

МОДЕРН (К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ)

Н.В. Филичева

В наше время интерес к стилю модерну велик. Одним из наиболее полных и глубоких исследований стиля модерн следует считать работу Д.В. Сарабьянова "Стиль модерн" (1989, новое издание вышло в 2001). Эта работа чрезвычайно полно информирует читателя об источниках, истории и предыстории модерна, о различных школах, реализовавших тенденции модерна, о традициях, на которые модерн опирался. Д.В. Сарабьянов интересно и глубоко разобрал структуру стиля, раскрыл его сущность.

Следует также отдать должное историкам русской архитектуры, и прежде всего – работам Е.И. Кириченко, которые обобщили опыт изучения русского модерна в монографии о Шехтеле (Кириченко Е.И. Федор Шехтель. 1973), в книге "Русская архитектура 1830–1910-х гг." (1977), а также монографии Е.А. Борисовой и Г.Ю. Стернина "Русский модерн" (1994). Важный вклад в изучение проблемы синтеза искусств модерна внесла монография Е.Б. Муриной "Проблемы синтеза пространственных искусств" (1982), и не менее интересной представляется работа Т.И. Володиной "Модерн – проблемы синтеза"(1994). Что же касается изучения проблемы стиля в искусстве и культуре XX века, то она становится предметом серьезного изучения в исследованиях Е.Н. Устюговой последних лет.

Художественная культура XX столетия – одна из самых сложных для исследования в истории мировой культуры. Ни один век не знал таких величайших потрясений, таких страшных мировых войн, такого ошеломляющего научно-технического прогресса.

XX веку предстояло разрабатывать несколько десятилетий проблему формирования среды человека, впервые достаточно серьезно поставленную в модерне и получившую в дальнейшем значительное развитие среди проблем синтеза искусств. Именно в разработке этой проблемы модерну удалось стать стилем в полном смысле этого слова. И хотя творчество художников модерна было подчас исполнено неразрешимых противоречий и несло "на себе печать утомления", оно получало в высших своих проявлениях те преимущества, которые обычно дает явлениям искусства принадлежность к определенному стилю."¹

Д.В. Сарабьянов в своей монографии "Стиль модерн" пишет о том, что "если измерять стиль привычными параметрами и критериями, то он утратился." Тем не менее, проанализируем этот стиль внимательнее. Итак, речь идет о стиле, который получил значительное распространение в Западной Европе и в России на рубеже XIX–начала XX веков. Этот стиль получил название "модерн" (франц. modern от лат. modernus) – новый, современный.

Рамки модерна узки – двадцать-тридцать лет. Предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и средневековья, классицизма и романтизма была порождена явлениями упадка, кризиса эстетических и этических ценностей того времени. На искусство модерна возлагались большие надежды. После столь длительного периода эклектики и бесстилья (классицизм в XIX веке заканчивается примерно в 30-е годы) настойчиво искали его историко-культурное обоснование.

Главной особенностью искусства модерна является то, что новое в нем формировалось прежде всего в области архитектуры, декоративного и прикладного искусства, но не столько самими архитекторами, сколько живописцами и графиками.

Неоднократно в литературе отмечали факт стилового распада, утрату синтеза. Стиль в пластических искусствах – категория формальная, ибо она есть "общность

¹ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989, с.270

пластического языка, общность художественной формы". Когда мы определяем стиль, мы "измеряем" прежде всего элементы формы. Каждый стиль является местом сосредоточения определенных идей. Они "сопутствуют" стилю, они "управляют" им.

Наследие стиля модерн многолико, сложно, содержит не только неоспоримые ценности, подлинные художественные открытия, но и свидетельства неразрешенных противоречий, растерянности перед лицом жизненных сложностей и социального прогресса.

Стиль выражается в том, что мы можем "потрогать", а не в том, что мы можем себе "представить". Стиль – это общность формы. За ней или над ней располагаются другие общности и системы: общность мировоззренческая, общности, которые образуются на основе отношения художников к окружающей действительности, на основе единства творческого метода, "жанровой структуры", иконографической общности. Категории стиля – "национальный стиль", стиль эпохи (или исторический стиль, стиль-направление).

Стиль эпохи, или исторический стиль – наиболее классическое выражение. Исторический стиль отмечен единством всех пластических искусств. Присутствие полноценного синтеза искусств всегда считалось критерием высокого стиля – стиля эпохи.

После Ренессанса, утверждает Д.В. Сарабьянов, европейское искусство делает первые шаги от стиля к стилевым направлениям.²

В XVII в. барокко и классицизм соседствуют друг с другом даже в пределах одной национальной школы. Появление стилевых направлений вместо исторических стилей – свидетельство ослабления стиля. "Стиль – категория надличностная".³ Художник, когда он начинает свою деятельность, вступает в игру, которая ему предложена, он включается в определенное движение. Он может "восстать" против этого движения, "опровергнуть" его своим творчеством. Но он это делает в пределах своего движения: когда он отрицает существующий стиль, он к нему приобщается хотя бы с позиций отрицания. То, что дается художнику в виде стиля или стилевых направлений, предопределено.

Итак, согласно Д.В. Сарабьянову, стиль обладает собственной закономерностью движения. Художник не может не принять его правил. Стиль "любит" проходить свои стадии – становления, зрелости, упадка, и художник обойти этот закон не может.

В XX в. эти этапы ускоряются, "воля художника" более активно воздействует на "волю стиля". Лишь в исключительных случаях в истории искусств стиль создавался волевым усилием конкретных лиц. Таким исключением и был модерн. Возникла эта "воля" к стилю в середине XIX в. В то время не было целостного господствующего стиля – стиля эпохи.

Каждый стиль своеобразен, но стиль модерн – особый среди стилей. Все другие стили – категории исторической классификации: романский, готический, барочный, классический стили – были обязаны историческому рассмотрению и анализу, периодизации. Модерн же был как стиль "желаемым, вожденным, изобретенным"⁴.

Обстоятельства, ситуация, сложившаяся во второй половине XIX столетия, "истощение" стиля в искусстве этого времени стали одной из причин сознательного, волевого утверждения нового стиля. Его рождала сама действительность, жизнь того времени, новая философия, получившая широкое распространение идея жизнестроения.

"При упоминании о модерне предстают силуэты костюмов и шляп, текучие, струящиеся линии дамских платьев, книги и журналы, набранные особым шрифтом с

² Там же. С.20.

³ Там же. С.21.

⁴ Там же. С.23.

"капризным" очертанием литер, сплетающихся в прихотливый орнамент, рисунок блеклых увядающих лилий и ирисов, покрывающий ткани и обои, афиши театральных спектаклей, художественных выставок, броши в виде стрекоз и т.д." ⁵ В архитектуре изогнутую линию впервые применил бельгиец В.Орта в интерьерах особняка Тассель.

Новаторами в области модерна выступили бельгийские архитекторы Виктор Орта и Анри ван де Вельде, испанский архитектор Антонио Гауди, шотландский архитектор и художник Чарльз Ренни Макинтош, русские архитекторы Федор Лидваль и Федор Шехтель.

В 1895 г. ученый и художник Х. Обрист выполнил гобелен с изображением петлеобразно изогнутого стебля цветка цикламена, эту характерную изогнутую линию окрестили "ударом бича".

Излюбленные мотивы художников модерна – плавные, текучие линии растительного орнамента, морская волна, томные женские фигуры с распущенными волнистыми волосами, извивами рук, в развивающихся складках одежд. Ван де Вельде – бельгийский живописец и архитектор – стремился выразить свое ощущение этого стиля целостно, во всем – от живописи и графики до проектирования зданий, оформления интерьеров, мебели, светильников, посуды, декоративных панно, книжных переплетов и даже собственноручно им выполненного платья для своей жены, гармонирующего со всей обстановкой дома. В дальнейшем это стало главным принципом искусства модерна. Архитекторы задумывали и воплощали свои проекты целиком, вплоть до "последнего гвоздя": дверной ручки, светильника, оконного переплета или вентиляционной решетки, которая неожиданно могла стать главным декоративным акцентом всего ансамбля.

Принципы формообразования в стиле модерн

Под влиянием эстетики символизма на рубеже XIX–XX веков в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве сформировался стиль модерн, который стал стилем эпохи и получил различные национальные проявления. Первые признаки нового стиля в архитектуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве появились в конце 80-х годов XIX века.

Модерн начинался с графики и прикладного искусства, заявляя о себе "импульсивными, нервными" линиями, украшавшими книжные, журнальные обложки, броскими пятнами афиш, мистическим мерцанием цветного стекла витражей и посуды. Модерн проник во все сферы жизни.

Архитектура модерна свидетельствует о новизне, непохожести на известные в прошлом стили. Своеобразие архитектуры модерна – в отрицании влияния ордерной системы, в виртуозном владении различными средствами декоративного оформления фасадов и интерьеров. Архитектура этого стиля отразила не только декоративно-пластические искания эпохи, но и изменения, которые были связаны с успехами строительной техники, распространением новых строительных материалов – металла, бетона, железобетона, стекла, керамики, которые предопределили новаторский облик "чистого" модерна.

Для архитектуры модерна характерно стремление к оригинальности, приводившее к деформации привычных очертаний (изогнутые карнизы, криволинейные формы оконных проемов, мелкая расстекловка окон, полукруглые или многогранные эркеры, майоликовые фризы, часто трапециевидные или с закругленными углами и нарядными наличниками, подчеркнутая асимметрия), введение растительного орнамента из плавных, волнистых, текучих линий, многочисленные декоративные детали: рельефы и скульптурные маски на "замковых"

⁵ Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1994. С.6.

камнях, ренессансная рустовка, декоративные решетки, светильники, обелиски, башни, шпили.

Модерн завершил творческие поиски XIX века и стал основанием для развития архитектуры XX столетия. Наступившей эпохе он оставил новые материалы и конструкции, новые представления о форме и пространстве, плоскости и линии.

Начало истории нового стиля соотносится с сооружением в Брюсселе особняка инженера Тасселя по проекту В. Орта (1892–1893).

В течение нескольких лет новое направление распространилось по всей Европе, но с ярко выраженными оттенками (творчество А. Гауди в Испании или финских мастеров, творчество Федора Шехтеля в Москве, его "тонкий вкус и смелость", "чопорная изысканность" Федора Лидваля в Петербурге).

Итак, настоящий модерн начинается с особняка Тасселя в Брюсселе. Виктор Орта закончил Брюссельскую Академию изящных искусств, строительную деятельность начал в 80-е годы, преодолевая академические влияния.

Особняк Тасселя – небольшая четырехэтажная постройка, втиснутая между соседними зданиями и выходящая на красную линию застройки торцовым фасадом. В постройке этого особняка Орта отказался от ордерного решения. Пространство первых этажей брюссельских домов традиционно просматривалось насквозь: в них устраивали служебные помещения, связанные с двором. Орта сохранил этот прием, но использовал его иначе. Вестибюль восьмигранной формы ограничен только металлическими конструкциями и плавно переходит в гостиную и лестницу. Гостиная поднята на пол-этажа по сравнению с вестибюлем и огорожена тонкими металлическими колоннами. Лестница, ведущая на второй этаж, поражает изяществом изогнутых маршей. Металл для Орта – живой, органичный материал, способный превращаться то в травы, то в цветы, то в струи воды. На колоннах "растут" металлические, прихотливо сплетающиеся ветки и листья. Их окружает тонкий орнамент кованых лестничных ограждений, яркие краски витражей, геометрический узор мозаичных полов и мерный ритм невысоких настенных панелей, разделяющих пространства на зоны. Чудесный мир металла, стекла и света превратил творение Орта в уникальное жилище, удобное и одновременно далекое от реальности. Эти принципы, выработанные в особняке Тасселя, еще более последовательно будут реализованы в следующей замечательной постройке мастера – в особняке Сольве в Брюсселе (1895–1900).

Другое крупное явление, порожденное Бельгией в 90-е годы, – творчество знаменитого мастера Анри ван де Вельде.

Анри ван де Вельде был личностью исключительной и одновременно типичной для нового стиля. Начиная с живописи, пройдя курс в Академии изящных искусств в Анвере, сблизился с импрессионистами, с французскими поэтами-символистами, был под влиянием Морриса, выступал как теоретик, ставя проблемы синтеза искусств, орнамента, нового стиля, и наконец обрел себя как мастер архитектуры, проектировщик интерьера, мебели, предметов прикладного искусства, средств декорации и т.д. Анри ван де Вельде был художником, в творчестве которого более всех проявился "глобальный синтез".⁶ Речь идет о его собственном доме "Блюменверф", построенном в Уккле, близ Брюсселя, в 1896 г. Если сама архитектура этого дома, похожего на английский коттедж, еще не очень выразительна и не содержит доминирующих элементов модерна, то все остальное – мебель, различные резные украшения, детали, сделанные из меди, картины, платье жены, созданное по эскизам художника, – все подчинено единому ритму, имеет определенный "линейный модуль".⁷ Линия ван де Вельде, как и у В. Орта, тоже гнутая, но без лишних узоров, более простая, имеющая

⁶ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С.98.

⁷ Там же, с.99

тенденцию выпрямиться. В ней заложена возможность того перехода к новой архитектуре, который произойдет в XX столетии.

Помимо архитектурных работ, ван де Вельде занимался рекламными плакатами, книжным оформлением, дизайном интерьера, т.е. был подлинным творцом среды, в которой пребывает человек. Архитектор работал в Германии, в Веймере, где возглавлял Веймарскую школу искусств и ремесел. Последней значительной работой ван де Вельде было строительство в 1937 г. музея для коллекции живописи и скульптуры, принадлежавшей голландским промышленникам Креллер-Мюллерам. Стиль архитектора в зрелые годы стал лаконичным и функциональным. Последние годы жизни архитектор провел в Швейцарии, умер в возрасте девяноста четырех лет, пережив не только многих коллег, но и свой стиль.

Испанский модерн нашел единственного в своем роде исполнителя в лице Антонио Гауди, в равной степени использовавшего в постройках исторические и природные мотивы. Модерн в Испании не носил массовый характер, но в этой стране уже в 80-е годы начал работать гениальный мастер модерна Антонио Гауди.

Над Барселоной высится огромный храм – Саграда Фамилия ("Святое Семейство"). Издали он похож на готический собор, вблизи кажется остатками "кораллового рифа, воспоминанием о морской стихии, некогда царствовавшей здесь". Это удивительное сооружение построено по проекту испанского архитектора Антонио Гауди-и-Корнета. Он отдал ему сорок три года жизни и, не закончив, предоставил коллегам и согражданам завершить его возведение (оно продолжается и ныне).

Гауди был "неожиданностью," своим появлением он как бы нарушал закономерность общего движения. Его манера мало менялась на протяжении развития, а если и менялась, то не в соответствии с общим ходом архитектурной мысли, которая направлялась к все большей конструктивности. Гауди до конца оставался верен себе, однако нельзя считать, что этот замечательный испанский мастер оказывался вне историко-художественных закономерностей. В Испании были сильны традиции готики и барокко, их воспринял Гауди, его ранние работы выдержаны в духе этих традиций, но в тот период (80-е гг.) он был в одиночестве. В некоторых школах модерн "прорывался" благодаря творчеству гениальных мастеров одиночек, которые обгоняли своих современников. Такими мастерами были Врубель в России и Гауди в Испании.

Развитие нового стиля было закономерным результатом сложных процессов, которые совершались в мировом зодчестве второй половины XIX века, в том числе в русской художественной культуре, подготовив зарождение новой эстетики, новой философии.

Интересующая нас область – это проблемы формо- и стилеобразования, и наиболее интересной для анализа, на наш взгляд, представляется работа Т.И. Володиной "Модерн: проблемы синтеза"⁸ (1994), так как ее стройная система значительна и существенна для понимания стилистики модерна.

Большое внимание Т.И. Володина уделяет принципам формообразования стиля модерн.

Модерн создал собственную мифологию и собственный "пантеон" богов, но в центре этого пантеона оказался не человек повседневности, не социальный человек, а человек героизированный, богоподобный, выключенный из обыденной жизни, приподнятый над нею, представленный вне бытовых ситуаций и состояниях. Для модерна характерна "выключенность" из реального пространства, в сюжетику модерна отсутствуют элементы бытовизма в прямом значении этого слова.

В этом смысле особенно показательны плакаты модерна рубежа XIX–XX веков. Призванные по самой своей сути быть частью социальной среды, повседневной жизни,

⁸ Володина Т. В кн.: Вопросы искусствознания. М., № 2-3. 1994.

они лишены социальной ориентированности. Их "персонажи" – это люди вообще, и адресуются они также человеку вообще. Отсюда и характер женских образов плакатов модерна, в которых подчеркивается их интимная, но внеличностная сторона, акцентируется природное начало, следствием чего является их напряженный эротизм. Возникает как бы образ женщины вообще, своего рода символ женщины.

Такая же "типизация", обобщенность свойственна и женским образам в живописи и графике модерна. Женщинам Гюстава Моро, Климта, Кнопфа, Ходлера, Мунка, Врубеля, Сомова присущи некие объединяющие их качества, в основе которых подчеркнутая, почти экстатическая чувственность. Это как бы одна "сверх-женщина", предстающая в разных ипостасях, своего рода некая мифическая жрица порока. Мифологизируются не только женские образы модерна, но именно они воспринимаются как существеннейшая часть пространства нового мифа в произведениях модерна. В любом женском образе угадывается своеобразная "двуипостастность": в мифологических образах (Даная, Саломея, женщина-сфинкс) проглядывают черты современной женщины.

Двуипостастность образов женщин в искусстве модерна – один из моментов, символизирующих свойственное ему стремление к единству, целостности.

Т.И. Володина называет модерн грандиозной метафорой романтического приема "оживления вещного" и "овеществления живого".

Модерн мифологизирует, усложняет до неузнаваемости и образ своего современника (о чем мы уже упоминали). Но при всем разнообразии образов модерна ему присуще духовное начало.

М. Врубель утвердил модерн как стиль, символизм как способ мышления. Врубель несколькими путями вошел в модерн, первым из русских художников разгадал общее направление движения европейской художественной культуры.

Стоит остановиться и на пространственных проблемах модерна. К интерьеру модерна применимо понятие целостного пространства. Переходы здесь осуществляются "перетеканием"; слияния столь органичны, что почти неразличимы. Если рассматривать интерьер модерна как *Gesamtkunstwerk*⁹ в аспекте пространственных отношений, то получается довольно любопытный феномен. Перед нами предстает ряд пространств, однотипных по своему строению, одноструктурных и все-таки каждый раз новых. Все детали интерьера – оконные и дверные проемы, прозрачные витражные перегородки, стеклянные створки шкафов, зеркала, большие стенные панно – призваны раздвинуть границы пространства, дать ему возможность растечься. Причем каждая из ячеек этого пространства организована, в свою очередь, по тем же принципам, что и целое. За стеклянной сеткой окна или двери открывается новое пространство, но с прежней структурой. Ведь двор особняка модерна, обрамленный ажурной решеткой и обсаженный декоративными деревьями, в любое время года дающими превосходный графический узор на фоне неба или стен здания, – это, по существу, тот же интерьер, хотя и несколько увеличенный. Пейзажное панно в качестве нового "окна" в мир дополняет общую картину, но не завершает ее.

Для художника нового стиля его "сверхзадача" – слияние искусства с жизнью (но с жизнью, понимаемой не как сиюминутная данность, а как поток становления, эволюция). Интерьер модерна требует мистериального к себе отношения. Он диктует

⁹ Володина Т. Указ. соч. С.345.

особый стиль поведения и даже определенный душевный настрой. Зритель должен стать частью пространства этого интерьера.¹⁰

Не менее интересными представляется этапы развития стиля, его социальные и художественные предпосылки, главные особенности – иконография стиля, проблемы синтеза искусств в модерне, орнамент и формообразование. Иконография наиболее последовательно выявилась в живописи и графике. Бесчисленное множество "Вихрей", "Танцев", "Вакханалий" (Штук, Хофман, Габерман, Ф. Малявин, В. Серов, Тулуз-Лотрек, знаменитая Лои Фуллер работы французских скульпторов Рауля Ларша и Пьера Роша). Популярным стал мотив поцелуя, который переходил от одного мастера к другому (Беренс, Климт, Мунк, Роден, Сомов). Можно также говорить об иконографии и в архитектуре модерна. Типы зданий можно рассматривать как иконографию архитектуры. Дом ван де Вельде, особняки Орта, Шехтеля, Лидваля принадлежат к наиболее выразительным явлениям стиля. Своеобразное решение в модерне получил доходный дом. Модерн дал прекрасные образцы торговых домов, контор, банков.

Как всякий стиль, модерн претендовал на создание синтеза искусств. Проблема синтеза искусств давно является предметом интересов автора данной работы. Когда возникает вопрос о синтезе искусств, трудной проблемой оказывается формулировка этого понятия. Сарабьянов считает, что "синтез легко описать, но не формулировать. В это описание войдут: соединение произведений различных видов искусств в единое целое"¹¹. Р.Вагнер это единое целое назвал словом "Gesamtkunstwerk". В данной работе анализируются параллельно два исследования современных авторов Е. Муриной¹² и Т. Володиной¹³, посвященных проблеме синтеза.

Е. Мурина выстраивает целую цепь различий между явлением стиля и явлением синтеза. Стиль для нее – категория сугубо художественная. Синтез же имеет и внехудожественные функции, стиль – "иерархическая система" с соподчиненностью главных и второстепенных признаков, синтез – это "равноправие" искусств, и синтез дает представление о стиле как о целостной "пространственно-временной структуре культурно-исторической памяти". Т. Володина под синтезом понимает следующее: "Синтез – это организация пространства – мира художественного произведения – в частности, архитектурного сооружения – по определенным законам. Структура этого мира зиждется на единой идее – идее целого, объединяющей все составные части такого пространства – мира. Не простое, механическое соединение структурно-общих, близких по своей природе, изоморфных элементов, проникнутых общим смыслом"¹⁴. Так, в результате рассмотрения проблемы синтеза в искусстве модерна мы констатируем следующие моменты: модерну свойственен синтез не только реальных форм произведений архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства, но и, что очень важно, "синтез всех элементов, всех членений пространства: негативных "нефизических" форм, пустот"¹⁵. Развитие синтеза привело к серьезным успехам и новым шагам в историко-художественном развитии, к интересу художников к проблеме оформления среды. И, наконец, способность различных видов искусства "приближаться друг к другу" и "переходить друг в друга" (Сарабьянов, с. 211). Это последнее качество переносит нас от проблем синтеза к вопросам формообразования.

¹⁰ Там же. С.344.

¹¹ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989, с.189.

¹² Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории. М., 1982.

¹³ Володина Т. В кн.: Вопросы искусствознания. М., 2/3, 1994.

¹⁴ Там же, с.334.

¹⁵ Там же, с.351.

"Орнамент", "стихийность", "витализм", "органичность и имитационность", "принцип динамического равновесия"¹⁶, о которых часто пишут исследователи (Е. Кириченко, Л. Монахова, В. Кириллов и др.), Д.В. Сарабьянов считает отправными точками в процессе формообразования в модерне (А. Гауди, П. Фаберже, Эмиль Галле, Г. Гимар, Ф. Шехтель и др.) Соотношения объема, пространства, плоскости, роль линии как способа обозначения предмета и как средства художественной выразительности также определены при формулировке различных принципов формообразования в стиле модерн.

Принцип построения формы в архитектуре модерна "изнутри наружу", превосходно охарактеризованный Е.И. Кириченко¹⁷ в целом ряде работ, с успехом может быть применен и к отдельным составляющим общего архитектурного объема.

Пространственные проблемы модерна

Впечатления подвижности пространства художники модерна добиваются благодаря виртуозному владению линией и построенными с ее помощью плоскостями. Криволинейные поверхности стен, а зачастую и потолков интерьера Ар Нуво оформляют пространство, но никогда не замыкают его. Архитектура модерна не знает замкнутости. Мягкое и одновременно упругое пространство интерьера ищет выход за пределы обрамляющих его плоскостей и находит этот выход в щедро предоставляемых ему архитектором цензурах каменной массы стен. Всевозможные окна – от огромных, почти уничтожающих стену до небольших круглых, подобных иллюминаторам, многочисленные двери и многочастые зеркала, наконец, большие стенные панно позволяют внутреннему пространству растечься или, сохранив свою сущность, завоевать новый кусок мира или, трансформировавшись, стать частью иного пространства.

К интерьеру модерна применимо понятие целостного пространства. Оно целостно в том смысле, что в нем никогда не ощущается механистичность совмещения множества пространств. Переходы здесь осуществляются "перетеканием"; слияния столь органичны, что почти неразличимы. Можно говорить о текущем пространстве. В интерьере модерна имеет место как бы совокупность однородных по структуре пространств, воспринимаемая во времени как своего рода поток пространства.

Так, "мотив зеркала"¹⁸ – один из наиболее распространенных в неоромантическом искусстве – соотнесен прежде всего с "идеей двоемирия", как она понималась еще романтиками¹⁹. Раздвоение человеческой личности, постоянное пребывание ее на грани между двумя мирами – миром действительности и внутренним миром души (столь же реальным для романтика, как и данный в опыте) – типично для сознания художника конца века. Известно, сколь популярна мысль о двойничестве в неоромантической поэзии.

Образ человека перед зеркалом в искусстве модерна становится почти навязчивым. Объем настоящей статьи не позволяет рассмотреть конкретные примеры использования живописцами и графиками нового стиля ни мотива зеркала в его бесчисленных вариациях, ни мотива водоема – этого своего рода увеличительного зеркала.

Художники модерна превосходно понимали необходимость органического соединения архитектуры нового интерьера со стеной живописью. Изображенное пространство должно было, с одной стороны, слиться с архитектурным, с другой же –

¹⁶ Проблемы "витализма" модерна касается В.В. Кириллов в своей книге "Архитектура русского модерна". М., 1979.

¹⁷ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978.

¹⁸ Там же. С.342.

¹⁹ См.: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. С.82-83.

никоим образом не быть иллюзионистическим его повторением. Однотипность, однородность этих пространств не делала их, однако, совершенно тождественными друг другу. Каждое из них остается самым собою, каждое обладает своими художественными рамками.

Парадоксальность пространства интерьера модерна в том и заключается, что, являя собой совокупность отдельных микро пространств, оно в то же время не есть механический их конгломерат, но скорее – гармоническая целостность, по-своему даже гомогенная. Если рассматривать интерьер модерна как *Gesamtkunstwerk*²⁰ в аспекте пространственных отношений, то получается довольно любопытный феномен. Перед нами предстает ряд пространств, однотипных по своему строению, одноструктурных и все-таки каждый раз новых. Все детали интерьера – оконные и дверные проемы, прозрачные витражные перегородки, стеклянные створки шкафов, зеркала, большие стенные панно – призваны раздвинуть границы пространства, дать ему возможность растечься. Причем каждая из ячеек этого пространства организована в свою очередь по тем же принципам, что и целое. За стеклянной сеткой окна или двери открывается новое пространство, но с прежней структурой.

Для художника нового стиля его сверхзадача – слияние искусства с жизнью (но с жизнью, понимаемой не как сиюминутная данность, а как поток становления, эволюция). Интерьер модерна требует мистериального к себе отношения. Он диктует особый стиль поведения и даже определенный душевный настрой. Зритель должен стать частью пространства этого интерьера.²¹

Рама облегчает воспринимающему переход из одного мира в другой. Она как бы отгораживает его на время от мира действительного. Принадлежит сразу двум пространствам – реальному и изображенному, рама, обладающая во многом элементами изображения, фокусирует внимание зрителя на главном²². Это особенно наглядно прослеживается на примере графических произведений. Но задержим несколько свое внимание на архитектурных образцах и отметим следующее. Художники модерна любят располагать зеркала или живописные панно на выступающих или западающих, выпуклых или вогнутых участках стен, и поскольку отражение в зеркале – тоже своего рода изображение, то можно сказать, что архитекторы стремятся каждый раз слить реальное пространство с изображенным, и только наличие той или иной рамы останавливает экспансию "внутреннего" (расположенного за плоскостью зеркала либо картины) пространства или обратный процесс.

В сфере изобразительных искусств задача рамы – привязать трехмерное изображение к плоскости листа, если это графика, или к плоскости стены, если это живопись. По мнению Г.К. Шауэра, ни одно графическое явление "югендштиля", будь то текст стихотворения, титул книги или иллюстрация, невозможно без обрамления²³.

Проблема рамок во всей полноте не может быть рассмотрена в данной работе. Скажем лишь, что рамки трактуются мастерами модерна всякий раз так, что позволяют как изображению (картина, панно), так и зеркалу в интерьере стать своего рода "окнами в мир", дают возможность архитектору организовать произведение в целом как новеллу в новелле.

Необходимо отметить, что в интерьере модерна любой вход обрамлен. Этим архитектор подчеркивает всякий раз новизну пространства каждого помещения и в то же время объединяет отдельные пространственные ячейки.

²⁰ Володина Т. Указ. соч. С.345.

²¹ Там же. С.344.

²² Там же. С.345.

²³ Там же. С.344.

Разбитое на множество частей деревянными перегородками огромное поле окна в архитектурном сооружении модерна также напоминает многостворчатую композицию.

Рамочные конструкции в сооружениях Виктора Орта, Федора Шехтеля, Гектора Гимара, Антонио Гауди и других архитекторов нового стиля, помогая направить поток пространства внутри интерьера здания и за его пределы, соединяя и одновременно разделяя пространственные ячейки, способствуют организации единой целостной среды здания.

Внутри такого здания все пронизано одними и теми же закономерностями, каждая его часть обладает структурной синтетической общностью как с целым, так и с любой другой частью этого целого.

До сих пор мы пытались показать, как возникает пространственный образ здания модерна; теперь же обратимся к рассмотрению тех составных этого целостного сооружения, которые оформляют это пространство и наполняют его, т.е. к пластическим формам, "живущим" в этом пространстве и взаимодействующим с ним.²⁴

Соотношение понятий синтеза и стиля

В последние годы метод исследования специфики "синтетических искусств" приобретает все больше последователей.²⁵

"Идея целого может быть показана лишь путем своего раскрытия в частях, а с другой стороны, отдельные части возможны лишь благодаря идее целого", – утверждал Шеллинг²⁶.

Лучшей иллюстрацией этого тезиса может стать анализ особняка стиля модерн его зрелой поры. Для дома, понимаемого новым стилем как единое, синтетическое произведение искусств, этого воплощения идеи синтеза, главным условием его существования является полная структурная изоморфность всех входящих в его целостность компонентов, то есть каждая микроячейка такого Gesamtkunstwerk'a должна строиться по законам общим как для целого, так и для его частей.

Рассмотрим особняк модерна как синтетическую целостность. Анри ван де Вельде считал, что "познание основных принципов красоты, принципов жизни, материала установило бы новое родство между искусствами, которые до сих пор не были тесно связаны между собой и не чувствовали особой близости. Эта связь между весьма различными искусствами – дело новое, предпосылка той эпохи расцвета, когда больше не будут признавать границ, обусловивших каждое искусство"²⁷.

Не менее интересно рассуждал об основах нового стиля Петер Беренс. "Стиль эпохи – не особые формы в каком-то отдельном виде искусства; каждая форма – лишь один из многих символов внутренней жизни, каждый вид искусства – только часть стиля. Но стиль – символ всеобщего восприятия, всего жизнеощущения эпохи; он проявляется лишь в совокупности всех искусств"²⁸.

Один из наиболее выдающихся теоретиков и практиков Ар Нуво Отто Вагнер в своей книге "Современная архитектура" утверждал, что "трудно говорить об [изобразительных] искусствах во множественном числе: ведь искусство едино"²⁹.

А Луис Генри Салливен отмечал еще в 1892 году: "украшенное строение должно обладать следующим характерным качеством – необходимо, чтобы один и тот же эмоциональный импульс гармонично пронизывал все формы выражения, среди которых композиция массы является наиболее глубокой, декоративная орнаментация

²⁴ См.: Володина Т. Указ. соч. С.340-345.

²⁵ См., например. Сборник "Взаимодействие и синтез искусств". Л., 1978.

²⁶ Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С.388.

²⁷ См. русский перевод статьи А. ван де Вельде "Одушевление материала как принцип красоты" (написанной в начале 1900-х гг.). // Декоративное искусство СССР. 1965. № 2. С.36.

²⁸ Беренс П. Праздник жизни и искусства. / Мастера архитектуры об архитектуре. С.134.

²⁹ Вагнер О. Современная архитектура. / Мастера архитектуры об архитектуре. С.67.

наиболее сильной. Однако и то, и другое должно возникать из одного эмоционального замысла"³⁰.

Ряд подобных высказываний современников может быть продолжен, но и приведенных свидетельств достаточно, чтобы убедиться в том, что вопросы синтеза искусств были определяющими для архитекторов.

Итак, войдем в особняк модерна. Первое, что мы увидим и ощутим там, – это устремленные ввысь и как бы затягивающие нас в пространство лестницы.

Многие исследователи стиля отмечают, что лестница в особняке модерна всегда или почти всегда является той вертикальной осью, вокруг которой развивается композиция здания. И действительно, лестница – ядро, центральная ячейка пространства – мира особняка Ар Нуво.

Во все времена архитекторы придавали немалое значение проектированию лестницы, но, пожалуй, только барокко могло соперничать с модерном по разнообразию и оригинальности конструктивных и декоративных решений лестниц внутри здания.

В особняке модерна лестница – не просто конструкция, позволяющая подняться с одного этажа на другой (пусть даже и великолепно оформленная, но не имеющая иной смысловой нагрузки, помимо функциональной), но всегда нечто большее. Это дорога, путь, ведущий к чему-то новому; недаром площадки лестниц модерна обозначают не только остановку для идущего, не только перекресток маршей, они символизируют новое пространство, обретающее начертание в украшающих их панно, скульптуре, витражах.

Шехтелевская лестница в особняке Рябушинского ведет к витражам и световому фонарю перекрытия, центральный марш лестницы в особняке Сольве Виктора Орта вводит в перекрестный сад-панно Теокван Риссельберга, столь гармонично продолжающий пространство интерьера.

Помимо того, что лестница обозначает путь, восхождение "прекрасной души"³¹, она как бы олицетворяет, воплощает идею длительности, потока пространства-времени, ибо к трем измерениям архитектурной конструкции здесь добавлена четвертая – время, затрачиваемое как на мысленное, так и на реальное движение в архитектурном пространстве.

Одним из исследователей проблемы синтеза искусств чрезвычайно верно было отмечено, что "первым необходимым условием синтеза архитектуры и других искусств, основы их взаимосвязи со средой"³² является "взаимосвязь утилитарно-необходимого графика движения человека в пространстве" и "графика движения-созерцания, т.е. графика движения субъекта восприятия"³³. Прекрасной иллюстрацией правильности этого тезиса по отношению к особняку модерна служит анализ движения внутри него.

Знакомство с интерьером особняка нового стиля и пребывание (бытие) в нем неизбежно должны начинаться с лестницы, которую нельзя миновать, куда бы ни следовать внутри здания. Лестница как своего рода пространственный ствол дает ответвления, отпочкования в виде пространств больших и малых зал и комнат. Она не просто предваряет внутренние помещения, но сама является главным, определяющим весь пространственный ритм здания элементом пространственной композиции.

³⁰ Салливан Л.Г. Орнамент в архитектуре. / Мастера архитектуры об архитектуре. С.41.

³¹ Выражение Юлиуса Мейер-Грефе по поводу интерьеров модерна: "комнаты, обставленные для прекрасных душ..." / Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. М., 1990. С.201.

³² Азизян И. Взаимодействие искусств. Композиционно-методологический аспект проблемы. // Архитектура СССР. 1974. № 9. С.47.

³³ Володина Т. Указ. Соч., с.346-353..

Будучи реальным путем движения обитателей особняка, лестница символизирует саму идею нового универсума, понимаемого как поток жизни, длительность, процесс, эволюцию.

Вспомним медленно текущий, почти осязаемо "плотный" поток пространства-времени лестницы в особняке Рябушинского Шехтеля, как бы сгущающийся, материализующийся в формах массивной гранитной "раковины" тяжелых, оплывающих гранитных перил. Или легкое, стремительно уходящее вверх пространство лестницы особняка Тасселя Виктора Орта, вторящее бегу упругих металлических стеблей "растений" баллюстрады, или пульсирующее, прерывистое почти "жесткое" пространство лестницы в шехтелевском "готическом" особняке З.Г. Морозовой, словно сцепленное с колючими "кристаллическими" формами врубелевских скульптур на ее площадках, или втягивающую пространственную воронку центрального марша лестницы особняка Сольве Орта в напряженно-пружинящей раме стальной "тетивы перил".

И недаром столь часто в особняках модерна поднимающегося по лестнице человека встречают потоки света, льющиеся из световых фонарей; вертикаль лестничного колодца всегда увенчивается в этих зданиях большим окном, стеклянным куполом или крышей. Подъем по лестнице обретает характер пути к свету, восхождения от земного, материального к небесному, одухотворенному, просветленному³⁴.

Не менее своеобразно трактована в архитектуре модерна стена здания. Стена в зодчестве предшествовавших модерну стилей воспринималась традиционно как преграда, ограждение, изолирующее внутреннее пространство здания от окружающей среды или отдельные помещения в интерьере – друг от друга. Присмотревшись внимательно к стене в сооружениях нового стиля, нетрудно заметить, что функции ее претерпели изменения.

Принцип построения формы в архитектуре модерна "изнутри наружу", превосходно охарактеризованный Е.И. Кириченко в целом ряде работ³⁵, с успехом может быть применен и к отдельным составляющим общего архитектурного объема. Прежде всего необходимо отметить, что фасады сооружений модерна носят явно "интерьерный" характер. Это легко объяснить все тем же стремлением архитекторов нового стиля трактовать пространство внутри и вне здания как единое, что обуславливает общность подхода к оформлению стены как в интерьере, так и снаружи. (И именно поэтому все наши дальнейшие наблюдения и выводы в равной степени могут быть отнесены как к фасадам, так и к стене интерьера).

Стена здания модерна также тяготеет к вхождению в окружающее пространство, к слиянию с ним. Утрачивая свою жесткость, она становится как бы пористой, проницаемой для света и воздуха. Кажется, что архитекторы модерна одержимы идеей разрушить стену как таковую, отсюда полностью покрывающие стены и словно разъедающие ее цветные майоликовые ковровые композиции, или стелющиеся по стене, "врастающие", а не растительные рельефы, плетение которых сродни виноградным лозам, или мерцающие поверхности глазурованного кирпича, или шероховатая, неровная, грубо обработанная каменная кладка. К приемам, направленным на "активизацию" стены и одновременное ее "разрушение", можно

³⁴ Т. Володина считает, что подобная интерпретация является лишь схемой, что на практике все значительно сложнее. "Парадоксальный стиль" позволял себе всевозможные отклонения внутри этой схемы. Достаточно вспомнить виллу Броджи-Карачени во Флоренции (арх. Дж. Микелацци, 1911), где световой фонарь купола над лестничным колодцем крепится конструкцией в виде громадного паука.

³⁵ См.: Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии. / В кн.: Советское искусствознание. 78. Вып.1 С.260. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. С.182.

отнести и введение всевозможных керамических панно, фризов, просто вставок из материалов, отличных от основы стены, а также использование самых разнообразных форм дверных проемов и окон – от огромных до совсем небольших, применение западаний и выносов вперед отдельных частей стены, многочисленных "аппликативных" рамочных конструкций, дробящих ее. Такое "разрушение" монолитности стены с помощью насыщения поверхности "декором" способствует ее "дематериализации", облегчает проникновение в нее окружающего пространства, которое не отчуждается от архитектурных форм здания, но, напротив, начинает активно взаимодействовать с ними.³⁶

Архитектурные сооружения модерна обладают очень мощным силовым полем, возникновение которого предопределено "не только массой, очертаниями, высотой, но и мерой насыщенности поверхности"³⁷. Сложность форм создает дополнительную динамику объемлющего их пространства, образуя "волновой фронт", который оказывает сильное воздействие на окружение. Заметим, что подобной активностью обладает поверхность живописных, графических и декоративно-прикладных произведений Ар Нуво. К этой проблеме мы еще вернемся позднее; сейчас же, рискуя впасть в преувеличение и быть обвиненными в прямолинейности, решимся вслед за Р. Арнхеймом повторить мысль Альберта Эйнштейна. "Мы употребляем слово материя, когда концентрация энергии высока, и говорим о поле, когда эта концентрация меньше. В этой трактовке оказывается, что различие между материей и полем носит количественный, а не качественный характер"³⁸.

Архитектура модерна может служить замечательной иллюстрацией этой мысли. Активность, внутренняя динамика форм наделяют ее "даром создавать магическую среду" (Огюст Перре). И огромное значение для создания такой среды имеет "синтетическая" целостность, слиянность, уместнее даже сказать — неразделимость архитектуры и других искусств.

Задержимся еще немного на рассмотрении особенностей внешней стены здания модерна. Реализуя один из основных постулатов теории стиля об "одушевлении" (одухотворении) материи, воплощая мысль о целостности бытия, архитекторы нового стиля не только уподобляют формы своих сооружений органическим, не только изобретают новые формы, но и традиционным архитектурным элементам придают новое звучание. Так, оконным проемам в здании модерна отведена очень важная роль. Это не просто отверстия для освещения внутренних помещений, четко отделенные от внешнего мира тонкой стеклянной границей. Это цезуры каменной массы стены, наделенные функцией не столько разграничивающей, сколько объединяющей. Окна позволяют пространству свободно перетекать изнутри здания наружу и наоборот. Чем же объясняется такая легкость "проникновения" пространства? Прежде всего, самой формой окон. Новый стиль предпочитает круглые или полукруглые, овальные окна, окна-арки, оконные проемы со всевозможными круглящими завершениями; недаром модерн получил название "улыбающейся" архитектуры".³⁹ А ведь известно, что именно круглые отверстия психологически воспринимаются как наиболее доступные для "проникновения".

Кроме того, чрезвычайно интересна трактовка оконных откосов и обрамлений; модерн избегает острых углов, которые создают ощущение жесткости, образуют преграду слиянию архитектурных форм с окружением. Все сочленения плоскостей архитекторы модерна стремятся сгладить, придавая граням оконных откосов, обрамлениям окон криволинейные очертания. Округлость, смятенность архитектурных

³⁶ Володина Т. Указ. соч. С.348-349.

³⁷ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С.22.

³⁸ Там же. С.25.

³⁹ См.: Дирофф Х.-Д. Юнеско и "улыбающаяся" архитектура. // Курьер Юнеско. 1990. Октябрь.

форм позволяет пространству мягко втекать в эти "окна-раковины", "окна-воронки". Создается ощущение, что здание как бы вбирает в себя, "засасывает" с помощью своих окон и дверей пространство окружающей среды.

Обратимся к классическому и лучше всего выражающему отмеченный принцип "проникновения" пространства примеру – Саграда Фамилия Антонио Гауди. Взаимодействие этой постройки с пространством обусловлено не только активностью "врастания" в него архитектурных форм, но и проникновением пространства внутрь архитектурной формы за счет многочисленных впадин, отверстий, "рифлености" общей поверхности. Последняя, по сути дела, отсутствует как таковая, она не воспринимается поверхностью в обычном смысле слова. Это нечто живое, "дышащее", пронизанное воздухом и светом, находящееся в непрерывном взаимодействии со средой. Активность формы и пространства одинаковы. Здесь, как и в Каза Батло Гауди, взаимопроникновение, нерасторжимость, слитность, единство пространства и архитектурной формы доведены до предела. Перед нами архитектура не застывшей данности, но архитектура "процесса", выражающая понимание универсума как некоей эволюционирующей целостности.

Наше рассуждение о новой интерпретации роли стены в модерне хотелось бы продолжить еще несколькими замечаниями об особенностях трактовки поверхности стены. Мы уже указывали на частое использование в архитектуре нового стиля сплошь покрывающих стену "ковровых" майоликовых композиций. Образцами такого рода декора зданий могут быть названы "Дом майолики" в Вене Отто Вагнера (1898) или дом № 85 по улице Бельяр в Париже (1913). Характерной чертой трактовки поверхности в этих и подобных им случаях является частичная (как в доме Вагнера) или полная (как в парижском доме) взаимозаменяемость фигур и фона в "изображении", т.е. такая ситуация, когда фон активизируется, получая статус фигуры, обладающей не меньшим силовым полем, чем "предмет" (фигура) в изображении. При этом линии, разделяющие фон и фигуры, создают у воспринимающего их зрителя ощущение "динамического равновесия между противоборствующими силами", если воспользоваться терминологией Р. Арнхейма⁴⁰.

В модерне поверхность (не только стены здания, но и живописная и графическая поверхность) утрачивает характер безграничного фона, и потому возникает эффект "соперничества за контур", своеобразной психологической "игры", динамизирующей, оживляющей восприятие произведения, что позволяет вновь говорить о длительности процесса его узнавания. И разумеется, такая "двойственность" контура, принадлежащего сразу и фону, и фигуре, подтверждает нашу мысль о пронизанности всех созданий Ар Нуво идеей целостности.

Заботой архитекторов модерна о создании активной пространственной среды вокруг здания обусловлено частое использование цезур стены – таких как оконные и дверные проемы, арки ворот, лоджии; в местах сопряжения плоскостей, на стыках стен, образующих углы. Это не только помогает снять напряжение жестких прямоугольных сочленений, но и порождает ощущение динамики окружающего здание пространства, проникающего в материальную субстанцию, и, тем самым, – чувство единства архитектуры и пространства.

Так, "воплощением света в материи" (Вл. Соловьев) можно назвать отражение светонесущей лазури дневного неба в огромных стеклянных плоскостях окон особняка Рябушинского Шехтеля – отражение, которое сыграло бы деструктивную роль, не будь оно переосмыслено архитектором из отражения в "изображение" с помощью древовидных рам окон, останавливающих и возвращающих назад поток света и вместе с ним движение взгляда зрителя. Рамы призваны напомнить зрителю, что перед ним не

⁴⁰ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. С.56.

реальное, но умозрительное пространство, не само бесконечное небо, но застывшее напоминание о нем. Как мы видим, пространственная игра как снаружи, так и внутри здания носит иррациональный характер. Стена здания как таковая исчезает, расслаиваясь, дробясь на множество зон, дематериализуясь в мерцании керамических плиток своей поверхности, в вибрации воздуха на неровностях кладки и гранях членений. Пронизанное светом и воздухом, здание модерна "обволакивает". Создается особая, присущая только ему, но одновременно связывающая его со всеобщим "атмосфера".

Рамки настоящей работы не позволяют нам остановиться еще на ряде существенных вопросов, связанных с формообразованием в модерне с точки зрения проблемы стиля. В заключение хотелось бы сказать, что особняк модерна при всей своей функциональной приспособленности, ориентированности на удобное, спокойное, гармоничное бытие был, по свидетельствам современников, не всегда пригоден для обычного, повседневного существования в нем. Он и задумывался как своеобразный храм "прекрасной души", где надо не жить, а "бытийствовать", совершать "обряд" бытия. Пребывание в пространстве такого дома-храма поднимало человека над самим собою, заставляло его ощущать себя "сверхчеловеком", почти божеством. И если для художественной природы такое внутреннее усилие, напряжение было почти естественным, то для обычного человека оно казалось внеположным его воле, гнетущим, как бы давящим его личность. Х. Хофштеттер приводит по этому поводу пример с интерьерами Ван де Вельде, где "тяжелое, даже мрачное, но никогда не непринужденно-веселое настроение. Пока необходим настрой на духовное содержание, на серьезную основательность, это тяготит мало, но пока его пафос волнует, непринужденность исключается"⁴¹.

Мы начали разговор о модерне тезисом о том, что это последний стиль XX века. Стиль модерн знаменует собой и конец, и начало, и старое, и новое. Это в полном смысле слова явление "промежуточное". Архитекторам, живописцам, графикам, скульпторам, мастерам прикладного искусства последующих поколений приходилось и расплачиваться за модерн, и преодолевать его, и благодарить за намеченные этим стилем новые пути вперед.

XX век – переломная эпоха во всеобщей истории искусств, искусство знает пока начальный рубеж своей истории, еще не закончились споры о проблеме стиля в XX веке, они продолжаются, не менее интересна также полемика современных исследователей о таких явлениях в искусстве и культуре XX века, как конструктивизм или Арт Деко.

Почти все создатели нового стиля вышли из среды графиков, живописцев, декораторов, осваивали архитектуру и прикладное искусство в процессе проектирования зданий и вещей, становились конструкторами, технологами, детально изучали историю искусства, особенно нетрадиционных его явлений, а когда спустя несколько лет увлечение орнаментальными композициями стало стихать, довольно легко начали переходить к конструктивным, рациональным по своей основе решениям, как бы постепенно вызревающим внутри их творчества. Именно тогда предметное творчество через активные поиски нового стиля было поднято до уровня искусства в целом, что оказалось необычайно важным для формирования теории дизайна.

⁴¹ Цит. по: Володина т. Указ. соч. С.353.