

УДК 745.521

Н. Ю. Митрофанова

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ДИЗАЙН АМЕРИКИ
ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Л. БАКСТА

Последние годы характеризуются повышенным интересом к личности Леона Бакста. Об этом свидетельствует появление новых публикаций исследователей творчества художника¹, празднование в 2016 г. 150-летнего юбилея мастера и проведение связанных с этим событием нескольких художественных выставок².

Незадолго до юбилея внимание специалистов привлекли экспонировавшиеся в галерее «Наши художники» (г. Москва) ранее неизвестные текстильные эскизы Бакста, выполненные им в первые десятилетия XX в. для американского рынка. Они существенно дополнили представление о творчестве мастера и в очередной раз привлекли внимание к прикладной стороне его деятельности: Леон Бакст — художник по тканям.

Большая часть этих рисунков появилась после посещений Бакстом Америки в 1922 и 1924 гг., состоявшихся при содействии американского бизнесмена Артура Селига. Это был довольно успешный период творческой деятельности мастера и он детально освещен «баксоведами». Текстильное наследие Леона Бакста подробно исследовано Е. Беспаловой в ее многочисленных публикациях. Она выделила в общей сложности около 100 эскизов разной стилистики, исполненных мастером в последние десятилетия жизни [1, с. 135].

Если творчество художника этого этапа неоднократно становилось предметом изучения, то многочисленные вопросы вызывает мало исследованный контекст текстильной культуры Америки в промежутке времени между 1913 г. (годом проведения первой выставки Л. Бакста в США) и 1924 г. (годом последней поездки художника в Америку). Нам предстоит разобраться в том, каким был тогда текстильный рынок в США, проанализировать орнаментальное разнообразие и стилистику рисунков тканей, попадавших на прилавок, отметить степень отражения ими магистральных художественных течений времени и соответствие принципам формирования рынка. В связи с этим особый интерес вызывает вопрос о месте текстильных эскизов Леона Бакста в этом процессе, а также степени погружения художника в новую культуру и отражения им основных веяний времени.

1913–1924 гг. были наполнены событиями: Первая мировая война ввергла Европу в жесточайший экономический кризис. Взоры и надежды европейской

¹ Публикации Е. Беспаловой (1997, 2004, 2013–2014), Е. Теркель (2011), Боулт, Джон Э. (2010), Е. Байгузиной (2009) и др.

² Выставки, посвященные творчеству Л. Бакста, прошли в 2013–2016 гг. в Минске, Риге, Вильнюс, Санкт-Петербург, Москве.

публики были обращены к Новому Свету, где ситуация, напротив, благоприятствовала экономическому развитию. Это время в Америке станет знаковым и приведет к эффективным социальным и политическим реформам, что выдвинет страну в мировые лидеры. Экономический и технический взлет давали США огромные преимущества перед Европой. В этот период существенно увеличился иммиграционный поток. Бурный рост промышленного развития отразился на масштабах фабричного производства, проявился во внедрении инновационных технологий, улучшении координации и организации технологических линий.

Текстильная отрасль отзывалась открытием новых и модернизацией старых предприятий. Наиболее передовыми оказались шелковые фабрики. Среди них были производства, специализирующиеся как на изготовлении ниток (например, основанная в 1860 г. «Белдинг Бразерс энд Компани» («Belding Brothers & Company»)), так и на выпуске тканей. Фирма «Чейни Бразерс» («Cheney Brothers»), начавшая в первой трети XIX в. свою деятельность с выращивания тутовых деревьев, к середине столетия стала одним ведущих производителей шелка. Другие ткацкие производства, а именно: основанная в 1895 г. «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») и возникшая в 1897 г. «Стейли Силк Корпорейшн» («Stehli Silks Corporation»), оказались на подъеме с начала XX в.

Как правило, многие предприятия начинали с импорта европейского текстиля с традиционным неоклассическим орнаментом, который прошел испытание временем и пользовался неизменным спросом вплоть до начала Первой Мировой войны (и даже несколько позже). Текстильные рисунки в традиционной неоклассической стилистике составляют одно из направлений в широкой палитре рыночных предложений.

Конец второго десятилетия XIX в. ознаменовал существенное изменение общественных вкусов. Американский рынок попал под сильнейшее влияние культуры и искусства Франции, представленного новым художественным направлением ар-деко. Американские фабриканты начинают предпринимать шаги по модернизации и совершенствованию текстильных узоров. Так, компания «Чейни Бразерс» («Cheney Brothers») в 1918 г. открыла собственную студию в Париже, прототипом которой являлось «Ателье Мартин» («Atelie Martine») Поля Пуаре (P. Poiret). Руководил мастерской Генри Креэнж (Henri Creange). Примечательно, что первые рисунки этой студии были выполнены под сильным влиянием творчества П. Пуаре и Р. Дюфи (P. Poire, R. Dufy). На американском рынке ткани с новыми узорами пользовались широким спросом. Следом появились коллекции, вдохновленные работами Эдгара Бранда, Кис Ван Донгена, Мари Лоренсэн (Edgar Brandt, Kees van Dongen, Marie Laurencin). Проникновение в США «чистого» ар-деко стимулировало развитие американского текстильного дизайна.

Этому примеру последовали многие фирмы. Так, «Шумахер энд Компани» («F. Shumacher & Company»), имея связи с Францией, поначалу импортировала европейский набивной текстиль. Но в 1920-е г. она начала заказывать рисунки П. Фолло, Э. Сеги, А. Стефани (P. Follot, E. Seguy, H. Stephany). И уже в 1923 г. «Шумахер энд Компани» («F. Shumacher & Company») выпустила первую

американскую серию недорогих ситцевых тканей с рисунками в стилистике ар-деко, авторство которых приписывают американскому дизайнеру К. Кларку (C. Clark).

Появление новой тенденции в украшении текстиля следует связывать также с участвовавшими контактами европейцев и американцев. Известно, что именно в это время А. Селиг, сотрудничавший с «Робинсон Силк Компани» («Robinson Silk Company»), отправляется в Европу и покупает у Бакста модные в то время эскизы в русско-восточном стиле, предлагая ему работу на постоянной основе. «Трудности заокеанского сотрудничества, требующего многократных согласований, он готов преодолевать, жертвуя собственным временем... Первый приезд Селига в Париж за эскизами состоялся в июне — июле 1923 г. Селиг навещал художника в его мастерской по адресу: бульвар Малерб, 112. <...> Встречи Бакста с фабрикантом в Париже длились с 1 июня по 17 июля 1923 г.» [1, с. 136]. Надо отметить, что американские ткани в стилистике ар-деко мало чем отличались от европейских, несмотря на то, что создавались по заказу американских компаний или в самой Америке. Это тенденция, хотя и новая для американского рынка, была по своей сути вторична.

Многие американские художники и мастера, работавшие для рынка, понимали, что путь подражания Европе — тупиковый и никуда не ведет. Они хотели преодолеть европейское влияние и найти свой оригинальный путь для развития текстильного дизайна Америки. Примерно с 1915 г. рынок начинает предпринимать попытки создания истинно американской школы дизайна рисунков. Появляется направление «Американа» («Americana»), которое и представляет, на наш взгляд, наибольший интерес.

По этому пути устремились передовые компании. Одной из них была «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company»). Ее руководители старались смотреть вперед, неустанно заботились о качестве, не останавливались на достигнутом и предугадывали желания клиента. Такое отношение к делу стало шагом на пути, ведущем к новой американской эстетике. В 1923 г. выпускаются текстильные серии на темы витражей Сент-Шапель, садов Фонтенбло, парков Версаля и Булонского леса. Руководитель фирмы Г. Малинсон (H. Mallinson) даже отправляется в Луксор взглянуть на обнаруженную гробницу Тутанхамона. Все социально значимые события находят отражение в деятельности фирмы. Но этого недостаточно. «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») сделала ставку на сугубо американские темы и не промахнулась. Она обратилась к величественной американской природе, уникальным национальным ландшафтам. Появилась серия шелковых набоек с рисунком на тему национальных парков Америки («American National Parks»). Коллекция была представлена двенадцатью тканями с разными пейзажными видами в трех вариантах расцветки фона (см. рис. 1 на вклейке между с. 62 и 63). А новая серия «Чудо-пещеры Америки» («Wonder Caves of America») закрепила достижение и поставила «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») в ряд ведущих предприятий этого времени. Благодаря лесным пейзажам и панорамным видам успешную карьеру сделали и самостоятельные художники, известные как своими живописными произведениями, так и эскизами для

предприятий, выпускавших текстиль и обои. Эта тенденция в дальнейшем приведет к появлению панорамных ландшафтных обоев.

Текстиль с рисунками на тему природных красот Америки составлял лишь одну из ветвей «пышной кроны» рождающегося американского дизайна 1920-х гг. Другим источником тематики текстильной орнаментации стала культура коренных народов континента. Появление этой составляющей «Американа» («Americana») неразрывно связано с именем Мориса Кроуфорда (Morris Crawford). Коллекционер, археолог, художественный редактор популярного американского журнала «Женская одежда» («Women's Wear»), он стал одним из лидеров нового течения. Между 1916 и 1922 гг. журналом было организовано пять конкурсов текстильных рисунков. Кроуфорд призывал художников изучать музейные экспонаты, памятники культуры. С этой целью он обратился к этнографическим коллекциям артефактов древних культур народов Анд, Центральной и Южной Америки. Первым неограниченный доступ художникам к коллекциям открыл Американский музей естественной истории в Нью-Йорке. Е. Теркель пишет, что А. Селиг познакомил Л. Бакста с Кроуфордом. «В январе 1924 г. ученый, выражая восхищение рисунками тканей, созданными для Селига, писал Баксту: «Существовал народ, затерянный среди песков великой империи, вдоль побережья Перу ... тысячу, а может и пять тысяч лет назад. Их ткани прекрасно сохранились и, по моему мнению, они гораздо ближе к Вашим собственным высоким идеалам текстуры и цвета, чем какие-либо ткани, которые существуют сейчас. Я имею честь быть экспертом по истории тканей в двух музеях, и когда у Вас выйдет свободное время, мне принесет громадное удовлетворение взять Вас в хранилище и лаборатории наших институтов и позволить Вам увидеть эти вещи и изучить их досконально, что так важно для креативного художника» [2].

Самые ранние образцы традиционного текстиля имеют отношение к кустарному производству коренных народов Юго-Запада Америки. В VI–VII вв. здесь жили племена, возделывавшие хлопок в больших количествах. Через поля племенных групп навахо, хопи, зуни, лагуна проходили торговые пути. Ткани, покрывала, ковры, одежда являлись важным предметом торговых сделок. Испанские свидетельства XVI в. повествуют о множестве индейских деревень, жители которых занимались сельским хозяйством и владели ткацким ремеслом. Их дома были полны хлопчатобумажной ткани, а одежда удивляла разнообразием и красотой отделки. Ткачи владели ограниченным ассортиментом натуральных красителей, оперируя кирпично-красным, коричневым, черным, желтым и бледно-голубым цветами. Помимо ранних свидетельств испанцев, наиболее достоверные сведения содержатся в описаниях Фредерика Дугласа (1817–1895), американского писателя и просветителя, борца за права чернокожего населения.

Первые, демонстрирующие интерес к культуре коренных народов, промышленные образцы американского текстиля встречаются в конце XIX в. Эти обращения не носили программного характера и представляли вполне традиционные решения с сюжетными сценами. Наиболее интересны текстильные орнаменты начала 20-х гг. XX в., выполненные на фабриках «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») и «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company»).

В основу рисунков легли стилизованные изображения глиптики майя, мотивы ковров навахо, индейские головные уборы из перьев.

Обращает на себя внимание тот факт, что американские художники предлагают для рынка разные версии цветовой проработки фона. Так, в Национальном музее истории Америки (National Museum of American History, Smithsonian Institution) сохранились фрагменты текстиля, выполненные Вальтером Мичке (Walter Mitschke) для «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company»). В 1927 г. им были разработаны орнаментальные мотивы на тему «Индейцы Америки» («American Indian») в двух вариантах расцветки фона (см. рис. 2 на вклейке между с. 62 и 63). Эта тенденция была общей. С просьбой поработать над разнообразием фоновой колористики обращается А. Селиг к Баксту: «Я заметил, что все ваши изменения касаются только основного рисунка. Я уверен, что многие орнаменты будут хорошо выглядеть на темном фоне — черном, синем, коричневом», [3] — деликатно навязывал Селиг свою волю явно упиравшемуся художнику. «Сравнение текстильного эскиза и ткани показывает, что фабрикант позволял себе большие вольности в обращении с творчеством маэстро. Синезеленая и красно-коричневая гамма эскиза заменена серо-малиновой и желто-фиолетовой гаммой на ткани», — замечает в своем исследовании Е. Беспалова [3]. Далее, автор отмечает, что Бакст, как текстильный художник, довольно робок, часто копирует декор костромских и ярославских разборных пряничных досок. Такой же подход он демонстрирует и в случае с текстилем, созданным по мотивам керамики племен зуни, хопи, акома, лагуна. Он не отходит от рисунка, часто копируя композицию целиком и мотивы ее составляющие. В крупнейших коллекциях индейского искусства Ньюаркского музея (Newark museum, New Jersey) и Национального музея истории Америки (National Museum of American History, Smithsonian Institution) содержится керамика, орнаментальные узоры которой легко распознать в текстильных эскизах Бакста (см. рис. 3, 4 на вклейке между с. 62 и 63). Он призывал не оглядываться на Европу, уверял всех, что американское искусство обладает самым главным элементом изобразительного творчества — цветом, его свежестью и интенсивностью. Е. Теркель приводит слова художника об индейском искусстве в одном из его американских интервью 1924 г.: «Вы знаете, что у Вас есть отчетливо выраженное аборигенное (местное) искусство в Америке? Я вижу доказательства этому в немного безвкусных оранжевых, красных и зеленых буксирных судах, которые я видел по приезду в Нью-Йорк. Это вытекает из индейского искусства, настолько ярко по цвету. А почему бы и нет? Это произведено на той же самой почве» [2].

Надо сказать, что тема американских индейцев представляла существенный интерес для Леона Бакста и передовых художников США. Однако только ею не исчерпывались широта и разнообразие мотивов в узорах на тканях американского рынка. Культурное движение 1919–1929 гг. Гарлемский Ренессанс (New Negro Movement) было не менее влиятельным. Возглавляемый ведущими афроамериканскими писателями и художниками, Гарлемский Ренессанс своим существованием способствовал усилению влияния фроамериканской традиции на культуру США.

В 1923 г. Бруклинский музей (Brooklyn Museum) провел выставку под названием «Примитивное негритянское искусство» («Primitive Negro Art»), посвященную искусству племени бушонго, а также родственным культурам куба и бакуба (Конго). Широкой публике представили аутентичный африканский текстиль, из которого женщины выполняли юбки для ритуальных танцев. Характерный геометрический орнамент этих тканей в виде треугольников тут же нашел отражение в работах американских художников этого времени и в творчестве Леона Бакста. Появляется много сподвижников этого направления и рождается африканская ветвь «Американа» («Americana»).

Представителем Гарлемского Ренессанса была Луи Майлу Джонс (Lois Mailou Jones). Ее ранние работы в текстиле на африканскую тематику приходятся как раз на 1920-е гг. Огромную роль в увлечении Африкой сыграли фильмы и книги супругов Мартина и Озы Джонсон (Martin и Oza Johnson) — путешественников и исследователей Африканского континента. Они собрали уникальнейшую коллекцию фото и киноматериалов, впервые запечатлевших быт и культуру местных племен. Популярность супругов Джонсон была настолько велика, что Озу Джонсон пригласили принять участие в создании текстиля на африканские темы. Она дала названия некоторым видам тканей, а позже создала свою линию одежды. В собрании Ньюаркского музея (Newark museum, New Jersey) хранятся ткани «Панда», Самбуру» («Punda», «Samburu») и некоторые др. из тематической коллекции Озы Джонсон «Сафари Силк» («Safari silk»), изготовленные «Белдинг-Хеминвэй Компани» («Belding-Heminway Company») в 20–30-е гг. XX вв. [4, с. 102].

Один из рисунков Бакста обнаруживает сходство мотивов с формами табуретов-кариатид народности лубо (Конго). Коренные жители этого региона поддерживают традицию шрамирования (нанесения насечек на поверхность кожи) или скарификации. Этот экстремальный африканский «бодиарт» оставляет на теле характерные сетки рубцов. Возможно, косвенно, именно они тематически присутствуют в текстильных эскизах художника.

Какие же еще направления можно выделить в декоре американских тканей первых десятилетий XX в.? По свидетельству Сьюзен Ханнел (Susan Hannel) — профессора Родайлендского университета, современного специалиста в области текстиля: «Первая мировая война заставила американцев осознать зависимость от европейского искусства, но они вовремя поняли, что джаз и небоскребы будут началом признания Америкой своего собственного творческого потенциала» [4, с. 102]. В одном из интервью Бакст говорит: «Посмотрите на творения архитекторов в Америке. Они прекрасны. Весь мир восхищается достижениями,... гениально соединившими практичность и красоту» [2].

Неизвестно, пытался ли Леон Бакст создать рисунок на эту тему урбанизма, но мы знаем, что изображения небоскребов можно найти в американском текстиле. Хочется вспомнить работы Рут Ривз (Ruth Reeves), очень тонкого мастера, обладающей яркой индивидуальностью, которая отразила в своем творчестве все разнообразие тем в текстиле. Ткань Р. Ривз под названием «Манхеттен» («Manhattan») отразила прогресс американской промышленности и дизайна, став одним из знаковых образов художественного текстиля начала XX в. Парящие

в облаках, сверкающие сталью и стеклом небоскребы явились символом нового времени и пленяли современников. К теме мегаполиса обращался Клайтон Найт (Clayton Knight). Он работал для «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company»). Деятельность этой фирмы носила авангардный характер, и являлась полярной как к неоклассическим узорам конца XIX в., так и к этническим мотивам «Американа» («Americana») начала XX столетия. Рисунки «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company») поражали смелым использованием современных образов и экспериментальным художественным языком. Причиной тому — нестандартный ход: приглашение специалистов разных сфер деятельности испытать себя в дизайне текстиля. Эта тенденция только в 1930–1940-е гг. станет символом времени.

Целая плеяда мастеров трудилась в текстильной промышленности. Вот лишь несколько знаковых имен этого времени. Художник-монументалист Чарлз Бэкл Фолз (Charles Backle Falls) посредством эффектной имитации перспективных рисунков создал оригинальные узоры «Пэгз» и «Тикет Тэйп» («Pegs» и «Ticket Tape»). Мультипликатор Ральф Бартон (Ralph Barton) вошел в текстильную историю благодаря рисунку «Джентльмены предпочитают блондинок» («Gentlemen Prefer Blondes»), изобразив на ткани в легкой гротескной манере группу очарованных блондинкой мужчин. Его коллега Джон Хелд (John Held) создал «Рапсодию в стиле блюз» («Rhapsody in Blue»), которая пропагандировала джаз. «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company») пригласила к сотрудничеству Хеллен Уилз (Helen Wills), легендарную чемпионку Уимблдона, после чего возникли эскизы тканей на спортивную тему «Игра в теннис» («A Game of Tennis»).

Был и еще один экспериментатор, без чьих работ картина текстильного рынка США начала XX в. не выглядит полной. Фотограф Эдвард Стейхен (Edward J. Steichen) стоял во главе американского «Фото-Сецессиона», занимался кинодокументалистикой, создал серию портретов знаменитостей. Его неформальные работы для текстиля в то время были революционны. При помощи тщательно поставленной светотени он превращал фотоснимки натюрмортов почти в сюрреалистические картины и затем адаптировал их к оригинальным, порою просто завораживающим, текстильным узорам. Стейхен использовал простые объекты: сахар-рафинад и гвозди, таблетки и пуговицы, спички и сигареты... Вот как журнал «Вог» («Vogue») (февраль 1927 г.) оценивал работу мастера: «Его рисунки не только сами по себе эффектны, они являются предвестниками новой школы промышленного искусства...» (см. рис. 5 на вклейке между с. 62 и 63).

* * *

От неоклассического до экспериментального рисунка — таков орнаментальный диапазон текстильного рынка США в то время, когда Леон Бакст «открывает» Америку. Получившие известность текстильные эскизы художника наиболее ярко представляют индейскую тему. Он чувствует новизну, свежую этническую струю, но не менее остро ощущает и коммерческую составляющую. Это сказывается в орнаментальных цитатах, иногда в точном следовании схемам, к которым

он прибегает. Но, несмотря на это, его трактовки существенно отличаются от видения американских художников большей декоративностью, открытым, звонким, свежим эмоциональным цветом, «апостолом» которого его нарекли. Наверное, это вопрос к «бакстоведам»: «что руководило художником больше: его личностные качества, профессиональные или коммерческие интересы»? Любопытно то, что Леон Бакст, как многие американские и европейские мастера первых десятилетий XX в., остро чувствовал новые тенденции рынка, не считая для себя работу над дизайном тканей чем-то второстепенным: «Нет великого и малого в искусстве. Все — искусство...» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалова Е. Бакст в Америке // Наше наследие. М., 1997. № 39–40. С. 132–137.
2. Теркель Е. «Успех редкостно огромный...». Америка в жизни Бакста [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея: сайт журнала. 2011. № 2. URL: <http://www.tg-m.ru/articles/2-2011-31/amerika-v-zhizni-baksta> (дата обращения: 30.08.2016).
3. Беспалова Е. Текстиль Бакста [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение / Теория моды: одежда, тело, культура: электрон. журн. 2012. № 25. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2653>. (дата обращения: 30.08.2016).
4. Hannel S. «Africana» Textiles: Imitation, Adaptation, and Transformation During the «Jazz Age» Textile // The Journal of Cloth and Culture. 2006. Spring. P. 68–103.