

# МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ДЕКОРАТИВНОГО И ИНДУСТРИАЛЬНОГО ИСКУССТВА 1925 ГОДА В ПАРИЖЕ

Сысоева Е.В., соискатель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**Аннотация.** Данная статья посвящена выставке декоративного искусства 1925 года, определившей направление развития художественного языка Ар Деко. Рассмотрены основные приемы и тенденции, проявившиеся в работах ведущих дизайнеров начала XX века.

**Ключевые слова:** дизайн, выставка, декоративное искусство, высокое качество, орнамент, экзотичность, контраст.

**Анотація.** Сисоева О. В. Дана стаття присвячена виставці декоративного мистецтва 1925 року, що визначила напрям розвитку художньої мови Ар Деко. Розглянуті основні прийоми і тенденції, що виявилось в роботах провідних дизайнерів початку XX століття.

**Ключові слова:** дизайн, виставка, декоративне мистецтво, висока якість, орнамент, екзотичність, контраст.

**Annotation. Sysoeva E. V.** This article is devoted to the exhibition of decorative art 1925 years, defining direction of development of artistic language Art Deco. Basic receptions and tendencies are considered, showing up in works of leading designers of beginning of XX age.

**Key words:** design, exhibition, decorative art, high quality, decorative pattern, exotic things, contrast.

*... Неожиданная, красочная, яркая, она содержала  
все оттенки пьянящей радости.*

*Как выставка – это сплошной успех!*

*The Birth of Pallas. – «Country Life» 25 July 1925.*

**Постановка проблемы.** Влияние Международной выставки декоративного и индустриального искусства, состоявшейся в Париже летом 1925 года, на стилистические тенденции искусства и дизайна оценивается неоднозначно. Двоякость мнений можно сравнить со спором между пессимистом и оптимистом о том, наполовину пуст стакан или же наполовину полон. Исследователи, которые рассматривают Ар Деко в контексте роскошного декоративизма художественного процесса 1920-х годов, данную выставку характеризуют как апогей стиля в период между двух мировых войн. Есть иная точка зрения, более широкая у тех исследователей, которые считают, что парижская выставка только заложила «фундамент» Ар Деко: впервые современные архитекторы и дизайнеры вышли на международное поприще с манифестом о новой революционной эстетике. Эти два мнения можно примерить путем принятия этих двух контрастирующих и вместе с тем тесно переплетенных ипостасей Ар Деко. Выставку можно рассматривать как кульминацию той традиции европейского декоративного искусства, которая заявила о себе в начале века и преобразовалась в Ар Деко, или как начальный этап развития Ар Деко, ставшего в последствии интернациональным стилем. Основопологающим фактором примирения разноголосицы мнений ясно вырисовывается стремление к новизне: выставка проходила в атмосфере, нацеленной на современность.

**Актуальность темы.** Художественный язык Ар Деко на сегодняшний день один из наиболее востребованных в профессиональном дизайн-дискурсе. Актуальным является рассмотрение исторической основы возникновения и формирования стиля.

**Изложение основного материала.** В искусстве начала XX века ведущую роль играет не цель, а процесс творчества, и самоценность данного процесса выделяет важность эксперимента для современного искусства. Модернистский эксперимент тесно связан с понятием «новизна». Через невосприятие в модернизме устарелых форм и традиций творческому эксперименту свойственна направленность на непрерывные изменения. Именно это обстоятельство и поливариантность возможностей, которые предложил модернизм, отобразились во множестве экспериментов со

средствами проектирования (использование каких-либо материалов в процессе творчества; соединение и комбинация разных видов искусства), с составляющими объекта (с формой, содержанием, цветом, ритмом, пластикой и т. д.), с методами и предметностью. В поиске новизны путем экспериментирования и добиваясь прямого эмоционального захвата, самые влиятельные художественные направления и течения XX века интенсивно осуществляют синтез искусств, желание разных видов напитаться энергетикой друг друга и тем самым обрести принципиально новую выразительность – увлекающую, терпкую своей неожиданностью.

Пожалуй, именно по этим причинам жюри Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже выдвинуло ультимативное руководство для участников, следующего толка: «Работы, допущенные на выставку, должны отражать новые веяния и демонстрировать истинную оригинальность. Они должны быть выполнены и представлены ремесленниками, художниками и производителями, непосредственно создавшими модели, и издателями, чьи работы относятся к современному искусству и промышленному дизайну. Репродукции, имитации и подделки под старые стили строго запрещены» [6, с. 14].

Изначально, проведение Международной Парижской выставки было задумано гораздо раньше, ее концепция сформировалась в 1907 году как вызов растущей конкуренции со стороны Германии. Зерна раздора были посеяны, когда немецкий «Веркбунд» принял устав по способствованию взаимного сотрудничества архитекторов, мастеров декоративного искусства, художников и промышленников. В 1912 году Ле Корбюзье опубликовал очерк о декоративном искусстве Германии, в котором перечислил достижения «Веркбунда»: «Германия сознательно выступила против уродства, причем выступила на стороне тех, кто был готов реализовать идею о прекрасной промышленности. Все работает на «Веркбунд», а «Веркбунд» воодушевляет всех. Каждый выкладывается в своей области: Торговля, Промышленность, Искусство, и вот результат – созидательная солидарность» [9, с. 169]. Дизайн во Франции в то время топтался на месте, и французские власти видели необходимость в стимлировании своих проектировщиков, которым немецкие коллеги копали «творческую яму». Французское правительство волновало не только качество работ германских дизайнеров, но и успехи в экономике, которые были обусловлены этим качеством. В связи с этим немедленно требовались активные действия в своеобразной борьбе за лидерство, как призывал Рене Гильер, президент «Общества художников-декораторов»: «мы должны поторопиться перед угрозой из-за рубежа» [10, с. 165]. Но начало Первой мировой войны отбросило проведение международной выставки на несколько лет. Германская позиция в 1919 стала более сложной, потому как она являла собой оккупирующую враждебную нацию. Однако ее современные дизайн-проекты находились на доминирующих позициях в Европе, и обертон шовинизма во французской попытке воскресить Международную Парижскую выставку были очевидны. В 1922 году дату

проведения выставки окончательно утверждали на 1925-й. В итоге Германия была лишена возможности участвовать в выставке, в связи с запоздалым приходом приглашения, что не оставило времени германским творческим объединениям для подготовки репрезентативного национального павильона. Адольф Гитлер оптимистично прокомментировал неучастие Германии на выставке: «а на что, нам нужен духовно здоровый французский народ? Пусть себе вырождается! Тем лучше для нас» [3, с. 263].

Несмотря на распространившиеся антигерманские настроения, влияние Мюнхена на процесс модернизации французского декоративного искусства велико. Например, французские дизайнеры позаимствовали идею создания комплексной разработки ансамбля в качестве организующего момента экспозиции, а не представляли предметы искусства по отдельности, как они это делали ранее.

Место выставки 1925 года долго обсуждалось, рассматривались самые различные варианты, включая Венсен, Иль-де-Пито, Пор Дофин, зоосад и даже Версаль. В итоге выбор остановился на центре Парижа. Устроителей выставки несколько смущало сравнительно небольшое пространство и транспортные проблемы, но в то же время выбор центра означал легкий доступ, великолепное окружение и, самое главное, возможность использования 33 000 метров площади Гран Пале.

В качестве главного архитектора выставки был назначен Шарль Плюме, его помощником стал Луи Бонье. Они разработали генеральный план симметричной конфигурации с системой перекрестков. Центральный вход выставки – ворота Пор-де-Онер – располагался рядом с Гран Пале, открывая перспективу на мост Александра III и далее вниз по эспланаде к Дому Инвалидов. Вторую ось крестообразной планировки обозначила река Сена, на берегах которой также были выстроены павильоны. Правый берег реки был отдан под павильоны зарубежных стран, а мост Александра III Морис Дюфрен превратил в венецианский мост с магазинами в два. Интерьер Гран Пале был распланирован под разные типы экспозиции. Нижний и верхний уровни делились на две секции, одна для Франции, другая для иностранных участников выставки. Некоторые из французских павильонов были посвящены парижским универсам, салонам и крупным государственным фабрикам, а также экспозиция из провинции.

Посетителям выставки было обещано грандиозное зрелище. Английский журнал «Vogue» авторитетно заявлял, что, «были проведены смелые эксперименты и по случаю выставки были реализованы любопытные и фантастичные концепции. Огромные стеклянные фонтаны играют среди кубистических деревьев в натуральную величину, и водопады музыкальных звуков стекают вниз по аллеям с головокругительных вершин четырех гигантских башен. Пройдите в павильоны, и ...вы увидите мебель поразительных и невиданных ранее форм, декор невообразимого рисунка на стенах, на полу и потолке. Великий анархист Воображение там правит бал»

[8, с. 38]. Парижский корреспондент журнала «Drawing and Design» писал: «входя на территорию выставки, сразу получаешь общее впечатление: щедрость формы и цвета, великолепие и простор; поражает яркость и сила – основные тональности этого великого предприятия» [9, с. 16]. А для американских комментаторов, незнакомых с тенденциями европейского декоративного искусства и архитектуры начала века, экспозиция стала откровением, поразившим их воображение. Автор публикации журнала «Country Life» феномен выставки аллегорично сравнил с рождением богини Афины: «Парижская выставка 1925 года – это попытка порвать с традициями декоративного искусства и заменить существующие формы абсолютно новыми и ни на что не похожими. Афина Паллада во всем великолепии появилась на свет из головы Зевса, но могут ли дизайнеры подобным образом в одночасье породить целую художественную систему? Может ли нечто достойное внимания возникнуть стихийно или неотвратимый прогресс должен постепенно и ненасильственно приспособлять традиционные идеи, в гармонии с которыми нас оставили прошедшие эпохи, к меняющимся требованиям и естественному стремлению человека к новизне?» [11, с. 116]. Сформулированная выше оценка радикализма и современности выставки – восприятие, которое в последствии характеризует стиль Ар Деко. Показательно, что в Ар Деко никогда не существовало определенного набора правил. Этот стиль сопрягал себя просто с наслаждением и комфортом, способностью всякий раз порождать новое чувство жизни. Пожалуй, именно эти качества содействовали обретению в практике Ар Деко своеобразной мифогенной способности искусства, утраченные в начале века, обеспечили ему авторитет «романтического видения мира». Стиль этот складывался в атмосфере разочарования. Отсюда его намеренно акцентированная современность и культивирование самодостаточности с ссылками на историзм.

Однако ошибочно утверждать, что все спроектированные павильоны на выставке были выполнены в стилистике Ар Деко. Мы можем констатировать, что выставка показала далеко не однородные эстетические трактовки видения истинно современного искусства. Абсолютно все ансамбли представляли безграничный диапазон интерпретаций, допущенных организаторами выставки в пределах модернистского устава. Двадцать два зарубежных павильона составили относительно небольшую часть экспозиции по сравнению с преобладающей долей Франции, однако их разнообразие как раз и свидетельствует об отсутствии господствующего стиля. Стили на выставке варьируются от интерьеров «высокого стиля» Ар Деко (Пауль Поирэт (ил. 4), мадам Клотц, Багги, Энглинджэр&Гуйгучон), традиционного модернизма (Пауль Фоллот (ил. 5), Дюфрен, Лелу, Саддиер Филс, Бушет), тропически-колониального (Гуиллемард, Шахта, дэ Бадьер), провинциального (Сугец, Тчерник&Броккард, Спайндлер) до радикального конструктивизма (А. И. Мельников, Ле Корбюзье). Павильоны стран Центральной Европы в разной степени демонстрировали стремление найти компромисс между



*Ил. 1. Жак-Эмиль Рюльман.  
Парадная гостиная.  
Павильон коллекционера.*



*Ил. 2. Луи Сю и Андре Мар.  
Парадная гостиная. Музей  
современного искусства.*

национальным и интернациональным в рамках современной эстетики, ставшим международным языком прогресса.

Отдельные ансамбли, единодушно оцененные критиками и устроителями выставки, как самые захватывающие павильоны, оставили нестираемый след в истории дизайна XX века. Среди них, «Павильон коллекционера» (архитектор П. Пату) Жака-Эмиля Рюльмана (ил. 1). В декоративном оформлении экспозиции кроме самого Рюльмана приняли участие Франсис Журден, Анри Рапен, Лена Жайо. Представленный павильон не имеет себе равных и является непревзойденной реликвией века, как наиболее роскошно оформленная предметная среда. Данный интерьер классифицируют как «икону стиля» Ар Деко, как в целом, так и его отдельные эксклюзивные слагающие. Все, что виделось художнику достойным внимания ценителей искусства, было представлено в экспозиции «Коллекционера»: произведения Жозефа Бернара, Антуана Бурделя, картины Жана Дюпа, Робера Бонфиля, Густава Жольма, серебро Жана Пюифорка, металлические изделия Эдгара Брандта (ширма «Оазис» из гравированного железа с медными аппликациями – одна из визитных карточек Ар Деко), керамика Эмиля Ленобля, Жана Майдона, Эмиля Декёра, стекло Франсуа-Эмиля Декоршмона, лаки Жана Дюанана, книжные переплеты Киффера и Легрена. Изделия же самого Рюльмана отличались чистотой, стройностью, округлость очертаний и изысканность форм в сочетании с ценными породами древесины и инкрустацией слоновой костью, серебром и перламутром. По нацеленности на элитарность «Павильон коллекционера»

*Ил. 3. Рене Лалик.  
Столовая. Павильон  
стеклянной посуды.*



конкурировал как минимум с тремя Парижскими творческими тандемами. Первый – это дуэт: архитектор и дизайнер Луи Сю, живописец и мастер прикладного искусства Андре Мар выбрали тему «Музей современного искусства» (ил. 2). Сю

спроектировал два здания, одно из которых предназначалось для музея, другое – для «Мезон Фонтэн». Вместе с Сю и Маром над дизайном интерьера работала большая группа приглашенных ими художников, они создали разные типы комнат, добившись наибольшего эффекта в оформлении зала-ротонды, где демонстрировались фильмы. Представленная уникальная мебель выделялась размерами, устойчивостью, причудливым сочетанием новой структурности с историческими ассоциациями, апеллировавшими к стилю Луи-Филиппа. Они широко использовали перламутровую инкрустацию по дереву, которая стала излюбленной техникой Ар Деко. Отличительной чертой их мебельного дизайна было подчеркивание изгибов ножек, обладавших формой пальметт, отделанных бронзой или другим металлом в сочетании с текстилем со стилизованным экзотическим рисунком.

Второй проект в соответствии с программой выставки: полностью оборудованное и меблированное «Французское посольство». К проекту, включавшему 24 зала, вестибюль и коридоры, помимо членов общества «Художников-декораторов» (в составе: Шарль Арон, Анри Рапен, Морис Дюфрен) было привлечено много других художников, таких как Жак-Эмиль Рульман, Малле-Стевенс, Фернан Леже и т. д. Список архитекторов, живописцев, скульпторов, керамистов, стекольщиков, лакировщиков, краснодеревщиков, камнерезов, всех, кто принимал участие в этом проекте, – это полный список мастеров Ар Деко с небольшим количеством традиционалистов, сложившихся в период Ар Нуво и менявшихся вместе с модой. Занимающий третью позицию французский ювелир и дизайнер Рене Лалик представил павильон стеклянной посуды, а так же исключительный иллюминированный фонтан в павильоне парфюмерии (ил. 3). При изготовлении фонтана Лалик применил такие техники, инкрустация стеклянной мозаикой и гравировка стекла. Данное произведение стало одним из символов парижской выставки.

В отдельную группу можно выделить французские павильоны и здания выставки, в которых проявляется большой интерес к функциональным



*Ил. 4. Пауль  
Поурэт. Гостиная.*

решениям, художественному освоению новых материалов, поиску новых форм. Их было совсем немного. Среди них – павильон ювелиров, спроектированный Ламбером, Саке и Байи. Павильон, построенный для издателей

«Кре и Си» Жозефом Ириаром, Жоржем Трибо и Жоржем Беа, был похож на три открытые книги (корешками наружу), связанные друг с другом двумя воротами из кованого железа работы Шварца-Отмана. Интерьер, оборудованный Франсисом Журденом, включал декоративные панели художника Мориса Аселина, витражи Жака Грубера, драпировки и гобелены мадам Пангон, скульптуру Ивон Серийо. И, наконец, третье здание, которое может быть названо среди наиболее оригинальных благодаря функциональному решению, – это многофункциональный театр, построенный по проекту Огюста и Густава Перре и Андре Гране. Особенностью этого театра была его тройная сцена, разработанная Огюстом Перре.

Из иностранных павильонов следует выделить Датский (Кай Фиске), Голландский (Й. Ф. Шталь), Бельгийский (Ле Клерк), Чехословацкий (Й. Гочар) и, разумеется, самый необычный, высоко оцененный Йозефом Хофманом, Ле Корбюзье и Малле-Стивенсом павильон СССР (К. С. Мельников). Ясная структура возведенного на легком каркасе деревянного раскрашенного павильона, его оригинальное эксцентричное объемно-планировочное решение вполне отвечали функции и образу временного выставочного сооружения. Доминантой постройки явилась деревянная башня, ее вертикальные балки пересекались наклонными плоскостями. Вверху развевался флаг СССР. О данном павильоне говорили и писали больше всего. Многие его ругали, но и многие восхищались. Йозеф Хофман назвал павильон Мельникова лучшим на выставке.

В Большом дворце (Гран Пале), где расположилась часть советской экспозиции, были представлены архитектура, графика, искусство книжного оформления, кино, театральная декорация, а также специальный раздел, посвященный художественным направлениям. В архитектурном разделе было показано более 120 проектов. Среди них – проекты Дворца труда, Всероссийской с/х выставки 1923 года, «Красного стадиона», проекты рабочих поселков, рабочего жилища, театров, фабрик. А проект профессора ВХУТЕМАСа А. Родченко, предложившего оригинальное дизайнерское решение рабочего клуба, завоевал



*Ил. 5. Пауль Фоллот.  
Парадная гостиная.*

одну из главных наград выставки. Архитектура павильона СССР, принцип организации экспозиции, фрагменты интерьеров и дизайн мебели создавали целостное впечатление, свидетельствующее о ведущей роли авангардных течений в советском искусстве.

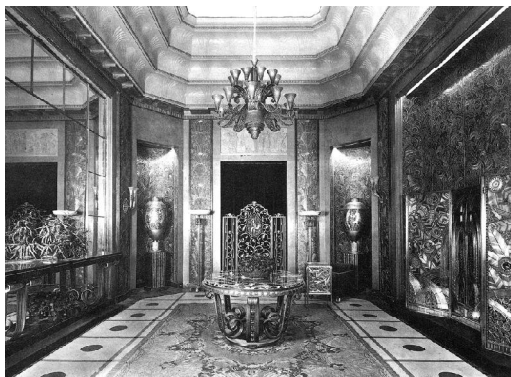


Чехословацкий павильон по проекту Йозефа Гочара, благодаря своим новаторским идеям имел успех среди публики в художественных кругах. Журнал «Studio» павильон Гочарова характеризует как «безоговорочно современным в полном смысле этого слова ... и его ни в коем случае нельзя назвать провинциальным» [7]. Тот же журнал сделал вывод, что чешское декоративное искусство, представленное в экспозиции, не уступает в чувстве современности искусству Франции, Голландии, Австрии и Бельгии. Среди других явлений европейского искусства, которые дали импульсы формированию Ар Деко, чешский кубизм стоит в одном с ними ряду.

Амстердамская школа представлена в несколько ином качестве на выставке 1925 года, где автор павильона де Клерк сделал акцент на национально-фольклорной традиции. Эта составляющая декоративной системы Ар Деко активно развивается в последующие годы на почве национально-романтических традиций Ар Нуво.

Где же сейчас уникальные выставочные экспонаты? Львиная доля находится в частных американских коллекциях. Некоторые еще находятся в Европе, но вероятно будут следовать за «сильным долларом». Американские музеи, такие как Художественный музей Метрополитен, Музей изящных искусств штата Вирджиния приобрели главные примеры еще в прежнее время под патронажем коллекционеров и галереи «Sydney and Frances Lewis». Вообще, все музеи мира ощутили недостаток необходимых фондов, чтобы конкурировать с экспонатами в стиле Ар Деко на свободном рынке. Парижский музей декоративного искусства в Лувре предвидел грядущий спрос, поэтому приобрели немало шедевров непосредственно с выставки.

**Выводы.** Почти все выставочные павильоны Парижской выставки заключают в себе те художественные черты, которые в дальнейшем обогатили стиль Ар Деко в его новых модификациях (ил. 6). И не смотря на изобилие стилистических особенностей, проявившихся на выставке 1925 года, многие из



*Ил. 6. Эдгар Виллиам Брандт. Интерьер.*

них впоследствии идентифицировались как тенденции Ар Деко. Выставка взбудоражила все умы художественного проектирования и вызвала как восторженное восприятие, так и критическое. Но это явление закономерно, как точно в свое время выразился Марсель

Пруст: «Мы не особенно придирчивы и справедливы к тому, что нас не волнует». Но, не смотря на наличие критических оценок, Парижская выставка 1925 года продемонстрировала всеобщее стремление к синтезу, широкий спектр источников вдохновения, открытость для новых идей, структурно-конструктивные принципы формообразования, заложенные уже в системе стиля Ар Деко. Мир к моменту закрытия выставки был готов к утверждению нового обозначившегося стиля.

Сознательная эклектичность Ар Деко, поднятая его создателями на уровень новой кумулятивной креативности позволила эстетике этого стиля стать своего рода международным языком комфорта и прогресса. Так же эклектизм Ар Деко выставки 1925 года показал переплетение различных источников стиля. Данными источниками являются: недолгое соперничество Франции и Германии в приоритетах «творческого дизайна», активная абсорбция приемов формообразования крупнейших художников кубизма, дополненная сильной волной влияния эстетики русского балета, искусства Египта и Древней Америки, мода на экзотику и современное декоративное искусство Европы. В своих разных проявлениях Ар Деко мог знаменовать успех и надежность, легкомыслие и эксцентрику; но при всем этом определяющей стала его антропоцентричность, умение подстроиться к нужным настроениям, виртуозно и артистично отразить столь распространенную тягу человека к «идеализированной идентичности». Теплота, изысканность и некоторая сентиментальность Ар Деко заметно укрепили тенденции гедонизма в культурном бытии современного человека.

**Перспективы дальнейшего исследования.** В последствии, нам видится целесообразным глубокое исследование интернационального стиля Ар Деко после 1925 года.

#### **Литература:**

1. Де Фуско. Ле Корбюзье – дизайнер. Мебель, 1929 / Пер. с итал. И. А. Пантыкиной; Вступ. ст. и науч. ред. В. Л. Глазычева. – М.: Советский художник, 1986. – 107 с., ил.

2. Малинина Т. Г. Стиль Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции: автореферат дис. ... докт. Искусствоведения. – М., 2002. – 50 с.
3. Шпеер А. Воспоминания. – Смоленск: Русич, 1997. – 696 с.
4. Bayer Patricia. Art Deco interiors: decoration and design classics of the 1920s and 1930s. – London: Thames and Hudson, 1997. – 224 p.
5. Bayer Patricia. Art Deco architecture. Design, decoration and detail from the twenties and thirties. – London: Thames and Hudson, 1992. – 224 p., 376 il.
6. Dufrene Maurice. Authentic Art Deco interiors from the 1925 Paris exhibition. / Maurice Dufrene introduction by Alastair Duncan. – Antique Collectors club.
7. Hiller Bevis. Art Deco of the Twenties and Thirties. – London: Studio Vista, 1968.
8. Decorative Art at the Paris Exhibition. – Vogue. August 1925
9. The Paris Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art. – Drawing a Design, June, 1925.
10. Troy, Nancy J. Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier. – New Haven and London: Yale, 1991.
11. Country life, 25 July, 1925
12. <http://findarticles.com/p/articles/mi>
13. <http://artdeko.info/>