



^ Станция обслуживания «Фиат Тальеро» в виде аэроплана. Архитектор Д. Петацци. 1938. Асмэра, Эритрея

## Ар-деко: терпкие плоды забытого сада / Art Deco: Harsh Fruits of a Deserted Garden

### Явление стиля

Ар-деко – одно из престранных явлений в истории проектно-художественных практик. Вдруг – примерно в середине 1930-х гг. – по всему цивилизованному миру, включая СССР (то есть по миру, охваченному художественно-авангардной революцией), разлилось некое подобие стиля. Этот стиль не только никто специально не разрабатывал, его – в отличие от ар-нуво или от международного стиля – даже никто и не презентовал. Он стал откровением для современников и загадкой для искусствоведов. Ладно бы, если бы это был стиль, органически продолжающий усиленные попытки 1920 – начала 1930-х гг. создать «стиль нашего времени», то есть если бы это был стиль некоего созревшего авангарда, каким считается модернизм международного стиля и т. п. Напротив, он был явственным протестом против усилий авангарда, хотя и вобрал в себя некую (в ряде своих вариаций не столь уж малую) толику его достижений.

Ар-деко пытались объяснить как стиль тоталитарных режимов. В этом объяснении есть резон, поскольку власти мало любили конструктивизм и его подобию: они хотели бы получить выразительное и впечатляющее искусство архитектуры (и всего остального, к ней примыкающего) и получили его в лице ар-деко (вариантов которого несколько). Тоталитарный вкус воплотился в ар-деко вполне, даже стал архетипом: архитектура и техника планеты некромонгеров

в «Хрониках Риддика», их обмундирование и оружие, как и другие подобные голливудские образы («Дюна», «Звездные войны» и т. п.) закрепили его уже как штамп. Однако ар-деко в США, отнюдь не спешащих отречься от своей демократии, в 1930–1950 гг. достиг наивысшего расцвета. Оттенки тоталитарности или глобализма, не устранимые в империалистическом духе нью-йоркских небоскребов, дизайне техники или в рисунках Хью Ферриса, не могут объяснить всего. Не кто-нибудь, а Альберт Шпеер писал: «Меня удивило, что в общественных зданиях и французы тяготеют к нео-классицизму, ведь так часто утверждали, будто этот стиль характерен для архитектуры тоталитарных государств. Ничего подобного. Скорее классицизм был присущ тому периоду: его влияние чувствуется в Вашингтоне и Лондоне, в Париже и Риме, в Москве и в наших планах реконструкции Берлина» [1, с. 113]. Ар-деко оказался чудовищно популярен, он превзошел по объему строительства зданий и производства вещей ар-нуво в несколько раз, а по времени жизни – в три раза.

Ар-деко пришел на эпоху... расцвета модернизма! Странное совмещение времен еще не получило своего объяснения, но ар-деко, хронологически совпадая со многими значимыми явлениями в истории модернизма, был, все же некоей паузой перед его торжеством. Модернизм любил бахвалиться своим долголетием (устаи Р. Бэнэма,

Загадка ар-деко состоит в его повсеместности и универсальности. Он везде, включая и наше время, и становится похож на симптом какого-то вирусного заболевания, пандемии. Но этот симптом пытаются «не замечать», легко сводя его проявления к локальным «штаммам», ареал действия которых ограничен национальными, хронологическими или формально-стилистическими границами. В статье сделана попытка посмотреть на феномен ар-деко более широко и понять его действительное место в эволюции модернизма.

Ключевые слова: ар-деко; авангард; модернизм; Л. Г. Салливен; власть; история архитектуры XX в. /

The mystery of Art Deco is in its universality. Art Deco is everywhere, including our time. It is like a symptom of a virus disease, a pandemic. But this symptom is disregarded. Its demonstration is reduced to local "strains", the range of which is limited by national, chronological or formally stylistic borders. The article tries to consider the Art Deco phenomenon more widely and to reveal its real position in the evolution of modernism.

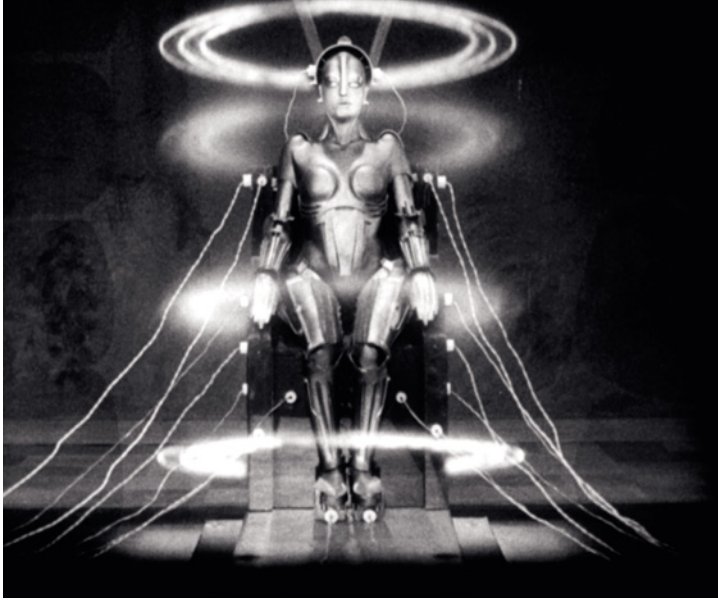
Keywords: Art Deco; avant-garde; modernism; L. H. Sullivan; power; history of architecture of the 20th century.

например), но с равным успехом можно интерпретировать его возникновение и его существование как фигуру дополнительности, получившую место в тени ар-деко. По крайней мере, ар-деко точно был промежуточной площадкой между авангардом и модернизмом. Зачем понадобилась такая площадка?

Объяснение социологическое гласит: ар-деко есть реакция на натиск авангардистского миропреобразования, которое утомило всех и исчерпало свои ресурсы убедительности и эффективности (то есть ресурсы проектности). С этим трудно не согласиться. Но с другой стороны, само имя принято возводить к знаменитой Парижской выставке декоративного и промышленного искусства 1925 года, а на ней имело место лишь очень малое количество авангардистских работ. И все они обладали еще юношеской свежестью, никак не успевшей кого-то утомить, как утомили спальные районы в 1960–1970-х!! Это павильон Мельникова, «Эспри Нуво», павильон туризма Малле-Стевенса (причем последний уже причисляют к «левому крылу» ар-деко! Да и с Мельниковым не все так просто. А уж если вспомнить знаменитый цветовой фонтан Рене Лалика (по сути, центр той выставки), то получается, что в 1925 году ар-деко не только «возник», но уже торжествовал победу! Да немножко ли изменилось предметно-пространственное окружение от 1910-х гг. – эпохи ар-нуво – к 1925 году?

### Детский сад

Среди текстов Салливена А. Г. Раппапорт метко указал на «Беседы в детском саду» как на текст, в котором следует искать следы перехода от ар-нуво к ар-деко. Действительно, текст 1918 года – времени перехода; надо же куда-то двигаться и самому Саллиvenu, но авангард для него недоступен, а модерн (ар-нуво) исчерпан (он сам и исчерпал его американский вариант). И несмотря на то, что тезис «форма следует за функцией» не нов (1896), а «функция высотного здания» с тех пор не изменилась, ему нужны какие-то новые опоры, зацепки... Что может ими стать при столь убогом лозунге? Догматизация – вот ответ! Салливен всегда был ригористом, но тут у него характер окончательно портится. Стиль письма и речи Салливена, и без того отличавшийся безапелляционностью, достигает здесь почти вершины (абсолютная вершина – книга «Автобиография идеи», написанная им «в стол» в 1922–1923 гг. и полная болезненной обиды человека, забытого всем миром – в ней он говорит о себе в третьем лице: «<...Луис оставался глух ко всем возражениям. Если бы и тысяча человек признала, что он заблуждается, то и это не смогло бы заставить его изменить взятый курс...>» [2, с. 60]; шедевр самолюбования!) А «Беседы в детском саду» – яркий пример патерналистского жанра в теории и популярной литературе конца XIX – начала XX вв., то есть жанра снисходительно-разъяснения знающим челове-



< Кадр из кинофильма Metropolis, Германия, 1926. Реж. Ф. Ланг и Т. фон Гарбоу

< Хью Феррис. Архитектурная фантазия. 1929. США

ком давно ясных для него истин. Если Ф. Л. Райт и был учеником Салливена, то, скорее всего, именно в этом стиле самопрезентации.

Модернистские «доблести» зреют, но и Салливан, и Райт движутся плавно и транзитом, они прекрасно обходятся без авангардистских крайностей и радикализма. Все это им заменяет собственный догматизм, возведенный в эстетический культ – это, кажется, звучит как формула всего ар-деко (автор вовсе не утверждает, что Райт и Салливан ему принадлежат, равно как и ар-нуво. Скорее, и то, и другое принадлежит к тому, и другому как инструменты или состояния сознания). Точнее, для того, чтоб это была формула ар-деко, а не общемодернистская, нужна еще какая-то привязка к стилю, форме. Ею, наверное, и становится пресловутая «органичность».

«Нередко можно услышать вопрос: «В каком стиле это здание?» И когда дается категорический ответ, даже если он звучит вроде: «Здание это в стиле Людовика XIV, с готическими деталями и кельтским орнаментом, приспособленным к современным требованиям», – то ответ этот воспринимается с удовлетворением; потому что он совпадает с условными представлениями об архитектуре задающего вопрос, а именно, что это вещь, выполненная «в стиле».

Теперь предположим, что ответ не столь категоричен: «Здание представляет собой серьезную попытку серьезного архитектора создать сооружение, естественно,

логично и поэтично вырастающее из существующих условий», – и такой ответ вряд ли удовлетворит спрашивающего, ибо не будет совпадать с его условными представлениями, а последние всегда властвуют над человеком, если только он не обладает подлинной культурой» [3, с. 55].

Отрицание истории (прошло-го) здесь носит общий для эпохи характер: оно отождествлено со стилями, но позитивная часть отличается от воззваний к «духу нашего времени» или «к современной технике». Натурализм воздвигается в принцип: истина существует в природе, ей следует подражать (а авангард и модернисты природу ненавидели). Метод «серьезного архитектора» по выращиванию зданий (флоральные мотивы модерна!) вытесняет стили, он даже отрицает категорию стиля как таковую (в частности, нет и задачи на выражение стиля современности, то есть искомого завтрашнего стиля. Эту гонку со временем, начавшуюся с модерна, Салливан останавливает, но при этом демонстрирует и отсутствие интереса к будущему – главной заботе авангарда и модернизма). Таким образом, отказ от будущего здесь – не легкомысленное погружение в текущий момент, но попытка обмануть ловушку темперированного воображения. И будущее, и прошлое, здесь с легкостью коллапсируют в безвременное длящееся настоящее. Хронотоп ар-деко безразмерен, он претендует на вечность, для него характерны «третьи рейхи», «последние

империи», «наивысшие формации», «существенные утопии», вольно или невольно классицизирующие.

Но упомянутый догматизм – это не просто убежденность в правильности ранее сказанного, это уже новая качественная стадия существования догмы, доксы:

«Приведу примеры: форма дуба сходна с назначением или выражает функцию дуба; форма сосны походит и указывает на функцию сосны; форма лошади обладает сходством и является логическим продуктом функции лошади; форма паука напоминает и ощущимо подтверждает функцию паука. Так же как форма волны выглядит, как функция волны; форма облака говорит нам о функции облака; форма дождя указывает на функцию дождя; форма птицы раскрывает нам функцию птицы; форма орла зримо воплощает функцию орла... форма воды есть функция воды; форма ручья – функция ручья; форма реки – функция реки; форма озера – функция озера; форма тростника – функция тростника...» [4, с. 46-48].

И так – на многие страницы текста! Что это за «функция» – быть орлом? Водой, ручьем, облаком, тростником (мыслящим?)? Подлог очевиден: сложная, далекая от однозначности форма вещей замещается якобы ясной функцией. Но на поверку эта «функция» – фикция. Она даже не есть конструкт рассудка; она берется как конвенция, а это не соответствует положению дел. Теория у Салливена не складывается. Но он

вовсе и не строил теорию, ему было нужно утверждение, суггестивная формула, монотонно повторяемая в каждой ситуации в соответствии с местным набором «существующих условий», а также нужна и такая фигура умолчания, позволяющая обойти скользкие проблемы стиля и формы. Фикция функции дуба позволяет ничего не говорить о форме дуба et cetera. Именно так и будет разворачиваться дальше дискурс модернизма. Именно это и есть новая стадия: натуралистическая идея, камуфлирующая подлинные процессы мышления и деятельности, подлинные цели и ценности, ритмично навязывающее восприятию в качестве актуального носителя истины и красоты. Это уже – формула ар-деко. Но это также и рецептура всяческих фабрик грез, за выразительными прелестями которых ощущима властная рука. Усыпляющее бдительность бормотание Салливена было довольно быстро опознано как новое средство манипулирования сознанием. Следствия сугубо функционалистские – отдельная тема. Интересна уже сама схема натуральной данности функции формой (и наоборот): если здание модерна, также «вырастая из конкретных условий», коннотировало все что угодно, помимо своей утилитарной назначенности, то теперь форма напрямую денотирует функцию, форма и функция связываются как сосюрсовские означающее и означаемое – при сохранении возможности инверсии! Высказывания Салливена с 1896 года к 1920-м меняются очень



^ Луис Салливан рядом с орнаментальной композицией для Фермерского Банка Оватонны, 1908. Миннесота, США



^ Кадр из к-ф. «Тайна двух океанов», СССР, 1956. Разговор в подводной лодке

v Гараж Госплана. Архитектор К.С. Мельников. 1936. Москва



заметно: поэтические рассуждения и витиеватые отступления сменяются жесткой риторикой без полутонов.

#### Монументальное ускользание

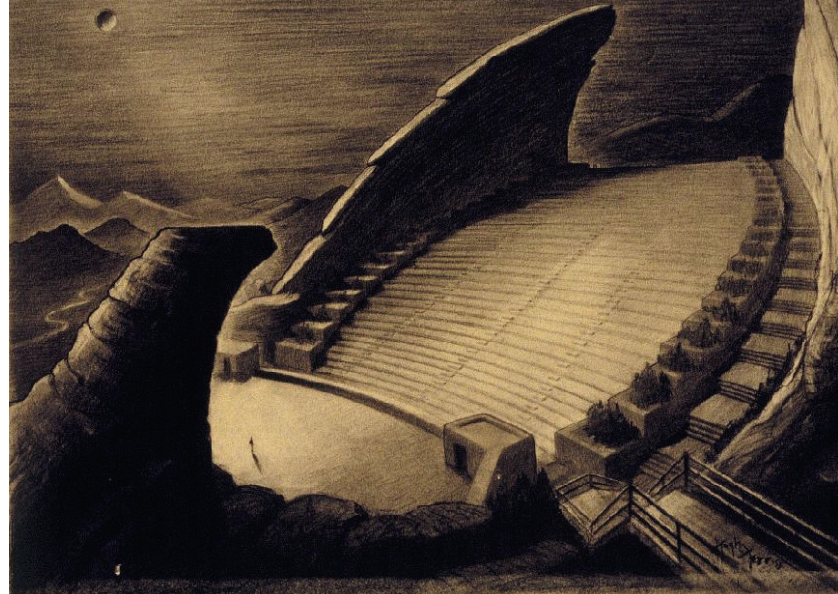
Ар-нуво был отчетливо экстравертен, формирующий же ар-деко – интравертен. Ар-деко при этом сохраняет размах и притязания ар-нуво (модерна), в т. ч. и притязания на свой (=истинный) вариант Gesamtkunstwerk. Ар-нуво, однако, не хватал своих зрителей за шиворот: он соблазнял, а ар-деко берет свое силой. При разнообразии вариаций ар-деко, среди которых есть весьма забавные и человеческие (например, в американском стайлинге, а у Ф. Л. Райта он и вовсе сливается с модерном почти до неразличимости), в целом стиль все же довольно угрюм (особенно в сравнении с ар-нуво, с его «южными» вариантами). И не случайно вершины своей он достиг в тоталитарных деспотиях XX века – там он востребован безоговорочно.

Ар-деко – параноидальная стадия эволюции ар-нуво. Параноидальность обеспечена введением в самодостаточное тело ар-нуво больших инъекций коммерциализованного Баухауза и других экзотических препаратов, входивших тогда в моду. Главное – он параноидален той мерой службы властным силам политики и рынка, которая оказалось беспрецедентной для всего Нового времени (хотя осталась так и не замеченной многими исследователями и писа-

телями, предпочитавшими говорить лишь о «джазовом модерне»).

Странность ар-деко в том, что говорить о нем можно популярно различно: как о веселом и легком стиле поведения и жизни и как о мрачном, унифицирующем поведении каноне; как об изысканном искусстве богемы и как о грубоватом и тяжеловесном эстетическом окормлении масс. Различны его вариации, что постоянно ставит вопрос о правомерности объединительного термина. Но представляется, целостный взгляд плодотворен: он намекает на реальность, на подоснову существования в массовой культуре, на цену, которую приходится платить за восторг идентичности. Здесь проявляется и обратная сторона натурализма: как и природа, внешне прекрасная и блестящая, до краев наполнена жестокой борьбой за выживание, так и ар-деко прикрывает природную дикость общественных процессов артистичной игрой своих форм и поверхностей, оставляя тем самым место дикости, принимая ее в свой состав в качестве неустранимого и органичного компонента. Но вернемся от социологии к технологии.

Данности функции формой, а формы функцией – логика постова (Gestell Хайдеггера), которой еще не было у модерна (ар-нуво). Важно помнить о фиктивности, иллюзорности как компонентов, так и их связей. А также и о отмеченной выше инверсии: она подозрительно напоминает оруэлловские реконструкции



^ Хью Феррис. Архитектурная фантазия по мотивам амфитеатра Denver Red Rock. Архитектор Б. Хойт. 1936–1941. США

семиотики тоталитарной идеологии. Ведь лазеек иному значению и иной форме эта обращаемая семиотика не оставляет: никакого инакомыслия при фундаментальном двоямыслии самой идеологии. Обоюдоострая формофункция может лишь воспроизводиться, клонироваться, цепляясь за любые неровности смысла как колючка, как плющ. Коль здание – голый факт явленности назначения этого здания, то и форма его торжествующе неслучайна, она есть и воплощение его значения, и средство это значение утвердить. А значение здесь синонимично на-значению – назначенному, данному кем-то свыше значению. Функция, о которой столько сказано, на поверку – это след сакрального действия высших сил, что для общества атеистов 1920–1950-х означает «действия власти». Ар-деко здесь откровенен, сам же функционализм прячет свои откровения в научных, технических, социотехнических и др. аргументах.

Налицо очередная попытка создать «говорящую архитектуру», а также ставшее уже традиционным в Новое время профанирование формулы священного символа. Вполне ясно, что будет, или должна говорить такая архитектура *par excellence*. Коль скоро инверсия означающих и означаемых объективна (узаконена в новой природе вещей), то сообщения архитектуры, сознательно использующей ее, – серьезны; ее здания – социально и телесно весомы; ее формы – внушительны. Эстетика сформирована.

### Власть и авангард

Ар-деко, разумеется, феномен власти. Едва ли не все его начала инспирированы властями, но... к вящей радости проектно-художественной элиты и «широких масс трудящихся». Это ее, власти, альтернатива стиля современности. Причем власти самой разной, хотя единство вкуса наводит на подозрения в преувеличенности политических расхождений во второй четверти XX в. Но значит ли это, что перед нами альтернативная проектность? Могла ли она столь масштабно противопоставить себя максималистской, предельно энтузиастической проектно-авангарда? Если да, то весь лозунговый пафос, вся риторика разрыва с историей, устремленность к Будущему *et cetera* ничего не стоят? Можно ли обойтись без всего этого? Образ Будущего по ар-деко жутковат? Так и авангардистско-модернистские образы не лучше. И там, и там примерно равная мера искусственности, степень сознательных и волевых усилий, которые требуется приложить поверх естественно протекающих процессов для утверждения запрокинутого; мера проектности сопоставима.

Вокруг ар-деко и его тоталитарных разновидностей рождено множество мифов, ставших очень распространенными и устойчивыми. Разумеется, это героические мифы в жанре борьбы титанов. Сталин лично угробил наш светлый и радостный конструктивизм, первый из таких мифов. Его с удоволь-

ствием используют как те, кто ставит себе задачей окончательную дискредитацию Сталина (не замечая при этом скрытый комплимент его управленческим сверхспособностям), так и те, кто хотел бы мифологизировать и романтизировать «конструктивизм», который вовсе не был ни безоблачным или «правдивым», ни даже уникальным, а его актеры не были ангелами. То же с Гитлером и Муссолини: противостоять таким историческим фигурам – это же героизм! Но противостояния не было, все происходило плавно, часто цинично и гадко, не без удовольствия с «потерпевшей» стороны.

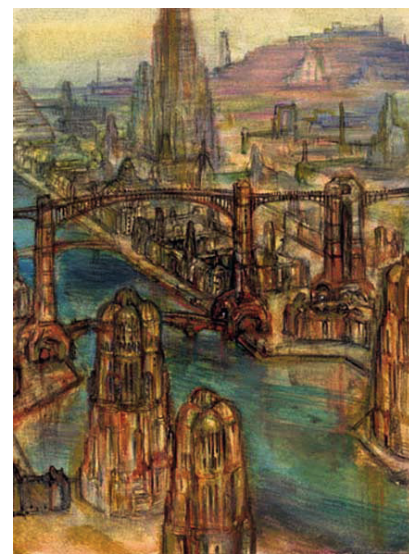
Выскажем нашу гипотезу. Ар-деко, несомненно, был паузой в поступательном движении современной проектности (проектности «современного движения»), но не столько связанной с утомлением от нового бравого мира, сколько ради адаптации к нему. В декоративных и «плотоядных» формах ар-деко, в его латунном коконе из авангардистского семени созревали плоды модернизма. В разбавленных, но густо и пряно приправленных порциях модернистское мировоззрение потреблялось широкими массами, вырабатывая привыкание. И нет проблемы в том, что морфология совсем иная, а вслед за ней иные символика и феноменология. Последняя не столь уж и резко отличается от феноменов выдающихся модернистских жестов (вспомним, как легко конструктивистские здания одевались в декор «освоения наследия»). Даже

на уровне персоналий разницы нет почти никакой – увлечение ар-деко легко вытеснило авангард и переросло в модернизм. По поводу многих «творцов авангарда» до сих пор в ходу заблуждения. Например, кажется невозможным принять почти очевидный факт: К. С. Мельников был художником ар-деко и ни на гран не разделял увлечений «среднестатистического» авангардиста. А с какой легкостью Н. А. Ладовский выдал свои «Красные ворота»!

Можно предположить, что ар-деко решал важную для властей задачу «подтягивания» сферы идеологии до уровня актуального мировоззрения и стиля. Авангард действительно обладал некоторыми архаическими чертами, как это отмечают исследователи сегодня. Главной из таких черт было восстановление в правах мифологии, причем это всегда была довольно экзотическая мифология, сугубо персональная или движенческая. Шаг от мифологии к идеологии был шагом вперед, к более прогрессивной и перспективной, а главное – удобной и приемлемой для власти и ее PR-задач конфигурации. Но следующим шагом было восстановление формы, осуществленное в модернизме. И эта «современная форма» была уже лишена своего мифа, стала пустой, бессодержательной и послушной. Идеологические задачи, однако, она выполнять уже могла. Такая оскопленная форма и была растиражирована на весь мир интернациональным стилем и его национально-региональными вариациями.

> Яков Черников. Графический лист из серии «Дворцы коммунизма». 1934–1941. СССР

> Яков Черников. Графический лист из серии «Старые города» 1933–1941. СССР



Ар-деко, таким образом, не случайно и не зря расположился между авангардом и модернизмом: его роль окончательно дискредитирует распространенное представление о том, что модернизм напрямую наследует авангарду, в лучшем случае – опосредованно. И питательная среда, насыщенная целями и образами, чуждыми авангарду, а вовсе не радикализм авангарда, запустила модернизм вокруг земного шара, она обеспечила ему легитимность и авторитет.

Идеология входит в состав рецептуры ар-деко неустранимо и обязательно. Она ощутима даже в таких мелких и, казалось бы, нейтральных коммерческих изделиях, как керамика Рассела Райта или скутер Гарольда ван Дорена, – не меньше, чем в шпеевском мраморном столе для военно-политических карт в Рейхсканцелярии. Ее тягучая сила непосредственно и – хочется сказать – непрерывно формирует свои объекты (в чем уже при желании можно видеть осуществление революционных грез о великой воле современности, освобождающей от случайности и художнического субъективизма). Разумеется, все это – политический театр, но он предельно далек от того, что мы сегодня хотели бы видеть, вводя в обсуждение понятие театрализации [5; 6] и, надо признать, последующие направления поисков все же были несколько иными [7]. Различные в ценностях и целях. Ни один стиль, ни одна формальная система столь откровенно и цинично не демон-

стрировали служение властвующей идеологии. Арсенал средств зодческой выразительности, начиная с Древнего Египта, здесь работает по назначению и отнюдь не декоративно. «Конструктивный орнамент», зерна которого А. Ван де Вельде стремился найти в модерне, теперь пророс лесами гофрированной латуни, населенными золочеными горгульями и скуластыми атлантами. Случайность и спонтанность модерна теперь не в чести, однако на смену им приходит не рассудочная логика, но горячая, полная эмоций симпатия к новым организующим конвенциям тотального распространения, чему способствуют новые масс-медиа. И эти конвенции тесно связаны с «киндустриальной» ритмикой в ее превращенных и сублимированных формах – не только в речах вождей, но и в растущей популярности джаза и в зарождающемся ритм-энд-блюзе.

#### Чудеса мимикрии

Один штрих к портрету ар-деко может, кажется, помочь опознать его сущность: ар-деко был стилем откровенной имитации и нисколько этого не стеснялся; за откровенность это ему и прощали. Но вот что интересно: к стилистике ар-деко или очень близкой к нему долго прибегали те, кто по роду службы обязан был скрывать внешний облик передовой и секретной техники (ракет, космических кораблей, сверхзвуковых самолетов, подводных аппаратов и т. п.). Этот камуфляж «под Жюля

Верна» секретной техники 1950-х и даже 1960-х годов можно увидеть на марках и др. печатной продукции, посвященной победам СССР в космосе, или, например, в фильме «Тайна двух океанов» (1956). Интересно следующее: до определенного момента за нелепыми и условными изображениями видели то, что и требовалось видеть – современную передовую технику, плоды НТП. И никого условность и немотивированность формы не смущала! Но в конце 1960-х стилистика изображений резко сменилась на более реалистичную и приняла на себя всю полноту сказанного и изображенного ранее в несобственных формах. Кажется, то же самое произошло и в архитектуре, и в дизайне, и в предметно-пространственном окружении в целом: несобственные формы легко и без конфликта передали идеологическую эстафету «современности».

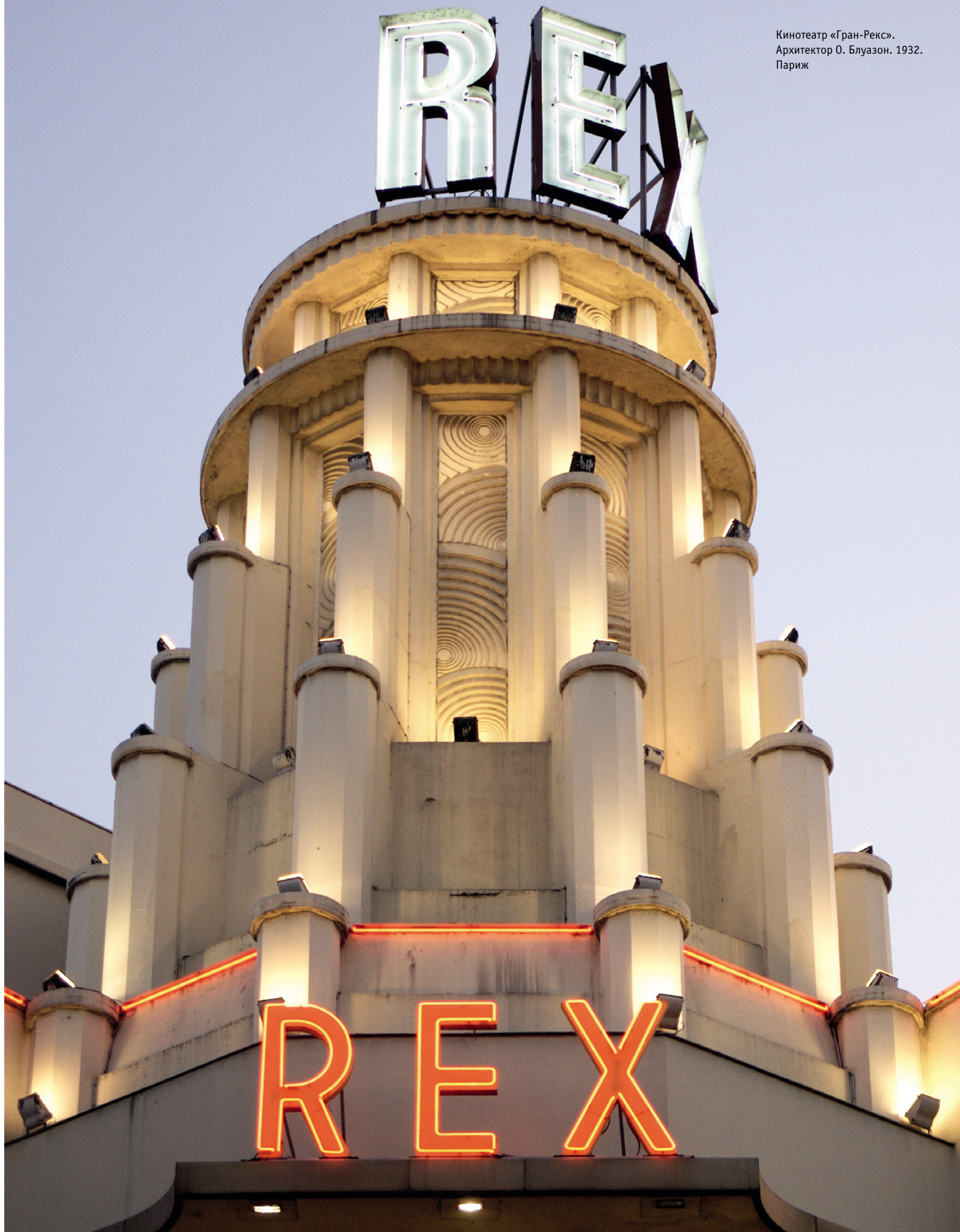
Сказанное позволяет сформулировать гипотезу более сильно: ар-деко был нужен власти для лишения авангарда прав на его идеи и его формы. Очнувшийся мир не обнаружил подмены, привычно отождествляя различное и воздавая почести героям в опустошенных могилах. Стоял ли за всем этим замысел или события текли естественно, в гомеостатической логике отправления социального диспозитива власти, каким его описывает Мишель Фуко, – вопрос открытый. Конститутивная декоративность стиля, впрочем, не должна вводить в заблуждение: если вы

так живете, если для вас все это – истина и среда, то онтологические притязания стиля на весомость и серьезность не стоит подвергать осмеянию: «Джон Доу жил. Он ничего не знал, да и не хотел знать ни о форме, ни о функции; но он жил и тем и другим; он расплачивался и тем и другим, идя по своему жизненному пути. Он жил и умер. Вы и я живем и умрем. Но Джон Доу жил жизнью Джона Доу, а не Джона Смита: такова была его функция, таковы были его формы» [4, с. 47].

Ар-деко считается – по крайней мере, в своих наиболее гламурных вариантах (а гламур – изобретение ар-деко; одно из его малоизвестных сегодня «народных» наименований – Шик-модерн) – стилем голливудских звезд, богемы 1920–1950-х. Наверное, это точно характеризует богему: стиль, трансцендентальные ресурсы которого полностью выбраны идеологией, здесь функционирует лишь в плоскости обращения симулякров. Недвусмысленную апологию такого эстетствующего натурализма провозгласил уже Салливен: «Для Человека не существует ничего, кроме физической реальности; то, что он называет своей духовной жизнью, – всего лишь предельный взлет его животной природы» [4, с. 48].

Но, поскольку шлюзы воображения открыты давно, а истинные интенции давно скрываются, то можно легко имитировать и трансцензус, и символ, и Дары Святые. Такая стратегия поведения становится нормой не в эклектике, которая требовала культуры и знания истории,

Кинотеатр «Гран-Рекс».  
Архитектор О. Блуазон. 1932.  
Париж





^ Почтовая марка. 1961. СССР



^ Тамара Лемпицка. Автопортрет в зеленом «Бугатти», 1929

и не в модерне, где еще была жива интуиция уникальности и действительного «квыращивания» своих решений в условиях «здесь и теперь», а в прямой и сладкой атмосфере ар-деко, в мерцающих грезах о тотально установившемся Dasein: «Мы, архитекторы, – это секта криводушных людей, исповедующих культ лукавства» [4, с. 47-48].

Горький – или, по меньшей мере, терпкий – привкус грандиозного провала/триумфа архитектурного самомнения, случившегося в эпоху ар-деко, останется с профессией навсегда.

**Петр Капустин /  
Petr Kapustin**

#### Литература

1. Шпеер, А. Третий рейх изнутри. Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 654 с.
2. Салливан, Л. Г. Из книги «Автобиография идеи» // Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубеж. архитектура. Конец XIX-XX в.: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: Переводы/Сост. и авт. предисл. А. В. Иконников; под общ. ред. А. В. Иконникова и др. – Москва: Искусство, 1972. – С. 58-61
3. Салливан, Л. Г. Об исторических стилях // Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубеж. архитектура. Конец XIX-XX в.: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: Переводы/Сост. и авт. предисл. А. В. Иконникова и др. – Москва: Искусство, 1972. – С. 55-56
4. Салливан, Л. Г. Из книги «Беседы в детском саду» // Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубеж. архитектура. Конец XIX-XX в.: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: Переводы/Сост. и авт. предисл. А. В. Иконников; под общ. ред. А. В. Иконникова и др. – Москва: Искусство, 1972. – С. 46-49
5. Капустин, П. В., Лесневская, Р. В. Реабилитация театрализации архитектуры // Архитектурные исследования. – 2017. – № 1 (9). – С. 44-53. – URL: <http://edu.vgasu.vrn.ru/SiteDirectory/vestnik/ai/DocLib1/AI%20№1-9.pdf> (дата обращения: 02.10.2019)
6. Капустин, П. В., Лесневская, Р. В. Стратегии театрализации в городском интерьере // Проект Байкал. – № 56. – 2018. – С. 52-58. – URL: [www.projectbaikal.com/index.php/pb](http://www.projectbaikal.com/index.php/pb)

/article/view/1321 (дата обращения: 02.10.2019)

7. Лесневская, Р. В., Капустин, П. В. Поиск средств индивидуации архитектуры и среды: событийность и театрализация в концепциях 1960-70-х гг./Р. В. Лесневская, П. В. Капустин // Русистика без границ (Болгария) (Russian studies without borders). – 2018. – № 1. – С. 46-59. – URL: [www.rusistikabg.com](http://www.rusistikabg.com) (дата обращения: 02.10.2019)

#### References

- Kapustin, P. V., & Lesnevskaya, R. V. (2017). Reabilitatsiya teatralizatsii arkhitektury [Rehabilitation of theatricalization of architecture]. *Arkhitekturnye issledovaniya*, 1(9), 44-53. Retrieved October 2, 2019 from <http://edu.vgasu.vrn.ru/SiteDirectory/vestnik/ai/DocLib1/AI%20№1-9.pdf>
- Kapustin, P., & Lesnevskaya, R. (2018). Strategies of Theatricalization in the Urban Interior. *Project Baikal*, 15(56), 52-58. doi:10.7480/projectbaikal.56.1321
- Lesnevskaya, R. V., & Kapustin, P. V. (2018). The search for the means of individuation of architecture and environment: the eventfulness and theatricalization in the concepts of the 1960-1970. *Russian studies without borders*, 1, 46-59. Retrieved October 2, 2019 from [www.rusistikabg.com](http://www.rusistikabg.com)
- Speer, A. (2005). *Tretii reikh iznutri. Vospominaniya peikhministra voennoi promyshlennosti* [Inside the Third Reich. Recollections of the Nazi Minister of Armaments]. Moscow: ZAO Tsentrpoligraf.
- Sullivan, L. H. (1972a). Iz knigi "Avtobiografiya idei" [From the book "The autobiography of an idea"]. In A. V. Ikonnikov et al. (Eds.), *Mastera arkhitektury ob arkhitekture: Zarubezh. arkhitektura. Konets XIX-XX v.: Izbr. otryvki iz pisem, statei, vystuplenii i traktatov: Pervody (pp. 58-61)*. Moscow: Iskusstvo.
- Sullivan, L. H. (1972b). Iz knigi "Besedy v detskom sadu" [From the book "Kindergarten Chats"]. In A. V. Ikonnikov et al. (Eds.), *Mastera arkhitektury ob arkhitekture: Zarubezh. arkhitektura. Konets XIX-XX v.: Izbr. otryvki iz pisem, statei, vystuplenii i traktatov: Pervody (pp. 46-49)*. Moscow: Iskusstvo.
- Sullivan, L. H. (1972c). Ob istoricheskikh stilyakh [About historical styles]. In A. V. Ikonnikov et al. (Eds.), *Mastera arkhitektury ob arkhitekture: Zarubezh. arkhitektura. Konets XIX-XX v.: Izbr. otryvki iz pisem, statei, vystuplenii i traktatov: Pervody (pp. 55-56)*. Moscow: Iskusstvo.