

УДК 7.036

DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-645-659

РОДЖЕР ФРАЙ И МАСТЕРСКИЕ ОМЕГА

Елена В. Игумнова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, igumnovaev@rah.ru

Аннотация

В статье рассматривается краткий, но значимый эпизод из истории британского модернизма — деятельность мастерских «Омега», основанных критиком и художником Роджером Фраем. Эти мастерские, опередившие свое время, перенесли экспериментальный язык авангарда в сферу декоративно-прикладного искусства эдвардианской Британии, превратив ее интерьеры в своего рода лабораторию идей. Вдохновленные современными европейскими направлениями — от постмодернизма до кубизма — участники мастерских создавали яркие, динамичные предметы для дома: от текстиля и керамики до мебели и одежды. Таким образом, статья показывает, как мастерские «Омега» стали мостиком между авангардом и повседневной жизнью того времени.

Ключевые слова: мастерские «Омега», британский модернизм, Роджер Фрай, Уиндем Льюис, Ванесса Белл, абстрактное искусство, декоративно-прикладное искусство

Для цитирования: Игумнова Е.И. Роджер Фрай и мастерские Омега // Academia. 2025. №4. С. 645–659. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-645-659

ROGER FRY AND OMEGA WORKSHOPS

Elena V. Igumnova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, igumnovaev@rah.ru

Abstract

This article explores a brief but significant episode in the history of British modernism—the existence of The Omega Workshops, founded by the critic and artist Roger Fry. Anticipating their time, these workshops brought the experimental language of avant-garde art into the realm of decorative applied arts and the interiors of Edwardian Britain. They became a kind of laboratory of ideas where participants, inspired by contemporary European movements from postmodernism to cubism, created a variety of household items—from textiles and ceramics to furniture and clothing—featuring vibrant colors and dynamic abstract patterns. In this way, the article shows how The Omega Workshops served as a bridge between the avant-garde and everyday life of the era.

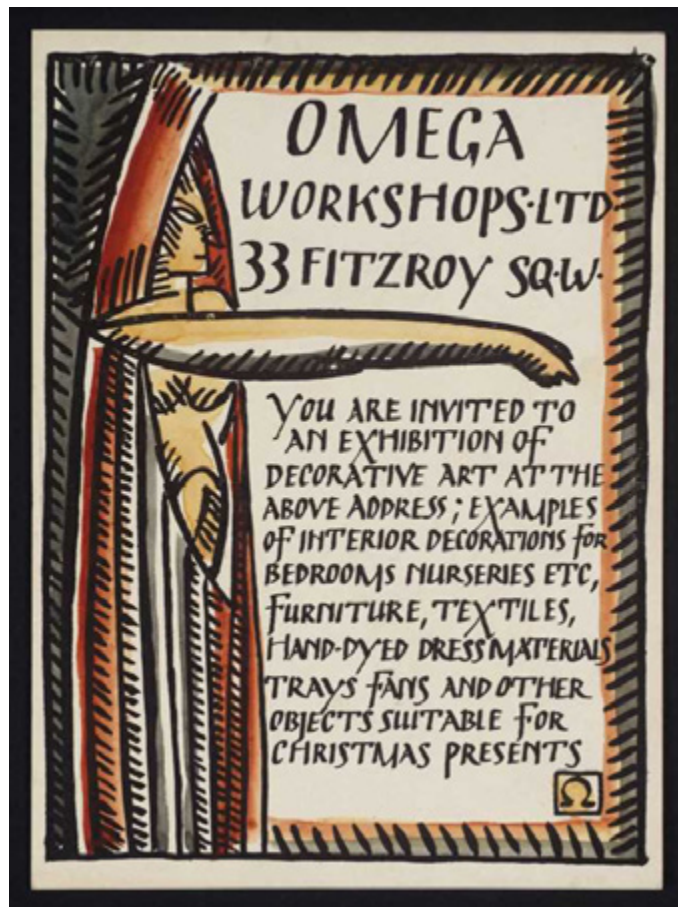
Keywords: Omega Workshops, British Modernism, Roger Fry, Wyndham Lewis, Vanessa Bell, abstract art, decorative and applied art

For citation: Igumnova, E.V. (2025), “Roger Fry and The Omega Workshops”, *Academia*, 2025, no 4, pp. 645–659. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-645-659

В 1910-е годы в Англии постимпрессионизм (а с 1913 года и футуризм) были больше, чем просто терминами, обозначающим новое движение, они стали ориентирами для современной английской живописи. Эти течения были символом освобождения от условностей и застоя Королевской академии и Нового английского художественного клуба. В 1910-е годы отмечается важный поворот в художественном языке Великобритании, как для живописцев и скульпторов, так и для критиков. Всем им нужно было пересмотреть статус английского искусства, долго пребывающего в своеобразной изоляции по отношению к европейским достижениям.

Постепенно новое искусство из галерей начало проникать и в другие сферы жизни, в том числе обживать интерьер домов знати. Газета "Daily News" отмечала, что «дух кубизма проник в общество, хотя его хватит только до следующего лета»¹. Критик Роджер Фрай привлек общественный интерес к новым течениям в искусстве с помощью основанных им в 1913 году мастерских «Омега». В газете "Art Chronicle" был напечатан небольшой анонс, информирующий публику об открытии мастерских и «новом движении в декоративном искусстве», готовом «охватить создание характерной мебели, которая отразит художественные чувства эпохи»². Это объявление сообщало, что организованные Роджером Фраем мастерские готовы принять заказ на любую декоративную работу от клиентов, желавших что-то в самом «продвинутом» стиле (ил. 1).

Проект мастерских «Омега» представляет собой особый момент в истории британского искусства, когда теоретики и художники работали вместе, применяя принципы модернистского искусства к ремеслу и дизайну. Мастерские



Ил. 1. Приглашение на открытие мастерских «Омега».1913. Архив галереи Тейт, Лондон.

¹ [Daily News, 7 April 1914].

² [Art Chronicle, 26 April 1913].

«Омега» были компанией с ограниченной ответственностью, в которую входили акционеры, сотрудники и несколько субподрядчиков, производивших изделия по эскизам участников. В период расцвета компании участниками мастерских были художники Ванесса Белл, Дункан Грант, Уиндем Льюис, Фредерик Этчеллс, Анри Годье-Бжеска и Уинифред Гилл, руководившая предприятием с начала войны до 1916 года.

Среди клиентов «Омеги» были известные персонажи светской хроники тех лет: герцогиня Ратлендская, леди Три, мадам Вандервельде (жена бельгийского посла), леди Оттолайн Морелл, графиня Дрогеда, княгиня Личовски (жена немецкого посла), писатели Вирджиния Вульф, Джордж Бернард Шоу, Герберт Уэллс, Уильям Батлер Йейтс и Эдвард Морган Форстер. На специальных художественных вечерах, которые устраивались в мастерских, выставочное пространство становилось местом сбора богатых покровителей искусств. Они платили по 10 шиллингов за вход, чтобы пообщаться с художниками, послушать стихи, посмотреть кукольные спектакли, разыгранные участниками мастерских, выпить чаю, кофе или лимонада.

Мастерские «Омега» теоретически могли бы разрастись в живой центр нового искусства, где молодые художники встречались, обменивались взглядами и гарантированно зарабатывали 30 шиллингов в неделю, финансируя на это собственные экспериментальные работы. Имя Роджера Фрая на творческую молодежь действовало как магнит (среди них были художники Эдвард Уодсорт, Катберт Гамильтон, Фредерик Этчеллс, Дэвид Бомберг, Уильям Робертс), и мастерские стали для некоторых из них спасительным средством, помогая выжить.

В одной из своих статей в 1912 году Роджер Фрай задался вопросом — насколько творческая энергия и удовольствие самого художника проявляются в современном прикладном искусстве. Он подробно рассматривал интерьер одного из обычных вокзальных буфетов и описывал витражи, кружевные занавески, псевдоримские росписи рядом с викторианскими обоями, имитирующими парчу. На его взгляд, разнообразие подражательных техник и использование созданного промышленным способом орнамента, делали это помещение настоящей комнатой ужасов. «Ни один из этих предметов не сделан ради удовольствия самого автора; ни один из них не куплен ради созерцания, которое доставило бы хоть какое-нибудь удовольствие» [Fry 1990, p. 45]. Он был потрясен количеством «искусства», которое находилось на этой небольшой площади: витражи, занавеси, узоры, по крайней мере, из четырех эпох и стольких же стран, поддельные серебряные медальоны и имитация атласных парчовых обоев XVIII века. Фрай чувствовал, что сам процесс изготовления этих предметов явно был для производителей и покупателей неважным.

К декабрю 1912 года у Роджера Фрая окончательно сформировалась идея мастерской, где не стесненные никакими обязательствами художники могли бы воплощать свои замыслы. Название «Омега», отсылающее к последней букве греческого алфавита, должно было воплощать и «последнее слово» в искусстве.

Восьмого июля 1913 года мастерские «Омега» открылись для прессы и закрытого просмотра. Выразительные, яркие по цвету и в значительной степени абстрактные по форме, предметы, созданные художниками мастерских, воплощали новые идеалы жизни, веру в новое искусство и свободу творческого выражения. Сперва зрителей встречала пара расписанных вручную занавесей Анри Дусе с изображением Адама и Евы в Эдемском саду. В трактовке фигур Дусе использовал грубоватую штриховку пурпурного, голубого, желтого, зеленого и темно-малинового цветов. Искажения человеческой фигуры в этой композиции были довольно радикальными, и один репортер начал свою статью со слов: «Если Вы хотите следовать изречению Ницше „Учитесь смеяться!“, наполните свой дом мебелью постимпрессионистов» [Spalding 1980, p. 178]. Один из критиков попросил создателей мастерских объяснить свои идеи. Роджер Фрай пояснил,



Ил. 2. Фотография входного холла мастерских «Омега». 1913. The Charlston Trust. На переднем плане ширма Анри Дусе с Адамом и Евой в Эдемском саду.

что прошло время унылой и глупой серьезности, и наступил момент для радости и веселья, воплощенных в мебели и тканях (ил. 2).

Цели мастерских «Омега» были достаточно простыми: они не имели социальных подоснов, как в «Движении искусств и ремесел» Уильяма Морриса, и не были, как Баухаус, попыткой связать индивидуальность дизайна с промышленным производством. Полное название — Мастерские «Омега» — часто вводит историков искусства в заблуждение: считается, что Роджер Фрай стремился подобно Уильяму Моррису возродить ремесленные традиции и «цеховые» принципы. Но сам британский критик отметил их различия в своеобразном манифесте мастерских: «Менее амбициозные, чем у Уильяма Морриса, (цели мастерских «Омега») не надеялись решить социальные проблемы производства одновременно с художественными» [Reed 1996, p. 199].

В поддержку современных художников Фрай еще в 1910 году основал Общество современного искусства, как альтернативу не только Королевской академии, но и некоторым неакадемическим организациям, выставлявшим работы только определенных художников. Например, Новый английский художественный клуб в то время, несмотря на заявления о поддержке всего современного, по-прежнему показывал и поддерживал искусство в духе импрессионистов.

Главное различие идей Уильяма Морриса и Роджера Фрая заключалось в их стилистических предпочтениях и культурных ориентирах. Если Моррис обращался к искусству прошлого, то мастерские «Омега», напротив, продвигали современное искусство, устремленное в будущее. Роджер Фрай сознательно отказался от использования терминов «гильдия» или «корпорация», отсылающих к средневековому прошлому, и выбрал вариант с «мастерскими».

Мастерские «Омега» предлагали экономическую поддержку художникам в обмен на их работу в качестве декораторов. Роджер Фрай хотел создать место и условия, в которых художники могли быть свободными от условностей и получать радость от своей работы. Чувство радости и удовольствия со стороны художника, как считал критик, передастся и владельцу. Он также осознавал необходимость жизнеспособного проекта, который позволил бы художникам зарабатывать деньги.

С другой стороны, Роджер Фрай не пытался наладить более тесные связи между дизайном и промышленностью (как это делали в Баухаусе). Он разделял



Ил. 3. Дункан Грант. Вывеска мастерских «Омега». 1913. Дерево, масло. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

концепцию Уильяма Морриса, что объекты, изготовленные машинами, страдают от безжизненности и отсутствия человечности. Но в то же время Фраю была близка одна из идей Баухауса, что простота в дизайне предпочтительнее объектов, которые становятся непрактичными, если они чрезмерно украшены. Главной задачей мастерских было дать возможность молодым художникам, получавшим еженедельную оплату своего труда, не беспокоиться о выживании, а посвящать все свободное время живописи. Еще одной целью, о которой говорил Фрай, было новое чувство цвета и композиции, использованное в декоративном искусстве. Одним из главных принципов работы мастерских «Омега», на котором настаивал Роджер Фрай, была анонимность. Он считал, что предметы и мебель следует покупать и ценить за их красоту, а не за репутацию художника. Произведенные таким образом предметы не зависели от известности имени автора, их анонимность гарантировала автономию и ценность только формы. Все произведения подписывались знаком мастерских в виде греческой буквы: «Ω». «Омега» — последняя буква греческого алфавита, и в конце XIX века она использовалась для обозначения «последнего слова» в любой теме (ил. 3).

Художники, работающие в мастерских, в основном занимались декорированием, а не дизайном предметов. Большинство предметов, которые продавались в мастерских, были куплены у специализированных компаний, а затем украшены. Мебель тоже покупалась готовой и расписывалась. Почти все производство мастерских «Омега» передавалось на аутсорсинг профессиональным мастерам. Деревянную мебель с маркетри по эскизам участников «Омеги», например, делали в лондонской компании J. Kallenberg & Sons, высокие стулья



Ил. 4. Стул Dryad Limited, изготовленный по эскизам Роджера Фрая. 1913. Музей Виктория и Альберта, Лондон.

с тростниковыми сиденьями брали у компании Dryad Limited, постельное белье с принтами заказывали у текстильной мануфактуры во Франции (ил. 4).

Программа мастерских предполагала почти все виды декоративного дизайна, в особенности те, в которых художник мог участвовать без специальных навыков ремесленника. Правда, из-за отсутствия технической экспертизы, первые творения «Омеги» страдали от самодеятельности, качество исполнения предметов оставляло желать лучшего. Ассортимент выпускавшихся вещей расширялся на протяжении всего шестилетнего существования мастерских. Так в 1915 году Ванесса Белл начала использовать ткани «Омеги» в дизайне одежды, после чего пошив одежды стал относительно успешной частью предприятия. В качестве элементов художественного языка в мастерских «Омега» использовали цвета постимпрессионистов и фовистов, впечатления от декораций Леона Бакста и Наталии Гончаровой для «Русских балетов», приезжавших в Лондон несколько лет подряд, и геометризм кубистов. Последний особенно подходил технике маркетри, так что Дункан Грант, Анри Гожье-Бжеска и Ванесса Белл использовали приемы кубистов в эскизах для декоративных деревянных блюд. Влияние кубизма было заметнее в тканях, созданных по эскизам художников, где впервые в британском декоративно-прикладном искусстве использовали абстрактный геометрический узор (ил. 5). Для своих работ участники «Омеги» использовали любые предметы, яркими красками расписывая абажуры, галстуки, керамику, коробки всех видов и размеров, зонтики, ткани, ковры, столы и стулья, спинки кроватей, рождественские открытки и меню для кафе.

Роджеру Фраю удалось привлечь к сотрудничеству молодых художников, включая Анри Гожье-Бжеску, Уильяма Робертса, Эдварда Уодсворта, Катберта Гамильтона и Фредерика Этчеллса, всех тех, кто позже ассоциировался с движением вортицизма. Эти художники внесли значимый вклад в деятельность мастерских, и, когда они покинули «Омегу» вслед за Уиндемом Льюисом, потеря была ощутимой. Уиндем Льюис был увлечен идеями приезжавшего в Лондон Маринетти и уже создал к тому времени довольно радикальные работы. Поэтому



Ил. 5. Анри Гожье-Бжеска. Блюдо «Борцы». 1913. Дерево, маркетри. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 6. Уиндем Льюис. Эскиз принта для абажура настольной лампы. 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

художник не испытывал особой симпатии к идеалам «Омеги». Стараясь заметить, где только возможно ручным трудом «мертвенность» механического воспроизводства, члены мастерских «Омега» делали все вручную — раскрашивали ширмы, покрывала, веера и т. д. Конечно, создание такого рода «безделушек» не могло удовлетворить амбиции Уиндема Льюиса. Тем более что в мастерских действовал принцип анонимности, раздражавший молодого художника, жаждавшего известности (ил. 6).

«Без какой-либо предварительной подготовки к ремесленной работе глупо полагать, что дюжина художников сможет справиться со всеми проблемами вощения, лакировки, полировки, окраски и тонирования мебели», объяснял впоследствии Уиндем Льюис свое недоверие начинаниям «Омеги» [Lewis 1950, p. 124]. Сарказм был коньком Льюиса, и вполне можно предположить, что во время его участия в мастерских, он не слишком скрывал свои насмешки. Некоторые коллеги Уиндема Льюиса также не разделяли энтузиазм Роджера Фрая. «Катберт Гамильтон и я, — вспоминал Фредерик Этчеллс, — работали над орнаментом ковров и страшно скучали. Мы использовали любой повод, чтобы развлечь друг



Ил. 7. Ванесса Белл. Ткань с принтом Maud. 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 8. Роджер Фрай. Портрет Нины Хемнетт. 1917. Темпл-Ньюсл-хаус, музеи и художественные галереи Лидса. Лидс, Йоркшир, Великобритания. Художница изображена в платье, сшитом из ткани по эскизам Ванессы Белл для «Омеги». Рядом подушка из ткани с принтом Maud, дизайн Ванессы Белл.



Ил. 9. Художницы Нина Хемнетт и Уинфред Гилл в одежде с принтами по эскизам мастерских «Омега». The Illustrated London Herald, 1915. The Charlston Trust.



Ил. 10. Дункан Грант. Блюдо «Слон». 1914. Дерево, маркетри. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

друга, рисуя неприличные сценки и затем пряча порнографические детали в абстрактные формы, из-за того, что Фрай был довольно консервативен. Мы маскировали сомнительные места так удачно, что только сами и могли их увидеть. <...> Роджер Фрай мог подойти и сказать: „О, какой восхитительный рисунок!“» [Cork 1976, p. 88].

Существовала и другая сторона деятельности мастерских, связанная с возможностями абстрактного искусства. «В „Омеге“ мы думали и говорили только о современном французском искусстве, Дерене, Пикассо, Матиссе и других», — вспоминала художница Нина Хемнетт [Hamnett 1932, p. 103], и одним из результатов этого стало ее обращение к синтетическому кубизму. Даже Ванесса Белл, обычно не выходящая в своей живописи дальше упрощений в духе Матисса, во время работы в мастерских «Омега» попробовала свои силы в «абстракции», попытавшись создать беспредметную композицию. Она использовала язык последних достижений кубизма, например, в серии эскизов для тканей (ил. 7, 8, 9).

Дункан Грант сделал еще больший шаг к абстрактному искусству в ширме «Пруд с лилиями» (1913, частное собрание) с вихреобразным ритмом и яркими цветами. Но этот художественный прорыв в большей степени обязан примеру живописи Василия Кандинского, чем опыту кубистов, и лишь в инкрустированном деревом блюде «Слон» (приписывается Дункану Гранту, 1914, музей Виктории и Альберта, Лондон), которое Фрай считал одной из лучших вещей мастерских «Омега», видно влияние кубизма. Здесь каждая деталь изображения упрощена в угловатый геометрический узор, превращающий и слона, и его наездника в серию мелких фрагментов (ил. 10).

Сам Роджер Фрай перешел к полной абстракции в эскизах для тканей «Анемоны» и «Маргаритки» (1913, Музей Виктории и Альберта, Лондон), двух его работах, полных экспрессии, где абстрактные формы были скомпонованы так динамично, что опережали даже радикальные работы будущих вортицистов (ил. 11, 12). Осенью 1913 года Фрай начал проектировать и создавать собственную керамику, а с июля 1915 года задумался о дизайне книг и издательском деле. С помощью печатного отдела Центральной школы искусств и ремесел он разработал дизайн четырех книг для мастерских «Омега», которые были напечатаны коммерческой фирмой.

При всех недостатках, содержащихся в намерениях мастерских «Омега», в них проявился важный момент для эволюции английского абстрактного искусства. Молодые авангардисты Уиндем Льюис и его друзья из опыта, обретенного



Ил. 11. Роджер Фрай. Ткань с принтом «Анемоны». 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 12. Роджер Фрай. Ткань с принтом «Маргаритки». 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 13. Роджер Фрай. Стол «Пруд с лилиями». Дерево, роспись масляными красками. 1913–1919. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

в мастерских, получили уверенность в том, что необходимо развивать нефигуративное направление. В «Эскизе для ковра» Фредерика Этчеллса и созданном по нему ковре (1913, музей Виктории и Альберта, Лондон), художник избавляется от целого ряда влияний в пользу упрощенных объемов основных форм, которые смешиваются в жесткую, почти архитектурную основу. И Уиндем Льюис достиг почти той же лаконичности в «Эскизе ковра» (1913, музей Виктории и Альберта).

Эти эскизы не слишком примечательны сами по себе, но они демонстрируют интерес к абстракции нескольких молодых художников, которые потом создали вортицизм. Хотя Роджер Фрай никогда не признавал вортицизм как полноценное движение, заслуживающее отдельного названия, он в тот момент с удовольствием воспринял от молодых художников прото-вортицистские формы — например, в самом изящном и профессиональном из всех созданий «Омеги» столе «Пруд с лилиями» с инкрустированной столешницей (1913, музей Виктории и Альберта, Лондон). Это произведение, соединяющее зигзагообразные формы танцующих тел с диагональными ломаными линиями, которые стали одними из любимых мотивов вортицистов (ил. 13).

Участники мастерских «Омега» могли свободно экспериментировать и стилизовать словарь форм, используя его в разных целях. Таким образом, из одной



Ил. 14. Ванесса Белл. Ширма. 1913. Бумага, дерево, темпера. 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

и той же ткани создавали декоративные портьеры и платья для покупательниц. Тот же узор могли использовать для ковра или основы абстрактной картины. Работающие в мастерских художники занимались только декорированием, оставляя производство самих предметов профессионалам. Одной из основных задач была необходимость создавать легко воспроизводимые рисунки, так что дизайн был основан на упрощении, абстрактной композиции и чистом цвете. Например, они предлагали стулья, раскрашенные желтыми, зелеными и синими полосами, обои с пурпурным небом, синими скалами, занавески и ширмы с полуабстрактным рисунком синего, темно-красного и охристого цвета (ил. 14). Один из созданных по их эскизам ковер, который теперь находится в лондонском музее Виктории и Альберта, критики назвали «Лужей крови», поскольку его рисунок состоял из сходящихся к центру прямоугольников, менявших цвет от серого к фиолетовому, вишневому и, наконец, красному в середине, — и это название сохранилось до сегодняшнего дня.

В то время и в интерьерах, и в одежде господствовали либо темные, либо нейтральные тона. На выставке «Идеальный дом» в 1913 году обозреватель из “Journal of the Royal Society of Arts” отмечал «преобладание китайских или староанглийских орнаментов на темном фоне»³. В таком контексте свободное использование художниками мастерских «Омега» интенсивных чистых цветов

³ [Journal of the Royal Society of Arts, 1913].

казалось достаточно вызывающим и радикальным шагом. Под заголовком «Как мистер Фрай пытается внести в наши спокойные дома «дух радости» корреспондент газеты “Daily News & Leader” описал свои впечатления от работ, показанных в мастерских: «...стулья остроумны, драпировки полны юмора, а ширмы весело поют»⁴.

Эксперименты «Омеги» с чистой формой привели к возникновению собственного, английского, варианта абстрактного искусства. Этот краткий период пребывания в мастерских дал молодым авангардистам Уиндему Льюису и его друзьям уверенность в том, что абстракцию можно использовать не только в прикладном искусстве. Работа в них стала своеобразным катализатором творческой свободы художников.

Но сразу же после открытия «Омеги» между Уиндемом Льюисом и Роджером Фраем начало расти напряжение. В августе 1913 Льюис написал язвительный ответ по поводу своего «неучастия» в выставке галереи Графтон в Ливерпуле вместе с остальными «постимпрессионистами», бывшими до этого в лондонском варианте экспозиции. Наметившаяся трещина в отношениях вскоре переросла в открытое недовольство. Выяснилось, что Фрай забрал заказ “Daily Mail” на оформление стенда для выставки «Идеальный дом». Спенсер Гор рассказывал, что агент “Daily Mail” предложил Льюису, Фраю и ему декорировать «идеальную» комнату на стенде издания. Естественно, Гор пошел в мастерские, но не застав там ни одного, ни другого, передал информацию Дункану Гранту. Затем разгорелся конфликт.

Вскоре после того, как открылась выставка и «Постимпрессионистская комната», Уиндем Льюис случайно узнал, что должен был стать одним из главных героев этого заказа. Спенсер Гор больше ничего не слышал о ходе работ над стендом, пока Льюис не рассказал, что Фрай попросил его лишь сделать рельеф каминной доски для комнаты, заказанной “Daily Mail” мастерским «Омега». Когда молодой художник узнал, что заказ предлагался не мастерской, а трем конкретным художникам, его раздражение по отношению к Роджеру Фраю переросло в ярость.

Льюис со скандалом вышел из мастерских «Омега» вместе с Фредериком Этчелсом, Катбертом Гамильтоном и Эдвардом Уодсуортом. Вскоре они написали открытое письмо, так называемого Круглого Робина, опубликованное в прессе, в котором изложили свою версию событий и обвиняли лично Роджера Фрая в намеренном утаивании от молодых художников заказов и приглашений на выставки [Bell, Charlin 1964, p. 284–285]. Письмо было вызывающим по тону, и критик Джон Ротенстайн предположил, что оно может «в один прекрасный день занять свое место в антологии брани»⁵.

Вышедшие художники объявили, что «нижеподписавшиеся прекращают свою работу с Омегой, не желая больше быть частью этого несчастного учреждения». Письмо явно давало понять, что подписавшие думают о Роджере Фрае и его начинаниях. «Что касается их тенденций в искусстве, их идол — все еще „Прелесть“, с ее томными викторианскими шеями и оливковой кожей, несмотря на Пост — ни то ни сё в их побрякушках» [Bell, Charlin 1964, p. 284–285].

Подлинной причиной, скорее всего, был не прошедший мимо художников заказ, он стал лишь «спичкой», разжегшей костер долго тлеющего недовольства. Льюиса и его друзей раздражала идея Фрая о «средневековой» мастерской, облеченной в насыщенные цвета постимпрессионистов с жестким правилом анонимности, которая совсем им не нравилась. Главная причина ссоры, конечно же, амбиции самого Льюиса.

Роджер Фрай, находясь в то время в Европе, хранил молчание, отказываясь вступать в публичную ссору. Его спокойствие сыграло свою роль в восприятии этого конфликта. Например, для Эдварда Марша (личного секретаря Черчилля и покровителя молодых художников. — *прим. автора*) молчание известного

⁴ [Daily News & Leader, 7 August 1913].

⁵ [Journal of the Royal Society of Arts, 1913].

критика было признаком его искренности. В письме М. Сэдлеру Марш отмечал: «В Омеге произошла ужасная ссора, Льюис, Этчеллс и Уодсуорт послали Круглого Робина, обвиняя Роджера Фрая в низости, перехватывании и намеренной задержке их писем, обманном получении заказов, в том, что он не давал им выставляться и т. д. Я слышал, что они разочарованы, поскольку Фрай ничем им не ответил из Франции, чтобы защититься от их жестоких нападков. Я, правда, еще не слышал его версии. Конечно, это должно быть недопонимание друг друга, Фрай ведь очень непрактичен, но в любом случае он ведет себя более достойно» [Hassal 1959, p. 256].

Если бы заказ для выставки «Идеальный дом» никогда и не был бы предложен Роджеру Фраю, раскол все равно был неизбежен. Дело с этим заказом так запутано сторонниками обеих сторон, что истина вряд ли будет установлена. К тому же архивы “Daily Mail”, в которых можно было бы найти доказательства той или иной версии случившегося, были уничтожены во время пожара 1940 года.

Ни Фрай, ни Льюис никогда не давали подробных объяснений своему «противостоянию». Льюис предпочел выхватывать поводы и предлоги, противостоя всему, что делал Фрай. Сам критик молчал и лишь писал сдержанные комментарии друзьям: «Боюсь, что ничто из того, что я делаю, не подходит его (У. Льюиса. — прим. автора) идеалам. Он ушел, сказав, что не вернется, и я знал, что рано или поздно это случится» [Bell, Chaplin 1964, p. 289].

Разрыв стал более серьезным из-за обвинений, изложенных в групповом письме — Круглом Робине. Вышедшие из мастерских молодые художники обвинили Фрая в скрытии от Фредерика Этчеллса и Уиндема Льюиса письма Фрэнка Раттера, приглашавшего их принять участие в важной выставке на Бонд-стрит: «Мистер Раттер, куратор художественной галереи Лидс, составляя выставку постимпрессионистов, написал Роджеру Фраю несколько недель назад. В этом письме он спрашивал адрес мистера Этчеллса, желая получить несколько его работ для выставки. Удивительно, что письмо для Льюиса на ту же тему до него не добралось». Фрай писал Льюису 10 октября, извиняясь за свою ошибку: «...я нашел днем письмо, о котором Вы говорите. Я никогда его не видел до сего момента и могу лишь предположить, что Вы оставили его здесь, и оно затерялось в вещах. Если это было из-за моей невнимательности, я крайне сожалею» [Sutton 1972, V. 1, p. 202]. Но его искреннее признание было запоздалым, и недоверие Льюиса и его друзей сложно было изменить.

Столкновение было неизбежным с тех пор, как Льюис и Фрай проявили себя как потенциальные лидеры нового искусства, рождающегося английского авангарда. «Роджер Фрай, без всякого сомнения, был высшим жрецом современного искусства и мог создать, и создавал художественную репутацию за ночь», писал в своих воспоминаниях художник Пол Нэш [Nash 1988, p. 162]. Уиндем Льюис не был готов принять главенство Роджера Фрая, хотя британский критик и не стремился быть очевидным лидером какого-то движения или школы.

Там, где идеалы Роджера Фрая отсылали к наследию Сезанна с воздержанием от перехода к полной абстракции, Уиндема Льюиса привлекал художественный «экстремизм», близкий к манере футуристов, ему хотелось создать себе репутацию любым возможным способом. Мирное сосуществование рядом с традициями, провозглашаемое Роджером Фраем, никак не соотносилось с жадной «иконоборчеством» Уиндема Льюиса. По всем позициям «миры» Фрая и Льюиса отличались. Столкновение позиций стало неизбежным, как только эти различия стали очевидны обоим. Было понятно, что разногласия нельзя решить быстро.

Хотя друзья известного критика не стали пользоваться теми же методами, что и Льюис, Клайв Белл, тем не менее, написал молодому художнику письмо: «Вполне возможно, что в Роджере Фрае есть что-то возмутительное или, по меньшей мере, досадное, но он не таков. Ты ошибаешься. Что бы ты ни думал о нем и его поступках, ты не должен был забрасывать город этими листами

провинциальной риторики. Какая вульгарность! Какой провинциализм! Ты же не из провинции, так какого черта ты это делаешь?» [Bell, Chaplin 1964, p. 290].

Осенью 1914 года мастерские «Омега» выпустили иллюстрированный каталог с текстом, написанным Роджером Фраем. Помимо отдельных изделий, покупателям предлагались целые интерьерные декоративные схемы. Для продвижения этого направления интерьерного дизайна были декорированы три комнаты в мастерской на Фицрой-стрит, 33.

В мастерских занимались и театральным дизайном. Так, Дункан Грант создал эскизы сцен и костюмов для модернистской версии французского актера и режиссера Жака Копо «Двенадцатой ночи» Шекспира (*La Nuit Des Rois, Théâtre du Vieux-Colombier*, Париж, 1914). Уже после закрытия мастерских «Омега» Ванесса Белл и Дункан Грант сотрудничали с Копо в его постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Мориса Метерлинка (Нью-Йорк, 1919).

В январе 1918 года они получили заказ на изготовление декораций и костюмов для пьесы Израэля Зангвилла «Слишком много денег». Позже в том же году Сергей Дягилев разговаривал с Роджером Фраем о возможном заказе сценографии и костюмов для одной из своих постановок. В письме Ванессе Белл от сентября 1918 года (с пометкой «довольно личное») Роджер Фрай писал: «Я встречался с Дягилевым, и надеюсь, позже он даст нам заказ на декорации для нового балета. Не думаю, что Дункан (художник Дункан Грант. — прим. автора) захочет сейчас работать на Омегу. Я уже упомянул его и, возможно, мы сможем сделать две отдельные вещи. Только вы можете спросить его, будет ли он готов разработать костюмы, а Омега их воплотит. Вульф и я сделаем декорации, работая вместе» [Collins 1984, p. 168].

Несмотря на все усилия Фрая, мастерские «Омега» боролись за финансовое выживание и закрылись всего через шесть лет после открытия. Во время войны Роджер Фрай финансировал предприятие за счет собственных денег (он унаследовал значительное состояние после смерти дяди, «шоколадного короля» Джозефа Сторрса Фрая II в 1913 году) и принял решение закрыть мастерские. В июне 1919 года состоялась распродажа оставшейся продукции, и в следующем году предприятие было официально ликвидировано.

Значительно опередив свое время, мастерские «Омега» привнесли экспериментальный язык авангардного искусства в декоративно-прикладное искусство и интерьеры эдвардианской Британии. Помещение на Фицрой-стрит, 33 до Первой мировой войны было единственным местом в Лондоне, где можно было приобрести необычную шаль в стиле фовистов, кресло в духе «постимпрессионизма» или ковер в стиле кубизма. Одним из намерений Роджера Фрая в работе мастерских было преодоление влияния движения «Искусств и ремесел», в котором, по его мнению, было слишком много ремесла и недостаточно искусства, слишком много проработанности и недостаточно спонтанности и простоты.

Мастерские стали своего рода лабораторией идей, в которой участники, вдохновленные современным европейским искусством (от постимпрессионизма до кубизма), создавали разнообразные предметы для дома, от ковров и постельного белья до керамики, мебели и одежды — все в ярких цветах с динамичными абстрактными узорами. Художникам не разрешалось подписывать свои работы, и на всем, что производилось в мастерских, стояла только греческая буква Ω (Омега).

К сожалению, воздействие мастерских «Омега» на общественные вкусы было не таким значительным, как хотелось Роджеру Фраю. В основном ее продукцией заинтересовалась светская публика, увидевшая в необычных предметах последнее веяние моды. Мастерские «Омега» остались коротким, но важным для истории британского модернизма экспериментом по изучению возможностей нового художественного языка и его применению в декоративно-прикладном искусстве.

Литература

1. Bell, Chaplin 1964 – Bell Q., Chaplin S. Ideal Home Rumpus // *Apollo*. 1964. Oct. P. 284–291.
2. Collins 1984 – Collins J. *The Omega Workshops*. Chicago, 1984.
3. Cork 1976 – Cork R. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. London, 1976.
4. Fry 1990 – Fry R. *Art & Socialism // Vision and Design*. London, 1990.
5. Hamnett 1932 – Hamnett N. *Laughing Torso*. London, 1932.
6. Hassal 1959 – Hassal Ch. *Edward Marsh, Patron of Arts: A Biography*, London, 1959.
7. Lewis 1950 – Lewis W. *Rude Assignment: A Narrative of My Career Up-To-Date*. London, 1950.
8. Nash 1988 – Nash P. *Outline: An Autobiography*. London, 1988.
9. Reed 1996 – Reed C. *A Roger Fry Reader*. Chicago, 1996.
10. Rothenstein 1956 – Rothenstein J. *Modern Painters*. London, 1956. V. 2.
11. Spalding 1980 – Spalding F. *Roger Fry. Art and Life*. Los Angeles: Berkeley, 1980. P. 178.
12. Sutton 1972 – *Letters of Roger Fry / ed. by D. Sutton*. London, 1972.

References

1. Bell, Q., Chaplin, S. (1964), "Ideal Home Rumpus", *Apollo*, pp. 284–291.
2. Collins, J. (1984), *The Omega Workshops*, Chicago, USA.
3. Cork, R. (1976), *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, London, UK.
4. Fry, R. (1990), "Art & Socialism", *Vision and Design*, London, UK.
5. Hamnett, N. (1932), *Laughing Torso*, London, UK.
6. Hassal, Ch. (1959), *Edward Marsh, Patron of Arts: A Biography*, London, UK.
7. Lewis, W. (1950), *Rude Assignment: A Narrative of My Career Up-To-Date*, London, UK.
8. Nash, P. (1988), *Outline: An Autobiography*, London, UK.
9. Reed, C. (1966), *A Roger Fry Reader*, Chicago, USA.
10. Rothenstein, J. (1956), *Modern Painters*, V. 2.
11. Spalding, F. (1980), *Roger Fry. Art and Life*, Berkeley, Los Angeles, USA, p. 178.
12. Sutton, D. (ed.) (1972), *Letters of Roger Fry*, London, UK.

Информация об авторе

Елена В. Игумнова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; igumnovaev@rah.ru; eligumnova@gmail.com

Author Info

Elena V. Igumnova, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; igumnovaev@rah.ru; eligumnova@gmail.com