

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 5 | Мебель крафтсман для гостиной | 128 |
| Глава 1 | | Кресло-качалка № 323 от Густава Стикли | 129 |
| ИСТОРИЯ МЕБЕЛИ КРАФТСМАН | 6 | Кресло № 332 с откидной спинкой и съемными подушками от Густава Стикли | 133 |
| Глава 2 | | Кресло № 336 с мягкими подлокотниками и откидной спинкой от Густава Стикли | 138 |
| ТОЛКОВАНИЕ ЧЕРТЕЖЕЙ | 15 | Истедское кресло № 347 от Густава Стикли | 142 |
| Глава 3 | | Кресло в стиле прерий № 416 от А. и Дж. Дж. Стикли | 147 |
| МАТЕРИАЛЫ И ФУРНИТУРА | 19 | Соба в стиле прерий № 220 от А. и Дж. Дж. Стикли | 150 |
| Глава 4 | | Двухместный диванчик № 206 от Густава Стикли .. | 154 |
| СТОЛЯРНЫЕ РАБОТЫ | 22 | Скамья-ларь № 207 от А. и Дж. Дж. Стикли | 158 |
| Обзор | 22 | Диван-футон № 216 от А. и Дж. Дж. Стикли | 162 |
| Разметка и шаблоны | 25 | Диванчик № 225 от А. и Дж. Дж. Стикли | 165 |
| Крышки и панели из массива | 26 | Стол-этажерка № 516 от А. и Дж. Дж. Стикли .. | 169 |
| Ножки | 28 | Журнальный столик № 540 от А. и Дж. Дж. Стикли | 172 |
| Филленчатые конструкции | 31 | Табурет № 603 от Густава Стикли | 174 |
| Задние стенки | 32 | Подставка для цветов от Густава Стикли | 176 |
| Некоторые соединения | 33 | Скамеечка для ног № 1292 от А. и Дж. Дж. Стикли | 178 |
| Шиповые соединения | 33 | Мебель крафтсман для спальни | 181 |
| Криволинейные детали | 38 | Колд с зеркалом № 911 от Харви Эллиса | 182 |
| Дверки | 39 | Колд № 913 от Густава Стикли | 187 |
| Выдвижные ящики | 41 | Платяной шкаф № 112 от А. и Дж. Дж. Стикли .. | 191 |
| Пылезащитные панели | 43 | Кровать от Густава Стикли | 197 |
| Правые и левые варианты | 43 | Двуспальная кровать от Харви Эллиса | 202 |
| Сборка | 43 | Туалетный столик с зеркалом от Чарльза Лимберта .. | 205 |
| Отделка | 44 | Гумбочка № 110 от А. и Дж. Дж. Стикли | 210 |
| Обивка | 45 | Гумбочка № 641 от Густава Стикли | 213 |
| Глава 5 | | Мебель крафтсман для офиса, рабочего кабинета и библиотеки | 216 |
| ИНКРУСТАЦИИ | 48 | Письменный стол № 503 от Густава Стикли | 217 |
| Глава 6 | | Секретер № 706 от Густава Стикли | 221 |
| ФУРНИТУРА | 55 | Бюро с двумя выдвижными ящиками № 708 от Густава Стикли | 227 |
| Глава 7 | | Библиотечный стол № 616 от Густава Стикли | 232 |
| РАБОЧИЕ ЧЕРТЕЖИ | 57 | Библиотечный стол № 637 от Густава Стикли | 235 |
| Мебель крафтсман для столовой | 58 | Библиотечный стол № 655 от Густава Стикли | 238 |
| Кресло № 386 от Густава Стикли | 59 | Книжный шкаф № 644 от А. и Дж. Дж. Стикли | 241 |
| Кресло без подлокотников № 384 от Густава Стикли .. | 62 | Книжный шкаф № 700 от Густава Стикли | 244 |
| Стул № 353 и кресло № 353А от Густава Стикли | 65 | Книжный шкаф № 719 от Густава Стикли | 247 |
| Сервант № 800 от Густава Стикли | 69 | Дамский секретер № 724 от Густава Стикли | 251 |
| Сервант № 802 от Густава Стикли | 74 | Книжный стелд от «Ройкрофт» | 256 |
| Сервант № 814 от Густава Стикли | 78 | Этажерка № 72 от Харви Эллиса | 259 |
| Сервант № 962 от Густава Стикли | 81 | Столик для лампы от Чарльза Лимберта | 262 |
| Складной стол № 552 от А. Дж. Дж. Стикли | 85 | Книжный стеллаж № 74 от Густава Стикли | 265 |
| Стол на козлах № 599 от А. и Дж. Дж. Стикли | 89 | Другие проекты в стиле крафтсман | 267 |
| Стол на козлах № 622 от Густава Стикли | 92 | Угловой книжный шкаф | 267 |
| Шестиугольный стол № 624 от Густава Стикли | 95 | Встроенный книжный шкаф | 271 |
| Круглый раздвижной стол № 634 от Густава Стикли .. | 99 | Камин с книжными шкафами | 275 |
| Шестиугольный стол от Чарльза Лимберта | 103 | Мебель для ванной | 280 |
| Консольный стол от Лимберта | 106 | ИНКРУСТАЦИИ | 283 |
| Угловой буфет № 719 от А. и Дж. Дж. Стикли | 109 | Инкрустация кресла | 284 |
| Застекленный шкаф № 729 от А. и Дж. Дж. Стикли .. | 114 | Планка спинки | 286 |
| Стикли | 114 | Секретер | 288 |
| Горка № 803 от Густава Стикли | 118 | | |
| Горка № 815 от Густава Стикли | 122 | | |
| Настенное зеркало № 66 от Густава Стикли | 126 | | |

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| <i>Большая планка кресла</i> | 290 | <i>Ножка дивана</i> | 322 |
| <i>Ножка библиотечного стола</i> | 292 | <i>Маленький орнамент</i> | 324 |
| <i>Библиотечный стол — другой вариант</i> | 294 | <i>Цветочный узор из металла</i> | 325 |
| <i>Спинка дивана с тремя куполами</i> | 295 | <i>Растительный орнамент из шпона</i> | 326 |
| <i>Спинка дивана с четырьмя куполами</i> | 296 | <i>Орнамент с птицами</i> | 327 |
| <i>Спинка дивана с пятью куполами</i> | 297 | ФУРНИТУРА ОТ ГУСТАВА СТИКАИ | |
| <i>Плюмаж на ножке стола</i> | 298 | <i>Горизонтальные V-образные подвесные ручки</i> | 328 |
| <i>Горизонтальный орнамент</i> | 300 | <i>Вертикальные O-образные подвесные ручки</i> | 329 |
| <i>Широкая планка кресла</i> | 302 | <i>V-образная и O-образная подвесные ручки</i> | 329 |
| <i>Инкрустация пианино</i> | 304 | <i>Ранние ручки с металлическими пирамидальными бобышками</i> | 330 |
| <i>Маленький квадратный узор</i> | 306 | <i>Ручка-скоба и накладки</i> | 330 |
| <i>Виноград</i> | 307 | <i>Горизонтальные ручки-кольца</i> | 331 |
| <i>Инкрустация из шпона для спинки кресла</i> | 308 | <i>Петли</i> | 331 |
| <i>Незлитический узор для спинки кресла</i> | 310 | <i>Комплектные ручки-кольца</i> | 332 |
| <i>Инкрустация из металла для ножки стола</i> | 312 | <i>Подвесные ручки-скобы</i> | 333 |
| <i>Панельные инкрустации</i> | 314 | ССЫЛКИ | 334 |
| <i>Цветочный орнамент для музыкальной шкатулки</i> | 316 | БИБЛИОГРАФИЯ | 335 |
| ИНКРУСТАЦИИ ОТ БРАТЬЕВ СТИКАИ | | | |
| <i>Спинка дивана</i> | 317 | | |
| <i>Большой цветочный узор</i> | 320 | | |

ВВЕДЕНИЕ

Я счастлив, что почти всю взрослую жизнь моей профессией была работа с деревом. Идея этой книги пришла ко мне на самом деле довольно давно, но я продолжал откладывать ее реализацию на неопределенный срок. Как и большинству столяров, мне нужно было найти время, чтобы заняться таким большим проектом.

Мое первое знакомство со стилем «Искусств и ремесел»¹ в мебели состоялось в конце 1970-х годов, и мой восторг и очарование от этого направления только росли с годами. В то время я все еще был на этапе карьеры, который можно описать как «жаждущий ученик, стремящийся впитать как можно больше информации», и одними из моих любимых источников были книги с чертежами мебели, особенно книга Густава Эке (*Gustave Eeke*) о китайской мебели. Чертежи в тех книгах дали мне больше, чем любые другие доступные мне источники. И я все ждал, что кто-нибудь когда-нибудь сделает книгу чертежей мебели в стиле крафтсман.

Проходили годы, а книга, которую я хотел увидеть, все не появлялась. Тогда я понял, что мне надо решиться и сделать ее самому. Я начал с масштабирования иллюстраций в каталогах и выполнения рабочих чертежей. В ходе этого процесса я читал все, что мог найти о том, как эти предметы изготавливались, и хватался за каждую возможность, чтобы осмотреть и изучить реальные образцы.

Примерно такой способ я использовал для создания этих чертежей, с помощью программного обеспечения AutoCAD: я загружаю в AutoCAD все фотографии и рисунки оригинальных изделий, какие только могу найти, и преобразовываю их размер в натуральную величину. Затем остается только сделать сборочный чертеж на основе изображения в перспективе. Детали увеличиваются и измеряются, а затем результаты сравниваются с известными размерами предметов, которые я замерял, аналогичных предметов или с опубликованными данными. С учетом моего опыта в этой отрасли и исследований данного типа мебели в результате получаются довольно точные рабочие чертежи.

Эти чертежи близки к оригиналу, но не идеальны. Есть места, где я был вынужден догадываться о точном размере детали. Обычно мои догадки очень близки к реальности, и многие из предметов в этой книге, первоначально вычерченные по фотографиям, были впоследствии измерены — точность процесса оказалась подтверждена. Я считаю, что иногда несовершенство — это очень даже хорошая штука.

Цель этой книги — дать среднему столяру или поклоннику авторской мебели возможность самостоятельно и с удовольствием сделать предметы мебели, отражающие стиль и дух оригиналов. Здесь не ставится задачи помочь кому-то выйти на коллекционный рынок за счет новодела, выдаваемого за антиквариат. Если у вас есть намерение организовать такую аферу, то поищите другого сообщника. Я призываю каждого изготовителя мебели по этим чертежам подписывать и датировать свои работы во избежание возможных недоразумений.

Вторая причина неточностей связана с оригинальными экземплярами, которые могут отличаться друг от друга. Не все за-

меряют мебель одинаково. Антиквар или составитель каталога, не имеющий подготовки в столярном деле, может не обратить внимания на «эти маленькие смешные меточки» между дюймами или просто держать рулетку не совсем ровно. А еще — некоторые считают высотой комода расстояние до верхней поверхности, а другие меряют до верха заднего фартука.

Характер древесины и деревообработки тоже вносит свои вариации. Древесный массив расширяется и сжимается при изменениях температуры и влажности. Два одновременно вышедших с производства идентичных образца вряд ли будут иметь абсолютно одинаковые размеры через сотню лет, особенно если об одном постоянно заботились, а второй эксплуатировали неправильно. Я видел на одном аукционе три экземпляра стойки “*Little Journeys*” в стиле Ройкрофт² (*Roycroft*). Все три их крышки имели разные размеры: самая маленькая отличалась от самой большой на полдюйма³. Все были подлинными, но у какой были правильные размеры? Ни один не совпадал с размерами, указанными в справочниках и каталогах антиквариата.

Фабричная мебель обычно изготавливается «партиями» — в тех количествах, которые, по мнению производителя, будут проданы в ближайшие месяцы. Создают и складывают все необходимые детали, которые поступают на сборку по мере поступления заказов. Обычной практикой является внесение небольших изменений от одной партии к другой по соображениям улучшения внешнего вида или производительности, а также в случае применения нового оборудования. Если кто-то допустит ошибку и сделает партию деталей неправильного размера, то эти детали, скорее всего, не выбросят — их используют. Многие из этих образцов производились в течение нескольких лет и пережили немало небольших изменений.

Хотя я и старался в своих чертежах держаться как можно ближе к подлинникам, сами оригинальные изделия не всегда соответствуют ранее опубликованной о них информации. Ответ на вопрос «насколько точны эти чертежи» зависит от всех перечисленных выше факторов. Они достаточно точны для современного столяра, чтобы изготовить красивый, хорошо сконструированный предмет мебели в стиле крафтсман⁴ (*Craftsman*). Они соответствуют этому стилю и являются не только лучшим из всего, что мы можем сделать сегодня, но и лучшим из всего, что когда-либо делал сам Стикли⁵.

² Реформистское сообщество ремесленников рабочих и художников, которые входили в движение «Искусства и ремесла» в Соединенных Штатах. Эльберт Хаббард (*Elbert Hubbard*) основал общину в 1895 году в деревне Ист-Аврора, Нью-Йорк, недалеко от Буффало. Участники были известны как Ройкрофтеры. Работа и философия группы, часто называемой движением Ройкрофта, оказали сильное влияние на развитие американской архитектуры и дизайна в начале XX века. — *Примеч. перев.*

³ 1 дюйм = 25,4 мм. Далее в книге дюймы будут переводиться в миллиметры в принципиальных случаях, а на чертежах указываться оба значения. — *Примеч. перев.*

⁴ Стиль американской мебели, относящийся к движению «Искусства и ремесла» (*Arts and Crafts*), часть архитектурного стиля загородного строительства *American Craftsman* (может называться «стиль ремесленника» и пр.), охватывающего архитектурный и интерьерный дизайн, ландшафтный и потребительский дизайн. — *Примеч. перев.*

⁵ Густав Стикли (*Gustav Stickley*, 1858–1942 гг.), лидер американского движения «Искусства и ремесла». — *Примеч. перев.*

¹ Может называться движением искусств и ремесел, стилем «Искусства и ремесла», течением искусств и ремесел и т. п. — *Примеч. перев.*

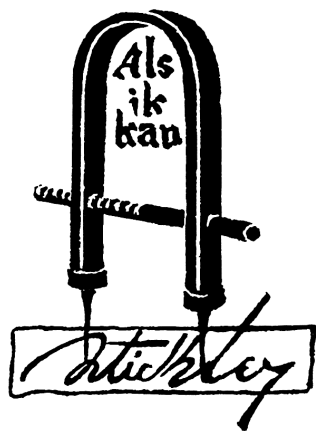
Глава 1

ИСТОРИЯ МЕБЕЛИ КРАФТСМАН

Сто лет назад общество в целом и в частности дизайнерское сообщество находились на распутье. Мир быстро менялся по мере развития новых технологий. Люди начали задаваться вопросом: «Как превратить строительное сооружение в уютный дом или квартиру?» Этот вопрос должен возникать и сегодня. Места, где мы проводим время, и вещи, которыми мы себя окружаем, существенно влияют на наш комфорт, душевное спокойствие и благополучие. Стиль крафтсман удовлетворяет нашу потребность в полезности и реализует мечты о красоте таким способом, который отражает врожденный характер натуральных материалов и устремления проектировщика, изготовителя и владельца. Это желанная передышка в гонке дизайнерских решений, целью которых является демонстрация благосостояния владельца или его стремления к «новизне» только ради следования последнему писку моды.

Хороший дизайн мебели попросту целесообразен: мебель должна выполнять свою задачу как можно лучше, иметь конструкцию как можно более прочную и быть сделана из приятных на вид и осязание материалов. Она должна приносить в окружение чувство спокойствия и комфорта, а не беспокоить или отвлекать. Стиль крафтсман выражает целостность и качество в спокойной, достойной манере. Он не «режет глаз», но в то же время привлекает внимание. Он служит практичным целям, одновременно удовлетворяя чувство стиля. Хороший дизайн идет, как говорил Густав Стикли, «снизу вверх».

В 1992 году в качестве логотипа Густав выбрал рисунок столярного циркуля с фразой на фламандском языке «Als ik kan» («Стараюсь как могу»), вписанной в очертание циркуля, и собственную подпись внизу. Фирменная марка Густава Стикли и эмблема давали гарантию подлинности, а также личную гарантию качества.



Фирменная марка с разрешения Музея Стикли (The Stickley Museum), Фейетвилл, штат Нью-Йорк

Он основывается на прочных базовых принципах, выраженных в прямой и открытой манере.

Стикли сказал:

«В начале не было и мысли о создании нового стиля, лишь понимание того, что нужно иметь в домах не имитацию традиционных стилей, а что-то более подходящее нашим потребностям и выражающее народный характер. А еще — убежденность, что можно получить нечто лучшее, если вернуться к чистым принципам конструирования и применять их в изготовлении простой, прочной, удобной мебели, которая будет удовлетворять всем запросам».

В этой выраженности характера, которая отличает мебель в стиле крафтсман, и ценностях, присущих ей, заключается основа ее притягательности. Эта притягательность тоже идет «снизу вверх», соответствуя стремлению к целесообразным вещам, которые демонстрируют себя честным образом и используют природную красоту без эксплуатации. Как и сама мебель, стоящие за ней ценности и идеалы во все времена обращались к лучшим частям человеческой натуры.

Хотя Густав Стикли определенно является главным героем, в историю американского движения искусств и ремесел входят и его четыре брата, особенно самый младший Леопольд, который стал главным конкурентом Густава. Пять братьев были самостоятельными и волевыми людьми, все достигли успеха в мебельной отрасли, но не в совместной работе.

Их отец бросил семью, когда мальчики были подростками. По достижении совершеннолетия трое старших пошли работать на фабрику стульев в Брандте, штат Пенсильвания, принадлежавшей их дяде Джейкобу Шлегеру (Jacob Schlaeger). В 1884 году в Бингемптоне, штат Нью-Йорк, Густав, Альберт и Чарльз создали фирму «Стикли Бразерз Компани» (Stickley Brothers Company), которая занималась продажей (а после 1886 года и производством) мебели. Леопольд и Джон Джордж присоединились к растущей компании около 1888 года.

Позднее в этом же году Густав покинул компанию и в партнерстве с Элджином А. Симондсом (Elgin A. Simonds) открыл свой бизнес под названием «Стикли и Симондс» (Stickley & Simonds). Хотя партнерство продлилось всего несколько лет, оно затем возобновилось в Сиракьюсе, штат Нью-Йорк, в 1894 году. Густав работал в трамвайной компании в Бингемптоне, а позднее был руководителем производственного подразделения в торьме в Оберне, штат Нью-Йорк.

В конце 1890-х годов Густав Стикли и его братья Альберт и Чарльз были успешными

производителями мебели. Альберт взял имя «Стики Бразерз» для своей компании и переехал в Гранд-Рапидс, штат Мичиган. Чарльз остался в Бингемптоне работать в составе «Стики и Брандт» вместе с шурином Скайлером Брандтом. Младший брат Джон Джордж работал на Альберта в качестве менеджера по продажам. Леопольд вышел из семейного бизнеса примерно через год после Густава и работал на него как в «Стики и Симондс», так и в независимом предприятии Густава в Сиракьюсе. Три компании превратились в четыре, когда в 1902 году Леопольд создал «Л. и Дж. Дж. Стики Компани» (*L. & J. G. Stickley Company*) около Сиракьюса, штат Нью-Йорк, совместно с Джоном Джорджем.

Три компании, работавшие в конце 1890-х годов, были очень похожи по размеру и типу выпускаемой мебели — это были в основном стулья различных видов, включая репродукции и переделки образцов старых стилей. В 1899 году Густав прекратил партнерство с Симондсом и начал разрабатывать конструкции мебели, которые стали известны под названием «крафтсман». Устремления Густава Стики выходили далеко за рамки производства мебели. Он стал сторонником и пропагандистом движения «Искусства и ремесла» и оказал колоссальное влияние на культуру США, создав новый стиль. Последний стал популярен благодаря тому, что отвечал эстетическим запросам и удовлетворял потребности общества в переходный период.

По ту сторону Атлантики движение «Ар нуво» (стиль модерн) в Европе и движение «Искусства и ремесла» в Англии уже набирали популярность и оказывали значительное влияние на дизайн и архитектуру в США. Эти движения имели общие корни — они возникли в ответ на то, что осталось от традиций дизайна и мастерства в ремеслах в индустриальную эпоху, и на введение фабричных технологий в производство мебели и другой продукции. Условия для рабочих на фабриках и влияние товаров фабричного изготовления на общество были важными факторами в развитии обоих движений в области дизайна.

В последние годы девятнадцатого столетия Густав и Альберт ездили в Европу, и, будучи преуспевающими производителями в отрасли, которая зависит от соответствия меняющимся вкусам общества покупателей, они были прекрасно осведомлены о направлениях стиля и дизайна. Вторая половина девятнадцатого столетия увидела переход к современным методам производства, но большинство конструкций того времени были повторением конструкций предыдущих периодов, адаптированных к машинным технологиями. Движение «Ар нуво» и движение «Искусства и ремесла» были одними из немногих новых направлений дизайна в мебельной отрасли, появившихся за последние 50 лет.

Эти поездки во многом были разведывательными миссиями, поисками новейших тенденций.

На обоих братьев огромное влияние оказало то, что они видели в Европе и Англии. Альберт вернулся в США готовым перейти на сторону побеждающего английского варианта движения «Искусства и ремесла», а вот Густав вернулся с намерением запрячь своих коней и пустить американское движение «Искусства и ремесла» в новом направлении.

Альберт учредил в Англии оптовый магазин в надежде на создание экспортного бизнеса и нанял Т. А. Конти (*T. A. Conti*) для разработки декоративного дизайна и изготовления инкрустаций, а также Дэвида Робертсона Смита (*David Robertson Smith*) для конструирования мебели. Конти работал в Гранд-Рапидс в 1900 году, а Смит приехал в Мичиган в 1902-м. Дизайн инкрустаций, выполненных «Стики Бразерз», и линейка мебели «Куэинт» (*Quaint*), очевидно, были работой Конти и Смита. Нет свидетельств того, что Альберт участвовал в проектных работах, за исключением его роли владельца компании — он был достаточно дальновидным, чтобы распознать тенденции в дизайне и стиле, и достаточно разумным, чтобы нанять компетентных проектировщиков, но не был творческой силой, какой был его брат Густав.

После прекращения партнерства с Симондсом и тура по Европе и Англии Густав вернулся в Сиракьюс и трудился над разработкой новых проектов. Его новая мебель сначала была выставлена на рынок «Компанией Тоби из Чикаго» (*Tobey Company of Chicago*), дистрибутором-оптовиком. Не удовлетворившись этим соглашением, Густав начал самостоятельно торговать своей продукцией. Разработанные им новые проекты и стиль стали популярными, а его компания стала пользоваться успехом — как и у его братьев и конкурентов.

Первое десятилетие двадцатого столетия принадлежало Густаву Стики. Журнал «Крафтсман» (*The Craftsman*) начал выходить в октябре 1901 года, и буквально за несколько лет Густав распространил свое влияние также на архитектуру и жилищное строительство. Мебель оставалась основой бизнеса, но Густав начал операции в сфере производства полотна, ковров и металлоконструкций, включая лампы, скобяные изделия и аксессуары. Эта продолжавшаяся экспансия в конечном итоге стала причиной его финансового кризиса. В стремлении реализовать все свои устремления и в попытках создавать предприятия по каждому такому направлению Густав получил организацию, которая стала слишком сложной для управления одним человеком.

Когда Густав Стики впервые начал свои эксперименты с мебелью в стиле искусств и ремесел, он перепробовал множество вариантов, прежде чем остановиться на проектах, которые ушли в производство. Эти первые изделия не были теми отточенными проектами, которые ассоциируются с ним сегодня, их отличали выраженные изгибы



Так мебель Стикли была представлена в первом выпуске журнала «Крафтсман».



и декоративная резьба, основанные на растительных формах. Вскоре Густав решил, что лучше начинать со структурной идеи, чем с декоративной. Эта философия лежит в основе проектов Стикли: убедительная выразительность чисто функционального предмета, при которой структурные элементы сами становятся украшением.

Сила Стикли как дизайнера заключалась в его чувстве пропорциональности. Простую мебель проектировать нелегко, а при отсутствии декоративных элементов или при их минимуме успешный дизайн должен уметь сохранять баланс, замещать большинство таких элементов и демонстрировать материал в как можно более выгодном свете. Хотя размер многих рассматриваемых отдельно предметов часто кажется монументальным, общий вид мебели зачастую смотрится менее крупным, что не позволяет этой мебели подавлять окружение.

На первый взгляд мебель в стиле крафтсман вызывает интерес, потому что она пропорциональна и демонстрирует лучшие качества материала. Но первого взгляда всегда недостаточно. Она приглашает взглянуть более внимательно, получше рассмотреть видимые соединения, обратить внимание на детали. Эта мебель становится «другом». Стулья призывают сесть и расслабиться, и, сделав это, вы открываете новые детали, которые, возможно, не заметили ранее. Книжные шкафы и буфеты обеспечивают безопасное хранение вещей и своим видом словно говорят, что внутри находится нечто особенное.

Вместо того чтобы подавлять, эта мебель приглашает зрителя взглянуть на нее поближе и использовать ее по назначению. Обеденные

столы предоставляют удобное место для сбора семьи и друзей, а письменные вызывают чувство, что для вас уже подготовили уютное рабочее место. Все элементы очень простые, но все определяется способом их комбинирования. Качество столярных соединений и отделки должно быть безупречным, чтобы эти конструкции оказались успешными.

Густав Стикли, будучи новатором в дизайне, тем не менее, не работал в изоляции, и в его работах безусловно видно влияние проектов, которые были популярны в Англии до распространения стиля крафтсман. Хотя дочь Стикли Барбара утверждала, что Харви Эллис (*Harvey Ellis*) был единственным, кто сотрудничал со Стикли⁽²⁾, в письме от Клода Брэдона (*Claude Bragdon*) упоминается еще один архитектор, Генри Уилкинсон (*Henry Wilkinson*), который проектировал мебель для Густава в 1900-х годах.⁽³⁾

После Густава Стикли самым влиятельным дизайнером того периода был Харви Эллис. Он недолго работал на Густава по найму перед своей безвременной кончиной в 1904 году (его пристрастие к алкоголю привело к ранней смерти). Его обычно называют «странствующим архитектором». Эллис и Стикли встретились в 1903 году, начали работать вместе в мае или июне этого года. В начале следующего года Эллис уже умер, но в каталоге Стикли за 1904 год было много проектов Эллиса, в частности инкрустированные стулья и шкафы, которые так и не пошли в полномасштабное производство, спальный гарнитур (№№ 911, 912, 913, 914), книжные шкафы серии № 700 и буфеты, столы с полками для посуды и изысканные маленькие письменные столы с откидной крышкой. Включение арочных элементов, плавных изгибов и чисто декоративных элементов придавало прежним работам Стикли элемент легкости и изящества. Эти предметы обладают самыми пропорциональными и элегантными формами за всю историю столярного ремесла.

Помимо мебельных проектов Эллис писал статьи, проектировал дома и делал иллюстрации для журнала «Крафтсман». Обычно говорят, что Эллис был принят на работу благодаря его мастерству и подготовке как архитектора. Но его талант в конструировании мебели и количество приписываемых ему проектов дают основание полагать, что Стикли интересовалась именно мебелью работы Эллиса. Производство мебели всегда было главным фокусом бизнеса Стикли, и, столкнувшись со все возрастающим количеством компаний, копирующих его работы, Стикли нуждался в новых, свежих проектах, чтобы оставаться лидером. Харви Эллис оказал сильное влияние на работы Густава Стикли, и многие экземпляры, расцениваемые как «лучшие» примеры, были сделаны Харви Эллисом или созданы под его сильнейшим влиянием.

Велико искушение приписать дизайн конкретных предметов конкретным личностям,

и многие так и сделали. Но для этого просто недостаточно имеющихся свидетельств. Некоторые элементы дизайна, приписываемые Харви Эллису, существовали до периода его работы, а другие появились на изделиях, которые вышли в свет через много лет после его смерти. Возможно, Эллис и другие работники Стикли создавали мотивы для этих предметов, а проектировщики Стикли уже разрабатывали детали и, может быть, применяли эти мотивы и элементы дизайна в других проектах.

Харви Эллис имел заметное влияние на проекты Стикли, но это влияние часто преувеличивается. Как сказала Барбара, дочь Стикли:

«Густав покровительствовал Харви, но также признавал его гений дизайнера... (и) Харви больше чем кто-либо в «Юнайтед Крафтс» (United Crafts) понимал идеи Густава относительно мебели».

Прежде чем остановиться на стиле крафтсман, Стикли экспериментировал со стилем ар-нуво, наиболее известными образцами которого являются чайные столики, вдохновленные стилизованными растительными формами. Были также знаменитые серванты с изгибами на панелях, очень похожими на декоративные элементы, которые появятся на более поздних экземплярах. Редко встречающиеся ранние проекты ясно показывают, что плавные изгибы и изящные модели уже присутствовали в ассортименте Стикли до появления на сцене Эллиса.

Дачное кресло Стикли, изготовленное в 1900 году, поразительно схоже с креслами на изображениях Эллиса и вызывает вопрос: кто же, в конце концов, на кого влиял. Последние проекты Стикли, выпущенные в конце его карьеры в 1915 и 1916 годах, говорят о нем как об универсальном и талантливом дизайнере, способном создавать продукцию в разнообразных стилях.

Работы Стикли и Эллиса демонстрируют влияние английского варианта стиля искусств и ремесел, особенно работ Войси (*Wojsey*), Эшби (*Ashbee*) и Макинтоша (*Mackintosh*). Эти двое имели общие взгляды, интересы и взаимное влияние, делили лидерство в движении искусств и ремесел и признавали важность философии, стоящей за их новыми проектами. Хотя Эллис работал на Стикли, он был в большой степени самостоятелен и мог представить свои дизайны в качестве решений распространенных проблем. Недолгие рабочие взаимоотношения двух мастеров кажутся скорее сотрудничеством равных, чем отношениями работодателя и наемного работника.

Харви Эллис приехал в Сиракьюс в конце весны 1903 года с репутацией талантливого дизайнера и лидера общества искусств и ремесел в Рочестере, штат Нью-Йорк. Он также привез с собой все последствия влияния алкоголизма на его карьеру.

После шестимесячного пребывания в Уэст-Пойнте Эллис совершил путешествие в Европу



С разрешения *Digital Collections* Университета Висконсина

Многое из мебели, приписываемой Харви Эллису, включая этот сервант, впервые было показано в качестве иллюстраций в журнале «Крафтсман» (октябрь 1903).

и затем прошел короткое обучение в Олбани, штат Нью-Йорк, у архитектора Ричардсона (*H.H. Richardson*). В 1879 году он открыл архитектурную практику в Рочестере вместе со своими братьями Чарльзом и Фрэнком. В 1885 году, как говорят, после расхождения во мнениях с Чарльзом, Эллис отправился на запад и работал сначала в Сент-Поле, штат Миннесота, у Лероя Баффингтона (*Leroy Buffington*) и Дж. Уолтера Стивенса (*J. Walter Stevens*), а позднее в Сент-Луисе, штат Миссури, у Джорджа Р. Мэнна (*George R. Mann*).

Выполненные в тот период работы, как собственно строения, так и архитектурные макеты, демонстрировали талант к дизайну и прекрасную технику исполнения. Его рисунки пером и акварелью, выполненные, по слухам, без помощи чертежных инструментов, относятся к лучшим из когда-либо созданных работ. Архитектурные чертежи обычно считаются технической работой, но Эллис привнес в нее замечательное чувство композиции и детали.

Многие его проекты никогда не были реализованы, но были значимы для того времени, особенно два проекта для Баффингтона — 29-этажное офисное здание и прототип теперь широко распространенных пригородных филиалов банков. Среди широко известных построенных конструкций Театр имени Мейбел Тейнтер (*Mabel Tainter Memorial Theater*) в Меномони, штат Висконсин, Пилсбори Холл (*Pillsbury Hall*) в университете Миннесоты и резиденция Джона Мерриама (*John L. Merriam*).

Некролог на Эллиса отразил взгляды его коллег в архитектурном сообществе:

«Чертежи и проекты недавно почившего Харви Эллиса... повлияли на западные работы чуть ли не сильнее всех остальных дизайнеров до или после него... Никто другой не мог делать такие поразительные вещи и при этом избегать вычурности».

Причиной того, что Харви Эллис не стал действительно великим архитектором, было его типичное для алкоголика непредсказуемое поведение, так описываемое его другом Клодом Брэгдоном через несколько лет после смерти Эллиса:

«Для создания достоверного портрета человека одних ярких красок недостаточно: именно тени дают достоверность, и одну черную тень я должен незамедлительно показать. Основную часть своей жизни Харви Эллис был рабом выпивки.

В период работы для Эккеля и Мэнна в Сент-Луисе он не знал размера своей зарплаты. Когда он обнаруживал пустые карманы, он шел к Эккелю и Мэнну взять еще денег и получал их — все расчеты он оставлял им. Баффингтон полагал необходимым вести с ним дела примерно таким же образом. Он давал Харви в конце каждого дня различные суммы, от четверти доллара до нескольких долларов, и, вне зависимости от суммы, к утру денег уже не было. Призовые, которые он получил в первом Нью-Йоркском конкурсе монументов Гранта, он спустил (вместе с сабутьльниками) за три дня. Он редко продавал картины, так как не выносил покровительственного отношения богатых покупателей, хотя, если настоящему ценителю нравилась одна из его работ, Харви обычно настаивал принять ее в подарок».⁽⁶⁾

Распространено мнение, что человек, страдающий пристрастием к алкоголю или другим веществам, не способен качественно выполнять работу. На самом деле, такие люди зачастую способны работать даже плодотворнее других. Страдают больше всего отношения алкоголика с другими людьми, особенно работодателями, и отношение к себе. Вот как Брэгдон описывает работы Эллиса:

«Даже неподготовленный человек может по достоинству оценить рисунки Харви пером. В них есть все, что должно быть в таких рисунках: они естественные и точные в линиях, прекрасно сбалансированные, насыщены цветом и объемом гораздо больше, чем обычно бывают рисунки пером. Его ранний опыт как гравера, несомненно, отразился в его мастерстве в этой трудной технике».⁽⁷⁾

В 1893 году экономический спад привел к замедлению развития строительства и архитектуры, и Эллис вернулся в Рочестер. Он также сделал то, чего не мог ранее: начал десятилетний период трезвости. Брэгдон это описывает так:

«...он встал со своего одурманивающего ложа и в течение десяти лет не прикасался к алкоголю до тех пор, пока за несколько месяцев до своей печальной смерти, ослабленный болезнью, не попытался найти в нем силы для каждодневной работы».⁽⁸⁾

В 1929 году Брэгдон писал:

«Эллис бросил пить и оставил архитектуру, чтобы избавиться от этого серого образа жизни и вернуться в Рочестер... (где) единственным, что, кажется, занимало его, было рисование таинственных непродаваемых картин под спокойным северным освещением при неограниченном количестве времени и сигарет, а также разговоры обо всем на свете — за исключением собственной личности — с любимым, кто готов слушать».⁽⁹⁾

В этот период Эллис мало занимался архитектурой, однако неясно, что помешало ему — спад экономики или личные причины. Он был активным участником движения «Искусства и ремесла», помогая организации Рочестерского общества искусств и ремесел в 1897 году, и стал первым президентом этой организации. В конце 1902 года Густав Стикли планировал большую выставку американских и европейских произведений движения «Искусства и ремесла» в Сиракьюсе. Организатором и председателем этой выставки Стикли выбрал Теодора Хэнфорда Понда (*Theodore Hanford Pond*). Вероятно, именно Понд познакомил Эллиса и Стикли.⁽¹⁰⁾

После закрытия выставки в Сиракьюсе она переехала в Рочестер и вскоре после этого Харви Эллис прибыл в Сиракьюс для работы у Стикли. Точная дата его приема на работу неизвестна. Выставка искусств и ремесел в Рочестере закрылась в конце апреля 1903 года, а первая публикация работ Эллиса в журнале «Крафтсман» появилась в июльском выпуске 1903 года. С учетом количества материалов Эллиса в этом выпуске он начал работать на Стикли вскоре после закрытия выставки и прибыл в Сиракьюс уже со многими из этих материалов в законченном или почти законченном виде. Густав Стикли так представлял Харви Эллиса своим читателям:

«Иллюстрации и текст «Проекта дома в стиле крафтсман» и «Адирондакского лагеря» принадлежат перу и карандашу художника и писателя нового для страниц нашего журнала: человека, которого отличают высокое мастерство, оригинальность и профессионализм. Мы приветствуем его в данном выпуске и с нетерпением ждем его дальнейших работ».⁽¹¹⁾

Помимо проектов двух домов были также статьи о мужском туалетном столике-комоде и детской спальне, которые очевидно были работами Эллиса. Туалетный столик-комод был представлен в статье из серии «Сделай сам», позже перепечатанной в «Изготовление подлинной мебели в стиле крафтсман», а на иллюстрациях в статье о мебели спальни имеется подпись Эллиса — стилизованные буквы «Н» и «Е», заключенные в круг. Иллюстрации Эллиса обычно содержали декоративные мотивы аналогичные тем, которые появлялись на инкрустированной мебели крафтсман и на занавесах и других тканых изделиях, на узорном оконном стекле и в качестве фактурной отделки стен.

Ламонт Уорнер (*LaMont Warner*) был у Густава Стикли главным проектировщиком и дизайнером мебели с 1900 до 1906 года. Его считают автором дизайна стола № 634 с пятью ножками и перекрещивающимися проножками (с. 99–102). Рожковые проножки этого стола также появляются на меньших по размеру столах. Невозможно точно сказать, какая идея кому принадлежит. Я думаю, основная часть дизайнерской работы была коллективной: Густав выполнял функции творческого руководства и давал общие идеи,

а Уорнер, его группа и производственники вырабатывали детали и окончательный дизайн.

Мэри Энн Смит (*Mary Ann Smith*) пишет о Густаве Стикли так:

Журнал «Крафтсман» описывает работу Стикли в дизайне со слов его внука Питера Уайлза (*Peter Wiles*). Густав объяснял концепцию дизайна своим работникам устно и с помощью жестов, характеризующих общие формы и детали предмета. Работники изготавливали образцы и представляли его Стикли, который его изучал, опять показывая изменения руками. Делалась еще одна модель с учетом изменений. Процесс продолжался, пока Стикли не утверждал проект, который затем шел в производство. Только на этом этапе выполнялся натурный чертеж.

Хотя Уайлз был слишком молод, чтобы самому наблюдать это, у меня нет причин сомневаться, что метод Стикли был таким, по крайней мере, частично. Однако есть противоречие между информацией через вторые руки от Уайлза и описанием Клода Брэндона работы Уилкинсона. Роль Уилкинсона как дизайнера не ясна. Были это его идеи или интерпретации идей Стикли? Вполне вероятно, что проекты были результатом коллективной работы.

Многие предметы мебели, сконструированные Харви Эллисом для Стикли, сначала появлялись в виде визуализаций в «Крафтсмане», а затем проходили несколько этапов черчения и изготовления прототипов перед окончательным производством. Неизвестно, когда, кто и где использовал чертежи Эллиса, как и реальные роли всех остальных причастных к работе.

Способности Стикли описывать дизайнерские идеи устно также могли быть использованы другими при подготовке чертежей для изготовления прототипов. В дополнение к архитекторам, работавшим в «Крафтсмане», на Стикли также работали несколько дизайнеров и чертежников-конструкторов, в частности, Питер Хэнсен (*Peter Hansen*), который позднее работал на «Л. и Дж. Стикли», и Ламонт Уорнер. Есть источники, которые приписывают некоторые проекты Хансену и Уорнеру, но это мнение основывается только на факте их присутствия и возможности разработки проектов.

Я считаю, что большинство идей проектов появились непосредственно благодаря Густаву Стикли, но процесс реализации проекта от идеи до производства был, скорее всего, коллективным. Стикли был посвящен во все детали всех работ, которые носили его имя, будь то мебель, журнал или проекты жилых домов. Вряд ли видный производитель с десятилетиями опыта в отрасли стал бы делать прототипы безо всяких чертежей или эскизов на ранних стадиях процесса. Учитывая количество различных продуктов, производимых Стикли, так же маловероятно, что каждый предмет основывался на изготовлении прототипа безо всяких чертежей.

Густав Стикли был очень занятым человеком, одновременно участвовал во многих проектах и, по-видимому, был способен сеять семена идей, которые воплощались другими под его руководством. Вероятно, при создании его мебельных проектов столяр изготавливал прототип, проектировщик выполнял рабочие чертежи, и все остальные участники процесса вносили какой-то свой вклад. Стикли обладал талантом привлекать единомышленников, и, похоже, что он как хороший лидер был способен поручать работу и принимать результат при минимальном вмешательстве в процесс.

Это видно из редактирования и публикации журнала «Крафтсман» и подготовки архитектурных чертежей, приписываемых Стикли. В случае архитектурных чертежей многие из них имеют его утверждающие подписи, но нет свидетельств о чертежах, которые делал бы сам Стикли. Это не означает, что проекты не являются его продуктом. Одному человеку невозможно сделать всю детальную работу, связанную с развитием его идей. Я думаю, будет разумно предположить, что проектирование мебели и дизайна инкрустаций было в этом смысле похожим процессом. Стикли излагал свои идеи, и его команда детализировала проекты и готовила их к производству.

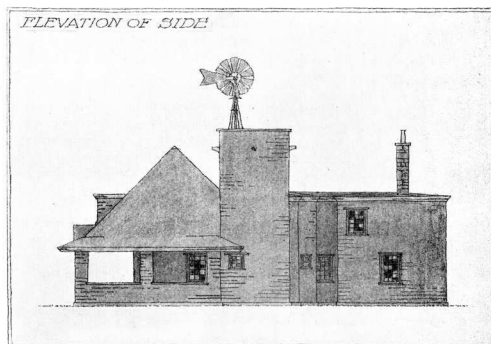
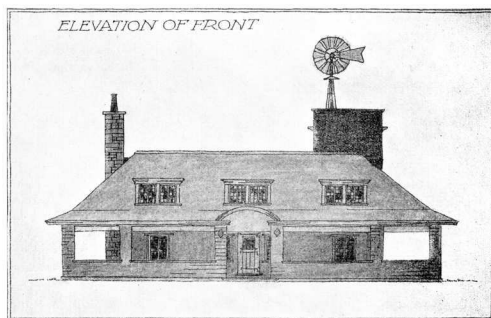
Одним из главных средств передачи информации в производстве мебели являются эскизы, наброски, часто сделанные на скорую руку и редко сохраняемые, но, тем не менее, критически важные для процесса. В процессе реализации идеи всегда есть некоторый обмен мнениями, компромисс, и масштабы операций Стикли предполагают необходимость групповых действий. Стикли даже близко не достиг бы таких высот, если бы не обладал умением слушать тех, кому доверял. Есть искушение поставить все в заслугу одному Стикли, но нужно помнить, что у него были высокопрофессиональные талантливые помощники. Есть также соблазн отдать должное тем, кто работал на Стикли, однако делать это следует, только если есть достаточно свидетельств их существенного влияния.

Стикли перевел свои офисные помещения и демонстрационный зал в Нью-Йорк в 1905 году. Он купил участок в штате Нью-Джерси и назвал его «Фермы крафтсман» (*Craftsman Farms*). Он спланировал большой дом для себя и планировал открыть там школу. Стикли перевел свой главный офис в большое дорогое здание в Нью-Йорке в 1913 году и организовал там выставочные залы для своей мебели и продукции других производителей, свои офисы архитектурной и издательской секции, а также ресторан с блюдами из мяса и овощей, полученных с «Ферм крафтсман».

В конечном итоге он тратил гораздо больше, чем получал, и в конце 1915 года Густав пришел к банкротству. Он недолго работал консултантом, а затем воссоединился с братьями в злополучном рискованном предприятии и ушел

Основной работой Харви Эллиса «Крафтсмане» были архитектурные проекты и иллюстрации.

С разрешения Digital Collections Университета Висконсина



в отставку в 1918 году. Последние двадцать четыре года он жил вместе с дочерью и внуками. После отставки Густава Леопольд и Джон Джордж стали управлять фабрикой и другими активами Густава. Они продолжили работу под названием «Л. и Дж. Дж. Стикли Компани» (*L. & J. G. Stickley Company*), которая все еще функционирует, но семье не принадлежит. Компании Альберта и Чарльза продолжали работу и в 1920-х годах.

Леопольд Стикли ушел из компании брата в 1902 году и открыл собственное дело с частичным финансированием за счет займа у Густава. Сначала он выпускал продукцию, продававшуюся под другими именами, но в 1904 году вышел на рынок со своей линейкой мебели. Усердная работа над своим бизнесом и помощь брата Джона Джорджа, считавшегося одним из лучших продавцов мебели в стране, сделала Леопольда финансово более успешным, чем Густав. Когда в период Первой мировой войны вкусы публики изменились, он переключился с мебели в стиле искусств и ремесел на репродукции ранней американской мебели. Леопольд сам руководил компанией до своей смерти в 1957 году.

Густав и его братья буквально выросли в мебельном бизнесе, занимаясь производством репродукций и стульев в других популярных стилях, а также продвижением работ других производителей. Каждый брат был талантлив и успешен. Однако, как в случае первой попытки работать вместе, их взаимоотношения в бизнесе были неустойчивыми. Их независимость и волевые

качества помогли им добиваться успеха в делах, но явно мешали работать вместе группой в количестве более двух.

Одной из проблем для Густава было большое число конкурентов, свободно перенимавших его проекты, включая компании его братьев. Похожие фирменные марки и одинаковые фамилии подливали масла в огонь. В каталогах Густава подчеркивалось, как маркируется его мебель, и он периодически пользовался возможностью напомнить публике, что *«некоторые из наиболее настойчивых имитаторов носят такую же фамилию, как у меня»*. Густав Стикли был среди первых производителей, кто начал выпускать мебель в этом стиле, и одним из самых успешных ее производителей того времени. Количество компаний, копировавших его работы, свидетельствует о его лидерстве в дизайне. Но влияние Стикли не ограничивалось его мебелью.

Густав Стикли был также лидером движения «Искусства и ремесла», которое стремилось продвигать лучший образ жизни, основанный на идеалах прошлого и адаптированный к изменяющемуся обществу. В то время как другие старались продавать мебель, Стикли изучал изменения, которые оказывали огромное влияние на то, как люди жили и работали. Последние двадцать лет девятнадцатого столетия принесли новые способности производства, связи и повседневной жизни. Научно-техническая революция на заре двадцатого века освещала дома, снабжала энергией фабрики и увеличивала темп жизни. Телефон становился обыденностью, и автомобили начинали заменять лошадей в перевозках.

Стикли задавался вопросом: новые технологии нужны, чтобы делать прежние вещи быстрее и дешевле или чтобы создавать новое и улучшать качество жизни для всех? Качество жизни имело для Стикли большое значение, и он рассматривал и дом, и работу как идеальные места для того, чтобы люди внедряли в свой образ жизни ценности добродетельности и целостности. Он рассматривал дешевую, плохо сделанную мебель как угрозу американским ценностям. Он считал, что если люди окружают себя простыми, непритязательными и доброкачественными предметами, то эти качества станут неотъемлемой частью их повседневной жизни. На Стикли больше влияли его идеи, чем желание собственного благополучия, и он не мог отказаться от производства мебели. Он стал издателем, учителем, проектировщиком домов и практически всего, что в них помещается.

Проекты Густава Стикли и проекты, созданные Харви Эллисом и изготавливавшиеся фабрикой Стикли, копировались всеми остальными в то время, а сегодня воспроизводятся фирмой «Л. и Дж. Дж. Стикли Компани» и другими производителями. Уильям Моррис и Джон Раскин в Англии посеяли семена движения «Искусства и ремесла». Архитекторы в Англии и США, особенно Чарльз Ренни Макинтош, Фрэнк Ллойд

Райт и Чарльз и Генри Грин, работали над подобными проектами, выросшими из той же философии. Но именно Густав Стикли популяризовал этот стиль.

Базовые элементы проектов Стикли — простые формы, отсутствие украшения и высокое качество — выражают конструкцию, которую видели ранее в работе «шейкеров», английских проектировщиков в стиле искусств и ремесел, и, до некоторой степени, проектов Чарльза Истлейка (*Charles Eastlake*). Выражение этих идей Густавом Стикли было, однако, совершенно иным в отношении использованных им материалов, структурного состава и элементах столярных соединений. Его чувство пропорции и методы комбинирования простых элементов были безупречными. Проекты Густава Стикли просто «выглядели правильно». Они превосходно выполняли свои функции и заявляли о качестве без демонстративности или претенциозности. Его проекты подходили пользователю, дому и их задачам, выражая философию этих проектов, но не повышая их важность за пределы конкретного использования мебели.

Леопольду Стикли приписывают все проекты, вышедшие с его фабрики, и хотя продукция Леопольда не была в таком же спросе, как у его старшего брата, разумно полагать, что проекты «Л. и Дж. Дж. Стикли» также не были произведением одного человека. По словам его вдовы, он «вчерне делал проекты»,⁽¹³⁾ так, чтобы другие могли заканчивать их. Питер Хансен являлся главным проектировщиком Леопольда после 1909 года, но неизвестно, кто был на его месте до этого. Поскольку так много изделий Леопольда имеют корни в работах Густава, то вопрос, кто же что создал, становится еще труднее.

Среди действительно оригинальных проектов от «Л. и Дж. Дж. Стикли» — софа и кресло «Прерия» (№№ 220 и 416, с. 147–153), с элементами, которые не встречаются в проектах Густава. Широкие подлокотники с консолями и боковые панели соединяются, образуя предметы мебели, которые с помощью комбинации архитектурных элементов становятся частью своего окружения. Как и лучшие образцы в стиле крафтсман, эти предметы размывают границы между «строением» и «мебелью», заменяя оба понятия «домом».

Чарльз Лимберт (*Charles Limbert*), производитель из Мичигана, тоже старался экспериментировать и вводить новшества в проекты, хотя некоторые из его конструкций не прошли испытания временем. Лучшие проекты Лимберта имели хорошие пропорции и включали изогнутые элементы, неожиданные углы и использование пустого пространства вырезом как элемента дизайна. Хотя существенная часть работ Лимберта была производной от работ других дизайнеров, его оригинальные проекты имеют собственные достоинства.

Мастерские «Ройкрофт» (*Roycroft*) выпускали отличные изделия в небольших количествах. Главной миссией мастерских, основанных Элбертом Хаббардом (*Elbert Hubbard*) в результате успешной карьеры в бизнесе, была активизация печатной деятельности. Главный интерес Хаббарда был в писательстве и издательстве — производство мебели было ответвлением его бизнеса. Хаббард был заметной фигурой в движении «Искусства и ремесла», но его влияние в мебельном дизайне было незначительным. Большое количество мебели «Ройкрофта» отражает скорее английский стиль искусств и ремесел, нежели американский. «Мебель гостиницы Гроув Парк Инн» (*Furniture of the Grove Park Inn*) Брюса Смита (*Bruce Smith*) описывает историю производства мебели «Ройкрофтом».

Первая мировая война и начало «бурных двадцатых» стали концом популярности мебели крафтсман. Уоллес Наттинг¹ (*Wallace Nutting*) очаровал страну своей романтизированной версией Колониальной Америки, и стремление к показной роскоши и ореолу эффективности пришло на смену желанию простоты. Опять в обществе стали популярны репродукции прежних времен, и стиль ар-деко стал главной тенденцией в искусстве и архитектуре. Ар-деко с его упором на форму и материал можно рассматривать как появившийся из стиля искусств и ремесел. Изгибы заменили прямые линии, а структура и столярные соединения перестали акцентироваться. Комфорт и целесообразность перешли на вторые роли относительно общего дизайна, а стремление понравиться богатым пришло на смену стремлению понравиться каждому.

Между 1930-ми и 1960-ми годами Америка была в активном поиске мебели, которая была бы ей удобна и с которой она могла бы прожить больше, чем несколько лет. После Второй мировой войны было много попыток разработать проекты на основе новых материалов, таких как пластик и фанера. За немногими исключениями эти новые стили нравились только производителям, которые пытались снизить расходы до минимума. В те годы старые стили то входили в моду, то выпадали из обихода.

В конце 1960-х годов люди снова стали задаваться вопросом о роли технологий в повседневной жизни, что было тем же самым вопросом, которым задавался Густав Стикли много лет назад. Шейкерская мебель и работы независимых дизайнеров и мастеров набирали влияние и популярность. Как старый друг, мебель крафтсман терпеливо ждала, когда о ней снова вспомнят, живая благодаря особенностям ее конструкции —

¹ Уоллес Наттинг (17 ноября 1861 г. — 19 июля 1941 г.), американский министр, фотограф, художник и антиквар. Он также был опытным писателем, лектором, изготовителем мебели, знатоком антиквариата и коллекционером. Википедия site:wikichi.ru — Примеч. перев.

слишком хорошая, чтобы выбросить, и слишком прочная, чтобы развалиться. Ее не подверженное времени качество отвечает нашему стремлению к удобству и целесообразности в доме.

В 1970-е и 1980-е годы был период расцвета интереса к движению «Искусства и ремесла» в столярном деле, изготовлении мебели, предметов из стекла, керамики и в других ремеслах. к середине 1980-х годов изготовители заметили возрожденный интерес и начали делать репродукции мебели крафтсман и ее производные. Коллекционеры антикварной мебели стали предлагать высокие цены за оригиналы. Сегодня стиль крафтсман занимает постоянное место в нашем дизайнерском словаре.

Среди писателей о движении «Искусства и ремесла» есть тенденция втиснуть историю в аккуратно ограниченные периоды и спекулировать на тему описываемых персонажей, делая далеко идущие заключения на основе самых незначительных свидетельств. Часто свидетельств нет вообще, и действующим лицам приписывается мотивация на основании того, что *могло бы* случиться или *должно было бы* случиться, исходя исключительно из полностью субъективного мнения или связей с рынком коллекционеров. Есть также тенденция принижать значение Густава Стикли в пользу его имитаторов и работодателей. История всегда пишется победителями и в ретроспективе. История данного периода времени страдает от рук некоторых писателей.

Мои исследования основываются на желании помочь в защите важных деталей проектов Стикли с точки зрения человека, который хотя бы немного знает об изготовлении мебели и процессе реализации проектов. Фигурирующие личности и происходившие события образуют захватывающую историю. Когда факты были неполными и мотивация действующих лиц неизвестной, я избегал домыслов и доверяю читателям право делать собственные выводы.

Если бы Густав Стикли был всего лишь успешным производителем мебели конца XIX — начала XX веков, сегодня нам не была бы интересна его работа. В годы его жизни сотни людей управляли успешными мебельными компаниями, но сегодня только очень немногие остаются в памяти и немалая их часть несет имя Стикли. Притворяясь, что их финансовый успех и общая фамилия делают их равными «старшему брату», они

не обладают наследием Стикли. Представление имитаций его дизайна и ускоренных методов изготовления в качестве важных элементов проектирования отражает плохое понимание процессов проектирования и производства мебели, а также того, что действительно важно в новаторских проектах Стикли.

Густав Стикли и его история важны потому, что, будучи успешным производителем, он к тому же был новаторским дизайнером, издателем и выразителем движения «Искусства и ремесла». Он был лидером, за которым шли, создателем основы для других новаторов того времени. Наконец, он был тем, кто потерял все, чего достиг в финансовом плане, но сохранил достоинство и личность.

Журнал «Крафтсман» часто характеризуют как средство рекламы мебельной компании Стикли, но на самом деле он был голосом движения «Искусства и ремесла» и попыткой предложить меняющемуся обществу пути улучшения общественных ценностей и моральных добродетелей. Проекты мебели и домов занимали важное место в «Крафтсмане», но почти всегда в контексте гораздо более широкой картины: как дом и предметы в нем влияют на жизнь его обитателей и каково влияние окружающей обстановки и соседей на общество в целом. Я считаю, что современная притягательность этих проектов имеет корни в наших идеалах, которые защищал Густав Стикли, — непреходящие ценности, честная функциональность и здоровые взаимоотношения между домом и его жителями.

Возможно, если мы окружим себя отличными и мастерски изготовленными проектами, то придем к распознанию хороших качеств и в нас самих и будем распространять их как неотъемлемую часть всех аспектов жизни.

Чем больше я изучаю деятельность Густава Стикли, тем больше убеждаюсь в том, что причиной возрождения интереса к его работам является наша врожденная потребность в неуловимых идеях, отраженных в его проектах. Проекты в стиле крафтсман были воплощением его идеалов, а идеалы важнее всего. Таким был мой опыт: изучение и изготовление репродукций этих проектов изменило то, как я мыслю и смотрю на мир вокруг. Очень надеюсь, что те, кому понравится моя работа, также обнаружат эти идеи, потихоньку меняющие жизнь.

Глава 2

ТОЛКОВАНИЕ ЧЕРТЕЖЕЙ

Чертежи в этой книге готовились так же, как в мебельной отрасли. Прежде чем резать древесину, изготовитель тщательно изучает чертежи, чтобы быть уверенным, что его интерпретация совпадает с начерченным, а индивидуальные приемы, предпочтения и методы позволят создать показанное изделие. Затем он готовит список деталей, учитывая доступные материалы, элементы соединений и все изменения, которые могут быть необходимы в отношении этих переменных.

Спецификации, представленные в этой книге, я использую в своей мастерской. Вы можете работать по-другому, поэтому вам следует тщательно изучить мои спецификации, а еще лучше разработать собственные в соответствии с информацией, имеющейся на чертежах. Если не уверены, какого размера делать ту или иную деталь, пожалуйста, потратьте время, чтобы определиться перед началом резки. Изготовление хорошего предмета мебели требует определенного времени, и приложенные в начале проекта усилия приведут к отличному результату.

Чертежи включают разные проекции: вид сверху (вид в плане), виды спереди или с боков, разрезы/сечения (вид на воображаемый срез через деталь), а также детали (либо трехмерное, либо увеличенное двухмерное изображение). Технические чертежи¹ дают очень точное (хотя иногда не совсем реалистичное) представление трехмерного мира. Поскольку наши глаза привыкли смотреть на трехмерные объекты, технический чертеж может выглядеть непривычно, так как не показывает перспективу. В проекциях взгляд направлен строго под 90° к объекту, поэтому видно только очертания того, что ближе к наблюдателю.

Представьте большое стекло перед предметом мебели, на которое проецируется изображение предмета. Объекты, параллельные стеклу на чертеже, будут иметь натуральную длину. Перпендикулярная стеклу линия станет точкой, а линия под каким-то другим углом будет казаться укороченной или искаженной. Трехмерные виды в этой книге также играют роль чисто технической визуализации — параллельные линии нарисованы параллельными, а не сходящимися, как они выглядели бы в реальной жизни. Здесь перспектива не показана, поэтому иногда это выглядит как искажение.

Разрезы показывают внутренние детали. Представьте гамбургер, этакий штабель

из нижней булочки, салата, томата, мяса, сыра, лука, маринованного огурчика, горчицы, кетчупа и верхней булочки. Если вы посмотрите на этот сэндвич точно сверху, то увидите только верхнюю булочку. Вы поймете, что гамбургер круглый, сможете измерить его диаметр, но не будете знать, какой он толщины или что находится внутри него. Если посмотрите точно сбоку или спереди, то увидите крошки булочки, мяса и, возможно, немного сыра или салата. Можно измерить высоту и ширину, но нельзя понять, что там внутри и что булочка круглая — крошки могут представлять прямоугольный кусок хлеба.

Два чертежа этих проекций дают хорошее представление о форме и размерах, но вы по-прежнему не можете сказать, что внутри. Там большие кольца лука или он мелко порублен? Не забыли ли они огурчик и положили они его сверху или снизу мяса? Если разрежете гамбургер и затем посмотрите на срез, то получите хороший вид на начинку. Это принцип вида в разрезе, а все виды вместе помогают понять, как устроен гамбургер. Если вам трудно визуализировать для себя, как выглядит предмет мебели, попробуйте посмотреть все виды. То, что непонятно на одном виде, обычно ясно показано на другом.

Некоторые условности и термины помогут вам «читать» чертежи. Пунктирные линии обычно представляют что-то, что находится позади изображенного на чертеже предмета или закрыто им. Если мы смотрим на ножку буфета с поперечной и видим пунктирные линии, входящие в ножку от поперечины, то понимаем, что часть поперечины входит шипом в гнездо ножки. Если сплошная линия выходит дальше за ножку, то гнездо сквозное, и мы видим конец шипа поперечины.

В видах в разрезе наше воображаемое стекло проходит через объект, «разрезая» пересекаемые им детали и давая точный вид на элементы за стеклом. В разрезах некоторые области будут заштрихованы. Это означает, что заштрихованная часть расположена в плоскости воображаемого стекла. На этих чертежах дуги и сложные кривые представляют древесный массив, а более привычные штриховки показывают фанеру, хотя изготовитель может выбрать любой материал. Стекло показано собственной штриховкой. На виде в разрезе пунктирная линия представляет то, что находится перед плоскостью разреза. В этой книге многие виды сверху являются видом в разрезе или видом при убранном верхе, очертания которого обозначены пунктиром.

¹ Могут называться техническими рисунками. — Примеч. перев.