

Многогранность феномена ар-деко привлекает к нему все более пристальный интерес. Дискуссионен сам термин, его аналоги, допустимая мера расширения «ареала» этого стиля, распространения его на явления и памятники различных лет и регионов. Автор хотел погрузить читателей в атмосферу ар-деко в его несомненных, «центральных» воплощениях прежде всего в американской архитектуре и дизайне 1920–1940 гг. Без такого погружения, по мнению автора, невозможно понять ни смысл явления, ни его уроки для нашего времени, которое явно все больше тяготеет к чему-то подобному.

Ключевые слова: ар-деко; стиль; архитектура и дизайн; стайлинг; стримлайн; авангард; модернизм; власть и проектирование; будущее архитектурной деятельности. /

The many-sidedness of the Art Deco phenomenon attracts more and more attention. The term itself is polemical, as well as its analogues, the acceptable extension of the “range” of this style, its extension to phenomena and monuments of different years and regions. The author tries to introduce readers to the atmosphere of Art Deco in its “core” manifestations, first of all, in the American architecture and design of the 1920-1940s. As the author believes, without such exposure, we can understand neither the meaning of the phenomenon, nor its lessons for our time, which is increasingly tending to something like this.

Keywords: Art Deco; style; architecture and design; styling; streamline; Avant-Garde; Modernism; power and design; future of the architectural activity.



Ар-деко. Поэтика отравы /

ТЕКСТ

Петр Капустин /
text
Petr Kapustin

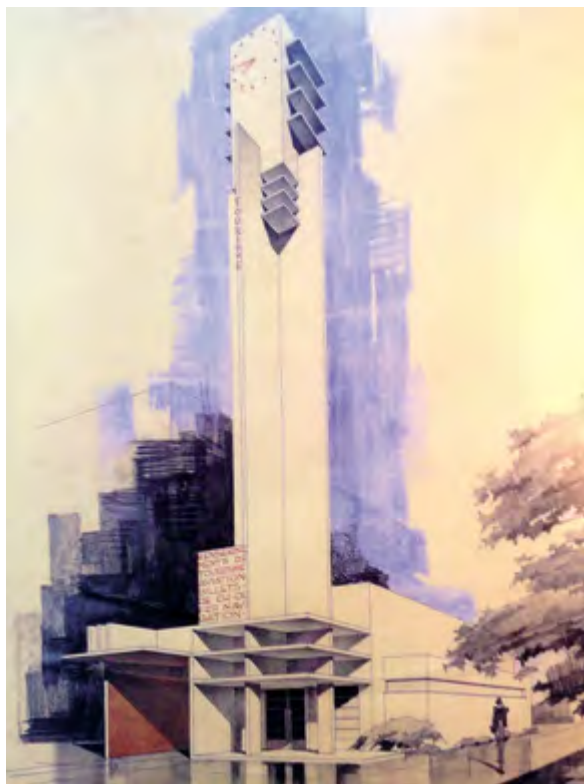
Подсечки и вставки

Наиболее заметные формальные черты (в прямом смысле слова) ар-деко в его вариантах, свободных от неоклассицистских репрезентаций – ритмические подсечки и вставки. Ритм, а точнее метр здесь управляет всем: эпоха джаза не может обойтись без импровизаций «по месту». Пожалуй, этот ритм впервые в архитектуре, а вместе с ней в интерьере и дизайне промышленных изделий – откровенный ритм фрикции. Если ритмика аллен сфинксов, греческого периптера или римского форума имела масштаб сакрально-государственный, совпадающий с волнами религиозных процессов, неспешностью

античного диалога или шагом марширующих когорт, то здесь масштаб задан процессами куда более интимными, короткими и быстрыми. Пролонгация ритма так же характерна для ар-деко, как и для бодрийяровской «политэкономии знака и секса»; она нередко (чаще, чем это хотелось бы самим художникам) достигает состояния нудной навязчивости.

Забавны и в высшей степени поучительны распространенные в архитектуре французского и особенно американского ар-деко вставки «этажерок», неизбежно ассоциирующихся с поэтажной ритмикой членений. Законы архитектурной семантики неотменны: зрелище башен и башенок с такими вставками заставляет воображение достраивать их до полноразмерных многоэтажных зданий. Ранним и уже развитым примером является вертикаль павильона туризма Робера Малле-Стевенса на Парижской выставке декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года, где сразу несколько различных вставок – консольных этажерок и псевдобалконов – окончательно сбивают нашу масштабную ориентацию. Однако размеры здесь гномичьи, много меньше даже «хрущевского» этажа. Этот сугубо декоративный прием приводит не к разочарованию, а, скорее, к восторгу облегчения, тешащему наше размерно-метрическое самолюбие. Очередная игра во фрустрацию и разрядку благополучно завершается, таким образом, всеобщим антропометрическим удовольствием.

Игры с масштабностью в ар-деко принимают черты, ранее в архитектуре встречавшиеся лишь в качестве редкого исключения или курьеза. В архитектуре ар-деко умел выпятить, вставить в центр восприятия единичную деталь размером в несколько сантиметров. Размещенная по центральной оси, подкрепленная каскадами окружающих ее «растущих» форм, она сверкает, подобно рубину в ювелирной оправе. Но ар-деко, достигнув такого эффекта, тут же над вами и потешается: рубин оказывается дешевым пластиком или стеклом, подсвеченным неоном; вся подчеркнутая профанность конструкции далека от благородства ювелирного ремесла, а вызванные ассоциации оборачиваются очередным обманом симулякров. Вам показали «фигу».



> Р. Малле-Стевенс.
Павильон туризма.
Выставка декоративного
искусства и художественной
промышленности в
Париже. 1925



Art Deco. Poetics of Poison

Женское

Частота демонстрации таких «фиг» заставляет предположить за ар-деко по крайней мере одну радикальную новацию в области архитектурной символики. Эротическая символика архитектурных форм известна издревле и традиционно делится на фаллическую и вагинальную. Первой принадлежат башни и столбы, опоры и колонны, менгиры и небоскребы, а второй – входы, порталы, окна, тоннели и атриумы. Список можно продолжать, тема неисчерпаема, но обращает на себя внимание морфологическая дихотомия с явным доминированием значений и функций фаллического (по Фрейдю, в символике и архетипике вообще нет «мужского» и «женского», есть лишь наличие или отсутствие фаллоса). Женское лишено самостоятельной чувственности, вторично и сервилитично. И так продолжалось столетиями, вплоть до эпохи сексуальной революции. Ар-нуво, вслед за рококо признававший женскую чувственность, сводил ее к манерности и жеманству, сохраняя тем самым ее сервилизм; он отнюдь не покончил с фаллоцентричностью, а лишь перевел ее в латентное состояние. И только ар-деко (опять же – вне тоталитарных своих вариантов, разумеется) впервые архитектурно озоболен проблемой женского оргазма – центральной, если верить многочисленным утверждениям философов, психологов и психиатров, проблемой современной культуры. Эта забота тем более трогательна, что она уникальна в истории и не повторилась более нигде – ни в архитектурном постмодернизме, ни в дигитальных «блобах», ни в недавних подражаниях ар-деко, еще, кажется, не затихших окончательно. Последние – при использовании узнаваемых форм и приемов – утомительно фалличны.

Одиноко торчащие, тонкие и как-то удивительно обнаженные вертикали многих построек европейского и американского ар-деко смотрятся немасштабно в отношении остального тела постройки. Кажется, что тут вам показывают известный жест со средним пальцем, что лишь усиливает ложную интерпретацию значения и масштаба. Ведь эта несомасштабность – следствие действия фаллического архетипа в архитектуре, за века причившего глаз к вполне определенным пропорциям. Но перед нами иное и новое – обыгрывание темы совсем

другого центрального органа, женского. Здесь, в этих неприятных коммерческих постройках, павильонах и кинозалах, в этих саморекламных призывных флажках и башенках стремится обрести восполнение многовековая драма подавления и унижения женского в архитектуре. Проект, обреченный на блистательный провал: ведь подобная публичная демонстрация и до сих пор остается уделом узкого круга профессионалок. Впрочем, блеск дешевой позолоты (ее в архитектуре нехотя признавал даже Джон Рёскин), сияние неона и громкие звуки джаз-банда издали предупреждали, с чем и с кем нам придется здесь иметь дело. Так что прием коннотирует лишь себя, коннотация оказывается накоротко замкнутой на денотацию. Налицо очередная замысловатая и изысканная ловушка – клетка, в которой удерживается от разрушительного распространения энергия тотального запроса, таящаяся, по свидетельству Бодрийера, за собаками и откровениями контрреволюции ар-деко.

Быть может, чуть лучше обстоит с восполнением средствами кино, ведь у киноискусства 1920–1930-х с архитектурой ар-деко связь, по тонкому замечанию А. Г. Раппапорта, фундаментальная и неуловимая, как аромат





^ Раймонд Лоуи. Локомотив PRR S1, США. 1939



^ Генри Дрейфус. Локомотив Hudson Mercury, США. 1938

модных духов. Великие женщины кино эпохи ар-деко – Грета Гарбо, Марлен Дитрих или Любовь Орлова – совершили, безусловно, подвиг эмансипации. Но и он так и остался в зоне грез, будучи своевременно распознан как опасность, купирован и обставлен фаллическими стражами: блестящими мужчинами и автомобилями, позолоченными атлантами перед входами в многочисленные «Одеоны» и, разумеется, их вотивными модельками – «Оскарами».

Корабли

Но вернемся к подсечкам. Это также и следы скорости – коннотация движения, глубокие параллельные царапины, оставленные на корпусе вещи окружающей средой в ходе ее стремительного и напористого преодоления. В архитектуру подобные элементы пришли из транспортной техники: локомотив PRR S1 Раймонда Лоуи для Pennsylvania Railroad, один из объектов знаменитой New York World's Fair 1939, или автомобили с крупным кузовом. В это время в самом стайлинге транспорта вскоре начинает ощущаться дефицит коннотации скорости: появляются версии более изобразительные, чувственные, натуралистические – те, что, по словам Ролана Барта, оказываются похищенными у природы – у акул, птиц и т. д. Вообще, уже в архитектуре 1920-х гг. становится заметным подражание новой технике, особенно той, что сопоставима с ней размерами – кораблям и аэропланам (впрочем, не отстают и более мелкие объекты, например радиоприемники, находясь в постоянном взаимодействии формальными приемами с архитектурой). Обычно, такое подражание отмечают в творчестве раннего Корбюзье. Но корабельные надстройки, имитации труб, многослойные «пирог» решительных консолей, проткнутых тонкими мачтами и флагштоками (стройные ряды флагштоков – также изобретение ар-деко, причем не только тоталитарных вариантов, где они, безусловно, особенно пришлись ко двору) и т. п. легко опознаваемые знаки характерны для архитектуры довоенного ар-деко Америки и Европы. Яркий пример – зал «Pan Pacific» в Лос-Анджелесе (1935), где все указанное дополнено еще и образами океанских волн, казавшихся вполне архитектурными элементами, если бы не «белые нит-

ки» стайлинга, убрать которые уже не представляется возможным. Особенно яркой и драматически образной стала аналогия «Pan Pacific» с тихоокеанским лайнером во время случившегося пожара, уничтожившего этот примечательный зал – драма масштаба «Титаника» в провинциальном варьете.

Корабельной архитектуре принадлежат в ар-деко и полосатые «тельняшки» фасадных элементов, и стройные параллели хромированных трубок ограждения (модные и донныне), и акульи жабры жалюзи, и столь распространенные – здесь и на флоте – скругления углов, особенно – в плане. Последние также заслуживают внимания: кроме общей для стримлайна коннотации скорости преодоления среды воздушной и водной, кроме соображений безопасности и эргономики, здесь есть еще и явственный привкус победы над поэтикой прямого угла (точно так же, как знаками победы над конструктивистской поэтикой чистой стены в ар-деко является ее рельефная нарезка, покрытие цветными панелями или живописной текстурой, те же подсечки). Скругленный, «замыленный» угол уже безопасен – не в плане физического травматизма, но в плане вкусовых аффектов. Кристаллы авангардистской архитектуры Европы 1920-х – при всей наивно декларируемой демократичности – были элитарны и холодновато отчужденны, они произрастали из густого соляного раствора европейского нигилизма и были пропитаны духом манифестов и иных красивых жестов. Они не принимали в расчет окружающее пространство или среду, они позиционировали себя в пустоте. Они были провокативны, призваны колоть глаза непривычной эстетикой, а то и отсутствием всякой внятной эстетики. Однако они сумели стать знаками моды, их использование шло на пользу сигнификации духа модерности, а ар-деко не оставлял в небрежении ничего сигнифактивно полезного. Но поскольку опасность аффектации сохранялась, для коммерческих и эгалитарных нужд углы следовало отбить. Поэтому соблазнительные округлости, подчеркнутые сочетанием с протяженными или короткими прямыми линиями, не должны вводить в заблуждение, особенно в стремительных вертикалях – это продукты успешно осуществленной символической кастрации.



< Зал «Pan Pacific» в Лос-Анджелесе, США. 1935

Симметрия среды

Следовало нанести также и знаки борьбы со средой (остающейся, судя по всему, еще недружественной проектной мысли), а это не только указанные «шрамы» – подсечки, но и игра симметрии/асимметрии. Подобно т. н. «принципу П. Кюри» (в кристаллографии исчезновение той или иной оси или плоскости симметрии рассматривается как след среды, в которой рос или в которую оказался погружен кристалл, изначально правильный и обладающий полным набором всех возможных симметрических осей и плоскостей), в архитектуре ар-деко асимметрия выражает непростые средовые условия, энергетические воздействия на объект окружающих ветров и потоков, а симметрия, как и стримлайнские «зализы», напротив, гордо противопоставляет среде внутреннюю неукротимую волю объекта, его «пламенный мотор». Отсюда, в частности, монументальные «лбы» построек той эпохи, неведомые ранее, даже в конструктивизме. Таков «тракторный» фасад театра в Ростове-на-Дону (В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейх, 1936), консоли аудиторий в клубе им. Русакова К. С. Мельникова (1927) и многое другое. Возникнув в ар-деко, «лбы» надолго стали одним из излюбленных приемов архитекторов и – уже в обратном влиянии – дизайнеров бытовой техники.

Конечно, техника – один из источников формальной инспирации ар-деко. Но стремительность взаимообмена идеями такова, что к 1930-м годам все это уже и в технике начинает восприниматься декоративно: цикл жизни формы завершен, форма становится самодостаточна и самолюбива. Но привкус дешевой артикуляции остается. Тут уже и триглыфы начинают, пожалуй, выглядеть радиаторами системы охлаждения периптера. Назвав все упомянутое «постконструктивизмом», С. О. Хан-Магомедов сильно согрешил перед мировым духом ар-деко, развертывание которого вообще всему уже было «пост», и конструктивизм никакой особой привилегией в этом смысле не обладал. Отрицание недавнего решительней, нежели давнишнего – всеобщий модернистский «пунктик», но в термине Хан-Магомедова все же слышится стремление приплюсовать стилистическую «пересадочную станцию» начала советских 1930-х скорее к конструктивизму, чем к «сталинскому барокко», или хотя бы

бросить на нее тусклый отсвет «славных 20-х», чем и реабилитировать. Но в реабилитации, по крайней мере сегодня, ар-деко не нуждается, как и в фиговых терминологических листочках. Он, как мы видели, и сам любил показать «фигу», а вскоре – в середине 1930-х – он обильно обрстет акантовыми листьями.

Подсечки почти всегда горизонтальны: не дефицит ли горизонталей они призваны компенсировать? Вертикали же подчинены более крупному ритму, они, как правило, не модулируют отдельно взятую форму, не структурируют плоскость или угол: они сами есть формы; структура состоит из них. И это начинает уже быть опасным – требуется подсечка. Тем самым назначение подсечек еще и в том, чтобы купировать рост вертикалей. Они не случайно напоминают татуировки архаических племен, наносимые на конечности – они также призваны «привязать» важную для тела структурную часть, препятствовать ее обособлению и самодурству. «Тело с меткой», по Бодрийяру, это уже не *tabula rasa*; вольница выбора «куска пирога», кружившая голову А. Лоосу, закончилась. Как клеймо фиксирует принадлежность, так и знаки сечения отсекают излишние степени свободы. Подсечки помогают использовать форму по назначению, то есть парадоксальным образом имеют... функциональный смысл. Это, разумеется, символическая функциональность, что не умаляет ее значения. Тем самым подсечки сродни надрезам на деревьях с их утилитарно-символической диалектикой, как порезам и другим сознательно наносимым шрамам на человеческих телах, что часто практикуется в мифологически ориентированных сообществах, в т. ч. и архаических, – то есть символически близки ритуалам, окружающим кастрацию.

Казалось бы, генетически близкие гофрированные вставки (как правило – металлические) восходят к другой архаической моделировке тела – знаменитым кольцам на шее у женщин племени падаунг: здесь не ограничение роста, не кастрация, а напротив, побуждение к росту, пролонгация эрекции. Вставки играют роль поддержек, они размещаются внизу или на узловых участках, протезируют форму, без них уже кажущуюся пресной и вялой. Вставки должны придать форме «крепость», а подсечки – подконтрольность. Вставки



^ Генри Дрейфус. Бытовой термос, США. 1930-е гг.

«запускают» форму, а подсечки ее ловят, принимают и маркируют по месту назначения. Весь пластический язык ар-деко мог бы быть воспроизведен одной лишь игрой вставок и подсечек при условии, что вертикальные структуры уже имеются в наличии.

Вертикали

Наличие вертикальных структур как бы «до» опыта композиционного построения и моделировки – не иллюзия, а одно из фундаментальных качеств тоталитарных вариаций ар-деко. Это образы перманентной эрекции, приапизма, возведенного в культ. Нет ничего искусственной пролонгированной естественности. Потому вертикали здесь так хотят напоминать природные формы, так хотят выглядеть во всей полноте натуральной истины своего присутствия. Их мощь затмевает в ар-деко все человеческие представления о масштабности; они надприродны, сверхъестественны, или – что и требовалось с их помощью доказать – такова породившая их власть, сила (power), социальную сверхъестественность и несомненную надчеловечность которой они своим спокойным и надменным дискурсом манифестируют.

Большие вертикали подчеркнута трансцендентны, а малые горизонтальности скромны и рукотворны – именно они преимущественно и возвращают целостной форме хоть сколь-либо человеческий масштаб. Мерность горизонтальных линий может доходить до антропометрических размеров, может ощущаться тактильно. Малых горизонтальностей поэтому много, они не появляются в одиночку (как в декоративной стилистике 1960-х гг., наркотизированной идеей пространственной свободы и персонализма) или нестройными стайками (как в «супрематизме» Сутина или Чашника), но выступают ровными и правильными рядами, означая низовую ячейку на фоне гигантского тела нового общества. Вертикалей же одного роста и значения, напротив, много быть не должно (это угрожало бы порядку и закону соподчинения), поэтому они группируются в иерархически соподчиненные блоки, пучки, партии. Но и их масштаб должен быть выявлен, чему и служат малые горизонтальности; это они подчеркивают или оттеняют трансцендентность устремленных ввысь и непомерно массивных основных форм. Это не умаление

масштаба партии, но проявление ее всепроникающего величия: не горизонтальная «мелочь» купирует устремление вертикалей, но вертикали втягивают в себя и понимают всякое «низкое», проявляя свою универсальную мощь. Пропедевтические уроки на «выявление динамики и массы» не прошли для творцов ар-деко даром.

Каскады

Объединение подрезанных на взлете вертикалей с ритмичными и настойчивыми черточками горизонталей, всегда четко знающих свое место, порождает каскады форм, столь характерные для ар-деко. Как барокко было заморожено образами союза воды и земли, так ар-деко гипнотизировано зрелищем ниспадающей воды и всех ее символических заместителей. Гастон Башляр, провозгласив, что союз воды и земли порождает «тесто» (а оно в свою очередь отождествляется у Башляра с глиной, слизью, экскрементами и прочим густым замесом [1]), до обидного мало внимания уделил союзу воды и воздуха. «Бракосочетание» воды и воздуха у него ограничено скудным и не развернутым далее упоминанием о паре и тумане. Между тем, если продолжить феноменологию стилистических стихийных пар, то можно было бы показать, как от союза земли (камня) и воздуха рождается готика; от союза огня и земли – зиккураты Вавилонии, стены из обожженного кирпича и промархитектура; от воды и огня (то есть, по Башляру, спирта, пунша, или уж абсента) – головокружительная фантазмагория ар-нуво, а от объединения воды и воздуха – нынешние «блобы» (если вода не текущая, заключена в пузырь) или ар-деко, если воду вывести из ее инертного горизонтального состояния, взбросить вверх.

Для падения воду необходимо поднять, а для падения грациозного – красиво уронить, то есть не всю сразу, а точно отмеренными порциями. Фонтан становится излюбленным архитектурным типом – ведь он предназначен именно для этих целей. Вот идеальный симулятор формообразовательных процессов ар-деко! Если фонтаны барокко – фигуративные скульптуры, облитые водой, то фонтаны ар-деко – абстрактные скульптуры из воды; в них доминирует не поток, но струя. Струя – порождение властного напора – обретает в фонтанах предель-



ную выразительность в порционных дозах (больших или меньших), но отнюдь не в дурной непрерывности. Отрезанные струи, или струи, оборвавшиеся в своем томном длении и раскованном изгибе, являют зрелище воды управляемой, безопасной. Как и всякий ритм, такое зрелище успокаивает: зная период, можно расслабиться и предвидеть события, благо они повторяются. Ощущение подконтрольности происходящего и собственной провидческой мудрости – иллюзорный эффект таких незатейливых зрелищ, относительно малая цена которых делает их незаменимым средством архитектурного гипноза.

Фонтан предельно далек от «естественного» бытия воды: он деформирует всю поэтику водной стихии, подчиняя ее воле привнесенной, композиционно нарочитой, тенденциозной. Фонтан есть инструмент ритмометрического насилия над водной стихией, равно как периптер или аллея сфинксов – инструменты подчинения камня. Однако механическая подоснова фонтанов относит их к числу особенно цинических инструментов, в которых природа вещей и веществ извращается. Вода становится подобна тряпичному паучу, подбрасываемому в воздух с натянутого полотна – любимая забава девушек романтической эпохи. Пауч нелепо размахивает конечностями, неестественно взлетает, и его падение не отражает ни анатомию человека, ни даже способ пошива куклы – все это вызывает здоровый девичий смех. Но трудно отделаться от метафоры трупа, от трактовки всей сцены как репетиции встречи со смертью, ведь смех, согласно Десмонду Моррису, есть игровой субститут крика ужаса. Все это имеет прямое отношение к стилистике и метафорике ар-деко, занимавшего столь значимое место до, во время и после мировой войны.

Война

Если трагической и эмоциональной художественной реакцией на Первую мировую войну считается экспрессионизм, жестом ее неприятия – дадаизм, а ее предчувствием – футуризм, то куда наиболее масштабные и трагические события Второй мировой и вокруг нее отразились в «зеркале искусства» с удивительным спокойствием и монотонностью. Нет, была «Герника» Пикассо, были многочисленные, нередко пронзительные полотна

«социалистического реализма», но ведь это – не новые и спонтанные течения, не новые тенденции или стили. Конечно, архитектура – искусство инертное, на злобу дня она реагирует нехотя, но ведь архитектурная и проектная графика Э. Мендельсона, О. Перре, Г. Пельцига, Р. Штайнера, Б. Таута, Г. Финстерлина, А. Сант'Элиа и др. явно стремится выразить драматизм эпохи, гущение сил и надлом чувств. Архитектура же 1930–40-х гг. (а в СССР и первой половине 1950-х) таких задач перед собой уже не ставит. Напротив, она эпически спокойна и сурова, как министерский чиновник, или же невротически весела, как его спутница. Это персонажи Оруэлла и других ясновидцев этики и эстетики тоталитарного государства: это архитектура Министерства Любви из «1984». Первая мировая воспринималась как вызов, как конец всего прошлого и привычного, а ужасы Второй уже предвиделись и многими цинично готовились: уже народились тоталитарии, уже сформировались новые привычки. Искусство Первой – боль, она была по живому; искусство Второй – труп, уже до ее начала все живое отмерло. Труп подкрашенный, со вкусом одетый, регулярно выводимый на парады повсеместного милитаризма (явного или латентного) и столь же регулярно подбрасываемый в воздух горделивыми вертикалями зданий, стратостатами и высотными бомберами, артиллерийскими залпами и фонтанами в парках Культуры и Отдыха.

Сечение

Вершиной фонтанной артификации является эффект сечения. Ведь отрезки воды, в отличие от утилитарного потока из брандспойта способные падать изящно, во время падения демонстрируют в ракурсе самый уж экзотический изыск – сечение струи. Для оценки величины большой формы нужно видеть ее пределы, а лучше – торцы. Искусство показа торцов освоено архитектурой хорошо, но речь, как правило, шла о торцах горизонтальных элементов: спилах бревен, уложенных «в лапу», межэтажных перекрытиях, выпущенных на фасад, триглифах. Готика соборов, подражая лесу, заботилась о здоровье и безопасности своей великолепной флоры: она стремительно уводила опоры ввысь, походя намекая – не столько глазу, сколько воображению – на затейливость сече-



ний и мастерство их точной подгонки. Ар-деко едва ли не впервые трактует архитектурную форму как мертвую, как препарат прозекторских опытов, а потому позволяет себе ранее недоступное, невероятное – демонстрацию вертикальных форм в сечении, снизу (что, несомненно, служит новым средством драматизации восприятия). Если барабаны колонн античности становились видны лишь в руинах, только лишившись своего конструктивного смысла и самой нагрузки, то здесь руина инкорпорирована в подсознательный сценарий зрелища, или, точнее, в его миф – что, конечно, не придает зрелищу витальности. Заместителем витальности становится драматическая некрофилия: руина, вздыбленная над вашей головой, заявляющая о своей мощи и зомбически деятельной энергии, несомненно, не может не впечатлять. Техноморфный – и совсем уж мертвенный – вариант этого же приема разыгрывает Мис в фальшивых двутаврах «Сигрема».

Руины

Руина (если не сказать – труп здания) дает о себе знать в ар-деко еще и отношением к энергии. Живая архитектура обладала энергией органического типа, то есть имманентной, «клеточной», удерживающей в целостности весь архитектурный организм здания. Такую энергию, согласно альбертианскому закону композиционного совершенства, из здания изъять не удастся даже по прошествии длительного времени (А. Шпеер понимал эстетику руин как сопричастие к древнему энергетическому источнику). Живую энергию нельзя и добавить, как добавляют резервные киловатты в потребительскую сеть. Но зомби относятся к энергии иначе. Для имитации жизни им требуется внешняя наэлектризованность, насыщение кольцевыми разрядами, прекрасно визуализированное в фильме Фрица Ланга и Теа фон Гарбоу «Метрополис» (1926). Не следы ли таких электрических экзекуций мы видим в упомянутых подсечках на телах ар-деко? Если это не следы кровопусканий, то не наметки ли это мест присоединения клемм внешних источников жизнеподобия – ведь подпитка должна быть регулярной (ныне всякий, знающий об этой регулярности, может увидеть точно такое на разъемах SIM-карт и т. п.). Не на эту ли

темпоральную регулярность – в отличие от традиционной визуальной ритмики и метрики архитектуры – намекают секвенции линий ар-деко? Они подобны горизонтальным шрамам на глыбе Сфинкса – но только не следы времени и стихий, нарушивших исконную форму, а аккуратные дизайнерские штрихи – технические меты для постоянного возобновления формы. Целостность уже не имманентна, она приобретает как непрерывно пополняемый ресурс подобно тому, как современная электроника и авионика делают практически любую форму способной летать; главное – не отключать бортовой компьютер. Архитектурная традиция заботы о «планёре», вся этика и мифология формообразования тем самым оказываются не нужны. Органичность замещается totally протезированной органикой.

Сфинкс

Образ Сфинкса, точнее – горизонтальные геологические шрамы и складки на теле Сфинкса, подсказывают еще одно возможное назначение подсечек в ар-деко, но уже других – не коротких аккумуляторных контактов, а довольно протяженных и проходящих преимущественно по нижнему поясу. Их немало и в архитектуре, и в объектах дизайна. Таковы гофрированные панели на некоторых автомобилях 1950-х, на знаменитом корпоративном автобусе GM «Futurliner» Харли Эрла (1950) или на еще более знаменитом «Greyhound Scenicruiser» Раймонда Лоуи (1954). Последний – просто сфинкс североамериканских магистралей. Не стоит ли видеть в навязчивом использовании приема стремление придать новым вещам и постройкам следы... нет, не времени, но вечности?! Или даже над-, или вневременности: знаки некоторой независимости от бега времени, береги от старения. Ведь горький опыт рано одряхлевшего ар-нуво был еще памятен. «Нет ничего более опасного, чем быть модным – жизнь сделает тебя старомодным на следующий день», – как всегда точно и зло пошутил Оскар Уайльд. Вечное проклятие модернов и модернистов, желающих быть впереди своего времени, – неостановимый шифт «современности»: бежать наперегонки с постоянно сдвигающимся мигмом «модерности» не просто. Так не разумнее ли уйти из этой гонки в некое

«безвременье» и плавно скользить в будущее с такими вот опознавательными знаками на борту, подсмотренными у самого Ужаса Пирамид?

Шрамы

Не раз уже упомянутые шрамы – одно значение подсечек, почти несомненное, если следовать мифологии телесности и ее трансгрессий. Нанесение порезов, проколов, татуировок – действия по принижению тела, назначение которых может быть различно, но общим остается профанация и контроль. Здания и иные формы раннего и гордого авангарда отличались концептуальной чистотой, белизной и нездешним сиянием. Они, конечно, не были бесплотными, но при всей манифестируемой «функциональности», «конструктивности» или наивной социологичности они были едва ли не трансцендентны и в феноменологии их восприятия, и по своей (анти) культурной миссии. Правила их порождения, распорядок жизни, расплывчатые значения их сообщений – все несло на себе отпечаток духа нигилистической свободы и элитарности. Все это не могло устроить зарождающейся модернизм, то есть новую конфигурацию устойчивых проектных профессий. «Ангелов» Корбю и подобных неземных существ следовало спустить на грешную землю, подрезать крылья и сухожилия, пустить для племенной работы в крепко сколоченные идеологические и эстетические загоны. Эту трудную и неблагодарную миссию и осуществил ар-деко. На месте отрешенных и девственных плоскостей и объемов 1920-х в 1930-е и далее появляется потребительская нарезка ар-деко. И формы-то, вроде, в общем, похожи, а иногда и тождественны, да артикуляция иная, дух обуздан, а мечта «запряжена в повозку дней», как в песенке поздних советских времен.

Вопрос о том, живет ли артефакты авангарда артефактов ар-деко – открыт. Он, конечно, может выглядеть сугубо кабинетным, однако это вопрос о направлении исторической эволюции последних почти ста лет. Деградация или прогресс? Отживание всего полнокровного или оживление после глубокой заморозки? Омертвление или воскресение? Возможно, ответом могло бы служить обращение к сексуальной символике архитектурных и дизайнерских форм, если бы за сексом и его символикой до сих пор сохранялась однозначная семантика витальности. Так или иначе, монастырский аскетизм «белой архитектуры» и населяющего ее дизайнера был, несомненно, асексуален, а также вызывающе оппозиционен маркетингу, в то время как маркирование, осуществленное ар-деко, вводит сексуальную сигнификацию, лишает невинности, выводит на рынок символического обмена [2].

С другой стороны, маркирующие усилия ар-деко над авангардным телом можно расценить как стремление прикрыть его вызывающую наготу. Противоречия нет, поскольку такова логика фетишизма. Ж. Бодрийяр напомнил о фрейдистском страхе кастрации, стоящем за фетишизмом, а он вызывается зрелищем тела без определенных органов, отнес к меткам одежду, символическую роль которой могут, в свою очередь, играть и шрамы, следы удаления органов. Ар-деко, окружая бесполое тело авангардной архитектуры фетишистскими ритуалами и знаками, использовал весь их мыслимый арсенал: от имитации следов хирургического вмешательства или декодирования открытых плоскостей и «эрогенных зон» (Ч. Дженкс), которые авангард предпочитал оставлять «без бровей», до облачения в пышные одежды.

Стиль

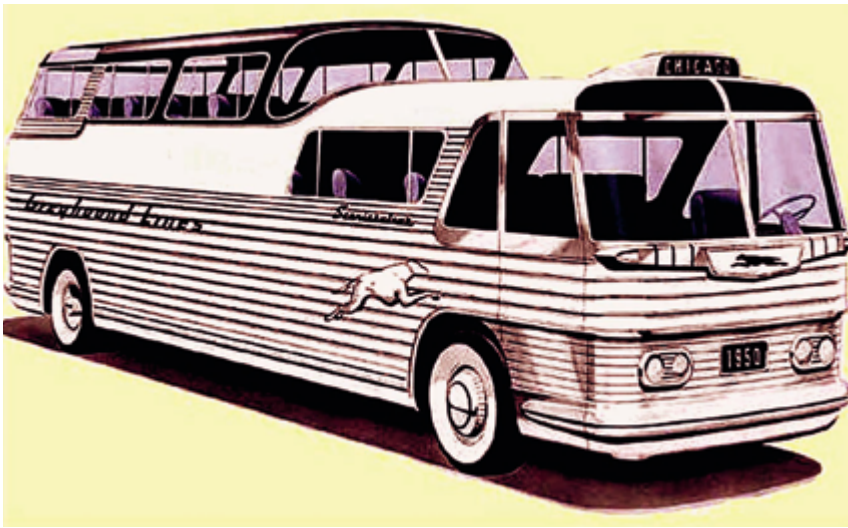
Ар-деко не столько стиль, сколько некое «композиционно-стилистическое болото» – совокупность общих мест композирования вне ясной и тенденциозной стилемы. Точнее, тенденциозность есть, но она имеет не стилевой



(нормативный или системно-аскетический характер), а характер «излюбленных приемов», «ужимок и прыжков». В этом смысле ар-деко осуществляется в горизонте уже освоенных и «осевших» композиционных систем, но не столько за счет положительных форм их пластического языка, сколько за счет его «пустот».

Хотя разнообразных вариаций ар-деко известно много и термин этот предельно «зонтичный», но, как и в случае различных вариаций ар-нуво, многообразие не препятствует узнаваемости. Но ар-нуво – стиль вполне самостоятельный, полноценный, его не напрасно считают последним «великим стилем». Ар-деко же появляется не только в условиях тотального кризиса стилей (как было уже в эклектике XIX столетия), но и вовсе после уничтожительной критики категории стиля как такового («Стили – это ложь!» – Ле Корбюзье), после признания моральной

^ Франсиско Гойя. Игра с пелеле. Мадрид, музей Прадо. Около 1792



^ Раймонд Лоуи. Междугородный автобус «Greyhound Scenicruiser», США. 1954



исчерпанности этой категории (что бы под ней ни понималось), и, главное, после радикального хода на (как казалось тогда) внесистемную парадигму формообразования. Этот стиль формируется в постстилистическую эпоху – чем не залог мертворожденности?

Ар-деко, разумеется, не эклектика в точном смысле слова. Эклектика – «культура выбора», она возможна в спокойную эпоху, когда история закончилась и вся она прописана в ряду самодостаточных и равноценных стилистических «миров». Между ними и происходит выбор: он может быть любым, но... сообразным делу, а внутри всякого «мира» приличествует следовать его законам. Ар-деко жил истерически не между мирами, но между войнами и среди руин; история для него была внезапно ожившим хтоническим кошмаром, который следует поскорее забыть, отвлечься на новый аттрактор или наркотик. Да и собственный хронотоп – время отпущенной вольницы – не вечен; это чувствуется и в сиюминутных прихотях экзотических орнаментов, и в нарядно манифестируемой «вечности» самопрезентаций тоталитарий. Законов нет. Есть чувство стиля и остатки вкуса, воспитанного былыми временами. Материал истории под рукой, но его структура, заданная эклектикой, нарушена отвращением к известному, тягой к новому, недавними и идущими рядом негилистическими экспериментами. Не мешало бы придать всему остроту и контрастность: нежности в столь смелую и грубую эпоху не в чести.

В плане композиционно-стилистическом у ар-деко «короткое дыхание»: так Ф. Л. Райт блистательно разыгрывал одну тему в работе над одним заказом – от генплана до мебели и книгодержателей на письменном столе, но оставлял ее с переходом к новому заказу. Здесь нет легкости модерна: претензии на глобальность сопутствует одышка. Ар-нуво – стайер, ар-деко – спринтер. Его распространение – не пожар, как в случае ар-нуво, а поджог, обставляемый каждый раз со всей основательностью ритуала и его избирательным дискурсом. Ар-деко «штучен», даже если его «штучки» приобретают грандиозные размеры. Разыгранные им композиционные построения трудно тиражировать (они утомительны даже в одном экземпляре), и варьировать (их формальный язык негибок, вариации монотонны). Они напоминают

отрывки из графоманского стихотворения, обыгрывающего навязчивую рифму, но не имеющего ни начала, ни концовки, ни имени, а лишь намеки на домысливаемый контекст. Его композиции – короткие этюды, опусы, но не оперы (Рихард Вагнер был бы разочарован), их не спасает ни претенциозность форм, ни пафос жестов. Если и возможен глобальный стиль теперь, то лишь как окончательное выяснение отношений идеологического приоритета между местами и как отточенный до деталей баланс иерархий между госучреждениями. Пластические или пространственные эквиваленты такой иерархии – это «листва», лишь покрывающая растущее тело идеологического корневища. Так мыслился новый Берлин Шпеером или новая Москва в программе «сталинских высоток».

Ар-деко может быть назван агрегатом из модных формальных приемов последних лет, но плюс к тому – многих иных – до «звериного стиля» и керамики этрусков. Собрав всего по кусочку, сшив их на прозекторском столе швейной машинкой Лотреамона, пропустив по получившемуся монстру Франкенштейна ток высокой моды, коммерции и маркетинга (а в случае тоталитарий и отсутствия рынка – еще более сильный разряд липкого страха), власть с ассистирующей ей юной, но уже испорченной и лукавой профессией, наверное, даже не догадывались, насколько они выразили *Zeitgeist*. Никакой модерн и ни один модернизм в этом деле столь не преуспел – вероятно от того, что они были слишком хорошего мнения о современности и современниках.

Локомотивы и автомобили

«Дыхание» у ар-деко короткое, но это дыхание локомотива. Миф прогресса успешно нашел себя в этом стиле: ар-деко много внимания уделил средствам транспорта. Предпочтение отдавалось системным, или, точнее, ризоматическим задачам. Ризома – корневище, «грибница», хорошо разветвляется под землей: ризоматичность московского метрополитена несомненна. Метро выполняет работу по пространственной артикуляции идеологического тулова столицы. Разнообразие языковых миров-изолятов, нанизанных на нитки метрополитеновских линий («Что ни станция – то дворец!»), уже само по себе



^ Харли Эрл. Автомобиль «Buick Y-Job», США. 1938

есть ритмо-пространственная метафора ар-деко, идеальная модель его территориальной экспансии.

То же – на автомагистралях США, по которым «Greyhound» не только гонял серебряные снаряды Лоуи, но расставлял сеть фирменных остановочных павильонов (а они уже часть фольклора и элемент вернакуляра – появление уж и вовсе натуралистических «египетских сфинксов» из фанеры и кровельного железа, милых собачек «хот-догов» и прочей обильной флоры и фауны американских «magic motorways» 1920–50-х гг. имело сетевую опору).

Великие и страшные локомотивы Дрейфуса, Лоуи и других «пионеров американского индустриал-дизайна» – откровенные поделки в духе ар-деко. Чего стоит один только «ирокез» на лысом черепе дрейфусовского «Hudson Mercury» 1938 г.! Стайлинг в США начинается не с автомобилей, а с паровозов – для страны Великой Депрессии они служат символом динамики и тяги к лучшему. Стайлинг локомотивов для железнодорожных компаний США следует не столько логике коммерческого дизайна, сколько мюнхгаузеновской схеме самовытаскивания из болота посредством вынесенной вовне системы коннотаций, или, если угодно, «социальному заказу», подобному заказу ВКП (б) на идейную выразительность при проведении второго тура конкурса проектов Дворца Советов.

Впрочем, поспевают и автомобили. Автомобили 1920-х – еще продукт ремесленника-каретника (не исключая и технологические шедевры Форда). Рисунки Н. Бел Геддеса в «Горизонтах» (1932) наивны, а уже концепт Харли Эрла 1938 года Buick Y-Job демонстрирует совершенную и абсолютно «съедобную» (как говорил Сальвадор Дали) поэтику автомобиля эпохи ар-деко, которая станет повсеместной только после Второй мировой войны. Но как широки и длинны на Y-Job гофрированные панели! На фоне глубокого черного лака приземистого, распластанного, готового к прыжку кузова это, несомненно, уже знакомые нам сфинксовы обереги вечности. И здесь они – в полном размере, безупречном исполнении.

Известная диаграмма Раймонда Лоуи, призванная демонстрировать параллелизм эволюции индивидуально-жилого дома, персонального автомобиля, поезда и пр.

воспевает апофеоз наступившего строя форм: ар-деко плавно и без разрывов наследует не только европейскому конструктивизму, модерну, но и викторианской эпохе. Диаграмма явно шла бы и дальше вглубь времен, если бы там изобрели автомобиль и локомотив. В перспективе диаграмма, естественно, заканчивается концом 1930-х (впрочем, сильно идеализированных, «с запасом»): дальше дорожки круто расходятся: закачивается эпоха дизайнерского универсализма, специализация разрывает «лоскутное одеяло» подобия единого стиля. Вместе с тем исчерпывается и оптимизм «пионеров» архитектуры и дизайна. Но процесс продолжается и в дифференцированных эволюционных линиях: версификация лишь способствует освоению новых областей ресурса для поступательного движения распада «больших» целостностей и синтеза малых, все более мелких и легковесных. Энергии хватило до наших дней. Хватит ли и дальше или пора менять стратегию [4]?

Литература

1. Башляр, Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. – Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Шафрановский, И. И. Симметрия в природе. – Ленинград: Недра, 1985. – 168 с.
4. Капустин, П. Конверсия проектирования // Проект Байкал. – № 55. – 2018. – С. 142–147

References

- Bachelard, G. (1998). Voda i gryozy. Opyt o voobrazhenii materii [Water and dreams. An essay on the imagination of matter]. Moscow: Izd-vo gumanitarnoi literatury.
- Baudrillard, J. (2000). Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet.
- Kapustin, P. (2018). Conversion of Design. Project Baikal, 15(55), 142–147. doi:10.7480/projectbaikal.55.1306
- Shefranovskiy, I. I. (1985). Simmetriya v prirode [Symmetry in nature]. Leningrad: Nedra