже немного адаптированного человеком. Поверх достижений МЫ-конструктивизма здесь строится более сложный и более визуально разнообразный вариант Я-стиля. Он иррационален.

Примесь Я означает применение соответствующих средств из второго набора форм, кластера ЗХ. И чем больше объект проектирования приближен к человеку, тем он будет вычурнее. Мода – вот критерий формы.

Вот самое классическое английское промышленное здание в стиле арт деко, в котором присутствуют все ранние стилизации: геометрическая и ступенчатая, стиля небоскребов. Нашему поколению изображение хорошо известно, поскольку оно фигурировало в фильме Биттлз «Хелп!», а верхний снимок применил дизайнер, оформлявший диск «Энималз» Пинк Флойд. Здание на снимке – электростанция Баттерси, крупнейшее кирпичное здание в Европе.

Гигантские трубы, скорее похожие на греческие колонны с канелюрами, видны издали и запоминаются навсегда. Они держат на себе небо вместо крыши. Может быть поэтому это здание-символ любят изображать художники, реконструирующие эпоху арт деко.



Рис. 65. Электростанция Баттерси в Лондоне, 1930-е.

4.2.2. Геометрическая стилизация в дизайне

Та же тенденция геометризма прослеживается и в дизайне.

Если говорить о разделении на объектные и субъектные средства выражения, то на устойчивое основание объектных МЫ-средств выражения здесь накладываются субъектные Я-средства. На функцию, конструкцию и символы – тон, цвет, фактура, текстура и т.д.

Функционализм и арт деко на первых порах формально очень схожи не только в архитектуре, но и в дизайне. Нередко работы Норманна Геддеса пытаются отнести к этапу до арт деко, а работы Миса ван дер Роэ – как раз к арт деко. Если обратиться к датам их появления, то это неверно. Неверно это и стилистически – набор «Манхеттен» (1940) вполне мог бы быть сделан в Баухаузе, вот только без красивых архитектурных «ступенек» на подносе, а кресло «Барселона» (1929) – с виду типичный арт деко, вот только скромный до невозможности, ничего богатого не содержит. А между тем этот проект Миса времен Баухауза чисто функциональный, в нем еще нет «деко». Это как бы роскошь красивого конструкта, символ веры для авангардной интеллигенции.



Рис. 66. Р. Райт. Шейкер, 1932. Н.Б. Геддес, набор «Манхеттен», 1939-40.

Мисс ван дер Роэ, кресло «Барселона», 1929.

Указанные особенности особенно хорошо прослеживаются при сопоставлении аналогичных вещей близких, но разных стилей. Концептуальная чистота форм без малейших излишеств у Марианы Брандт – это упражнение с идеально чистыми формами. Полированный металл и керамику Баухауза против аналогичных изделий авторов арт деко наметанному глазу удастся отличить почти сразу. Это то самое «чуть-чуть» в виде ненужного декорирующего усложнения.



Рис. 67. Формы посуды Баухауза (слева) и чайники арт деко.

Функция чайников арт деко с подобными украшениями и вывертами ручек при этом часто ухудшается. Брать их не слишком-то удобно. *Красивость выше удобства* – такое в Баухаузе было бы немыслимо.

Итак, легкая вычурность форм отличает ранний дизайн арт деко и в чисто геометрическом варианте. Формы вроде те же, что в конструктивизме (кластер М), но *отсутствует выявление конструкта как главное действие*. Вот один из самых знаменитых примеров чистого стайлинга: коробка с радиоприемником спрятана внизу сзади и она та же, изменился только фасад и рукоятки управления.



Рис. 68. Радиоприемники, дизайн У.Д. Туга. «Синяя птица», 1934.



Рис. 69. Очевидный геометризм и декоративность дизайна арт деко.

О фактурах арт деко можно сказать очень и очень многое. Про эту подборку можно сказать одно: они не для нищих и даже не для среднего класса, поскольку дорогущая красная кожа и дорогущая японская бумага на светильнике им не по карману. Стол из полированного металла под золото – это для богатых.

Обратная рыночная тенденция выражалась несколько иначе. Пластмасса компенсировала дешевизну разнообразием цветов – цвета дают иллюзия выбора.



Рис. 70. Пластмассовые корпуса радиоприемников.

Стоит посмотреть на некоторые изделия ювелиров 1925 года, чтобы удивиться: изысканность сочетаний простых форм вдруг стала декором. По сути, это небольшие модернистические скульптуры, выполненные из золота, платины и драгоценных камней. Эту линию вел Картье и его мастерская. Хотя в этой тенденции работали и другие крупные мастера.

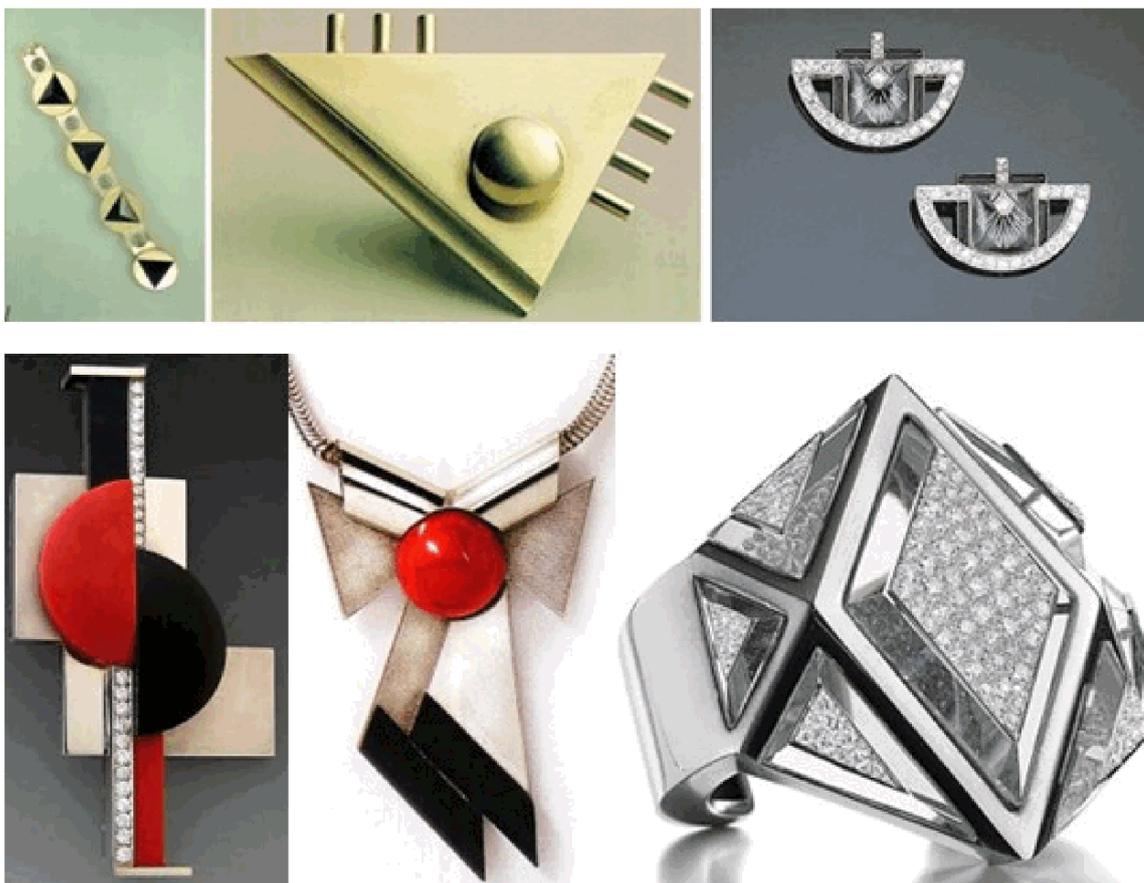


Рис. 71. Геометрическая ювелирка 1920-х.

Геометрическая ювелирка Картье изначально не имела ни функции, ни конструкции. То есть, она декоративно осмысляла модный тогда кластер М.

Когда наступил кризис 1929 г., в мире появилась пластмассовая бижутерия.

Немного шокирует, что аскетично-функциональный рабочий клуб Родченко и ювелирные скульптуры Картье одного года и одного стиля – геометрического. Но первое – это конструктивизм в расцвете, а второе – самое начало арт деко.

В итоге освоения наследия «кластера М» мы видим следующую картину: богачи живут в геометрических виллах, а их жены носят символы Малевича из драгоценных металлов – на что только не пойдешь ради моды. Правда, геометрическая мода в арт деко уже не была главной или единственной.

4.2.3. Ступенчатая стилизация

Поскольку мы развели линии МЫ и Я, в архитектуре арт деко мы различили две ветки: это общественные (или корпоративные) здания (дух МЫ), и это особняки и виллы 1930-х и их вещественное наполнение (дух Я).

В Америке Ф.Л. Райт строит дома как геометрические шедевры очень долго, но они не становятся там основой нового стиля. И только с переходом к массовой постройке небоскребов признаки нового стиля в штатах не только появляются, но и осознаются. Но кто видит геометрию небоскреба?

Большинство небоскребов 1930-х построены с примесями или прямо в стиле арт деко. Поэтому арт деко иногда зовут «стиль небоскребов» или «*ступенчатый стиль*». Так он назван в статье из журнала «Индастриал дизайн» 1960-х годов. Вот его проявления в дизайне.

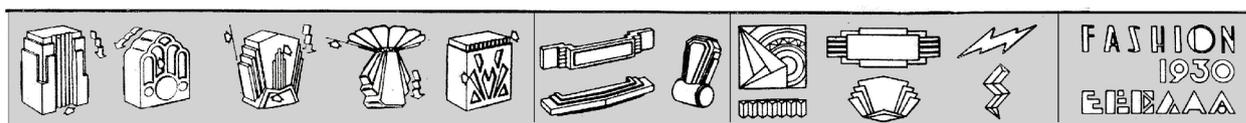


Рис. 72. Ступенчатый стиль 1930-х.

Ступенчатость как прием хорошо видна на корпусах радиоприемников, светильников и часов 1930-х. В этом формообразовании осталось множество артефактов. Хотя в чисто геометрическом варианте их не так много, все больше в смешанном с обтекаемым стилем, о котором мы поговорим ниже. Но в деталях, типа ручек, регуляторов радиоаппаратуры и т.п., ступенчатый стиль жил гораздо дольше.





Рис. 73. Ступенчатая стилизация.

Отметим главные разновидности ступенчатой стилизации. Это прямоугольная, основные примеры которой приведены выше, и круглая, круговая. Изредка встречается и ступенчатость, выстроенная из треугольников и крестов.

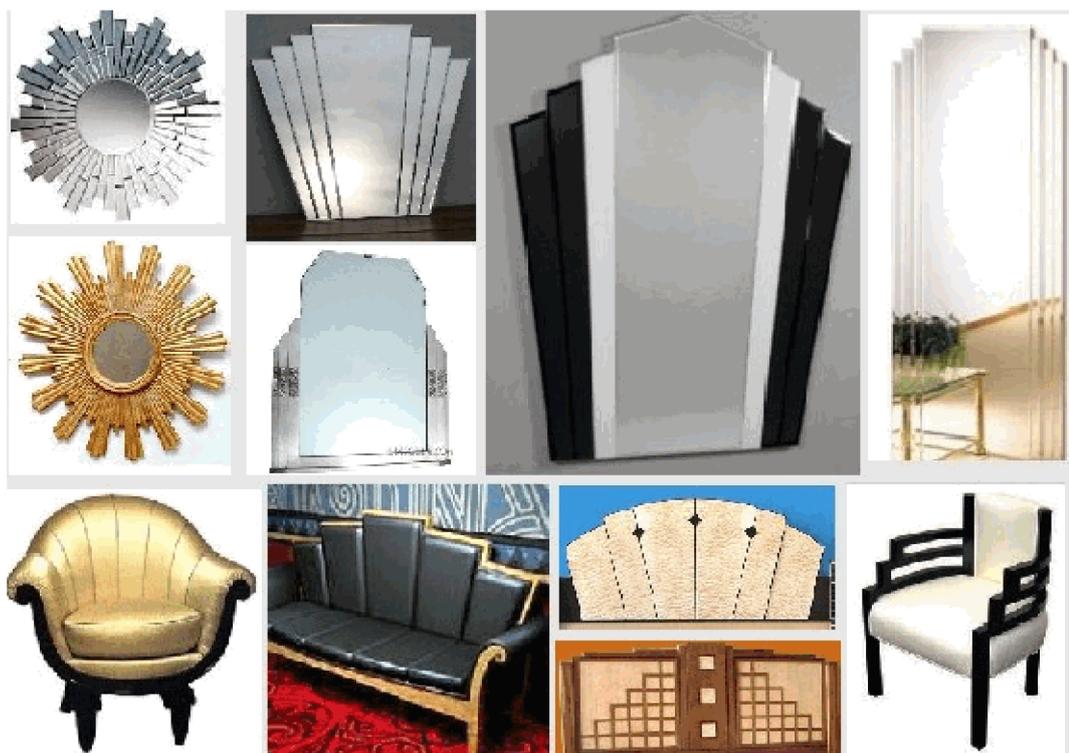


Рис. 74. Ступенчатость в зеркалах и на формах мебели.

4.2.4. Обтекаемый стайлинг или стримлайн

Затем наступает эпоха *обтекаемого стиля*. Радиоприемники, и прочие бытовые вещи быстро приобретают «стиль дорожных мыльниц».

Стильность дизайна в арт деко – при полной вроде как схожести формообразования с Баухаузом – совсем другого рода. Это наиболее отчетливо проявилось в его конечной фазе. В Америке этот стиль танцует вокруг священной коровы потребителя – автомобиля. А автомобили того времени по формам подражают самолетам с овальными крыльями и почти овальным фюзеляжем.

Возникает *обтекаемый стайлинг*, который вдохновляет не только авиация, но и железнодорожные гиганты, соревнующиеся за клиентов.

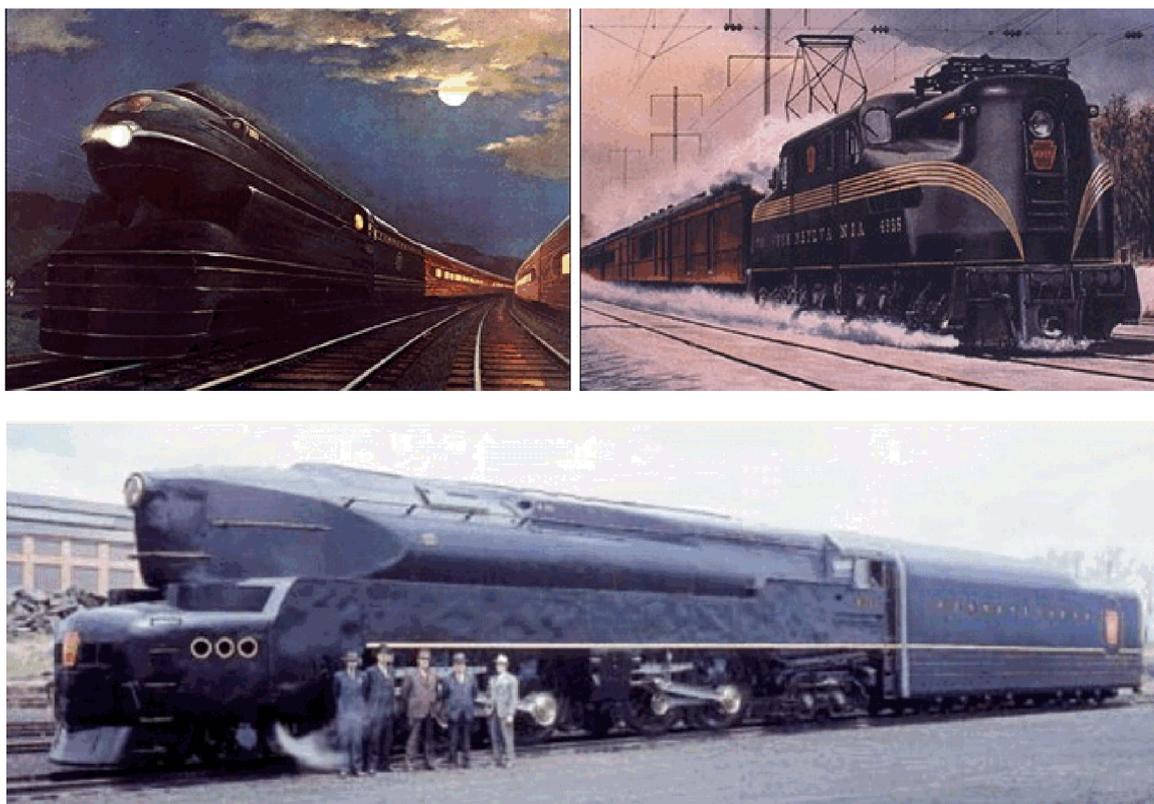


Рис. 75. Обтекаемый железнодорожный транспорт.



Рис. 76. Пориневая авиация.

Автомобильный стайлинг возник, благодаря усилиям дизайнеров:

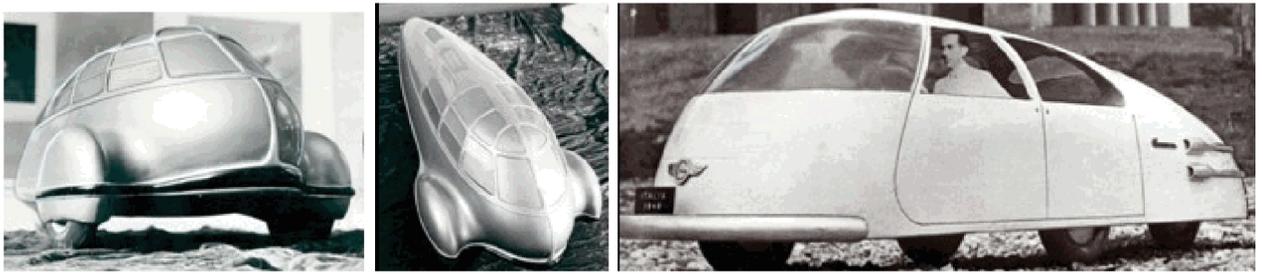


Рис. 77. Поиск стиля: похоже на фюзеляж самолета на колесах.

Автомобили подражают формам авиации – их скорости несопоставимы с самолетами и функцией тут форму не оправдать. Прославил стиль обтекаемых форм дизайн дорогих суперкаров:



Рис. 78. Суперкары 1930-х обтекаемого стиля.

Что интересно, на рынке первый обтекаемый Крайслер успеха не имел.

В начальный период в архитектуре зданий арт деко вперед выходит рационализм, демонстрирующий возможности геометрии. Он все берет из конструктивизма, который строил рабочие клубы – МЫ, но тут он строит виллы – Я. Но вот в постройках арт деко появляется закругленный угол. Их еще называли «пакетбот» за сходство с судами. Длинные здания с круглыми окнами издали напоминают подводные лодки, чем славилась, например, Кока-кола, Мак или забегаловки быстрого питания, похожие на вагоны метро. Для Америки эти забегаловки стали едва ли не видом национальной архитектуры.

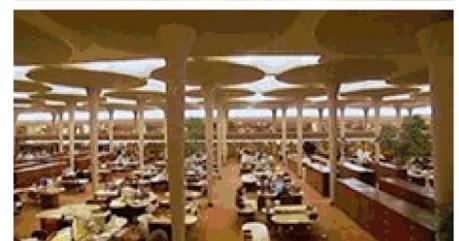
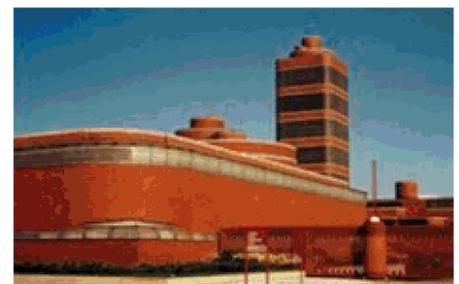
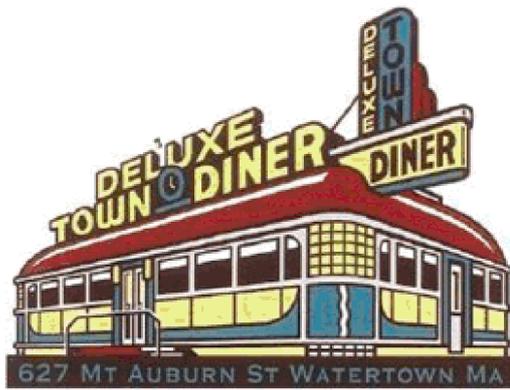


Рис. 79. Архитектура «обтекаемого стиля».

Европейский арт деко более легкий и рафинированный, а истинно американский стиль – это ступени и «обтекаемый стиль», их «стрим лайн», который перешел границы архитектуры и вошел в микромир вещей. Он обтекаемый даже там, где обтекать вообще нечего. Холодильник может течь, но ему нечего обтекать. Наливной утюг тоже может потечь, но скорости не развивает. Тем не менее, «обтекаемые» радиоприемники, зажигалки и прочие аксессуары потекли рекой, ибо давали самое главное – прибыль.

Разнообразие вещей обтекаемого стиля безгранично. Вот известные образцы такого рода стайлинга.



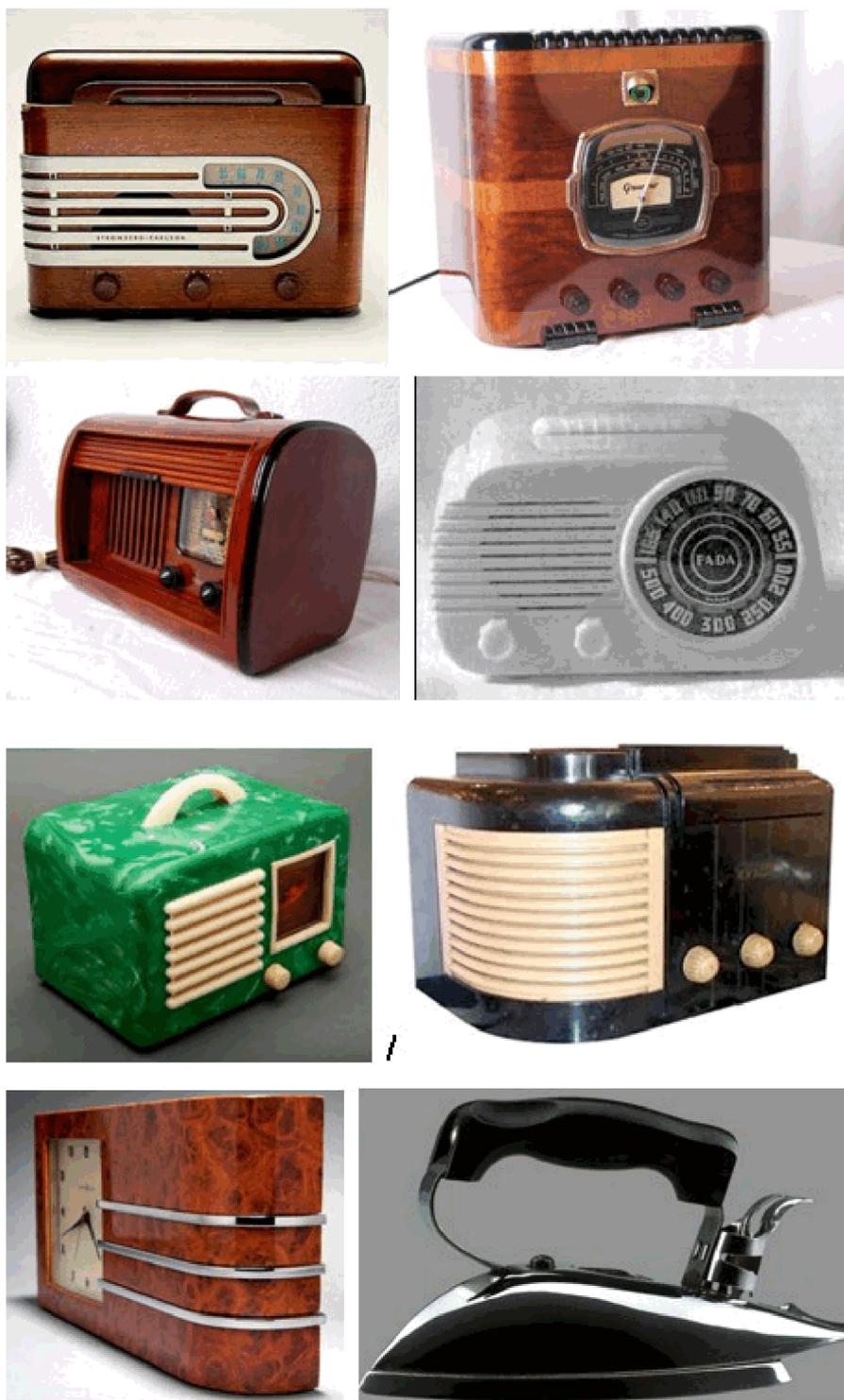


Рис. 80. Дизайн вещей в обтекаемом стиле.

Можно отметить, что первоначальный вариант «обтекаемости» имел геометрический и символичный характер с минимальными средствами.

У. Д. Тиг в своих знаменитых радиоприемниках использует круг и шар, а в дополнение – цилиндр. Закругленные углы прямоугольного корпуса он дополняет «балкончиками», такими же, как Гропиус и Малле-Стивенс в архитектуре. Здесь

их функция – акцентирование поворота формы за угол, указание на «обтекаемость вокруг» формы. Как и у салазок внизу.

Знаменитые электрические часы (рядом) делают то же самое, но уже в двух поворотах – горизонтально и вертикально. Акцентируют эти повороты линии металлических вставок. Получается играющая форма, геометрическая декорация. Она останавливает внимание своей непривычностью.

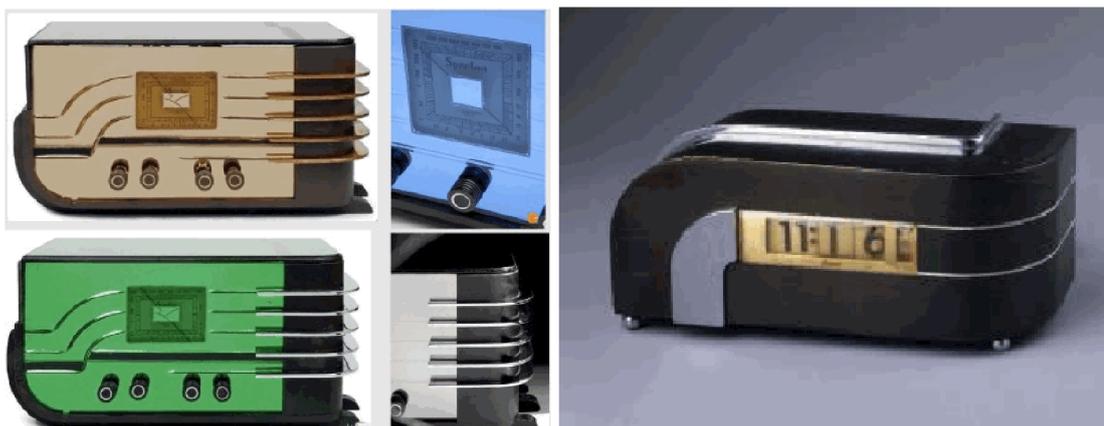


Рис. 81. Радиоприемник У.Д. Тига. Модные обтекаемые часы.

То же самое параллельно происходит в архитектуре. Скругление сначала одного угла, а потом от двух до всех – и в итоге мы имеем и здание Райта, и управление Кока Колы (на подборке сверху).

Кольцевые и полукольцевые здания – производное обтекаемости.

Что дает скругление, кроме геометрической игры: более зрительно безопасную форму без острых углов. В чем-то более природную и т.д. Безопасность хорошо воспринимается в человеческом пространстве – автомобилях, мебели и бытовых вещах. Но все способно доходить до нелепостей, когда ради модной обтекаемой формы совершенно игнорируют функцию.

Пока это ново, это выглядит модно. Было испробовано множество вариантов имитации обтекаемости в разных материалах. Наиболее приспособленными и технологичными показали себя пластмассы и бетон. Напротив, сложные имитации обтекаемости архитектуры в стекле вызывали скорее настороженность. Поэтому их было совсем немного.

Обтекаемость постепенно стала сложным декором. Кинотеатры и т.п. учреждения городили целые ряды «обтекаемых» флажков и рекламы.



Рис. 82. Превращение обтекаемости в декор.

Обтекаемость переключалась в детали и в этом виде сохранялась долго.

Но долгое массовое применение приема «обтекаемости» тоже утомляет, поскольку стиль, как мы видим, сильно утяжеляется. Хотя приемы имитации обтекаемости продолжают применять вплоть до конца 1950-х, поскольку этой стилизации предстоит «перемолоть» весь визуальный мир.

И когда в конце 1950-х в моду войдут объемные овалы кресел, это будет все еще тот же стиль, но ужасное его завершение.

Переход произойдет, когда вместо формы яйца в 60-х начнут использовать шары. Шар – форма идеальная и статичная. Из кластера М.

4.2.5. Ступенчато-обтекаемый стиль

Генетический подход многое способен объяснить, если предметы располагать строго хронологически.

Так вот, в инженерном стиле поколения (1920-1950-х) между конструктивизмом (с преимущественным набором круг, квадрат, крест) и «стилем дорожных мыльниц» 1930-х возникает переход. Превратить квадрат в овал с помощью разбивки на ступени – вот задача так называемого «ступенчатого стиля», он же «стиль небоскребов». Это напоминает ступенчатые пирамиды «мастаба» – так наследники зиккуратов постепенно превращаются в моноформу пирамиды Хеопса.

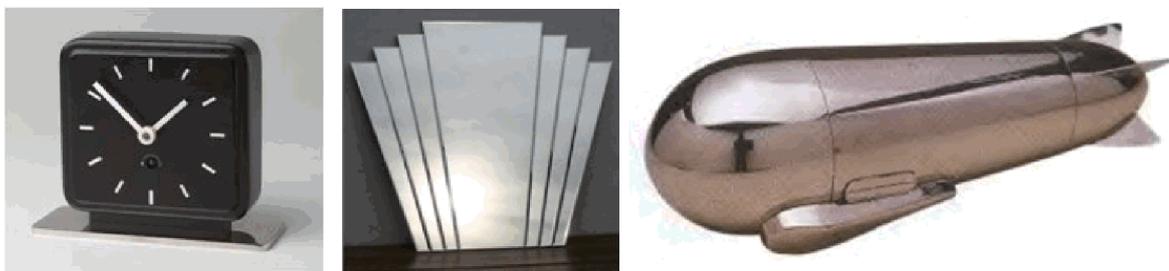


Рис. 83. Переход от «стиля Баухауз» к ступенчатому и обтекаемому.

У ступенчатого стиля просматриваются варианты: есть просто прямоугольные ступени, а есть радиальный вариант ступеней. Их соединение нередко порождает трапеции и треугольники.

В итоге мы имеем два типа стайлинга внутри арт деко.

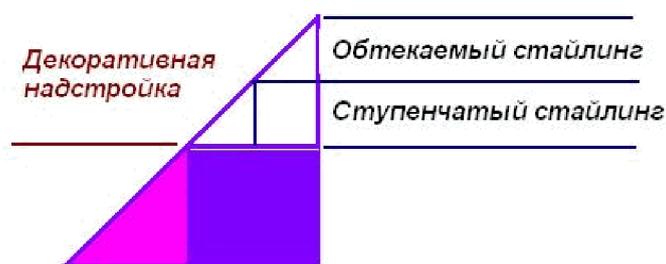


Рис. 84. Две ступени декоративной надстройки арт деко.

Но есть еще и их смесь: **ступенчато-обтекаемый** вариант стиля, который был самым шикарным, поскольку соединял обе модные тенденции. Он уже совершенно не претендует на функциональную оправданность, поскольку слои обтекаемых форм на модном уютге чистить очень трудно. Применяли его там, где декор первичен – в корпусах радио, музыкальных автоматах и оформлениях шоу.

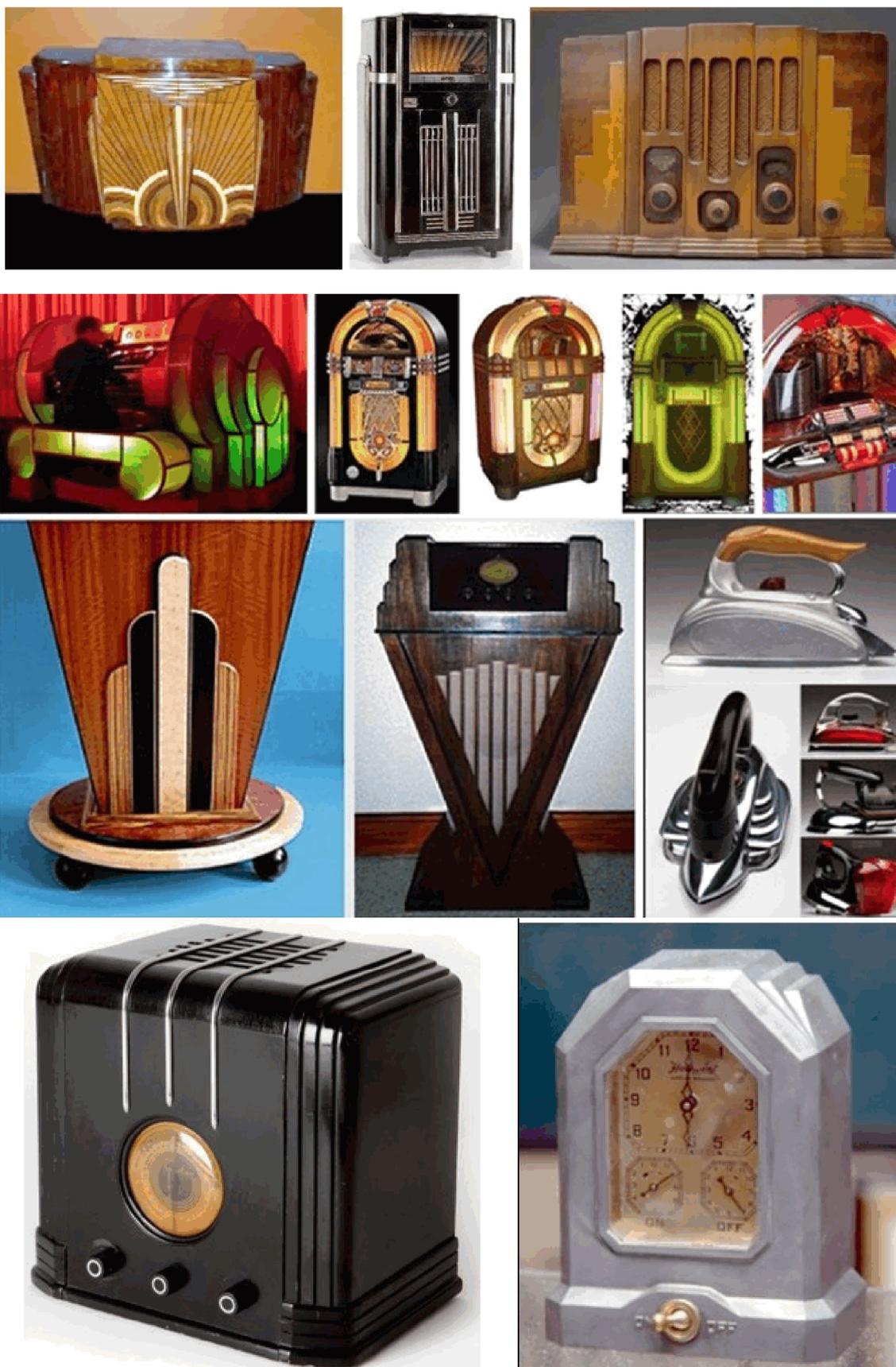


Рис. 85. Ступенчато-обтекаемый вариант стилизации.

4.3. Генезис типов стилизаций в рамках арт деко

Арт деко в ходе своего генезиса имел ряд отличающихся разновидностей и приобрел следующий *состав*:



1. Геометрическая стилизация арт деко.



2. Арт деко ступенчатого стайлинга.



3. Арт деко обтекаемого стайлинга.



4. Арт деко ступенчато-обтекаемого стайлинга (эклектика).

Рис. 86. Четыре типа стилизаций в арт деко.

4.3.1. Переходные стили

Сделаем один вывод относительно последовательности сменяемости.

Здесь можно ввести достаточно широкое обобщение: внутри любого стилистического целого существует два крайних (взаимоисключающих) начала, а переход между ними обеспечивает прием типа «оригами» – множественные формы, формирующие непрерывный объем.

Отмеченная закономерность появления переходных стилей видна, например, в творчестве нашей современницы Захи Хадид. У нее между очень жестким деконструктивизмом и овальными спиралями и треугольниками возникает переходный «стиль оригами». Сейчас это уже почти отошедший, но все еще популярный стилевой прием, осваивающий все визуальное пространство в дизайне. Применяв «оригами», она скрестила ограниченность прямой плоскости и свободу непрерывности «текущих» овальных объемов, почти органических.

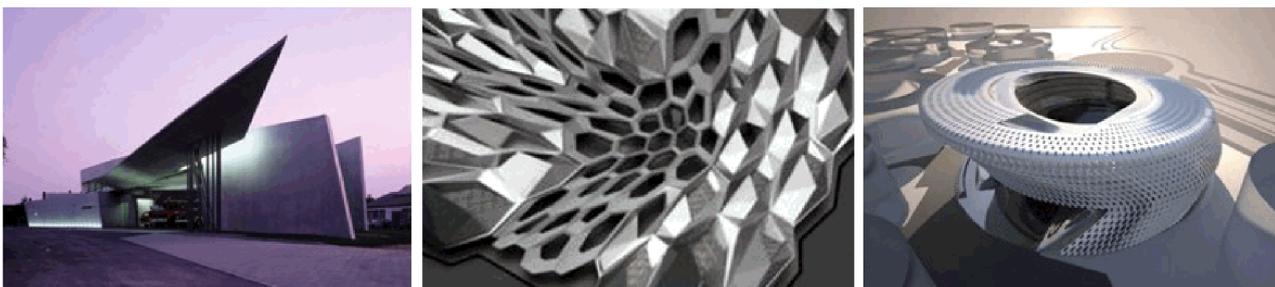


Рис. 87. Эволюция манеры у Захи Хадид.

Поскольку у нас к XX веку больших стилей было три, у каждого из них был свой «переходник». В стиле арт деко таким переходником был ступенчатый стиль.

Сменяемость ступенчатой и обтекаемой манер арт деко надо рассматривать в тройке: *геометризм – ступенчатость – обтекаемость*. Тогда становится понятно, что краткий период «ступенчатости» был переходом между двумя более устойчивыми стилизациями. И геометризм, и обтекаемость все еще живы.

Вторая переходная стилистика по идее должна возникнуть в тройке *«обтекаемость – эклектика – стиль инженерного декаданса»*. Ступенчато-обтекаемый стиль и есть эклектика, но не вся. Здесь и декоративный геометризм, смешанный с обтекаемостью, и кое что другое, слегка похожее на эклектику модерна. Вспомним эти же нелепые ножки стиральной машины на бюро 1919 г.



Рис. 88. Движение от декоративного геометризма к декадансу.

Стиль инженерного декаданса – следующий после арт деко. Внутри этого доминирующего стиля арт деко будет понемногу исчезать свои пять лет, до 1948 года. Вот эти переходы и наличие актуального и подспудного вызывают у историков большие трудности и путаницу.

В завершающей фазе доминирования арт деко можно наблюдать массу интересных поисков и находок.



Рис. 89. Имс-Сааринен, органическое кресло, 1940. Сааринен, Лоно, 1948.

Например, это очень удачное «органическое» кресло Имса-Сааринена 1940 года, которое Сааринен впоследствии модифицирует в свой шедевр «Лонно» 1947-48 гг. У него получилось любимое кресло Хью Хефнера (владельца «Плейбоя»).

Если охарактеризовать кресло 1940 года, оно предполагает некое присутствие других, оттенок МЫ: оно строгое, и вместе с тем плавное.

А уютное, домашнее и прочное кресло 1948 года с оттоманкой располагает к комфорту только для Я. В этом разница двух стилей-соседей.

Кстати, приемы аналитического и синтетического кубизма – это тот же самый современный «принцип оригами» – способ расчленения предметов, анализа и синтеза их геометрических составляющих в новую форму.

В нашем случае речь пока что шла о ступенчатой стилизации со всеми ее разновидностями – круговой, прямоугольной и треугольной.

Но при более внимательном анализе мы можем обнаружить несколько переходных форм, иногда даже парадоксальных. Они видны в скульптуре и дизайне при переходе от арт деко к стилю инженерного декаданса.



Рис. 90. Абстрактные скульптуры. Кресло «Пеликан». 1940-е гг.

Движение мысли идет от овала (пространственного «яйца») и впоследствии к нему же и вернется в 1958-59 годах.

Итак, система переходных стилей легко трактуется, если использовать наши схемы циклов, особенно схему двойной спирали. Мы можем указать и на более ранние, и на более поздние примеры. У конструктивизма-функционализма существовала ранняя ветка, где предпринимались попытки синтезировать кластер М с экспрессионизмом. Например, первоначальный эскиз «силового блока» на ленинградском заводе был сделан в стиле экспрессионизма, потом его упростили.

4.4. Признак МЫ-средств: рельеф и интенциональная перспектива

В арт деко внезапно возродился символический орнамент и *рельеф*, иногда гигантских размеров (на небоскребах). Символический рельеф – это архаика многих культур. И культура XX века не стала исключением: на советских памятниках и скульптурных группах – внизу гигантские статуи сопровождали почти египетские рельефы. Но только ли на советских?



Рис. 91. Памятник С.М. Кирову в Ленинграде. В. Мухина, «Рабочий и колхозница».

На небоскребах и зданиях корпораций в Америке мы видим такие же, иногда совершенно неотличимые от советских. Они воспевали сплоченность, коллективный труд и мощь человеческого Разума. Не только монохромные рельефы, но и скульптуры, росписи, керамика и витражи – окрашенные.

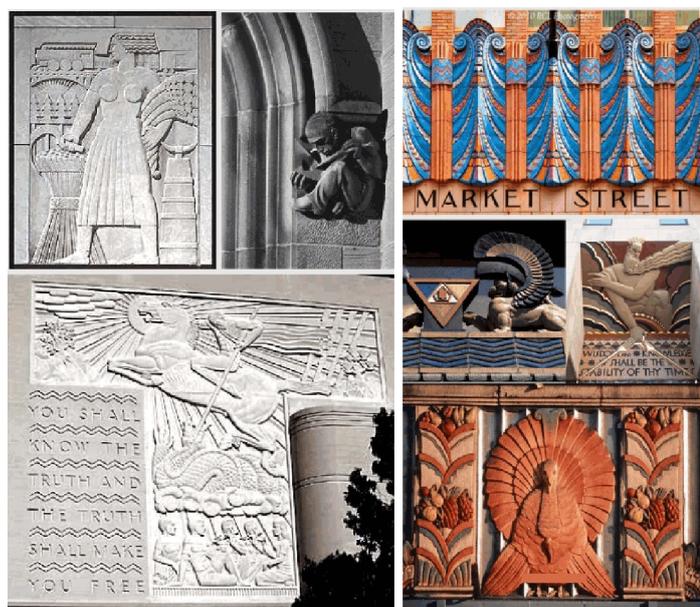


Рис. 92. Монохромные и цветные рельефы арт деко.

4.4.1. Интенциональная перспектива

Возродилась интенциональная перспектива, которая всегда является признаком новой культурной архаики (см. нашу монографию «Эволюция перспективы»). Она повторяется в каждой формации на ранней стадии.

Многие не воспринимают интенциональную перспективу как перспективу, и они правы: это не геометрическая, а смысловая конструкция. Она очень проста и очень доходчива: фараон главный (самый значимый), поэтому он больше всех по размеру. Его сановники и военачальники поменьше размером и значимостью. Его воины и крестьяне еще меньше. А захваченные рабы – совсем мелочь.

Приведем рядом с рельефами XX века древнейшую египетскую «палетку Нармера» – образец рельефа и интенционального иерархического построения с рядом символов.



Рис. 93. Рельеф и интенциональная перспектива.

Вождь велик, поэтому он больше. И даже удостоен трехмерной скульптуры. А прочий народ на рельефах поменьше.

4.4.2. Пара слов о любви арт деко к древностям

Про стиль арт деко всегда пишут всякие нелепости типа – а вот только что открыли могилу Тутанхамона и все поголовно заболели «египетским стилем». Не является секретом использование в американском арт деко архаической стилистики индейцев, и повсеместно – элементов культуры Востока. И многое другое в том же роде. Правда ли это, и о чем вообще речь?

Как мы выяснили, попытки приплести хвост умирающего модерна к растущему молодому арт деко бессмысленны. Если первые признаки арт деко только-только маячат в единичных вещах 1925 года, то открытие в 1922 году знаменитых египетских находок никак не может повлиять на арт деко: как таковой стиль родится через десятилетие. Между тем дамы с сумочками образца 1920-30 гг. чуть ли не поголовно носят на себе нечто псевдоегипетское. Вот образцы, шитые бисером и с ручками из слоновьих бивней.



Рис. 94. Сумочки 1920-30-х.

А потом ювелиры с египетской ювелиркой узаконят эту стилизацию. Но арт деко еще не наступил. Следовательно, мы имеем дело с попытками адаптировать эти образы прошлого либо в позднем модерне, либо вообще в бытующем геометрическом интерстиле. Судя по сумочкам, первое. А по изделиям Кардена и прочих ювелиров – второе.



Рис. 95. Псевдоегипетская ювелирка.

Вторая гипотеза наличия египетских заимствований состоит в том, что раппорты – базовые элементы орнамента – у этих двух стилей одинаковы. Иногда они действительно неотличимы, но причиной является не обязательно прямое заимствование, а одинаковый набор исходных фигур. Если выложить в матрицу всю комбинаторику арт деко, то «пальмовые ветви» будут малозначительным эпизодом, только похожим на средний Египет. При этом матрица формообразования Египта в целом иная и имеет много этапных отличий.



Рис. 96. Элементы арт деко. Сопоставление с Египтом.

Кстати, индейские перьевые наряды и геометризм орнаментов индейской культуры тоже хорошо совпали с программой формообразования арт деко.

Поясним нашу мысль еще. К чему приводит использование в модерне треугольника, овала и спирали в связке? Овал, например, это «египетский жук-скарабей». Треугольные овалности – это крылья стрекоз и бабочек, которых в ювелирке и витражах модерна очень много. Отсюда же и ломаная треугольная спираль Федора Шехтеля. Характерные кристаллы, насекомые и растения возникают в том или ином стиле только потому, что *они вписываются в комбинаторную программу стиля*. Что касается Древнего Египта и модерна – их связывает то общее, что лежит в основании их программ, а вовсе не подражание стилю прошлого. При прямом сопоставлении они отличаются как небо от земли.

Мы писали об этом подробно в книге «Арт-стиль» (на АТ).

4.4.3. Признаки Я-средств: множество материалов и фактур

Небоскребы и офисные здания 1930-х украсила металлопластика и разного рода рельефы от гипсовых до бетонных и керамических, нередко ярко раскрашенные, как в Египте и Древней Греции. Здесь было изобретено неимоверное множество впечатляющих композиций, мы показываем часть их в альбоме. Новым стал разве что мощный электрический свет, нередко цветной, заставляющий выразительно играть эти поверхности в темноте.

На Западе, в отличие от СССР, мировоззрение было построено на идее атомарного человека. И потому феномен арт деко здесь проявился иначе, чем у нас. Законы конкуренции, ориентированные на человеческое разнообразие, заставляли вносить в мир вблизи отдельного человека **новые фактуры и текстуры**. Их было изобретено немало, но использовались и традиционные.

Наступала эпоха пластических масс. Причем, синтетическая резина, бакелит или прозрачные и полупрозрачные цветные пластики возникали как модные новинки одно за другим. Таковы были потребности рынка и вера в мощь техники.

Кухни покрывались яркой цветной плиткой из пластика, который был гораздо дешевле керамики. Название фирмы «Витролит» в своем времени было нарицательным. Как это было с нейлоном, целлофаном, целлулоидом и т.д.



Рис. 97. Витролит – цветная пластмассовая плитка.

Бакелитовые корпуса радиоприемников могли принять любой цвет, и они сами стали украшениями интерьеров. Пластик применялся и для светильников, и для посуды, пластиковая тара дома и на производстве заменяла дорогой металл и т.д. Пластмасса стала незаменимой в рекламе и упаковке.

За времена диктатуры пуризма публика явно соскучилась по цветности. При этом усложнение палитры в арт деко не переходило в пестрое многообразие: предпочтение отдавалось слегка приглушенным чистым цветам. Хотя в целом цветовая гамма арт деко очень быстро прогрессировала в сторону множества цветов, она оставалась достаточно стабильной.

Появились первые цветные фотографии, кино стало не только цветным, но и звуковым. Свет и динамика осознаются как инструменты нового видения. Расцветает неоновая реклама.

Дизайн всюду осваивал технику эстетически. Чистый полированный, офактуренный, хромированный и окрашенный металл все еще составлял большую долю вещей арт деко. Но уже вместе с фанерой и пластиком и т.д.

Технический романтизм эпохи надолго остался в культуре XX века как своеобразное «послевкусие» арт деко.



Рис. 98. Дух эпохи арт деко.

Глава 5. РАЗНОВИДНОСТИ ИМПЕРСКОГО АРТ ДЕКО

5.1. Арт деко и первый имперский стиль в СССР

После конструктивизма следующие 11 лет, средний цикл – классический: 1931-1942. Пик этого цикла приходится на середину того самого 1937 года. Точка кризиса 1942 год – перелом в войне.

Вернемся к моменту начала доминирования арт деко и нашей формуле: база конструктивизма (функционализма) плюс символьный декор. Это происходит везде, но происходит, как мы говорили выше, в двух разновидностях.

В начале 1930-х европейское искусство (и наше в том числе) меняется. Одна часть Европы вдруг ускоренно пошла в сторону *имперского стиля* – эта часть в будущем готовилась воевать, и ей требовалось мобилизующее искусство. Другая часть – будущие жертвы имперцев – нежилась вместе с Америкой в расцветающем ступенчатом арт деко, переходящем в «обтекаемый стиль» – стримлайн. Вспоминается, как эти потоки коричневых имперцев и развеселой публики арт деко встретились в фильме «Кабаре» и чем все это потом кончилось.

Относительно чистый вариант арт деко если и был возможен у нас, но в зонах вне идеологии. Это либо зрелища, типа фильма «Цирк», либо чистый функционал, например, станции и оборудование метрополитена:



Рис. 99. Цирковая пушка и герой в фильме «Цирк».

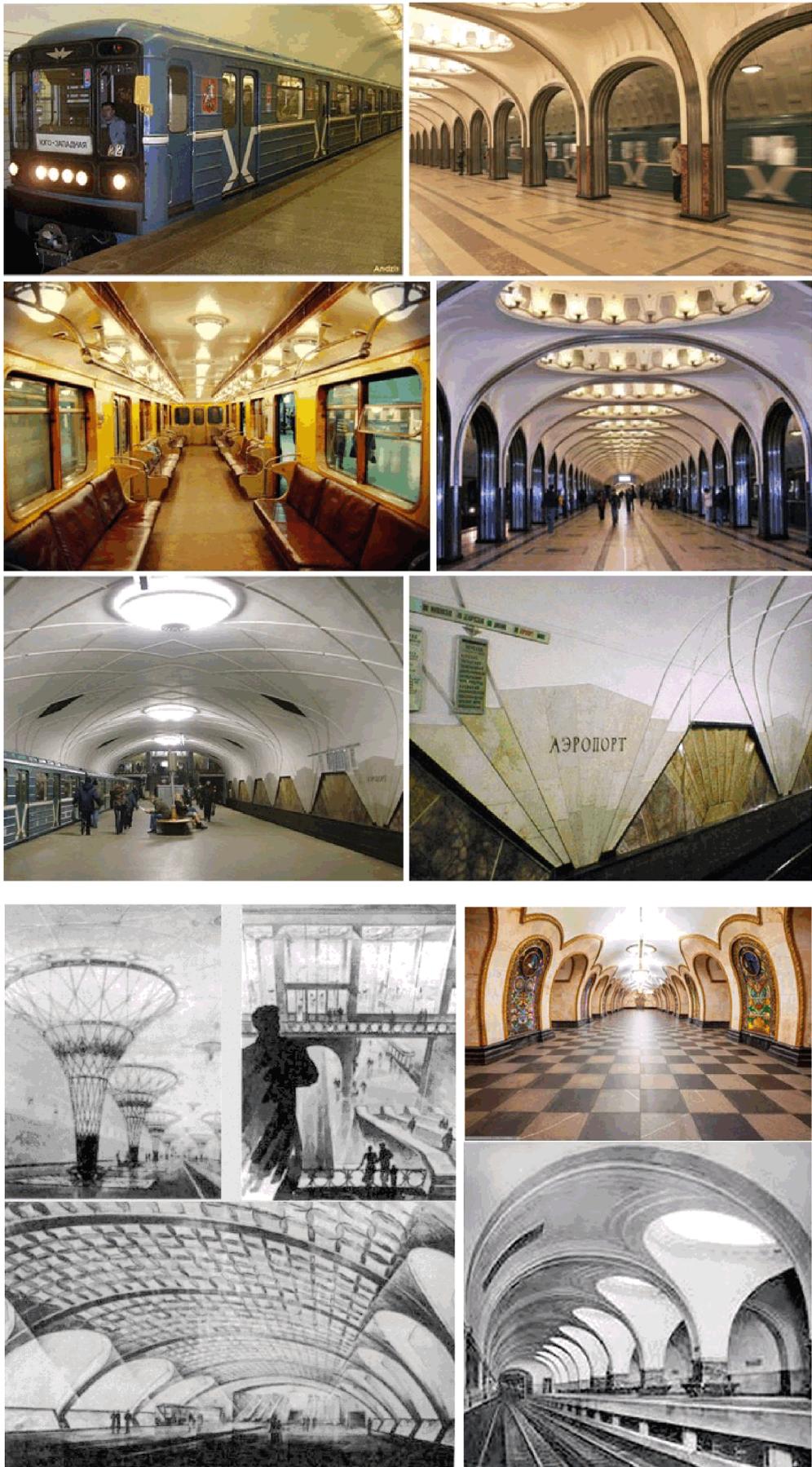


Рис. 100. Примеры «обтекаемого стиля» и арт деко в советском метро.

Вообще метро в СССР была уготована очень сложная участь: оно становится полигоном, на котором отрабатываются сразу две стилевые ветки. Во-первых это собственно сталинский стиль, где все выглядит как дворец фантастической техники, и вторая линия – собственно имперская. Все ее недостатки и дороговизна давно обсуждены, но сегодня никого не интересуют. Образ метро, уже очень разнообразный, но цельный, прижился и не вызывает раздражения – он из истории.

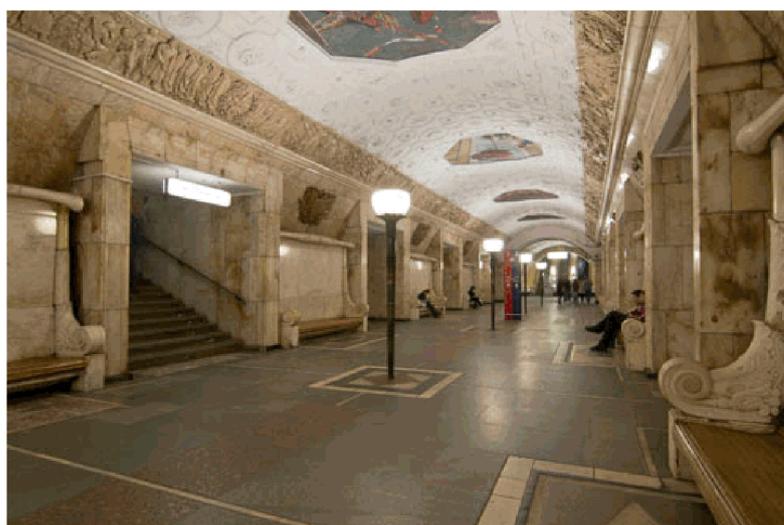


Рис. 101. Метро как дворец мечты для всех.

Двойственность имперского стиля видна и у нас в так называемом «первом сталинском стиле», где на коробки конструктивизма стали вешать карнизы, приставлять к ним и выносить в периптерсах колонны, а потом и присобачивать коринфские корзинки со звездами, серпами и молотами. Посмотрим не на проекты, а на то, что построено и осталось на фотографиях.



Рис. 102. Первый сталинский стиль после постконструктивизма. 1935-1942 гг.

Эта имперская манера достигла предела в ряде гигантских проектов, самым амбициозным из которых был не построенный ступенчатый Дворец Советов. В фильме «Шпион» (2011) сделана его кинореконструкция в 3D.

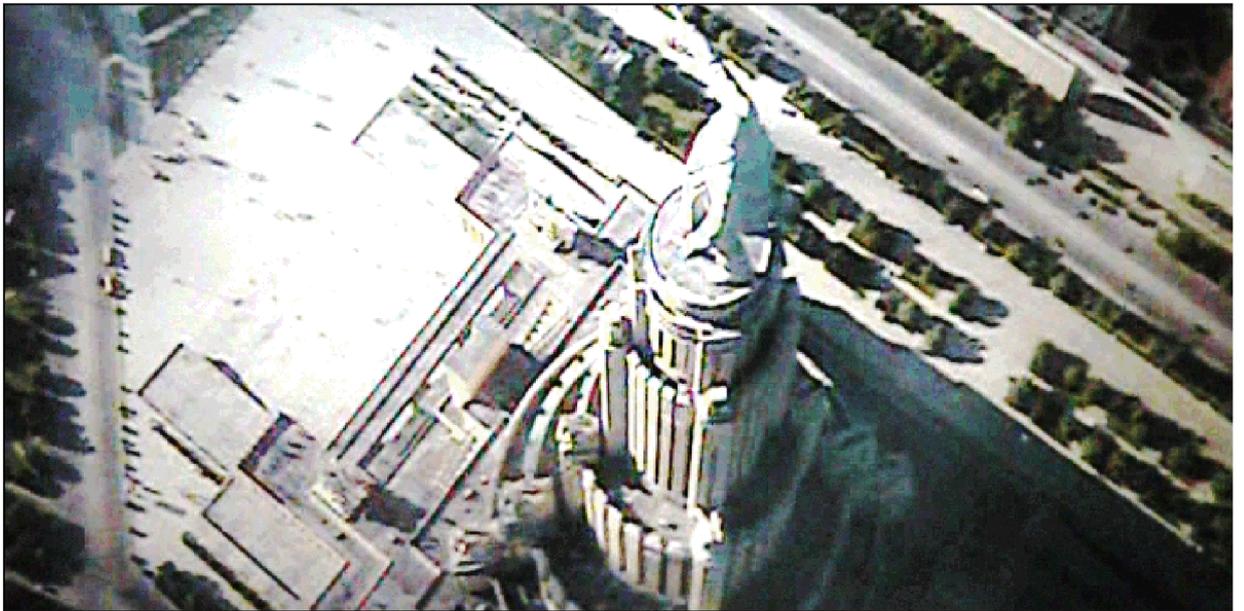
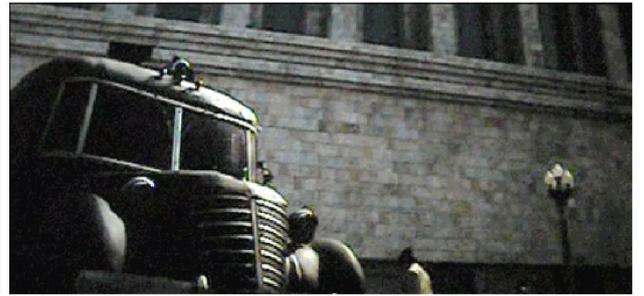
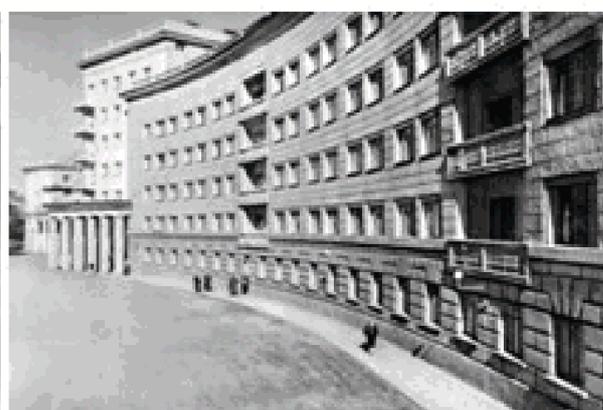


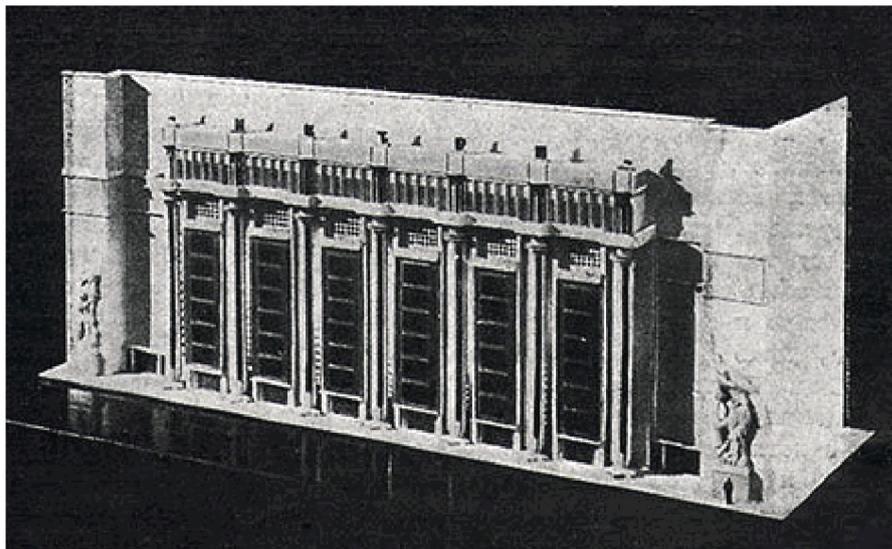


Рис. 103. Как бы построенный Дворец Советов, как бы 1941 год.

ПЕРВЫЙ СТАЛИНСКИЙ СТИЛЬ







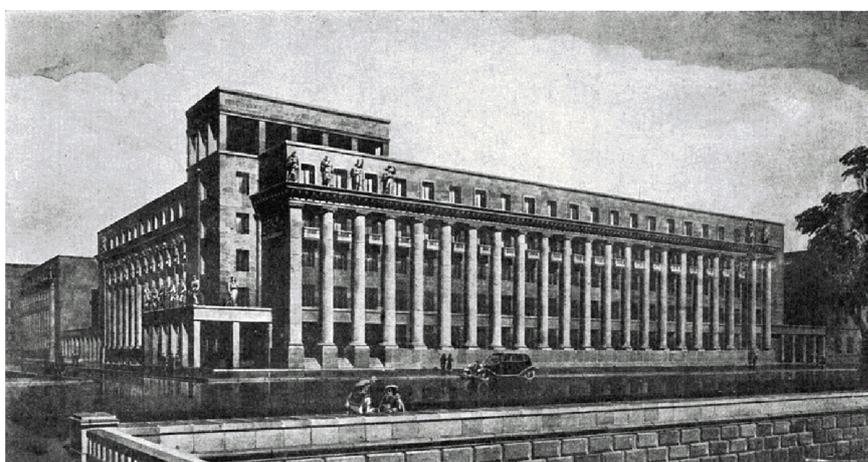


Рис. 104. Здания переходного периода. Декор поверх геометризма.

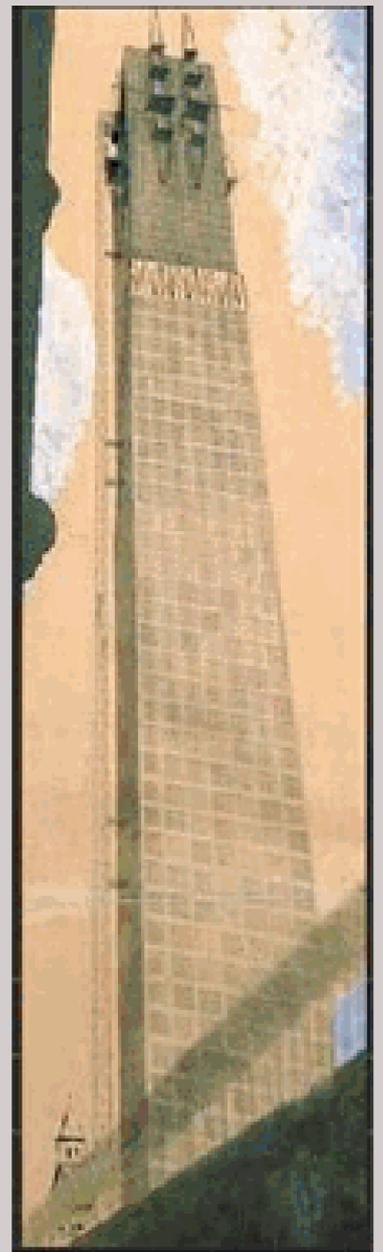
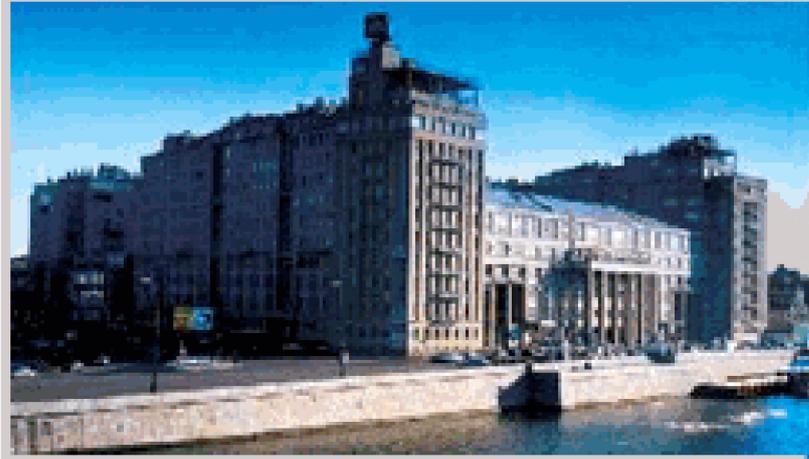




Рис. 105. Советские архитектурные утопии и реальность.

5.2. Двойной стиль в архитектуре гитлеровской Германии

Абсолютно та же стилевая ситуация в той же средней фазе в Германии Гитлера. Придя к власти, Гитлер, как и Сталин, запретил архитектуру и искусство авангарда. Она теперь имела идеологический оттенок и квалифицировалась не иначе как «культурный большевизм» и измена национальному духу. Поэтому были закрыты издания по современной архитектуре и разогнан Баухауз. Модернизм причислен к «дегенеративному искусству».



Рис. 106. Плакат о разгоне Баухауза. Выставка дегенеративного искусства.

Абсолютно идентичные Сталину действия Гитлер предпринял и в области организационной, но через год-полтора. Правда, он не мог запретить частную практику архитекторов, но лучшие заказы на лакомые гособъекты отныне давались только своим. По аналогии с нами – советскими «творческими союзами» – была организована «Имперская камера изобразительных искусств», куда принимали по политической и расовой принадлежности. Работа творческих профессий теперь зависела от членства в «камере».

Но капитализм есть капитализм, хотя у Гитлера и было «народное хозяйство», но деньги ему давали и оружие производили все те же капиталисты. Поэтому богатый частный заказчик ограничений почти не имел, и уж стилистических – особенно. Один из самых известных архитекторов Германии Г. Шарун никуда не выезжал и строил богатым заказчикам что хотел и в своей чисто геометрической манере, довольно сложной.

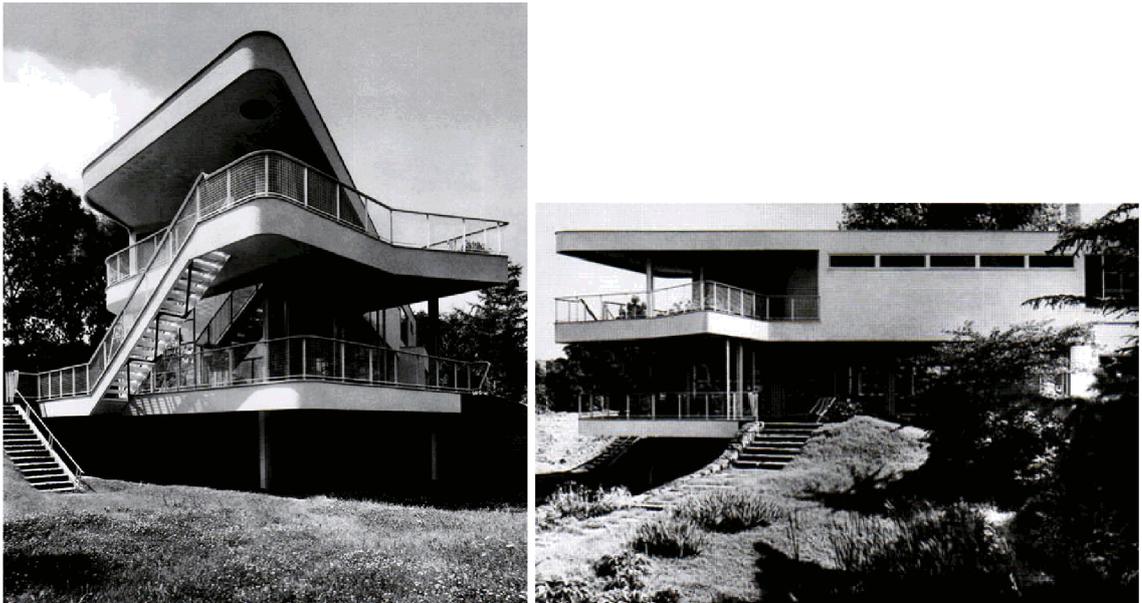


Рис. 107. Архитектор Ганс Шарун, вилла, 1933.

Как и наша архитектура после 1931 года, архитектура Германии времен Третьего Рейха имела три разновидности.

Первая, разумеется, парадная имперская архитектура А. Шпеера и других приближенных. Примерно то же значение, как наш Дворец Советов имел для Гитлера проект реконструкции Берлина – «Германия».

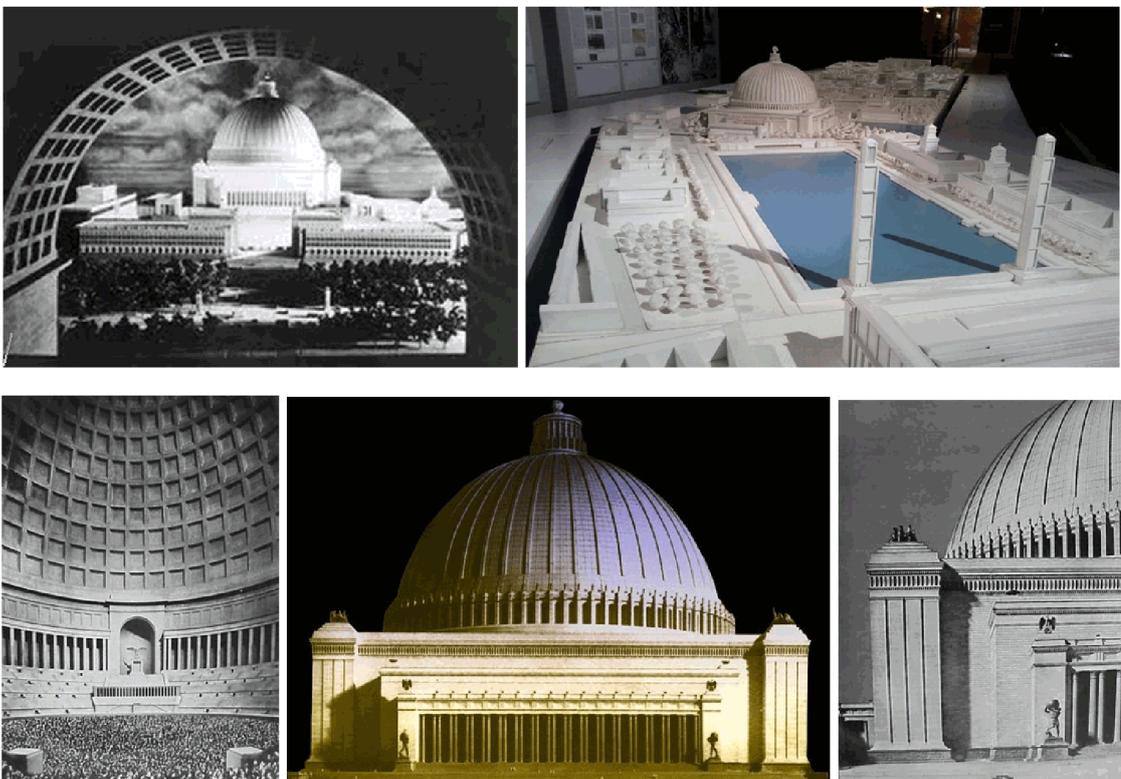


Рис. 108. Проект реконструкции Берлина «Германия».

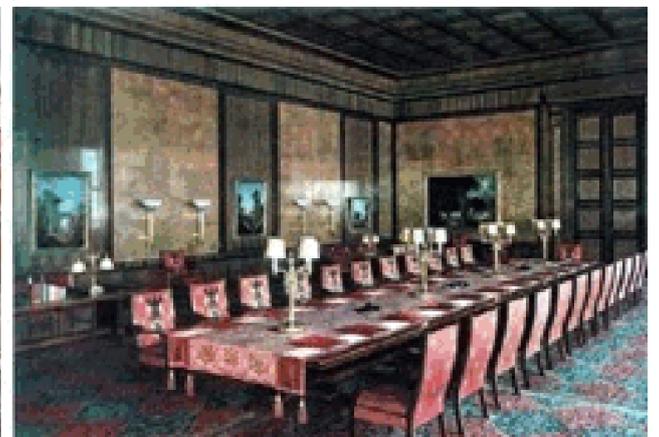
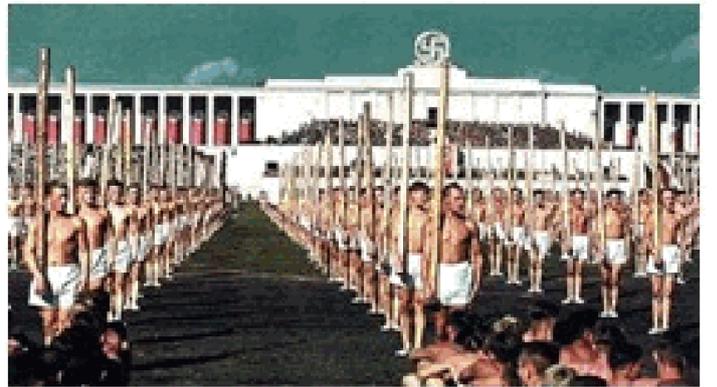
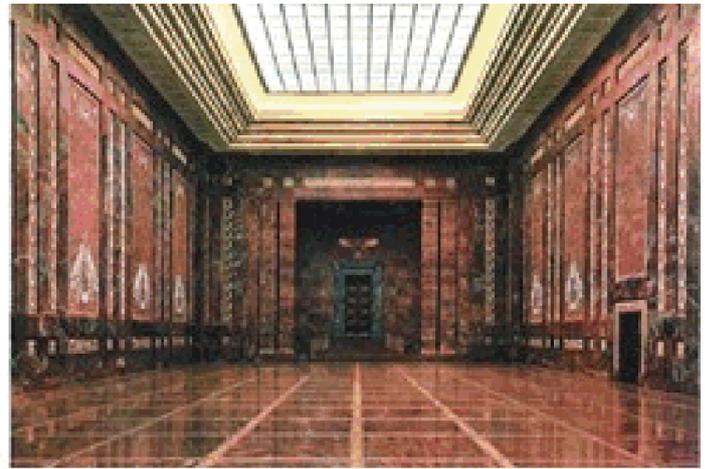




Рис. 109. Архитектура третьего рейха.

Жилье – это вторая разновидность архитектуры. Хотя стиль 20-х был запрещен, но достижения архитекторов типа Таута и Мая в таком строительстве активно использовались, но стилизовались: маскировались под традиционный «народный стиль» с треугольными крышами и эмблематикой.



Рис. 110. Рабочие поселки.

Как и у нас, рядом с рабочими домами строилось небольшое количество более комфортабельного жилья для начальства разного уровня. Но в Германии были другие нормы разделения жилья по этому признаку.

Третья разновидность – это архитектура, связанная с производственными процессами. Поскольку ей не придавалось идеологического значения и к тому же существовали свои традиции и образцы, такого рода прикладное строительство особо не контролировалось. К тому же и заказчиками выступало в основном не государство, а фирмы и корпорации. Поэтому стилевых ограничений здесь тоже не было, хотя именно в этой области в свое время работали многие архитекторы Баухауза, начиная с Гропиуса. Таким образом, в 11-летке Гитлера в Германии строились образцовые промпредприятия современной архитектуры.

На этапе, предшествовавшем нацизму, стиль не просто был похож на наш конструктивизм, они шли голова в голову. Но ни по разнообразию объектов, ни по художественным достоинствам они несопоставимы.

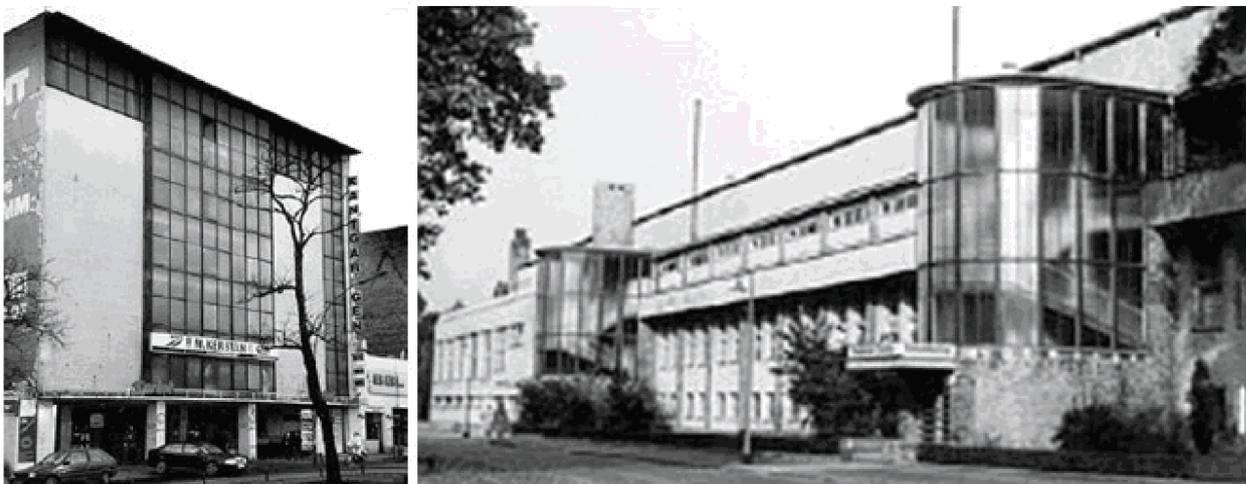


Рис. 111. Здания в Берлине: гараж и стадион, около 1930 г.

Этот предельный рационализм виден в строительстве не только заводов, но и концлагерей – самой дешевой «прикладной архитектуры».

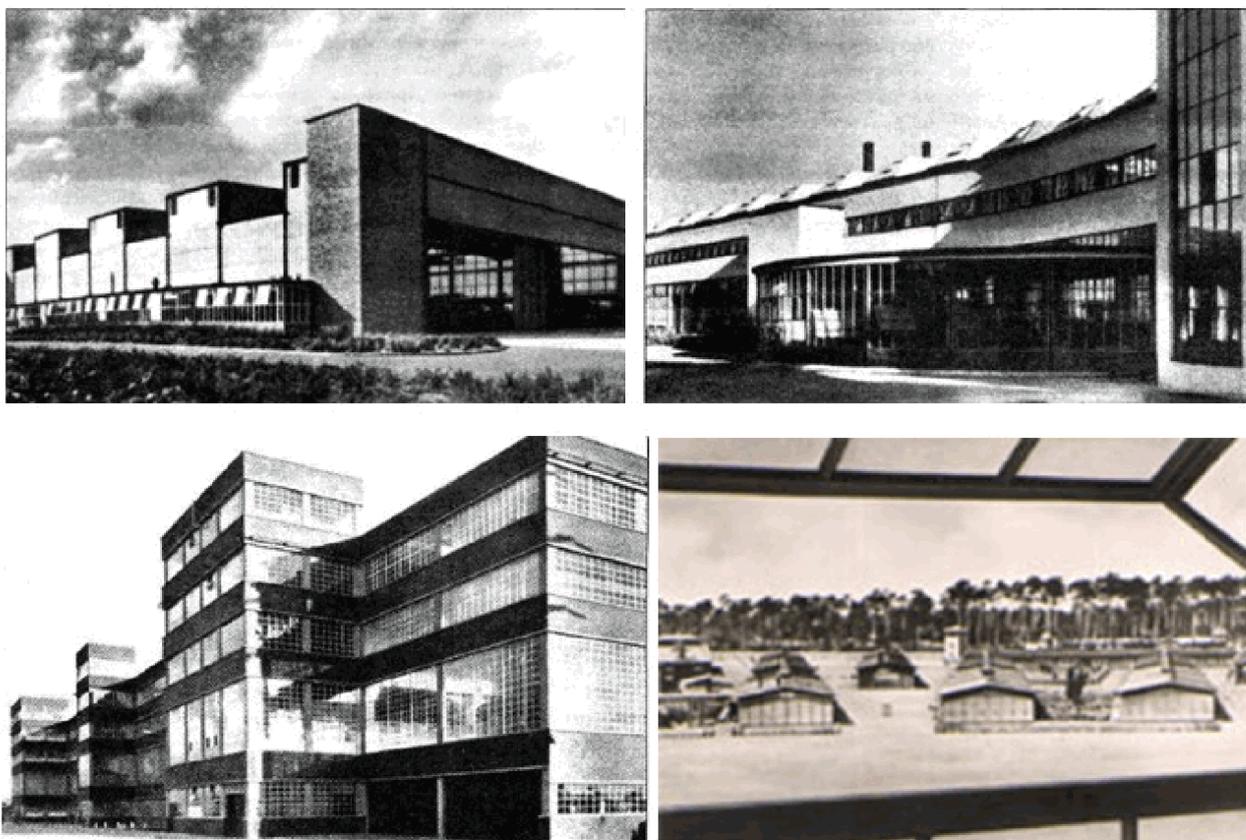


Рис. 112. Производственные здания 1932-45 гг. Концлагерь.

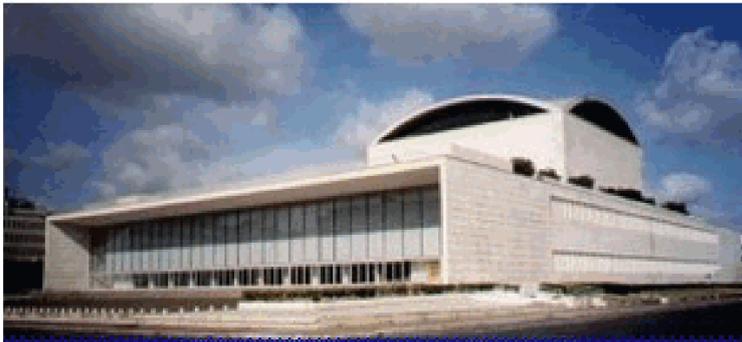
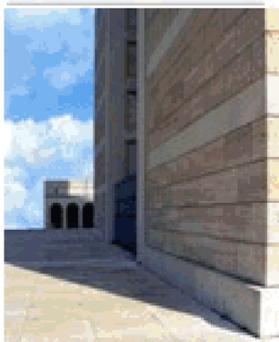
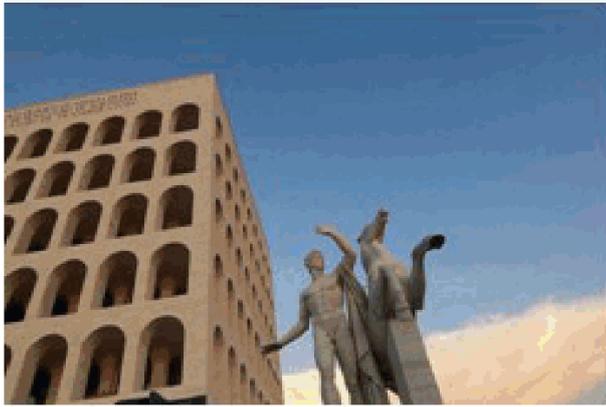
5.3. Итальянский вариант имперского арт деко

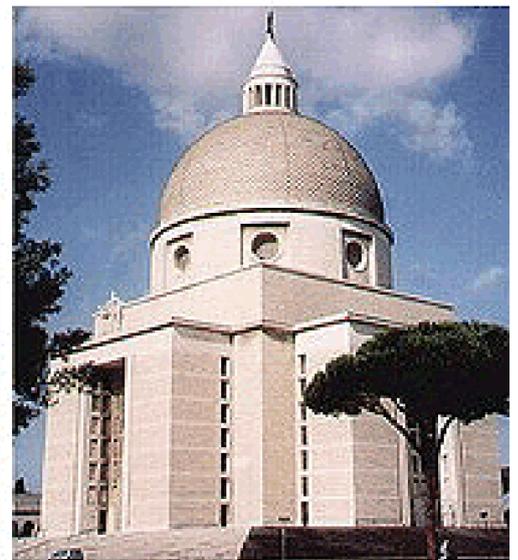
Можно рассмотреть два стиля и у Муссолини, поскольку речь идет абсолютно об одном и том же процессе. Есть и рационализм на периферии (частное и промышленное строительство), есть и имперская помпезность в идеологическом центре и центрах уровнем пониже. Таким образом, стиль движется по своему сценарию – ментальному алгоритму, а диктаторы с заказчиками садятся в его вагон и сходят, каждый на своей остановке.

Как нетрудно заметить, псевдо-конструктивистский период настолько тождественен по формам везде, что его невозможно отличить от наших построек. Отличие в датах – у нас это родилось раньше. И второе, стиль Италии отличается подчеркнутой «бедностью». Полукруглая арка, свойственная еще Риму, здесь становится знаком национальной идентичности, хотя она – в том же наборе геометрии конструктивизма – круг плюс квадрат.

На втором этапе наблюдается сначала постепенное утяжеление и просто усложнение комбинаций, а затем и вовсе откровенное цитирование классики. Опять-таки, рядом дворцы Ренессанса и барокко, есть от чего отталкиваться. Обнаруживая у архитекторов Сталина все те же открытые полуциркульные арки, диву даешься – это бессмысленное украшение балконов в серверной стране. Но вот уже ближе к 1940 году в Италии пошли колоннады и тяжелый руст оснований.







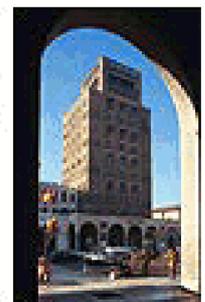
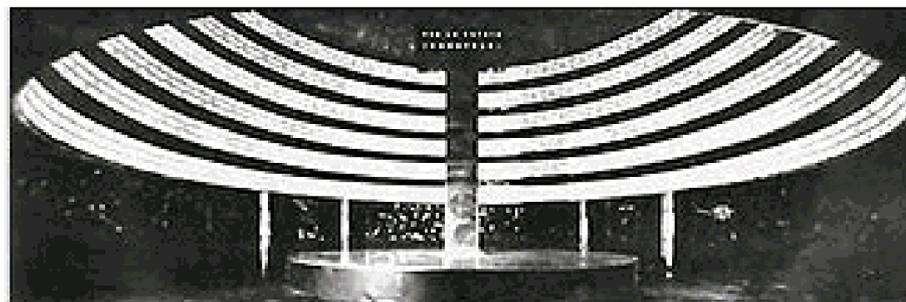
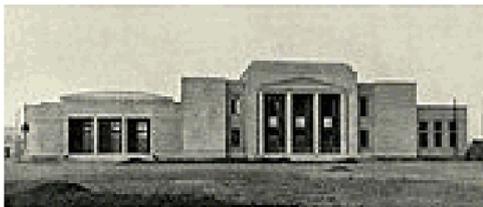
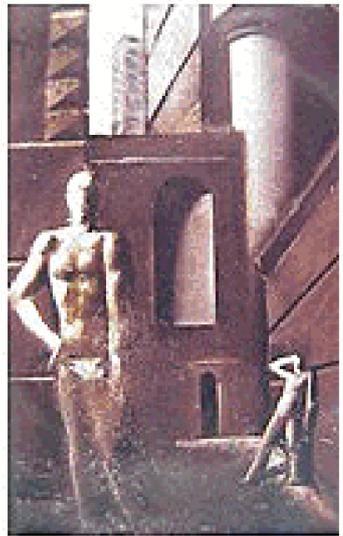
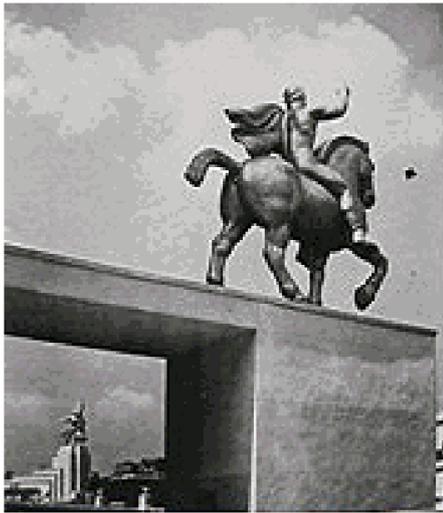




Рис. 113. Два десятилетия итальянской архитектуры при дуче.

Известный вокзал в Милане сделан уже в таком позднем помпезном стиле, что его можно сравнить только с нашими послевоенными сталинскими вокзалами.



Рис. 114. Миланский вокзал.

В общем, сходство всех трех стилей такое, что рассматривая предвоенные фотографии уже и понять невозможно где кто. Рассказывают, что Шпеер в занятом Киеве восхищался дворцовой архитектурой здания министерства промышленности до такой степени, что готов был пригласить архитектора поработать в Германию.

И наоборот, когда в завоеванной Германии местных архитекторов наставлял наш политический куратор, они сразу все поняли и понимающе закивали головами – для них ровно ничего не изменилось и вплоть до постановления Хрущева 1955 года они строили варианты все того же стиля имперского декаданса, что и при Гитлере.

А Италию заняли «союзники», поэтому ни о каком стиле империи там долго разговора быть не могло. Кто-то остроумно назвал местный фашизм «империей голодранцев». Послевоенная Италия разве что перестала быть «империей», но осталась нищенкой, о чем говорит неореализм итальянского послевоенного кино.

Тем не менее, в истории дизайна 1940-1980-х годов оказалось довольно много итальянцев. Природный артистизм наложился на требование времени мыслить в контексте модернизма, и итальянский дизайн дорос до самостоятельного явления в 1960-х. Правда, итальянцы сами же и уничтожили свой «Белла дизайн» постмодернистическими играми, но это уже совсем другая история.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

В первой части книги мы рассматривали место нашего стиля в истории и в иерархии циклов (цикл культуры – цикл поколения – цикл формы).

Кроме того, мы обозначили метод исследования и способы индикации интересующих нас артефактов.

Теперь подведем итоги второй части, где мы конкретно рассматриваем стиль арт деко изнутри.

Мы ставили вопрос о происхождении стиля арт деко и исторических влияниях на него. Этот вопрос нам удалось решить достаточно однозначно.

Мы ставили задачу соотнести *генезис и состав стиля* арт деко. Результатом стала схема типов стилизаций, исторически сменяющихся в последовательности их генезиса.

Кроме того, мы развели исторически конкретный стиль арт деко на две разновидности, связанные с формами организации общества. Западная ветка (Я) имела один тип генезиса – это «чистый арт деко», а вторым типом стали варианты имперского стиля (МЫ). Эти варианты мы продемонстрировали на примере архитектуры – именно она больше всего связана с демонстрацией мощи государства. Впрочем, в альбоме иллюстраций представлена и плакатная графика, и живопись, тоже, кстати, довольно однотипная.

Надо сказать, что тема связи арт деко и имперского стиля имеет куда более широкую историографию и географию. Исторически мы ограничились поколением, но в СССР имперский стиль проживет еще полтора поколения.

Интересны и Франко с его испанским вариантом фашистской диктатуры, и Португалия, и японский милитаризм того же времени, и т.д. Имперская ветка дожила до нашего времени: это Китай, Вьетнам, и Северная Корея – поразительный образец нашего стиля, внутренне развивающегося.

Вообще жизнь этого стиля в менталитете и отпечаток на него географии и собственной цивилизации – это предмет для обширного комплексного исследования. Тема интересна даже не в связи с прошлым, а в связи с будущим. Приближается время МЫ.

Циклы власти и циклы стилей

В монографии «Работы по модернизму, Т. 1» нами была приведена вот такая итоговая схема:

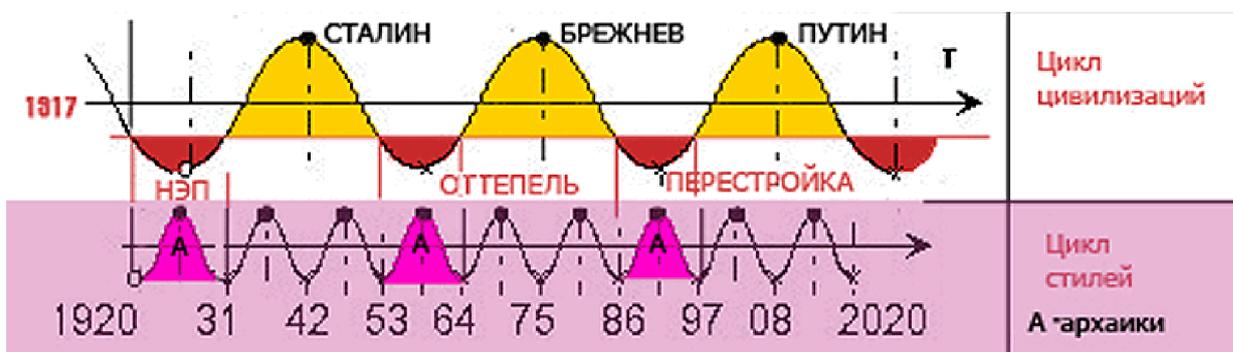


Рис. 115. Циклы власти и циклы стилей в XX веке.

Она интересна тем, что устанавливает связку между циклами власти и циклами стилей. Например, конструктивизм попал в эпоху кардинальных исторических смен. Поэтому и сама его революционность, и бедность языка выражения, и много другое – производное от этой исторической ситуации.

Можно продолжить: и мы сейчас тоже в нее потенциально попадаем.

Вторая такая же эпоха приходится на время правления Хрущева. Это тоже время перемен, но не глобальных, а масштабом поменьше, локальных. О нашем дизайне этого времени сказать просто нечего, его не было. Но в искусстве атмосфера стала посвежее, хотя все тогда состояло из напряженных противоречий. Так родилась культура «шестидесятников».

Здесь видно, что первый сталинский период и первый брежневский период имеют стилевую переключку. Не только у нас, но и на Западе. В 1960-х впервые снова заговорили об арт деко, устроили выставки, были написаны первые книги. Этот возрожденный арт деко просматривается даже в молодежной субкультуре – я его помню в фильмах и мультфильме Битлз, в графике и в титрах. Есть он и в ряде молодежных плакатов. Отсюда корни слегка тяжеловатого стиля декоративизма 1970-х и далее.

Третий раз ситуация переломилась в «перестройку». Она оказалась просто разрушительной, хотя исторически этот вариант развития событий не был обязательным. А последовавший затем этап с 1997 по 2008 стал вторым

возрождением арт деко, опять-таки, на Западе, нам было не до того. Нынешняя мода на стилизации в духе арт деко соответствует и времени (декаданс) и базе – богатым заказчикам. В альбоме представлено множество примеров этой современной эклектики. Ею забит весь Интернет.

Что интересно, какой-то своей самостоятельной жизнью жила и живет линия фантастики в стиле арт деко. Всем известен «Марвел» – мир комиксов и кинокомиксов. Возник и не исчезает ретрофутуризм, киберпанк и их многочисленные ответвления в интернете. Эти упражнения в стилизации иногда даже изысканные. Кстати, интересно было бы проанализировать, как изменился пластический язык этой технической фантастики за век своего существования. Именно за век, поскольку войны роботов и восстание машин в картинках я встречал в журналах вековой давности.

* * *

В целом стремление вернуться к стилю арт деко свидетельствует о культурной тоске по «большому стилю», о цельности. Хочется хотя бы поиграть в него, тем более, что арт деко – стиль всеядный.

Но ситуация нашего времени абсолютного доминирования «Я» на всех трех циклах разрешает это проделать только в вашем личном доме. Или в воображаемых мирах ваших игр.

Тому есть причина: единственным историческим конкурентом такой же цельности стиля был и остается конструктивизм или стиль Баухауза. Но он превращен декораторами в нечто холодное и скучное. У него есть свои ниши в нынешнем мире, а в целом для времен доминирования Я он подходит очень немногим: любителям минимализма или современного хай-тека.

Подборки в журналах современных коттеджей и мебели убеждают, что сегодня это скорее стилизация «геометрической декорации» арт деко, чем действительно конструктивизм.

Но историческое время начала настоящего нового «конструктивизма» неуклонно приближается.

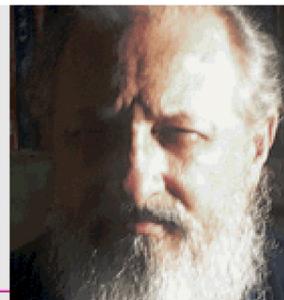
Это будет 2020 год. Вспышки на Солнце уже произошли в сентябре 2017 г.

Сведения об авторе:

Александров Николай Николаевич

Доктор философских наук,

Член Союза дизайнеров РФ



МОИ МОНОГРАФИИ

Н.Н. Александров, Эволюция дизайна. Том 3. Конструктивизм как стиль.
// «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.23108, 28.02.2017.

Н.Н. Александров, Эволюция дизайна. Том 2. Сто страниц о Баухаузе.
// «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.23050, 13.02.2017.

Н.Н. Александров, Эволюция дизайна. Том 1. Протодизайн. Уч. пособие. //
«Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.23023, 04.02.2017.

Н.Н. Александров, Ласло Мохольт-Надь. // «Академия Тринитаризма»,
М., Эл № 77-6567, публ.23002, 27.01.2017.

Н.Н. Александров, Арт-стиль. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-
6567, публ.20999, 13.08.2015.

Н.Н. Александров, Звезда Богданова. // «Академия Тринитаризма», М., 2013.
Эл № 77-6567, публ.18123, 01.08.2013.

Н.Н. Александров, Работы по истории и теории дизайна и раннего
модернизма. Т. 1. // «Академия Тринитаризма», М., 2013. Эл № 77-6567,
публ.18041, 24.05.2013.

Н.Н. Александров, Ноосфера и ментосфера // «Академия Тринитаризма»,
М., Эл № 77-6567, публ.17966, 01.04.2013.

Н.Н. Александров, Понимание искусства // «Академия Тринитаризма», М.,
Эл № 77-6567, публ.17960, 26.03.2013.

Н.Н. Александров, Эгрегор народа и государство. // «Академия
Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 20.03.2013.

Н.Н. Александров, Циклическая динамика. Книга 4. Фазы цикла
// «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 14.03.2013.

Н.Н. Александров, Циклическая динамика. Книга 3. Базовая модель цикла // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 07.03.2013.

Н.Н. Александров, Циклическая динамика. Книга 2. Основные понятия циклической парадигмы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17932, 05.03.2013.

Н.Н. Александров, Циклическая динамика. Книга 1. О методе. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17920, 27.02.2013.

Н.Н. Александров, Модернизм и будущее // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17676, 04.10.2012.

Н.Н. Александров, Романтизм. Большая линия // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17775, 06.12.2012.

Н.Н. Александров, Цвет и его динамика в культуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17628, 20.08.2012.

Н.Н. Александров, Спиральные формы в искусстве, дизайне и архитектуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17547, 22.06.2012.

Н.Н. Александров, Проблемы художественной композиции // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17452, 12.05.2012.

Н.Н. Александров, Метод системокинетики. Книга первая: Статика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17362, 18.03.2012.

Н.Н. Александров, Т.В. Зырянова, Проблемы художественной герменевтики и акмеология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17348, 06.03.2012.

Н.Н. Александров, Очерк истории психологии восприятия // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17251, 24.01.2012.

Н.Н. Александров, Эволюция перспективы. Ментальные модели пространства // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17208, 12.01.2012.

Н.Н. Александров, Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17167, 02.01.2012.

Н.Н. Александров, Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011.

Н.Н. Александров, Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011.

Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011.

Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011.

Н.Н. Александров, Структура и динамика многоуровневых образных систем. Монография / В сб. Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.

Н.Н. Александров, Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике / В сб., Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011.

Н.Н. Александров, Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011.

Н.Н. Александров, Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011.

Н.Н. Александров, Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011.

Н.Н. Александров, Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.

Н.Н. Александров, Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011.

Н.Н. Александров, Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011.

Н.Н. Александров, Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011.

Н.Н. Александров, Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011.

Н.Н. Александров, Эстетика (Университетский курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011.

Н.Н. Александров, Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011.

Н.Н. Александров, Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011.

Н.Н. Александров, Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011.

Н.Н. Александров, Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011.

Н.Н. Александров, Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011.

Н.Н. Александров, Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011.

Н.Н. Александров, Мир воздухоплавания. Альбом постеров // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16817, 03.09.2011.

Н.Н. Александров, Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.

МОИ СТАТЬИ ПО БЛИЗКИМ ТЕМАМ

Н.Н. Александров, Закономерности смены власти в XX веке. // Человек и культура. – 2016. – № 4. – С. 33-50. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.4.19180. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_19180.html.

Н.Н. Александров, Три манеры в творчестве Ласло Моголь-Надя. // Человек и культура. – 2016. – № 5. – С. 44-57. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.5.19177. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_19177.html

Н.Н. Александров, Третья фаза инженерного стиля – декаданс. // Человек и культура. – 2016. – № 6. – С. 94-109. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.6.19174. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_19174.html

Н.Н. Александров, Три фазы инженерного стиля дизайна XX века. // Человек и культура. – 2017. – № 1. – С.42-55. DOI: 10.7256/2409-8744.2017.1.19159. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_19159.html

Н.Н. Александров, Генезис и состав стиля арт деко// Человек и культура. – 2017. – № 1. – С.98-117. DOI: 10.7256/2409-8744.2017.1.19161. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_19161.html

Н.Н. Александров, Слепительность будущего // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16228, 16.12.2010.

Н.Н. Александров, Архетипы спиральности как язык и средство будущего (светлой памяти В.Л. Глазычева) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17508, 07.06.2012.

Н.Н. Александров, Пространственные модели времени и архетипические формы в архитектуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17634, 23.08.2012.

Н.Н. Александров, Советский человек как конкурирующий проект // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16167, 20.11.2010.

Н.Н. Александров, Конструктивизм и эволюция видения.// Дизайн-ревью № 3-4, июль-декабрь 2011. С. 32-56.

Н.Н. Александров, Закон падения напряжения в культурном цикле // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17572, 08.07.2012.

Н.Н. Александров, Цикл дизайна в истории экономики. Часть 1. // Дизайн-ревью № 1-2, январь-декабрь 2011. С. 16-32.

Н.Н. Александров, Наше время как цикл категории низменного // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16948, 07.11.2011.

УДК 140.8

ББК 87.3

А 00

Александров Н.Н. Эволюция дизайна. Часть 4. Книга 1. **Парадокс арт деко.**
Учебное пособие. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2017. – 137 с.



Электронный оригинал-макет подготовлен автором.

Рисунки, таблицы и схемы выполнены автором.



ΠΑΡΑΔΟΚΣ ΑΡΤ ΔΕΚΟ

Н.Александров

Н.Н. Александров

ΠΑΡΑΔΟΚΣ
ΑΡΤ ΔΕΚΟ

Москва, 2017