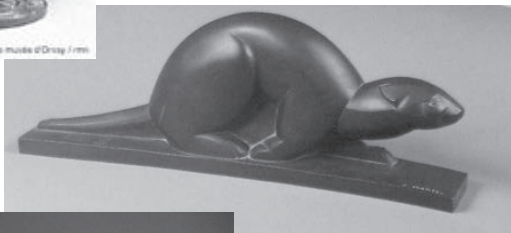




© Carl Hesse - photo made d'Orsay / rna



Французская анималистическая скульптура эпохи модернизма

Екатерина Усова

Анализ ряда произведений зооморфной скульптуры первой трети XX века дает представление о развитии пластического искусства эпохи модернизма в жанре анималистики. Творчество многих скульпторов рассматривается в отечественном искусствознании впервые, равно как и соприкосновение модернизма со стилем ар-деко в обозначенном жанре. Сопоставительный метод и анализ позволяют выделить истоки формирования анималистической пластики, которые лежат, с одной стороны, в творческой переработке произведений доклассического искусства, а с другой – в освоении нововведений современных авангардных направлений начала XX века. Оригинальность пластических решений, сочетаемая с тонкими и острыми характеристиками, позволяет отнести анималистическую пластику межвоенных десятилетий к одним из наиболее ярких проявлений стиля ар-деко в станковом искусстве.

Ключевые слова: анималистика, анималисты, стиль ар-деко, модернизм, Рембрандт Бугатти, Франсуа Помпон, Георгий Артемов, Эдуард Марсель Сандоз, интерпретация архаики, неоклассика 1920-х гг., европейская скульптура первой четверти XX века, изображение животных в скульптуре, стиль ар-деко в скульптуре.

*J'aime a sculpture sans trou ni ombre¹.
Франсуа Помпон*

Анималистическая скульптура 1920–30-х годов представляет собой одно из наиболее ярких воплощений стиля ар-деко в европейской пластике. За короткий период времени ее авторами были совершены открытия, благодаря которым в межвоенные десятилетия анималистический жанр достиг вершины своего развития. Его создателями были в большинстве своем мастера, жившие и работавшие в первой четверти XX века во Франции. Несмотря на широкое освещение феномена ар-деко в отечественной науке², недостаточно исследованной остается пластика первой четверти XX века и отдельные ее области, к которым принадлежит станковая и кабинетная скульптура анималистического жанра.

Своим расцветом анималистика обязана многим факторам. В межвоенные годы совпали определенные исторические обстоятельства: зрительские ожидания, тенденции развития пластического искусства, для

которого наиболее характерны: ориентация на произведения неевропейских и архаических культур, интерес к экзотическим темам, предпочтение минималистического языка, стремление к оперированию крупными объемами, геометрический или кубистический характер художественного мышления. Стиль ар-деко, благодаря своей художественной гибкости, позволил применять радикальные достижения модернизма в более традиционном контексте и создавать талантливые и современные произведения, не порывающие с изобразительной формой.

Существенную роль в развитии искусства 1920-х годов сыграли открытия представителей авангарда предыдущего десятилетия: в послевоенные годы многие из них нередко примеряли свои достижения к жанру анималистики. Подобные опыты раздвигали границы традиционного жанра и совершенствовали язык пластики. Создавался некий новый художественный контекст, в рамках которого развивалась, шагая в ногу со временем, и анималистическая скульптура. Произведения новаторов, обращавшихся к этому жанру, представляли собой интереснейшие решения, однако еще более любопытным явилось обилие многочисленных и талантливых интерпретаций, созданных менее радикально настроенными скульпторами-анималистами. Стилистическую ориентацию большинства из них можно определить как компромиссную ветвь модернизма, или то, что в современном искусствознании принято относить к феномену стиля ар-деко.

Фактор, который способствовал расцвету анималистического жанра, – это его неожиданная роль в скульптуре XX века. Обращение к зооморфным формам стало одним из «выходов» авангардных и умеренно-модернистских направлений из рамок традиционализма. Напомним, что в конце XIX – начале XX века в развитии пластического искусства наступила некоторая стагнация. Официально признанный «академический» метод, далекий от классического равновесия, богатый эклектичными чертами и разнообразными комбинациями «нео» стилей, обнаружил свою несостоятельность еще в конце XIX века. Существенный переворот был совершен Огюстом Роденом, а также «выступлениями» в пластике Эдгара Дега и Анри Матисса, однако импрессионистический, а у Родена – интенсивно-пластический метод эмоционально-напряженной образности был до конца исчерпан уже на рубеже столетий. Вектор нового развития обозначился в начале XX века. Заданный Эмилем-Антуаном Бурделем и Аристидом Майолом, он был обращен к еще не освоенной традиции архаического, доклассического искусства. Несколько позже произошел поворот к примитиву Бранкузи и «кубистическая революция» Архипенко – художников, дерзнувших применить к физической форме метод разложения на геометрические объемы. В послевоенные годы одной из задач пластического искусства стало примирение нововведений модернизма с традиционным пониманием формы, что стало одним из вариантов органичного развития стиля ар-деко.

Наряду со сменой стилистики анималистическое искусство активно осваивало новый круг сюжетов, подвластных пластике. Вплоть до начала XX века главным объектом творчества скульптора могло быть лишь человеческое тело, а формальной художественной задачей – его взаимодействие с пространством. Благодаря открытию зооморфных форм как предмета «высокого» станкового искусства (в отличие от прикладного понимания анималистики XIX века) скульпторы XX столетия – как представители авангарда, так и менее радикально настроенные модернисты – существенно расширили свои выразительные возможности. Мастера «сдержанного модернизма» обратились к сфере анималистической скульптуры как к полю совмещения традиции, архаики и авангарда. Новое пространство было в полной мере готово и, более того, требовало разработки новой иконографии.

Явление, которое оказало значительное воздействие на выразительные средства, стилистические черты скульптуры начала XX века, – это открытие памятников архаического и древнего искусства. «Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такой пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи», – писал Максимилиан Волошин³. Раскопки и экспедиции ученых извлекали на свет произведения древней скульптуры, поражавшие современников сдержанностью и выразительностью пластического языка. Первым «проводником» архаики в современное искусство стал Антуан-Эмиль Бурдель, адептом примитива – Константин Бранкузи. «Геракл» Бурделя открыл почти варварскую экспрессию и силу доклассической цивилизации, «Поцелуй» Бранкузи был первым приближением к абстрактной скульптуре. Бранкузи уже в произведениях конца 1900-х годов сформировал лаконичную форму, сведенную к основному объему. Его скульптура «Поцелуй» была воздвигнута на кладбище Монпарнас в качестве надгробия (1910) и стала образцом для художников последующих поколений. В середине 1910-х годов Архипенко была совершена «кубистическая революция», а в 1910–1911 годах он создал группу блокоподобных фигур из камня и мрамора – образы, «полные первобытных сил, обнаруживающие близость архаичной пластике»⁴.

Таким образом, представители «умеренного модернизма» в 1920-е годы получили широкие возможности для «освоения» нововведений авангарда. Анималистическая скульптура превратилась в сферу весьма успешного претворения и переработки новых замыслов. Одним из ключевых признаков формотворчества 1920-х годов, своеобразным синонимом современного стиля стало особое понимание лапидарной формы, извлеченное из уроков авангарда. Обтекаемый силуэт и графическое прочтение фигуры обнаружили родство произведений архаической пластики и эстетики современного техницизма.

Увлечение экзотикой, наследием стран Востока и Африки, переживаемое в искусстве и моде того времени, нашло выражение в изображе-

нии диких экзотических животных – пантер, львов, леопардов. Их фигуры импонировали стилю ар-деко своей ярко выраженной пружинной, энергичной пластикой, возможностями стилизации силуэта и линии, усиления контура. Профильное и линейное прочтение формы помогало придать силуэту животного гибкость, современно выражать декоративное начало в пластике. Обтекаемость и сдержанность силуэта, с одной стороны, соответствовали эстетике Streamline Moderne, с другой – напоминали обобщенные блоковидные фигуры Древнего Египта и Ассирии.

Обращения к архаическим, доклассическим культурам подготовило почву для эстетической склонности к методу прямого высекания. Этот способ «освобождения» формы из блока камня в противоположность лепке в мягком материале, сохранения в очертаниях предмета памяти о первоначальном блоке впервые в XX веке были применены Константином Бранкузи в его «Поцелуе» 1907 года. В 1920-е гг. техника *taille directe* распространилась довольно широко. Скульпторы стиля ар-деко находили в ней соответствие своим представлениям о мастеровой, «ремесленной» составляющей пластического искусства, определенную эстетическую философию – как, например, «пророк прямого высекания» Жозеф Бернар⁵. Скульпторам-анималистам импонировал не столько символический подтекст метода, сколько аналогия с «чистотой» подхода древних мастеров. Вдохновленные статуями Древнего Египта, они искали выразительные возможности в обработке твердых пород камня – обсидиана, гранита, кварца. (Ил. 1.) Следование возможностям материала помогало скульпторам Франсуа Помпону и Марселю Сандозу достичь монументальности, выразительности и лаконичности пластического языка. Большую роль сыграло также изучение вотивной пластики с изображением животных, дававшей непосредственные образцы для скульпторов-анималистов. Сравнение зооморфных фигур 1920-х годов с памятниками древнего искусства Египта, Ассирии, Вавилона обнаруживает тесную связь, а иногда и прямые параллели современности и архаики.

Навстречу художественным открытиям, шедшим из глубины веков, из будущего на художников ар-деко обрушивались новые открытия модернизма 1920-х годов – вторая волна кубизма, получившего в послевоенные годы развитие в скульптуре, футуризма, абстракционизма, сюрреализма. Константин Бранкузи, Ганс Арп, Умберто Боччони, Генри Мур не только давали пищу для размышлений, но также самостоятельно обращались к жанру анималистической скульптуры. Открытия этих авторов создавали почву для интерпретаций скульпторов-анималистов 1920–30-х годов, задавали векторы дальнейшего развития.

Стоит сказать, что легкости усвоения уроков модернизма в анималистической скульптуре способствовала молодость этого жанра. История его достаточно коротка: как самостоятельный вид пластики он начал развиваться не ранее середины XIX века⁶. До этого времени в истории искусства изображение животного в качестве сюжета скульп-

птурного произведения не имело статуса самостоятельного жанра – с разработанной и соответствующей ему характеристикой, иконографией, средствами выразительности, с индивидуальными приемами изображения. Во многом это объяснялось отсутствием вестского повода, мотивации, препятствиями в изучении природы: наблюдение мертвых животных было доступно лишь в кабинетах ученых или анатомических театрах, а увидеть диких зверей живую могли лишь немногие художники, имеющие возможность путешествовать. Ситуация изменилась в середине XIX века: в это время в европейских городах начали появляться т. н. *jardins des plantes*, ботанические или зоологические сады, где экзотические звери были представлены на обозрение публики⁷. Художники впервые смогли делать этюды с природы, что не замедлило сказаться на развитии анималистического жанра. Центральной фигурой анималистической пластики второй половины XIX столетия стал французский скульптор Антуан-Луи Бари. Его творчество отмечено чертами романтизма и реалистическим подходом к изображению. В выборе сюжета он предпочитал руководствоваться вкусами публики, которая желала видеть экзотических и хищных животных, сцены охоты и поединков. Не испытывая потребности в решении новых формальных, стилевых или пластических задач, на протяжении половины столетия Бари и скульпторы его круга активно осваивали новый ряд сюжетов, тем, образов, связанных с изображением животных.

Новый этап в становлении анималистической скульптуры начался после 1900 года. Центром ее развития по-прежнему оставался Париж, однако натурализм и романтическая концепция уступили место более отстраненному и аналитическому подходу: изображение животного как модного «экзотического» феномена сменилось пониманием творческой задачи разработки фигуры как пластической формы в пространстве. Если художников XIX века привлекали в изображении животного новизна сюжета, занимательность экзотической темы, необычность пред-



Ил. 1. Сидящая обезьяна. Новое царство. 3-е тыс. до н. э. Алебастр. Египетский музей. Берлин

мета изображения, то скульпторы XX столетия искали возможности извлечения новых формальных и пластических решений, создания оригинальных стилизаций и изысканных силуэтов.

Начиная с 1910-х годов интерес к анималистической пластике усиливается. К этому жанру обращаются как мастера передового авангарда (начиная с Бранкузи и заканчивая братьями Мартель), так и широкий круг авторов, которых мы можем отнести к стилю ар-деко. Продуманное, чутко сбалансированное и сдержанное применение принципов модернизма, не требующее радикального отрицания реалистической формы, но позволяющее экспериментировать с ее интерпретацией, весьма импонировало вкусу скульпторов 1920–30-х годов.

Развитие анималистической скульптуры стиля ар-деко происходило по двум основным направлениям, которые можно условно обозначить как «синтетическое» и «натуралистическое». Обладая рядом общих черт – стремлением к обобщенности, высоким вкусом к стилизации и декоративному прочтению формы, интересом к экзотике и архаическим культурам – направления различались степенью претворения природы и восприятием современных течений. Мастера «синтетисты», к которым можно отнести Франсуа Помпона, Марселя Сандоза, в определенной степени братьев Мартеля и Йозефа Заки, предпочитали лапидарные формы, работу с крупными геометрическими объемами, нередко работу в методе прямого высекания, избегали мелких деталей и фактурной трактовки. Мастера второго, «натуралистического» направления – Рембрандт Бугатти, Поль Жув, отчасти Георгий Артемов – были не менее умелыми стилизаторами, однако отличались большим интересом к передаче сиюминутных состояний, к более тщательной разработке фактуры, нередко позволяя себе воспроизводить отдельные натуралистические детали. В качестве метода работы их больше привлекала лепка в мягком материале, которая позволяла сохранять на поверхности скульптуры следы обработки и передавать «дыхание жизни».

Среди мастеров-анималистов нового поколения XX века первым стоит имя Рембрандта Бугатти (1884–1916). Несмотря на голландское происхождение, его творчество лежит скорее в контексте французской художественной среды. Будучи учеником Паоло Трубецкого, он впитал в себя традиции импрессионистической школы, центром которой была мастерская Огюста Родена. Его творчество охватывает небольшой период – с начала 1900-х по 1916 год. Однако стиль мастера успел совершить некоторую эволюцию от импрессионистической манеры к аналитическо-обобщенному подходу, предвосхитив, таким образом, развитие скульптуры последующих двух десятилетий. Несмотря на определенное новаторство, творчество Бугатти было в сильной степени связано с традициями импрессионизма конца XIX века, а его изображение животных оставалось слишком реалистичным, что не позволяет его скульптуры безоговорочно отнести к контексту стиля ар-деко. Харак-

терно, что мастер отдавал предпочтение работе в мягких материалах, глине и гипсе, которые давали ему возможность передачи сиюминутных состояний. Как правило, скульптор выбирал момент, когда поза животного являлась наиболее точным выражением его характера. По воспоминаниям современников, Бугатти мог часами ждать верной позы, которую он сразу зарисовывал на бумагу, а затем переводил в бронзу. Поверхность скульптур Бугатти не скрывала следы работы мастера с материалом: импрессионистическая лепка контура, нарочитая грубость фактуры, иногда обнаруживающая следы прикосновений пальцев скульптора, являются характерными приемами его стиля.

Некоторые скульптуры Бугатти имеют ярко выраженный эмоциональный оттенок, что позволяет предположить влияние Огюста Родена. «Прозящий слон» (второе название – «Il u agivera») 1908 года представляет собой одну из крайних точек в диапазоне психологических возможностей анималистического образа. Животное изображено в момент прошения подачки у зрителя, в сложной неустойчивой позе, с вытянутым вперед хоботом. Противоречивый баланс масс, контраст тяжелой фигуры животного и узкой точки его опоры создают напряженность в ощущении формы, формируют экспрессивный характер образа.

Незадолго до Первой мировой войны стиль скульптора существенно изменяется. Непосредственность и точность в передаче натуры уступили место оригинальности формально-пластических решений, усилению декоративного начала. Некоторые произведения Бугатти позднего периода можно назвать предчувствием стиля ар-деко. В отдельных работах силуэты фигур представляют собой почти готовые образцы стиля межвоенных десятилетий. Так, скульптура «Пума» впервые фиксирует силуэт, ставший характерным для 1920-х годов, – профильное, подвергнутое стилизации изображение шагающего животного. Подобный образ превратился в своего рода обязательную «пробу сил» для целого поколения скульпторов. Общей задачей стало создание формы, сочетающей декоративное и реалистическое начала, – особая выработка стилизованного силуэта, удачное расположение тела и конечностей, соблюдение гармонии движения и статичного положения. В отличие от многих авторов XX века, которые допускали доминирование декоративных качеств и превращали фигуру в своеобразный знак-символ, Бугатти сохранил близость к натуре в изображении модели, передавая индивидуальную манеру животного, повадки, сдержанно-агрессивное напряжение размаха шага.

«Нубийский лев» начала 1910-х годов – пожалуй, наиболее близкая стилю ар-деко скульптура. (Ил. 2.) Будучи одним из наиболее поздних произведений мастера, эта работа имеет ряд отдаленных параллелей в творчестве современных мастеров авангарда – в частности, Александра Архипенко. Протокубистический прием «ограничения поверхностей в результате анализа массивных форм»⁸ лишь намечен в скульптуре,



Ил. 2. Рембрандт Бугатти. Нубийский лев. Ок. 1913 г. Бронза.
Частная коллекция

но, тем не менее, он свидетельствует о поисках новой выразительности в творчестве автора. Обобщая форму и намечая широкие грани ее плоскостей, Бугатти не идет далее по пути ее геометрического расчленения и анализа. Потребность в остроте характеристики превалирует для художника над экспериментом формального воплощения. Тем не менее «Нубийский лев» обнаруживает ряд приемов, которые станут определяющими чертами анималистической скульптуры стиля ар-деко: гранение крупных плоскостей, внутренняя замкнутость и самодостаточность образа, отсутствие ярко выраженных эмоциональных и психологических характеристик, массивность и нерасчлененность общего объема, ярко выраженный силуэт, отсутствие мелких деталей и работа с широкими плоскостями.

Скульптуры Рембрандта Бугатти были весьма востребованы уже при жизни мастера, что говорит об актуальности его художественных поисков. В период с 1908 по 1914 год многие его модели были запущены в тиражное производство, в частных галереях прошел ряд его персональных выставок. Будучи первым скульптором-анималистом XX века, он удовлетворял потребности публики в кабинетной скульптуре современного облика. Его произведения характерны, интересны и вместе с тем декоративны. Пластика Бугатти отличается наиболее реалистичским подходом к изображению животного по сравнению с тем, что будет совершено далее в анималистической скульптуре XX века. Начиная с натуральных штудий в парижском *jardin des plantes* и двигаясь далее по пути обобщения и отчасти декоративного прочтения формы, скульптор не отказался от определенной доли натурализма в изображении живот-

ных. Его характеристики были слишком остры, чтобы творчество мастера можно было отнести к стилю ар-деко, однако отдельные приемы и композиции получили в творчестве скульпторов 1920-х годов дальнейшее органичное развитие.

С начала 1910-х годов в пластическом искусстве XX века происходят эксперименты с формой, осуществляемые главным образом мастерами радикального авангарда, которые совершали «выходы» в сферу анималистической скульптуры. Уже в 1907 году Бранкузи заявил о возможности редуцирования формы до блоковидного объема, едва намечающего детали изображаемого объекта. Принцип монолитности тела был доведен им до логического завершения в скульптуре «Тюлень» 1924 года. (Ил. 3.)



Ил. 3. Константин Бранкузи. Тюлень. Ок. 1924 г. Мрамор. Центр Помпиду. Париж

Изображение животного представляет собой искривленную пирамидальную форму, высеченную из гранита. Автор приходит к пониманию архетипа, праразмы изображаемого объекта, лишенной внешних деталей и представляющей собой как бы внутреннюю сущность изображаемого животного. Очертания абстрактной фигуры имеют легкое искривление и наклон, которые выступают единственной характеристикой образа, смоделированного интенцией его воображаемого движения. Бранкузи превращает изображаемый объект в «обобщенный, словно обточенный веками... лапидарный образ застывшего времени, обращенный к архаике человеческой цивилизации, как в сюжетном, так и в стилистическом плане»⁹. Одним из наиболее известных произведений мастера, своего рода символом абстрактной анималистической скульптуры стала «Золотая птица» Бранкузи 1919 года. «Сведение изображения животного к простейшим объемам являлось для него средством приближения к самой сущности природного существа», – пишет исследователь института искусств Чикаго Маргарита Андреотти, цитируя самого Бранкузи: «Сложность заключается в достижении простоты. Красота выражается в достижении абсолютного баланса»¹⁰. В отличие от Архипенко, истоки вдохновения которого можно было увидеть в пластике Древнего Египта или греческой архаики, Бранкузи представил эстетическую переработку еще более древних памятников культуры – палеолитического и кикладского искусства. Он стремился приблизиться к тому, что составляет внутреннее содержание формы, изобразить сущность путем отсечения от нее всех второстепенных деталей. «Изображение рыбы для меня – это ее

скорость, ее скольжение, рассечение воды телом... иными словами, ее сущность» – писал мастер о своем творчестве¹¹.

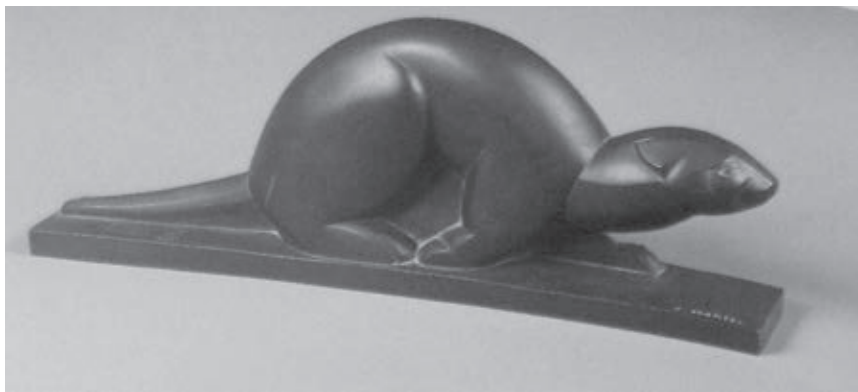
Одновременно с Бранкузи аналогичные открытия были совершены другим мастером авангарда – Александром Архипенко, незадолго до его обращения к кубизму. В 1910 году была отлита в бронзе скульптура «Женщина с кошкой». Изображение животного также представляет собой одно из первых сознательных обращений анималистки «к строгому искусству, лишенному украшений Древнему Египту и всем направлениям архаического выражения»¹². Неделимость замкнутого объема, намеренная примитивность, даже грубость формы открыли новые возможности выразительности для скульпторов межвоенных десятилетий, подражающих доклассическому искусству.

Таким образом, уже к концу 1910-х – началу 1920-х годов в области анималистической скульптуры были представлены все существенные нововведения модернизма. Открыв невиданную до сих пор свободу в области данного жанра, мастера радикального толка одновременно исчерпали заданные направления, доведя совершенные открытия до логического завершения. Очевидно, что скульптура не могла стать более абстрактной, чем произведения Бранкузи, или более «кубистической», чем фигуры Архипенко. Дальнейшее развитие в 1920-е годы устремилось по пути примирения нововведений авангарда и реалистической традиции. Мастера добивались стилистического изыска, соответствия формальных методов и индивидуальности изображаемого предмета, создавали оригинальные интерпретации современного стиля.

Творчество скульпторов Жана и Жоэля Мартель (1896–1966) – да, все правильно, они близнецы, родились и умерли в один год – представляет собой пример приложения принципов радикального модернизма к анималистической скульптуре 1920-х годов. Со свойственной им агрессивностью авторы внедряют конструктивную логику и стилистические черты обтекаемых очертаний Streamline Moderne в произведения станковой пластики, которые получают в их интерпретации холодно-рассудочный оттенок. Облик анималистических работ братьев Мартель, при всей их оригинальности, выражает наиболее традиционные решения в их творчестве, что дает возможность включить их в контекст изучения стиля ар-деко. Во многом это происходило потому, что большинство анималистических скульптур братьев предназначалось для их промышленного репродуцирования. Заказчиками выступали промышленные мануфактуры и литейные предприятия, которые испытывали потребность в произведениях для современного интерьера. Их главное требование состояло в том, чтобы форма скульптуры, при всей ее «оригинальности», была приспособлена к пониманию широкой публики и к последующему тиражному воспроизводству. Необходимость сотрудничества с промышленностью являлась весьма плодотворной мотивацией для новых направлений художественных поисков. Братья Мартель, как и многие

другие скульпторы 1920-х годов, получили возможность прививать публике вкус к новому стилю, создавая произведения менее радикального толка, более понятные современному зрителю, но соответствующие их эстетическим представлениям. Заказчиком братьев Мартель поначалу выступал завод Фо и Гийяр в Булонь-Сюр-Сен, затем инициатива перешла к мануфактуре Севра, которая в 1920-е годы стала широко сотрудничать с авторами модернистского толка. Как отмечает Филипп Комен, анималистические скульптуры братьев «идеально вписываются в стилистическую концепцию ар-деко благодаря упрощению объемов и их удивительной согласованности»¹³.

Скульптура «Ласка» 1919 года – первое известное произведение художников в анималистическом жанре. (Ил. 4.) Обращение к нему было вызвано заказом литейной мастерской Валенсьенн и положило начало целому ряду произведений, работа над которым продолжалась вплоть до 1960-х годов. Сохранившиеся эскизы, опубликованные в каталоге выставки братьев Мартель¹⁴, не имеют аналогов в творчестве других художников-анималистов и раскрывают суть их математического подхода. Не порывая с изобразительностью, они достигают идеальной, в их представлении, формы методом аналитического расчета: фигура животного строится при помощи комбинации и наложения друг на друга окружностей большего и меньшего масштаба, начерченных с помощью циркуля. В предлагаемой концепции нет места натурным штудиям, непосредственности наблюдения за прототипом изображаемого животного. Братья Мартель видели в анималистической скульптуре возможность воплощения своих эстетических идей, их творческим инструментом выступал метод конструирования формы. Тем не менее скульпторам удалось достичь определенной индивидуальности образа благодаря оригина-



Ил. 4. Жан и Жозель Мартель. Ласка. 1919. Бронза. Частная коллекция

нальному сочетанию материала, формы, способам комбинации объемов и обработки поверхности.

Одно из наиболее известных произведений братьев Мартель – это скульптура «Кошка», выполненная в нескольких вариантах и различных материалах. Произведение предназначалось для размещения в интерьере павильона французского посольства на выставке 1925 года, спроектированном архитектором Рене Габриэлем для выставки 1925 года. Экспонированная модель была выполнена в керамике и покрыта глазурью в технике кракле. Статичность, замкнутость тела скульптуры, неделимость ее сдержанного объема, отсутствие деталей и крупные грани поверхностей напоминали пластику Древнего Египта. Возможно, скульпторы ориентировались на имеющиеся в публичных собраниях артефакты – известно, что изображение богини Бастет с аналогичной композицией сидящего животного находилось в Лувре с 1836 года. Внимание к технике исполнения, активное внедрение новых материалов, применение цвета в скульптуре и освоение новых средств выразительности объединяет братьев Мартель с другими мастерами 1920-х гг. «Кошка» и подобные ей произведения в керамике имеют сходство с произведениями Марселя Сандоза, что отмечает Филипп Комен¹⁵. Однако различия их также существенны: конструктивный метод модернистов восходил к более широкой концепции жизнеустройства, претворение которой в отдельных объектах исключало возможность личностного подхода. В отличие от представителей традиционного крыла, которые избирали дедуктивный метод и возводили многочисленные проявления частного в обобщенный образ, братья Мартель, напротив, через призму общего показывали его частное проявление. Марсель Сандоз в произведениях тиражного производства оставался верен себе, существенную роль в выразительности скульптуры он отводил разработке характера модели. Сравнивая «Кошку» Мартель и «Кошку» Сандоза, остается только удивляться, насколько различными могли быть произведения одного десятилетия, выполненные в аналогичных композиции и технике.

«Львица» 1923 года – наиболее яркое и оригинальное произведение модернистов в жанре анималистической скульптуры. Фигура животного выполнена из лент листового металла, которые строят форму путем чередования пустот и легких металлических лент. Метод конструирования тела, а также принятие пустот как равноценной с телом скульптуры формы были сформулированы еще в 1910-е гг.: «Идею, что твердая форма и пустота равноценны и могут взаимопроникать друг в друга и замещать одна другую... первым перенес в скульптуру Архипенко»¹⁶. Несмотря на нетрадиционность исполнения, фигура львицы удачно расположена в пространстве, ее силуэт легко прочитывается с фронтальной точки зрения, а образ обладает ярким индивидуальным характером. Пышные объемные очертания лент наполняют облик величием и монументальностью, что делает скульптуру одним из лучших произведе-

ний мастеров. Представляя наиболее сдержанные решения творчества братьев Мартель, воплощая союз радикального и декоративного начала, их анималистическая скульптура вполне отвечает контексту стиля ар-деко 1920-х годов. Хотя для авторов изображение животного являлось лишь поводом для формально-стилистического эксперимента, тем не менее итогом выступала «простая... чистая графическая форма, рациональная, в духе ценностей современных декораторов, членов общества УАМ»¹⁷.

Творчество Франсуа Помпона (1855–1933) – несомненно, образец наиболее тонкой интерпретации анималистической скульптуры первой половины XX века, созданной средствами стиля ар-деко. Его произведения соединяют непосредственность и монументальность, острый взгляд наблюдателя и вкус умелого художника-стилизатора. Творческим кредо мастера были искренность и простота, а его художественным методом – синтез и обобщение. Его скульптуры кажутся отчасти близкими произведениям братьев Мартель: их объединяет обобщенность художественного языка, обтекаемость силуэта, сжатая выразительность характеристик. Однако, в отличие от мастеров радикального толка, которые воспринимали объект изображения как один из способов претворения в жизнь их конструктивных идей, для Помпона первостепенное значение имело выражение индивидуальности изображаемого объекта. Синтез формы и редуцирование деталей никоим образом не исключали оригинальности художественного образа. Обязательность соответствия современным стилевым течениям для Помпона была второстепенной, в равной степени его не волновало и восприятие современной публики. Мастер следовал своему методу как в начале 1900-х годов, когда в моде была свободная импрессионистическая лепка Родена и Бугатти, так и в течение последующих десятилетий, когда силуэты его скульптур удачно вписались в стилистическую концепцию обтекаемых очертаний форм Streamline Moderne. В течение долгого времени скульптор оставался неизвестен широкой публике – начав работать в 1890-е годы, только в конце 1910-х годов он добился успеха. Как отмечает Лириан Коллас, посвятившая исследованию творчества мастера несколько десятилетий, «он на десять лет опередил Бернара и на двадцать лет стоял впереди Деспьо»¹⁸. В 1920-е годы счастливым образом вкусы художника и публики совпали, и обтекаемые очертания скульптур Помпона обрели актуальность как проявление современного стиля. В 1919 году музей Люксембурга приобрел скульптуру «Горлица», в 1921 году три фигуры из гипса были проданы музеем Гренобля. Настоящий успех пришел к мастеру в возрасте 67 лет: в 1922 году на Осеннем салоне его монументальная фигура «Белый медведь» получила главный приз в секции скульптуры. В 1929 году это произведение приобрел музей Люксембурга. Благодаря тому, что Помпон завещал почти все свои работы французскому



*Ил. 5. Франсуа Помпон. Утка.
Бронза. 1911. Музей Орсе.
Париж*

государству, большое количество его произведений представлено в музее Орсе, музее искусств Дижона и музее творчества мастера в Салье.

Большую роль в формировании стиля Помпона сыграла его принадлежность к группе «Bande à Schnegg» (объединение скульпторов, сформировавшееся вокруг мастерской Родена). Художники этой группы уже в 1900-е годы противопоставили «романтическому» стилю скульптуры мэтра чистоту линий и простоту выразительного языка. Они черпали вдохновение в искусстве Древнего Египта и греческой архаики, искали новые средства стилизации формы. Многие члены «Bande à Schnegg» в 1920-е годы стали ведущими представителями стиля ар-деко в скульптуре – Деспьо,

Дривие, Алу и другие¹⁹. Одна из ранних скульптур Помпона, хранящихся в музее Орсе, – это «Бизон» 1907 года. В произведениях мастера нет экспрессии и сиюминутности состояний Бугатти, но им также чужда холодность и отстраненность образов скульпторов-модернистов. Фигура поражает своей замкнутостью и спокойствием, внутренней циркуляцией энергии, скрытой в мощном теле животного. Скульптор создает контраст потенциальной силы монументального тела и его напряженной сдержанности. Детали облика животного редуцированы, главным средством выразительности является силуэт фигуры и «налитая» силой, лаконичная форма.

«Утка» 1911 года – одно из наиболее известных произведений скульптора. (Ил. 5.) В скульптуре довоенного периода мастер уже в полной мере сформулировал суть своего метода, которому он останется верен вплоть до 1940-х годов. В музее Орсе хранится множество гипсовых эскизов и студий²⁰. Материалы позволяют проникнуть в творческий «индуктивный» метод мастера, идущего от конкретного к обобщенному. Конечный вариант скульптуры, исполненный в бронзе и камне, представляет собой синтез многочисленных подготовительных этюдов в графике и глине, где скульптор прорабатывает ракурсы, повороты, изучает динамику и характер движения тела. Модели в глине отличаются определенной долей реализма, деталями, которые редуцируются в конечном варианте. Как верно отмечает Франсуа Жаленк, куратор ретроспективной выставки Франсуа Помпона, организованной в 1999 году в музее изящных искусств Клермон-Ферран, главный принцип работы мастера – это синтез формы²¹. В конечном варианте произведения Помпон воплощает именно ту позу, которая наиболее точно соответствует

облику и характеру животного. Лаконизм в обработке поверхностей достигает своего апогея: если в «Бизоне» 1907 года еще была намечена и обозначена фактура шерсти и кожи животного, то поверхность тела птицы представляет собой абсолютно гладкий, блестящий, обтекаемый объем. Отсутствует любой намек на фактуру, однако, опуская детали, скульптор подчеркивает самое существенное, передавая характер птицы в силуэте и объеме. Возможно, именно точно найденная поза животного является одним из главных средств выразительности, которыми оперирует мастер. Как и другие талантливые художники-анималисты 1920-х годов, Помпон в изображении «фигуры животного в конкретном действии, только пластикой и “аэродинамикой” тела, создает полную иллюзию... движения»²².



Ил. 6. Франсуа Помпон. Белый медведь. 1922. Гипс. Музей Орсе. Париж

Скульптура «Белый медведь» Помпона – знаковое для творчества мастера произведение, над которым он работал в течение нескольких лет, с 1920 по 1933 год. (Ил. 6.) Определенный набор признаков позволяет отнести скульптуру к ряду произведений зрелого ар-деко – это обтекаемость формы, обобщенность силуэта, монументальность, сдержанная подвижность и скупая динамика при внешней замкнутости объема. Гладкая поверхность скульптуры исключает разработку фактуры, главным средством выразительности выступает силуэт. Исследователь творчества Помпона Л. Коллас определяет подход мастера фразой «*Sans trou*



Ил. 7. Эдуард Марсель Сандоз. Стенная лисица. Конец 1920-х гг. Бронза

ni ombre» («ни отверстий, ни теней»)²³, имея в виду неделимость и монолитность его скульптур, отсутствие мелких деталей. Творчество Помпона было в известном смысле новаторским для своего времени. Его скульптуры не вписывались в обстановку современных им утонченно-декоративных будуаров 1920-х годов. Стилистически его произведения были близки мастерам следующего поколения – монументальным интерьерам Рульмана 1930-х годов, залам транс-

атлантических лайнеров или колониальной выставке 1931 года. Лучшая параллель его сдержанным силуэтам – это гигантские «креслы-слоны» 1930-х годов или настенные панно позднего Жана Дюнана. Возможно, именно поэтому творчество Помпона не получило широкого признания при его жизни. Однако сегодня, с позиции исторической ретроспективы, мы можем назвать работы мастера одним из наиболее выдающихся проявлений стиля ар-деко в анималистической скульптуре.

Близкими творчеству Франсуа Помпона представляются работы Эдуарда-Марселя Сандоза (1881–1971). Их объединяют изысканная лапидарность, сдержанность пластического языка. Однако художественное видение Сандоза имеет более камерный, чуткий к эмоциональным нюансам оттенок. Работы этого мастера, скульптора шведского происхождения – одно из наиболее интересных и трогательных явлений французской анималистической пластики 1920-х годов. Художник по праву может быть назван единственным мастером камерной анималистической скульптуры. Его творчество соединяет в себе монументальность и обобщенность с непосредственностью и эмоциональностью, его стиль изыскан, однако в нем нет холодности стилизации, напротив, каждый образ оригинален и непосредствен. Как и братья Мартель, Сандоз сотрудничал не только с бронзолитейными предприятиями, но и с керамическими мануфактурами. Помимо пластического искусства, он работал в сфере прикладного дизайна, создавая керамические сервизы с фигурами птиц и животных для мануфактуры в Лиможе. С 1921 года он сотрудничал с заводом «Порселен де Пари», для которого исполнил модель «Кошки», экспонированную на выставке 1925 года. Время от времени он также выполнял заказы для мануфактуры Севра и завода Лангенталья в Швейцарии.

Большинство произведений Сандоза характеризуется особой обтекаемостью объемов, укрупненностью форм, отсутствием мелких деталей и



Ил. 8. Эдуард Марсель Сандоз. Кондор. 1911. Бронза. Частная коллекция

фактуры, что сближает его с творчеством художников группы «Bande à Schnegg». В скульптуре «Кролик» начала 1920-х годов Сандоз достигает предела пластической обобщенности в своем творческом методе. Фигура животного почти целиком сводится к круглой сферической форме, на которой едва намечены конечности, а голова прочно слита с туловищем. Сандоз балансирует на грани отвлеченного и индивидуального. Будучи мастером детали, он одним штрихом наделяет образ яркой характеристикой: круглому объему тела он противопоставляет торчащее вверх кроличье ухо и загибает его таким образом, что неодушевленная фигура превращается в замершее живое существо. Анималистике Сандоза присущи качества особой непосредственности, эмоциональности, он был мастером тонких нюансов и метких характеристик. Незначительной деталью или поворотом головы он мог выразить многое – большее, чем могли передать другие скульпторы в развернутом сюжете. Достаточно вспомнить озабоченно-выжидательную позу его «Таксы» 1920 года – в силуэте собаки, при всей его обобщенности, выражены преданность и подчинение, непоседливость и внимание. Данную скульптуру можно сопоставить с ярким образом «Французского бульдога» Бугатти. «Степная лисица» конца 1920-х годов – это воплощение наивной трогательности зверя, усиленное его необычной внешностью. (Ил. 7.) Маленькое туловище, большая голова с крупными ушами, острая мордочка сообщают облику особую детскость и трогательность. Хрупкая фигурка лисицы стала одной из наиболее успешных и тиражируемых скульптур Сандоза.

Литейная мастерская Сюс Фрер выкупила у мастера права на репродуцирование произведения и запустила его в массовое производство.

Произведение «Кондор» носит программный характер и резко отличается от остального корпуса скульптур мастера. (Ил. 8.) Созданное в 1911 году, оно предвосхищает эстетику межвоенных десятилетий. Резкость ломаных линий крыльев, устремленность птицы вперед, характерные скошенные очертания ее головы и клюва могли бы показаться прямой параллелью искусства 1930-х годов. Однако ряд признаков: своеобразная прямолинейность в трактовке образа, неловкость расположения ног и тела, грубость рубленых объемов, тяжесть основания и оседание тела птицы на массивный горизонтальный постамент – обнаруживают в скульптуре несоответствие формы ее замыслу создания хищного, агрессивного образа. Стилистические «препятствия» будут преодолены в произведениях последующего поколения, обтекаемые очертания и легкий летящий силуэт фигуры станут естественным и органичным приемом для мастеров следующего десятилетия. Однако в данном случае именно наивность в программном изложении «современного» облика сообщают произведению его обаяние, чуждое эффектной холодности скульптур 1930-х годов.

Противоположностью концентрированного, синтетического метода Помпона и Сандоза выступали произведения Георгия Артемова и Поля Жува. Одним из главных качеств выразительности этих мастеров была их яркая декоративность, которая дополнялась натуралистическими чертами, экспрессией и отчетливо ощутимым экзотическим колоритом.

Георгий Артемов (1892–1965) был типичным представителем французского ар-деко в живописи, графике, скульптуре и декоративном искусстве. Будучи эмигрантом из России, он переехал в Париж в 1922 году, где являлся активным участником художественной сцены вплоть до конца 1950-х годов. Артемов работал в области декоративного искусства, создавал резные панно, барельефы и скульптуры, которые оказались необычайно востребованы публикой и критикой нового времени. Многие из его произведений были удостоены особых наград и медалей. Его выставочная деятельность не прерывалась в течение двух десятилетий: салоны художников-декораторов и скульпторов-анималистов, выставки в галереях Брандта, Колониальном музее, выставка 1937 года. Стиль Артемова, яркий и декоративный, нашел своего зрителя в буржуазной публике межвоенных десятилетий. Мастер стал настолько известен, что министерство колоний удостоило его разрешением лично отбирать в государственных хранилищах импортных колониальных материалов драгоценное дерево для его изделий. Художник пользовался этим правом долгое время, вплоть до Второй мировой войны, что давало ему возможность применять в скульптуре самые экзотические и редкие материалы, обладающие ярко выраженной фактурой. Как правило, он работал методом *taille direct*, предпочитая плотные породы дерева,

оправдывающие строгие, сдержанные очертания круглой скульптуры и тонкую графичность его невысоких рельефов.

В отличие от сдержанных, замкнутых образов большинства скульпторов-анималистов 1920-х годов, произведения Артемова эмоциональны и драматичны. Благодаря избранной им форме рельефа, допускающей развернутое изображение сюжета, Артемову удастся создать синтез бурного действия и декоративной формы. В скульптурных панно поражают их крепкая энергия, сила и драматизм изображаемых сцен. Как правило, темперамент рельефов сдержан умелой стилизацией, что делает их совершенными компонентами интерьера.

Как и многие другие авторы стиля ар-деко, скульптор избрал основой для своей художественной стилизации мотивы неевропейского искусства. В отличие от большинства скульпторов, увлеченных сдержанным благородством и простотой форм древнеегипетских и архаических статуй, Артемов находит близкие себе черты в агрессивном, энергичном, страстном и «варварском» искусстве скифов и ассирийцев. Как отмечает Николь Цимерман, определенную роль в формировании стилистического языка художника сыграла его поездка в Великобританию²⁴. Вполне возможно, что художник посетил Британский музей и остался под впечатлением рельефов и статуй ассиро-вавилонского искусства. Особенно созвучными искусству Артемова кажутся ассирийские рельефы «Охоты на льва» 645–635 гг. до н. э. Изысканность и выразительность линий, утонченность низкого рельефа, орнаментально-декоративная разработка фактур, одежд и мускулатуры, динамическая развертка фигур в двухмерном пространстве были откровением для европейского мастера. Артемов создает талантливые интерпретации ассирийского рельефа, подчас позволяя себе прямые параллели в графической разработке фактуры, мускулатуры или одежд. Однако его произведения лишены повествовательности ассирийского прототипа, он изображает лишь небольшие эпизоды, в которых задействовано не более двух-трех персонажей. Впитав в себя определенное изящество, графическую выразительность и легкость скользящего силуэта, Артемов не довольствуется этими характеристиками. Напротив, он утяжеляет фигуры гипертрофированностью мускулатуры, нарочитой напряженностью искусственных поз, брутальностью и агрессией. Предложенная мастером укрупненность объемов в сочетании с подчеркнутой физической мощью персонажей является своеобразным предвосхищением американского стиля 1930-х годов. Вполне возможно, что произведения Артемова оказали влияние на формирование художественной манеры американского скульптора Пола Маншипа, который в 1920-е годы жил некоторое время в Париже. Отличие Артемова состоит в ярко выраженной определенности персонажей – их внешности, характере, динамике движения. В скульптуре США эти признаки будут заменены отвлеченной холодностью и пафосом последующего десятилетия.



*Ил. 9. Георгий Артемов. Охота на тигра. 1931.
Дерево падук. Частная коллекция*

Наиболее известные рельефы Артемова относятся к концу 1920-х – началу 1930-х годов – «Бизон», «Охота на кабана» и «Охота на тигра». Все эти произведения представляют собой крупные декоративные панно, выполненные в технике резьбы из экзотических пород дерева. По мнению Н. Циммерман, рельефы Артемова представляют собой один из вариантов декоративного искусства, предназначенного для интерьеров 1920-х годов, подобно монументальной живописи Рафаэля Делорма, Жана Дюпа или декору ширм Жана Дюнаана. Это утверждение справедливо до определенной степени: в отличие от аморфных и довольно безликих композиций Делорма, напряженно-изысканные рельефы Артемова не дополняют композицию интерьера, но являются ее стержнеобразующим элементом.

Наиболее известный рельеф Артемова – «Охота на тигра» 1931 года (Ил. 9.) Он был настолько известен уже при его жизни, что мастером были выполнены два авторских повторения. Первоначальный вариант наиболее крупного размера (82х260 см) был выполнен в 1931 году и экспонирован на Салоне художников-декораторов в 1932 году. Повторения меньшего масштаба (72х169 см) были изготовлены в последующие годы и представляют собой более стилизованные интерпретации сюжета. Композиция основного рельефа построена на противостоянии двух крупных масс – человека и зверя, их движение центростремительно и одновременно закручено по внутренней оси каждой фигуры. Автор гипертрофирует тела, увеличивая ступни и кисти, подчеркивает мускулатуру и натянутые от напряжения вены. В открытом проявлении варварского, первобытного начала персонажей видны усвоенные и переработанные уроки Бурделя, в первую очередь, скульптуры «Геракл» 1909 года. Однако Артемов идет далее, безбоязненно нарушая анатомию ради усиления выразительности. Автор не проводит различия в характере человека и зверя, скорее уподобляет их друг другу, наполняя фигуры порывистым, инстинктивным движением. Крупные и весомые фигуры заполняют собой почти все изобразительное поле, их масштаб существенно превышает размер рельефа, что заставляет их скручиваться, нагибаться, вписываясь в границы изображения. Прием имеет целью

подчеркнуть мощь и силу персонажей, для которых оказываются несоизмеримо малы размеры рельефа.

Круглая скульптура Артемова существенно отличается от его декоративных панно. Для автора монографии о художнике Н. Циммерман станковые произведения представляются интересным проявлением декоративного дара Артемова. Однако они, как правило, лишены индивидуального начала и представляют собой скорее экзотические элементы интерьера, нежели самостоятельные станковые произведения. Исключение составляет скульптура «Священная лань», в которой мастером был найден баланс декоративной стилизации и тонкости в формулировании ее индивидуального характера. Произведение экспонировалось, наряду со скульптурами Помпона и Сандоза, на Салоне анималистов 1931 года, а затем было приобретено в галерею Эдгара Брандта. Гастон Орей в журнале «Mobilier et Decoration» 1935 года в обзоре выставки особо отметил «Священную лань» и назвал работу Артемова с деревом «настоящим ювелирным искусством»²⁵. Скульптура интересна талантливой интерпретацией нового пласта неевропейского искусства: фигура коленопреклоненной лани напоминает изображения на фибулах и щитах скифских племен, а ее постамент украшен растительным элементом, который восходит к мотивам звериного стиля. Жан-Луи Оге утверждает, что одним из источников сюжетов и мотивов для творчества Артемова стала книга «Энциклопедия орнамента», изданная в 1924 году под редакцией Альберта Леви в Берлине²⁶. Характерные дугообразные силуэты животных «звериного стиля», напряженные позы увлекали художника широкими выразительными возможностями графической стилизации. Как и для многих других скульпторов 1920-х годов, главным средством выразительности Артемов избирает линию. Неслучайно особенно плодотворной для него оказывается форма рельефа, а в случае круглой станковой скульптуры силуэт доминирует над пространственной композицией. Отвечая тенденциям времени, художник большое внимание уделяет выбору и обработке материала. Он использует экзотические породы дерева, падук и амарант, обладающие не только изысканным цветом, но и необычной фактурой.

Большинство других круглых скульптур Артемова лишено индивидуальных характеристик. Вероятно, им предназначалась та же роль, какая отводилась африканским маскам или другим историческим артефактам в контексте современной художественной жизни, – быть оригинальным, экзотическим элементом интерьера. Тело животного являлось лишь материалом для воплощения декоративного видения мастера, не случайно в качестве моделей он чаще всего выбирал те виды животных, которые не требовали индивидуальных характеристик – змею, рыбу или акулу, а в качестве материала – редкие и экзотические породы дерева, заполняющие ярко выраженной декоративностью содержание образа. Художественное видение скульптора свободно преодолевает физиче-

ские законы – так, одна из наиболее известных скульптур Артемова, «Очаровательная рыба», игнорирует природу существа и изображает фигуру, стоящей вертикально на плавнике. В отличие от многих мастеров, редуцировавших внешние признаки ради изображения внутренней сущности животного, Артемов гипертрофирует внешние черты, скрывающие внутреннюю пустоту его объектов. В целом произведения мастера являются наименее новаторскими и наиболее декоративными из всего корпуса анималистической скульптуры межвоенных десятилетий. Его стиль представлял собой высококлассное сочетание умелой, ловкой стилизации, экзотического вкуса, дорогих материалов и ярко выраженных интерьерных качеств.

Соперником Артемова в освоении экзотических мотивов анималистической скульптуры был французский мастер Поль Жув (1878–1973). В отличие от его коллеги, которого в равной степени привлекали антропоморфные и зооморфные образы, Жув был исключительно анималистом – как в графике, так и в скульптуре. Будучи не менее ловким мастером стилизации, Жув сохранял в произведениях искренний интерес к натуре, а также восхищение природной грацией изображаемых животных. Художник остался верен раз и навсегда выбранной теме: почти единственным предметом его изображения были дикие кошки – пантеры, львы, леопарды, однако в рамках этого ограниченного сюжета он создал бесконечное число разнообразных и притягательных, легко узнаваемых образов. Интерес к Востоку, который охватывает все творчество мастера, и неевропейским культурам неоднократно вливался в европейское искусство. В XIX веке это были увлечения японской гравюрой, китайской графикой, арабские сюжеты салонной живописи, в начале XX века – искусство примитивных народов; 1920-е гг. испытали новый всплеск интереса к неевропейским культурам, причем в их поле зрения оказались сразу несколько различных систем – искусство Африки, Японии, Древнего Египта, Латинской Америки. Все эти источники перерабатывались и плавилась в горниле нового стиля благодаря «гибкой, обладающей высокой приспособляемостью стилистической схеме»²⁷. Если искать стилистические параллели, то наиболее близкими творчеству Поля Жува кажутся произведения художника Александра Яковлева. Этих мастеров объединяет интерес к новым для истории искусства странам Дальнего Востока, предпочтение графической техники, сила и убедительность рисунка. Благодаря полученному гранту общества художников-ориенталистов, Жув в 1907 году получил возможность поехать в Алжир, где он прожил несколько месяцев. После Первой мировой войны он совершил путешествия на Шри-Ланку, во Вьетнам, Камбоджу, а позднее – в Африку²⁸. Все эти поездки дали возможность художнику не только вынести из стран Востока массу образов, типажей, рисунков с натуры, но также впитать в себя удивительную силу, упругость линии, энергию особого ощущения натуры. Изображение диких

кошек и пантер Жува не знает себе равных по силе выразительности. Его великолепное чувство грации и силы диких животных сочетается с выработкой тончайшего контура, легкого силуэта и высокого уровня стилизации. Экзотический вкус в сочетании с отточенным мастерством и чувством стиля обеспечивали мастеру публичный успех: произведения Жува охотно покупались современными коллекционерами, он ежегодно участвовал в Салонах анималистов, художников-декораторов, художников-ориенталистов, в Международных выставках 1925 и 1937 годов, Колониальной выставке 1931 года²⁹.

В интерпретации натуры Поль Жув выступает наследником традиции Бугатти: обаяние его скульптур заключается в их жизненности, легком дыхании, а также «удивительном эффекте соприсутствия, когда на поверхности скульптуры остаются следы лепки и отпечатки пальцев мастера»³⁰. «Шагающий лев» 1914 года – это прямая параллель творчеству голландского мастера, как в стилистическом, так и в хронологическом отношении. Сдержанная импрессионистическая лепка, не мешающая реалистическому построению формы, создает эффект соприсутствия живого существа. «Классическое» произведение Жува стиля ар-деко – рельеф «Пантера» из коллекции Музея 1930-х годов в Булонь-Биянкур (Musée des Années Trente). Как и Артемов, мастер работает в почти плоском, низком рельефе, предпочитая светотени выразительность контура. Профиль фигуры выделен более темным цветом против более светлого патинированного фона. Сдержанная, иератичная, величественная фигура напоминает рельефы с изображением львов на Воротах Иштар или близкие им произведения вавилонского или ассирийского искусства. Автору импонирует отсутствие интереса к телесности, к движению, к ощущению фигуры в пространстве и, напротив, ее графическое, символическое, знаковое прочтение. «Осваивая многочисленные формы культурного наследия, ар-деко, “впитывая” их, трансформирует архаическое... в ультрасовременное»³¹.

Анималистический жанр стал центром притяжения творческих сил поколения 1920–30-х годов, своеобразным полем свободного эксперимента. Обстоятельства сложились таким образом, что 1920-е годы оказались точкой пересечения множества факторов, которые способствовали разносторонним, плодотворным открытиям и значительным достижениям в области данного жанра и стиля ар-деко. Совпали цели, художественные установки, энергетической заряд обоих новых явлений. Их объединило стремление к лаконичности, краткости высказывания, характерности и обобщению. Задачи анималистической скульптуры лежали вне психологической сферы, что не могло не импонировать стилю ар-деко, с его сосредоточенностью на формально-пластических, декоративных задачах, отсутствием интереса к персональному, внутреннему содержанию. Зооморфные изображения были благодатной почвой для сплава декоративного и выразительного, реалистичного и условного.

К жанру анималистической скульптуры обращались как мастера радикально настроенного авангарда, так и скульпторы более сдержанной стилистической ориентации. Первые утверждали в новом жанре формальные новации, вторые примиряли их с изобразительной традицией и выразительными возможностями жанра. Тонкая грань модернизма и ар-деко в межвоенные десятилетия нередко пересекалась представителями обеих сторон – так, скульптуры традиционалиста Франсуа Помпона представляли собой приближение к минимализму Бранкузи, а «Львица» радикальных представителей модернизма братьев Мартель обладала монументальной декоративностью, свойственной стилю ар-деко.

Работавшие во Франции скульпторы-анималисты внесли существенный вклад в развитие пластического искусства межвоенных десятилетий. Их творчество является не только удачным примером сочетания приемов современных направлений модернизма и классической традиции, индивидуальных характеристик и декоративных качеств, изучения натуры и ее обобщения, но также представляет собой выдающиеся формальные и образные решения, созданные в рамках стиля ар-деко.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 «J'aime la sculpture sans trou ni ombre» («Я люблю скульптуру без пустот и тени»), – одно из любимых выражений французского скульптора-анималиста Франсуа Помпона (1855–1933).
- 2 См.: Малинина Т.Г. Стиль ар-деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. Дисс. на соис. ст. докт. искусствоведения. М., 2002; Петухов А.В. Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. М., 2002; Малинина Т.Г. Формула стиля ар-деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005; Малинина Т.Г. История и современные проблемы изучения стиля ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940-е гг. Сборник статей Российской академии художеств. М., 2009. Стр. 12–28.
- 3 Волошин М.А. Лики Творчества. Л., 1989. С. 275.
- 4 Азизян И.А. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века // Искусство скульптуры в XX веке. Проблемы, тенденции, мастера. М., 2010. С. 48.
- 5 Тюнина Е. Скульптура Ж. Бернара в контексте стиля ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940-е гг. М., 2009. С. 129–135.
- 6 *Les Animaliers*. New York, 1963. P. 27.
- 7 *Varye to Bugatti: Les Animaliers*, London, 200. P. 5–7.
- 8 Азизян И.А. Александр Архипенко. М., 2010. С. 72.
- 9 Злыднева Н.В. Числовая символика Бранкузи в контексте балканской традиции // Искусство скульптуры в XX веке. Проблемы, тенденции, мастера. М., 2010. С. 137.

- 10 Andreotti M. Brancusi's Golden Bird: a new species of modern sculpture // Art Institute of Chicago modern studies. Vol. 19. No 2. 1992. P. 135.
- 11 Цит. по: Hoffman M. Sculpture Inside and Out. New York, 1939. P. 52.
- 12 Азизян И.А. Указ. соч. С. 62.
- 13 Camin Ph. En art on doit tout aimer: la nature, la science et son prochain // Joel et Jean Martel. Sculpteurs 1896–1966. Gallimard, 1996. P. 127.
- 14 Ibid. P. 134.
- 15 Ibid. P. 134–135.
- 16 Азизян И.А. Указ. соч. С. 85.
- 17 Arwas V. Art Deco. London, 1992. P. 171.
- 18 Chevillot C., Colas L. Francois Pompon. Dijon, 1994. P. 17.
- 19 См.: La Bande à Schnegg: exposition. Paris, juin-septembre 1974.
- 20 Chevillot C., Colas L. Op. cit. P. 180–186.
- 21 Rétrospective François Pompon 1855–1933, Clermont-Ferrand, 1999. P. 5.
- 22 Гилодо А.А., Малаева З.Г. Ар деко как форма авторского творчества в прикладном искусстве // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940-е гг. М., 2009. С. 148.
- 23 Chevillot C., Colas L. Op. cit. P. 32.
- 24 Zimermann N. Artemoff, la dernière centaure. Paris, 2009. P. 53.
- 25 Ibid. P. 68.
- 26 Ibid. P. 69.
- 27 Петухов А.В. Ар деко и «третья культура»: аспекты взаимодействия // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940-е гг. М., 2009. С. 94.
- 28 Marcilhac F. Paul Jouve: peintre, sculpteur, animalier, 1878–1973, Paris, 2005. P. 56.
- 29 Ibid. P. 124.
- 30 Duncan A. Art Deco Complete, Thames and Hudson, 2009. P. 99.
- 31 Петухов А.В. Ар деко и «третья культура»... С. 93.