

УДК 7.03

DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-840-850

## К СТОЛЕТИЮ ЭКСПОЗИЦИИ «ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ РОССИИ» НА ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1925 ГОДА

**Надежда М. Юрасовская**

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,  
*yurasovskayanm@rah.ru; nyurasovskaya@gmail.com*

### *Аннотация*

Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 года в Париже стала крупнейшим художественным событием первой трети XX века. Молодая Советская Россия впервые была приглашена вместе с двадцатью другими европейскими странами. Выставка была организована ассоциацией французских художников, известной как общество художников-декораторов *La Société des Artistes Décorateurs*, во главе с ее основателем архитектором Эктором Гимаром. В подготовке принимал активное участие Жак-Эмиль Рульман, ставший к тому времени адептом дизайна ар-деко.

*Ключевые слова:* декоративное искусство, архитектура, экспозиция, павильон, мода, ар-деко

*Для цитирования:* Юрасовская Н.М. К столетию экспозиции «Искусство Советской России» на Парижской выставке 1925 года // *Academia*. 2025. № 4. С. 840–850.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-840-850

## ON THE CENTENARY OF THE “ART OF SOVIET RUSSIA” DISPLAY AT THE 1925 PARIS EXHIBITION

**Nadezhda M. Yurasovskaya**

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts,  
Moscow, Russia, *yurasovskayanm@rah.ru; nyurasovskaya@gmail.com*

### *Abstract*

The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) held in Paris in 1925 became the most significant artistic event of the first third of the 20th century. The young Soviet Russia was invited for the first time, along with twenty other European countries. The exhibition was organized by the Association of French Artists, known as the Société des Artistes Décorateurs, led by its founder, architect Hector Guimard. Jacques-Émile Ruhlmann, who by that time had become a devoted adherent of Art Deco design, played an active role in its preparation.

*Keywords:* Decorative art, architecture, exhibition, pavilion, fashion, Art Deco

*For citation:* Yurasovskaya, N.M. (2025), “On the centenary of the “Art of Soviet Russia” display at the 1925 Paris Exhibition”, *Academia*, 2025, no 4, pp. 840–850. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-840-850

Международная выставка в Париже, по замыслу ее организаторов, должна была восстановить центральную роль французских законодателей моды в общеевропейском пространстве после завершения Первой мировой войны (ил. 1). Идея проведения интернациональной выставки, сочетающей актуальный французский стиль и индустрию роскоши с демонстрацией изобретений в области науки, техники и культуры, возникла еще в довоенном Париже 1910-х годов. Она принадлежала Эктору Гимару, создателю знаменитых надземных павильонов парижского метро, и должна была стать ответом французских мастеров авторского изготовления роскошной мебели на растущий коммерческий успех индустриальной Германии, предпочитавшей поточное конвейерное производство. Вернисаж был намечен на 1915 год, но разразившаяся война и революционные

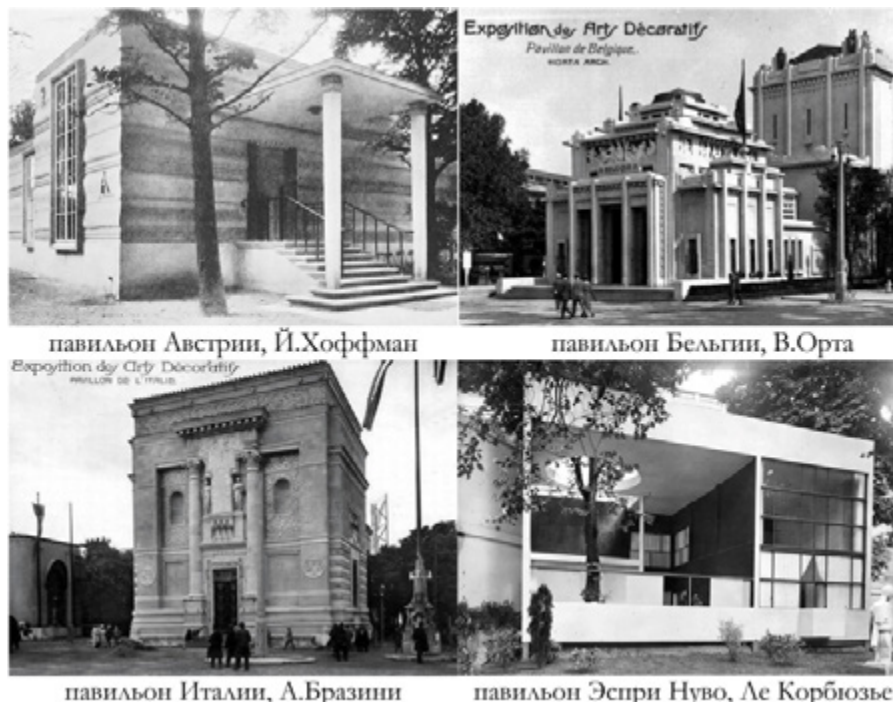


Ил. 1. Афиша международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности. Париж, Франция. 1925 год.

потрясения в ряде стран прервали подготовку этого амбициозного проекта.

Выставка состоялась, но лишь через десять лет, когда мир был уже другим. Катастрофические события повлияли на все сферы человеческой жизни, включая искусство. На вернисаже отсутствовала Германия, проигравшая в войне, и далекая Америка, которая, как тогда считалось, не имела за плечами великой художественной родословной и впечатляла своими индустриальными достижениями, но не искусством. Тем не менее около ста деятелей культуры США, главным образом кинематографисты, приехали в качестве зрителей и засняли впечатлившее их событие на кинолентку.

СССР, установив в 1924 году дипломатические отношения с Францией, также получил приглашение участвовать в выставке. Советская Россия открыто заявляла о выборе своего собственного пути развития, отличного от пути капиталистического Запада: революционного по содержанию, совершенного



Ил. 2. Павильоны европейских стран на Парижской выставке 1925 года.

по форме и безупречного по техническому исполнению. На фоне гедонистической французской респектабельности рабоче-крестьянская культура, создаваемая на основе коммунистической идеологии, мыслилась неразрешимым парадоксом. В то же время молодая страна активно стремилась к контактам с мировым сообществом, понимая важность международных коммуникаций. Разрушить взаимовлияние русско-европейских связей предшествующих поколений и изъять страну из рула общемирового культурного развития посредством идеологии оказалось не так-то просто.

Россия, сильно пострадавшая от войны и государственного переворота, нуждалась в мотивации, начальном импульсе для дальнейшего движения вперед. Участие в крупном международном проекте было важным и весьма престижным политическим мероприятием, позволявшим продемонстрировать всему миру динамизм ее новой жизни. Инициативу подготовки к участию в выставке взял на себя ГАХН<sup>1</sup>, возглавляемый А.В. Луначарским и Максимом Горьким. Художественным директором был назначен художник Д.П. Штеренберг, его помощником — А.М. Родченко. Обязанности секретаря выставки исполнял Б.М. Шапошников, в то время директор московского Музея быта 1840-х годов. Художественная программа формировалась в очень короткие сроки с минимальным бюджетом. Организаторы сделали ставку на авангард и выпускников ВХУТЕМАСа, представители которого в тот период занимались разработкой новых форм архитектуры, дизайна, мебели, сценографии и моды.

Круг ценителей произведений искусства, формировавших спрос, в том числе рыночный, в тот период серьезно расширился. В него входили не только состоятельные люди и нувориши, нажившиеся на войне, но и богема. Желание забыть пережитые испытания с помощью повседневных удовольствий, радующих глаз художественных произведений и красивых предметов быта уравнивало различные социальные группы.

Экспозиция выставки демонстрировала два основных вектора в искусстве и архитектуре. Первый отражал стилистическую линию «официального вкуса», четко выделявшуюся солидными работами, буржуазной роскошью и отсылками к вечной классике (ил. 2). Здесь особенно эффектно выглядели торжественные «Ворота Славы» Пьера Пату, бельгийский павильон Виктора Орта,

<sup>1</sup> ГАХН — Государственная академия художественных наук, работала в Москве с 1921 по 1925 год.

австрийский — Йозефа Хофманна, ряд французских построек «Студиум Лувр», «Примавера» Анри Соважа, «Помон» Луи-Ипполита Буало, торговые аркады на мосту Александра III Мориса Дюффрена и «Музей современного искусства» Луи Сюэ и Андре Мара, в дальнейшем признанные образцами европейской архитектуры ар-деко.

Архитектура и интерьеры павильонов отличались изысканным вкусом, а наполнявшая их мебель была выполнена лучшими мастерами. Образцом эстетического идеала и дебютом шикарной линии нового французского стиля считался «Дворец коллекционера» (Hôtel du Collectionneur), построенный архитектором Пьером Пату по проекту Жака-Эмиля Руймана. Его респектабельный выставочный облик отличался избыточным декорированием стен плоскостным орнаментом, каннелированными пилястрами и колоннами, ступенчатыми и зубчатыми террасами геометрического рисунка, а также разнообразием использованных источников — от ориентализма до античности и африканской экзотики.

Здание демонстрировало самые модные тенденции своего времени. В одном архитектурном объекте объединялись элементы из разных пластов культуры, границы между ними стирались, в то время как акцентным элементом служила динамика тесно переплетенных повторяющихся кругов, эллипсов, кривых диагоналей и четких ромбов. Преобладание в декоре геометрической структуры, упорядоченных симметричных или параллельно изгибающихся линий с угловыми зигзагами, треугольниками и квадратами первоначально воспринималось как упрощенная, более современная версия ар-нуво. Сознательная инверсия, нарушающая классический порядок, нашла свое отражение и в использовании строительных материалов, в число которых наравне с традиционными вошли такие нововведения, как стекло, бронза и хромированная сталь.

Особого внимания в этом блистательном сегменте заслуживал волшебный 15-метровый фонтан «Источник Франции» из цветного стекла. Возведенный в Павильоне парфюмерии Рене Лаликом, он был украшен прозрачными кариатидами и поражал воображение посетителей выставки электрическими световыми эффектами. Ведущей тенденцией нового стиля стало широкое использование яркого цвета, а также матовых или блестящих, металлических или зеркальных поверхностей, причем не только из дорогостоящих материалов, но также из пластика, стекла и металла. В целом это была роскошная витрина новых предпочтений богатой жизни французского истеблишмента.

Другая, меньшая архитектурная группа занимала пространство в ландшафтном секторе парижского выставочного раздела «Искусство театра, улицы и сада». В этой архитектурной линии наблюдался аскетичный минимализм, находившийся в четкой зависимости от поставленных задач. В возведенном из бетона английском павильоне «Туризм» Роберта Малле-Стивенса и здания «Новый дух» (L'Esprit Nouveau) Ле Корбюзье и его двоюродного брата Пьера Жаннера единственным украшением были абстрактные панно Фернана Леже с элементами фигуративности. Выполненные в изобретенном художником стиле «тубизм»<sup>2</sup> с монументальными, смелых цветов механистическими формами, они были вполне созвучны архитектуре функционализма.

Камерное по масштабу здание L'Esprit Nouveau представляло собой унифицированный модуль с двухуровневой жилой ячейкой. Оно могло использоваться как для постройки отдельного дома-виллы с крышей-террасой, так и для серийного производства в сборке многоэтажных домов разнообразной конфигурации. В конструкциях использовались промышленные методы и материалы, а сформулированная автором архитектурная концепция содержала следующие пункты:

- столбы опоры вместо первого этажа;
- плоская крыша-терраса;
- свободная планировка;

<sup>2</sup> Тубизм, или машинное искусство — кубистический стиль Фернана Леже с использованием отрезков труб вместо кубов.



Ил. 3. Константин Мельников. Павильон СССР. Париж. 1925.

- ленточные окна;
- свободный от украшений фасад.

Иностранным коллегам, выступившим за присуждение Гран-при выставки новаторскому павильону французского архитектора, председатель международного жюри отвечал: «Здесь нет никакой архитектуры!»

Сам же Ле Корбюзье, пионер европейского функционализма и брутализма, считал, что единственным строением, на которое стоило обратить внимание на Парижской выставке, был павильон СССР, возведенный по проекту К.С. Мельникова (ил. 3), тем более что его собственное строение обнаруживало явную отсылку к идеям конструкции дома-мастерской с высоким уровнем технических изобретений. Архитектор из СССР решил показать элегантному и респектабельному Парижу «красоту суровую и обнаженную, возникшую в нашей жизни». «Четкостью цвета, простотой линий, обилием воздуха и света этот павильон, необычность которого может нравиться или не нравиться, схож со страной, откуда я прибыл» [Мельников 1985, с. 169].

Здание представляло собой прямоугольную в плане двухэтажную постройку на легком деревянном каркасе, почти целиком остекленную и словно перечеркнутую по диагонали широкой лестницей, ведущей в помещения второго этажа. Прямоугольную конфигурацию здания вместо фасада определяла ее открытая внутренняя линия, разрезавшая второй этаж пополам сквозной лестницей-коридором. Сочетание конструктивистской архитектуры с оригинальными инженерными технологиями дало уникальный результат. Главными характеристиками сооружения были его прогрессивная новизна, функциональность и экономичность.

Работая над парижским проектом, Мельников не ставил задачу удивить зрителей демонстрацией величия или превосходства своей страны, прежде всегда заимствовавшей европейские стили. Подобное конструктивное решение он впервые использовал в 1923 году при строительстве в московском Парке культуры павильона «Махорка», который и послужил прототипом парижского строения. Уже тогда архитектор получил одобрение профессионального сообщества.

Уникальное выставочное здание завершалось треугольной в плане решетчатой мачтой с буквами «СССР» и эмблемой серпа и молота, выполненной Александром Родченко. Она увеличивала визуальный силуэт сооружения по вертикали и служила заметным ориентиром в окружающем пространстве. Родченко был рекомендован в качестве художника советской экспозиции Владимиром Маяковским, членом выставочного оргкомитета. Поэт хорошо знал и ценил

творчество своего друга-дизайнера, с которым несколькими годами ранее создал оформительскую группу «Реклам-конструктор Маяковский — Родченко».

Проектированием интерьера в павильоне вместе с Александром Родченко занимался театральный художник Исаак Рабинович. Внутри здания они создали оригинальный «Рабочий клуб», функционально зонировав пространство. Планировка была геометрически четко разделена колористикой красного, черного, серого и белого цветов на соответствующие секции: архитектуры, полиграфии, книги и текстиля. Рабинович принципиально отказался от использования тканей и драпировок, мешавших потокам воздуха и света, в пользу глухой окраски деревянных поверхностей.

Вместо привычных тяжелых книжных шкафов интерьер наполнился специально спроектированным стандартизированным выставочным оборудованием. Мебель простой геометрической формы с каркасной конструкцией являла собой трансформеры в виде настенных и напольных стеллажей с наклонными витринами и вертушками. Несмотря на максимальную функциональную нагрузку, интерьер воспринимался как эталон современной эстетики минимализма. Родченко сам гордился цветовой продуманностью и блестящим риполином, создающими эффект такой чистоты, «что в нем поневоле не заведешь грязь»<sup>3</sup>. Авторству Родченко также принадлежала рекламная продукция с агитационными текстами.

Интересно было сравнить павильон с также представленной на выставке российской «Избой-читальней» А.Н. Лавинского. Оформленная в традиционном крестьянском духе с деревянными лавками, красным углом и портретом Ленина вместо иконы, она выглядела глухой архаикой, хотя была наполнена агитплакатами, диаграммами, новаторской техникой, громкоговорителем и даже спускающимся киноэкраном.

Мельников комментировал смысл и результат своей работы с Родченко, подчеркивая ее острую социальную направленность: «Я в архитектуре боролся с „дворцом“, а он в экспозиции — с „магазином“» [Хан-Магомедов 2006, с. 160]. Конкурировать с дорогими экспозициями преуспевающих европейских стран было трудно, но архитектурный отдел СССР стал настоящим гвоздем выставочной программы. «Павильон Мельникова — это обнаженная конструкция, поставленная в пространстве и обеспечивающая максимум обозрения», — отмечал французский искусствовед Вольдемар Жорж, сравнивая его с рафинированными интерьерами других стран [Парижская выставка 1925, с. 11]. Это был образец прогрессивной дизайнерской мысли, современное понимание красоты, основанное на конструктивно-рациональном восприятии предметной среды, и новое слово в принципах экспозиционной работы.

Эренбург писал: «Мода на Мельникова докатилась до самых широких слоев падких на любую новинку парижан, стала приметой времени и молвой улицы: случайная прохожая называет своему спутнику самые острые на ее взгляд признаки современности — футбол, джаз, павильон, выстроенный Мельниковым...» [Эренбург 1926, с. 205]. Участники Международной выставки декоративного искусства присудили павильону СССР высшую награду — Гран-при — как одному из лучших новаторских архитектурно-художественных достижений. Неожиданно для себя советский зодчий был признан архитектурным лидером, став культовой фигурой в мировом архитектурном движении.

В.Е. Татлин представил свою «модель мира» — башню «Памятник III Коммунистического интернационала», символ новой исторической эпохи. Сильнейшим изобретательским импульсом он преобразовал традиционный памятник в живой объект — ажурную конструкцию, наполненную внутри кинетическими объемами. Возведенный из дерева, фанеры и жести с металлическим крепежом по сложной системе вертикальных стержней и спиралей, он состоял из четырех стеклянных объемов: куба, пирамиды, цилиндра и полусферы, обернутых

<sup>3</sup> «Рабочий клуб» А. М. Родченко находится в экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Риполин — французская марка красок голландского происхождения.

металлической сеткой. Каждый из них должен был вращаться с разной скоростью: один оборот в год (куб), в месяц (пирамида), в сутки (цилиндр) и в час (полусфера). Фантастический памятник, опередивший время, не был понят и не впечатлил жюри, оставившее проект без награды.

Самой яркой частью парижской выставки декоративного искусства стали десятки отделов, павильонов и ларьков, посвященных отдельно костюму, белью, перчаткам, чулкам и парфюмерии. Для русских эмигрантов индустрия моды становилась одним из главных способов строить отношения с европейским обществом и культурой, не утрачивая национальной самобытности. Но конкурировать с высокими образцами французской элегантности мог лишь IRFE — модный дом семьи иммигрантов Ирины и Феликса Юсуповых, рассчитанный на богатых клиентов. Они одними из первых предложили функциональную, элегантную и современную одежду для активных женщин, тяготеющих к «русской экзотике». Это были повседневные костюмы, изысканные платья для коктейля и даже авангардная для того времени спортивная одежда.

Оказавшись после 1917 года в Париже, они сумели разжечь интерес влиятельных знатоков моды к уникальной продукции своих мастерских, неустанно демонстрируя одежду и быт на великосветский русский манер. Французские модники, искушенные в модельном изяществе, также высоко ценили изделия русского Дома вышивки «Мсье Китмир» Великой княжны Марии Павловны Романовой, кузины Николая II. Название своему дому она дала по имени любимого пекинеса российского посла. «Дом Китмир», участвовавший в Парижской выставке, получил Золотую медаль за тончайшее рукоделие. На его продукцию впервые в истории российской моды поступил большой оптовый заказ от элитных французских кутюрье Жана Пату и Габриэль Шанель, очарованных славянскими мотивами и узорами. Для их производства «Дом Китмир» стал эксклюзивным поставщиком, что привлекло в их модельный бизнес не менее знаменитых Поля Пуаре, Жанну Ланвен и др.

Выставка в столице мировой моды неожиданно принесла успех Н.П. Ламановой — русской мастерице портновского дела, некогда одевавшей дам из самых высоких кругов в царской России. На этот раз она привлекла внимание публики и жюри одеждой в стиле „a la russe“ из крестьянских вышитых полотенец, украшенных бусами из хлебного мякиша. Ламанова включила в экспозицию модели, дизайнерские изделия и аксессуары артели МЭП Московской кустарно-экспортной конторы. Аббревиатура МЭП состояла из первых букв фамилий ее молодых сотрудниц — художниц В.И. Мухиной, А.А. Экстер и Л.С. Поповой. Каждая из них стремилась осовременить женский костюм. Вместо прежней моды, искусственно изменяющей женскую фигуру корсетами, турнюрами и затянутой талией, они предлагали образцы одежды для работающих горожанок в духе времени — свободные, простые по крою и удобные для жизни.

Выставочные модели отличались сознательным смешением элементов высокой и массовой культуры — традиционных, фольклорных и авангардных мотивов. Из старых бабушкиных сундуков извлекались подлинно народные предметы, в то время как узоры создавались по рисункам советских художниц. Простое домотканое полотно из льна становилось основой для платьев рубашечного покроя с нарядными вставками. Кроме вышивок, одежда декорировалась ручными вологодскими кружевами и тканями кушаками с орнаментом из крашеной рогожки или мочала. Интересным новаторским разделом экспозиции стал текстиль с повторяющимися графическими рисунками орудий ручного труда, механизмов, спорта или предметов быта как можно более ярких цветов, выполненными в технике раппорт (ил. 4).

Ситцевые ткани, оформленные в конструктивистском духе, с геометрическими яркими орнаментами, сплетенными в сложную динамическую композицию, в общем потоке декоративно-художественных поисков стиля того времени выглядели весьма оригинально. Н.П. Ламанова и В.И. Мухина в альбоме «Искусство в быту», представленном на экспозиции, опубликовали целую серию



Ил. 4. Надежда Ламанова. Из серии моделей одежды по рисункам Веры Мухиной. Париж. 1925.

моделей одежды из доступных материалов, а также платьев-трансформеров, позволяющих легко превратить рабочий костюм в выходное платье. Коллекция была сформирована новыми представлениями о социальной жизни в советской России и сопровождалась пояснениями: «Мода, психологически отражающая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно показать только в процессе работы в ней, вне реальной жизни, не представляющей из себя нашу новую моду самодовлеющей ценности, особого вида Произведений Искусства» [Ламанова 1925, с. 12]. В.И. Мухина искала язык социалистической моды, но предлагала прежде всего идею, а не оригинальное дизайнерское решение.

Важнейшей отличительной чертой нового представления о красоте стало соединение искусства и индустрии. Подобный синтетический результат в производстве тканей, показательно продемонстрированный на Парижской выставке, принес сотрудникам «Кустэкспорта»<sup>4</sup> Гран-при «за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением». Н.П. Ламанова получила за свою коллекцию платьев Почетный диплом — вторую по значимости награду выставки.

Продукция и деятельность советской школы декоративно-прикладного искусства вызвала в Париже интерес у многих специалистов. В просторном Кустарном зале, где должны были размещаться народные промыслы, стенды СССР знакомили не только с текстилем, но и со стеклом, графикой, плакатами. Советский фарфор был представлен отдельным блоком. Символами авангарда в фарфоре были признаны чайник и получашка К.С. Малевича. Стилистика фарфора 1920-х годов, отразившая революционные события в жизни страны, развивалась под влиянием супрематистов И.Г. Чашника и Н.М. Сутина. Как наиболее последовательные ученики Малевича, они помечали свои произведения черным квадратом, ставшим эмблемой уновисцев — «учредителей нового искусства». Золотой медалью выставки был также отмечен расписанный революционными эмблемами агитационный фарфор С.В. Чехонина, руководителя Государственного фарфорового завода в Петрограде (ил. 5). Именно он придумал герб РСФСР и печать Совнаркома, а также создавал эскизы для советских денежных купюр.

<sup>4</sup> «Кустэкспорт» — Всесоюзное акционерное общество по экспорту кустарно-художественных изделий и импорту предметов для кустарно-художественной промышленности.



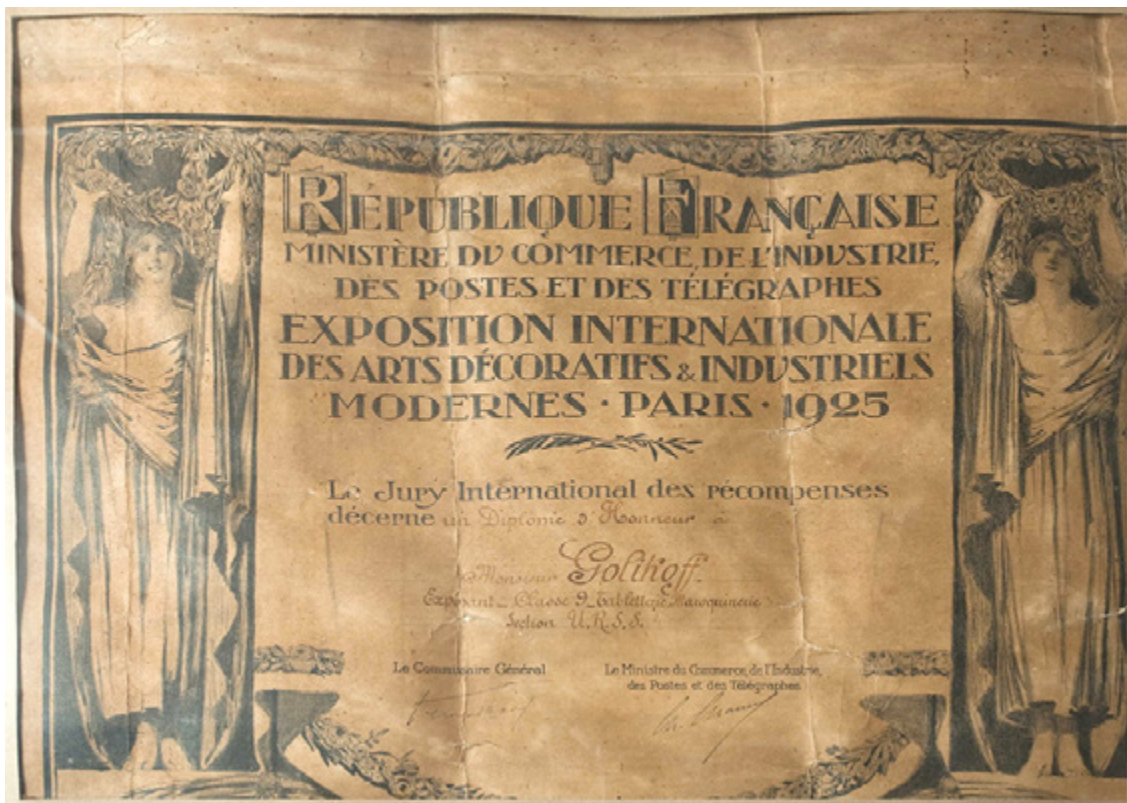
Ил. 5. Сергей Чехонин. Советский агитационный фарфор. Париж. 1925.

Высшей награды выставки — Гран-при — удостоились А.И. Кравченко и В.А. Фаворский за серии ксилографий (модной тогда техники). Представитель княжеского рода, исследователь Арктики и художник В.М. Голицын получил Золотую медаль за роспись богородицких деревянных шкатулок в народном стиле (ил. 6). Внимание членов жюри также привлекли броские рекламные плакаты А.М. Родченко с хлесткими текстами Маяковского для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста — они были отмечены серебряными медалями. Реклама стала важным инструментом продвижения новых идей и продуктов, а графические работы задавали стандарты для будущих дизайнеров. Рекламными постерами А.А. Экстер с костюмами жителей Марса в духе ар-деко сопровождалась на выставке кинопоказы документалистики А.М. Гана, «Кино-глаза» Дзиги Вертова, а также художественных фильмов «Стачка» С.М. Эйзенштейна и «Аэлита» Я.А. Протазанова. Ряд западных исследователей отмечали, что русские художники-конструктивисты «создавали работы, напоминавшие детали механизмов, составленные из геометрических форм, и пользовались новой техникой литерации, оказавшей влияние на графику ар-деко» [Стерноу 1997, с. 10]. За оригинальные программы художественного обучения, за новый аналитический метод и учебно-экспериментальные изделия художников и студентов был отмечен ВХУТЕМАС.

Пересечение двух полярных потоков искусства — рафинированной культуры прошлого и пролетарского левовского конструктивизма, который принято считать открытием революционной эпохи, оказалось явлением интернациональным. Спартанский дух новаторства советской экспозиции вызвал неподдельный интерес у посетителей. Шикарный гламур парижских салонов уже не мог впечатлить публику, если не пытался использовать экспериментальные элементы новых художественных форм. Их невидимое для посторонних глаз литофаническое, неявное и невольное микширование в едином пространстве давало уникальный результат. Возникновение эффекта дежа-вю, совмещающего прошлое с настоящим, стимулировало формирование новой эстетической типологии.

Рождение нового стиля нельзя было не заметить. «Изменение статуса декоративно-прикладного искусства и его активное наполнение заимствованными из области „высокого“ мотивами стали началом сложения системы ар-деко, его собственной образности», — отмечал исследователь французской живописи ар-деко. Характерно, что в этом повороте к новой художественной парадигме как левые, так и правые критики с удивлением обнаруживали отсутствие какой бы то ни было серьезной зависимости или подчинения идеологическим принципам.

Я.А. Тугенхольд, принимавший участие в организации советской экспозиции в Париже, уже тогда стремился понять и проанализировать связь искусства



Ил. 6. Наградной диплом палехского художника Ивана Голикова. Париж. 1925.

с политикой и идеологией. В обзоре выставки он писал: «Многие все еще думают, что конструктивизм и беспредметничество — крайне левое течение, свойственное именно пролетарской трудовой стране. Парижская выставка показала, что конструктивизм в одинаковой степени свойственен и странам буржуазным, где создаются столь „левые“ буржуазные спальни, столь „левые“ библиофильские переплеты из шагреновой кожи, столь „левые“ дамские манто из горноста и собелей» [Тугендхольд 1928, с. 159]. Автор предлагал обратить внимание на то, что кубизм, который логически мог бы привести к замене эстетизма искусством конструктивно-целесообразным, стал в результате декоративным элементом нового синтетического стиля, новой разновидностью эстетизма.

Термин «ар-деко» прижился не сразу — чаще использовалось обозначение «стиль 1925 года» или «межвоенный стиль». Шарль Эдуар Жаннере, известный под псевдонимом Ле Корбюзье, выступавший в журнале «Новый дух» (*L'Esprit Nouveau*) против декоративизма в строительстве, саркастично сократил название выставки *Art Décoratif* до *Art Deco*, которое было подхвачено и ратифицировано в художественной среде. В результате новый стиль дебютировал на международной арене под этим ироничным именем. История повторяется: подобным же образом в свое время возник термин «импрессионизм» — Критик Луи Леруа, высмеяв этим словом творчество молодых художников из «Салона отверженных», распространил его в обществе и тем самым неожиданно ввел в научный оборот.

В 1966 году парижский Музей декоративных искусств (*Musee des Arts Décoratifs*) открыл выставку, посвященную декоративному искусству 1920-х — 1930-х годов, возродив к нему значительный интерес. Британский искусствовед Бивис Хиллер в своем солидном фолианте „*Art Deco of the Twenties and Thirties*“ проанализировал характерные особенности произведений «джазового, или обтекаемого, или зигзаг-модерна времени» [Hillier 1968]. Убедительно раскрыв новое качество жизни в радикально изменившемся после Первой мировой войны мире, он определил этот период как одно из значимых явлений в искусстве XX века — стиль ар-деко.

## Литература

1. Ламанова 1925 – Ламанова Н.П. Искусство в быту // Красная нива, 1925, № 14. С.12.
2. Мельников 1985 – Мельников К.С. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. М.: Искусство, 1985.
3. Парижская выставка 1925 – Парижская выставка // Новый зритель, 1925, № 22. С. 11.
4. Петухов 2020 – Петухов А.В. Ар-деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: БуксМАрт, 2020. С. 13.
5. Рязанцев 1976 – Рязанцев И.В. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917–1970. М., 1976.
6. Стерноу 1997 – Стерноу С.А. Ар Деко. Полет художественной фантазии. Минск: Белфакс, 1997. С. 10.
7. Тугендхольд 1928 – Тугендхольд Я.А. Художественная культура Запада. М., 1928. С. 159.
8. Хан-Магомедов 2006 – Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. М., 2006.
9. Хилльер, Эскритт 2005 – Хилльер Б., Эскритт С. Стиль ар-деко. М., 2005.
10. Эренбург 1926 – Эренбург И.Г. Лето 1925 года. М., 1926. С. 205.
11. Hillier 1968 – Hillier B. Art Deco of the Twenties and Thirties. London: Studio Vista, 1968.
12. Warnod 1925 – Warnod A. Les Berceaux De La Jeune Peinture. Paris: Editions Albin Michel, 1925.

## References

1. Erenburg, I.G. (1926), Leto 1925 goda [The summer of 1925], Moscow, USSR, p. 205.
2. Han Magomedov, S.O. (2006), Konstantin Mel'nikov [Konstantin Melnikov], Moscow, Russia.
3. Hillier, B. and Eskritt, S. (2005), Stil' Art Deko [Art Deco style], Moscow, Russia.
4. Hillier, B. (1968), Art Deco of the Twenties and Thirties. Studio Vista, London, UK.
5. Lamanova, N.P. (1925), "Iskusstvo v bytu" [Art in everyday life], Krasnaya niva, p. 12.
6. Melnikov, K.S. (1985), Arhitektura moei zhizni. Tvorcheskaya kontseptsiya. Tvorcheskaya praktika [The architecture of my life. Creative concept and practice], Iskusstvo, Moscow, USSR.
7. Parizhskaya vistavka (1925), "Parizhskaya vistavka", *Novyi zritel*, no 22, p. 11.
8. Petukhov, A.V. (2020), Art Deco i iskusstvo Frantsii pervoy chetverti XX veka [Art Deco and the art of France in the first quarter of the twentieth century], BuksMArt, Moscow, Russia, p. 13.
9. Ryazantsev, I.V. (1976), Iskusstvo sovetskogo vystavochnogo ansamblya. 1917–1970 [The art of the Soviet exhibition ensemble, 1917–1970], Moscow, USSR.
10. Sternou, S. (1997), Art Deco. Polyot khudozhestvennoy fantazii [Art Deco. The flight of artistic imagination], Belfaks, Minsk, Belarus, p. 10.
11. Tugendhold, Y.A. (1928), Khudozhesnennaya kul'tura Zapada [The artistic culture of the West], Moscow, USSR, p. 159.
12. Warnod, A. (1925), Les Berceaux De La Jeune Peinture, Editions Albin Michel, Paris, France.

### *Информация об авторе*

*Надежда М. Юрасовская*, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; yurasovskayanm@rah.ru; nyurasovskaya@gmail.com

### *Author Info*

*Nadezhda M. Yurasovskaya*, leading researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; yurasovskayanm@rah.ru; nyurasovskaya@gmail.com