

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Рассохина Светлана Вячеславовна

**Ювелирное искусство Франции конца XIX – начала XX века.
Ведущие мастера**

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Карякина Татьяна Дмитриевна

Москва – 2020

СОДЕРЖАНИЕ.

Введение. Проблематика темы.....	3
Историография.....	14
Глава I. Стил ь ар нуво. Его истоки, основные черты, идеи и мотивы. Его стилистическое воплощение в ювелирном искусстве Франции.....	34
Глава II. Материалы и техники. Типология ювелирных украшений.....	77
<i>Материалы и техники</i>	77
<i>Типология ювелирных украшений</i>	95
Глава III. Творчество ведущих французских мастеров-ювелиров. Особенности национальной школы.....	118
<i>Рене Лалик</i>	122
<i>Жорж Фуке</i>	189
<i>Анри Веве</i>	219
<i>Люсьен Готре</i>	235
<i>Люсьен Гайяр</i>	255
Глава IV. Искусство, отражающее свою эпоху. Всемирная выставка 1900 года в Париже. Триумф французского ювелирного искусства.....	277
Заключение.....	288
Библиография.....	308
Примечания.....	336
Приложения I и II.	

ВВЕДЕНИЕ.

Проблематика темы.

Стиль ар нуво (с фр. «новое искусство»), развивался в европейском искусстве на рубеже XIX – XX веков и включал в себя различные художественные течения и школы, представителей которых объединяло стремление найти новые образные формы, создать произведения, привлекающие своей высокой эстетической значимостью, утверждая творческую ценность ремесленного труда.

Неудовлетворенность эклектикой в искусстве предыдущего периода нашла своё отражение в поисках художественного направления, имеющего собственное стилевое единство. Необходимость преобразовать «старое» и создать «новое», стало решающим фактором для развития первых признаков, зарождающегося ар нуво. Его целью становится, признанный высшей ценностью идеал Прекрасного, увиденного в Природе, - наглядный реалистичный пример и образец, придававший любым предметам возвышенное содержание. Художественное явление – стиль ар нуво, многообразие его характерных художественных форм и различных композиционных приёмов, специфика иконографии особенно ярко выразились в ювелирном искусстве. Ювелиры, одновременно используя традиционные опыт и знания, приветствовали новую эстетику и новое направление. Принципиальное изменение языка ювелирных произведений, в который проникают идейно-художественные особенности стиля ар нуво, проявившиеся в своеобразии изобразительно-выразительных черт, новое отношение к техникам и материалам, сотрудничество мастеров-ювелиров с художниками, определили новое место ювелирных изделий в синтезе искусств.

Подлинной основой эстетики драгоценностей ар нуво следует считать новые принципы формообразования. В основе их лежат живописность и естественность в изображении натуралистичных форм, - это разнообразные циклы и состояния природы, жизнь растений, насекомых, птиц, морских

обитателей, фантастические женские образы, показанные в определённых состояниях души, «человеческих переживаний», герои баллад и легенд, гротески, мотивы японского искусства, антикизированные композиции и связанные с искусством символизма, национальные французские образы, аллегорические темы и темы романтических литературных произведений. Этот «оживший» мир воплотился в самых образных, неординарных украшениях в истории ювелирного искусства.

Для понимания истории сложения стиля ар нуво и одного из его направлений – ювелирного искусства, необычайно важно обозначить **временные рамки исследования**. Ранний этап – возникновение предпосылок историко-художественной системы ар нуво приходится на 1870 – 1880 годы. Временем расцвета явились 1890-е годы и первые четырнадцать лет XX века до начала Первой мировой войны, приостановившей естественное развитие искусства в большинстве стран Европы.

Нам было необходимо проследить взаимосвязь ювелирного искусства со стилистическими изменениями ар нуво на протяжении всего его существования и определить место этого искусства в общем процессе художественной культуры.

Период господства ар нуво, как художественного стиля в истории искусства и его воплощение в ювелирных произведениях, представляет для нас наибольший интерес. Неоспоримым является тот факт, что одно из самых ярких проявлений стиля ар нуво – это ювелирное искусство Франции рубежа веков. Именно драгоценности французской ювелирной школы, их основополагающие национальные особенности, представленные в стилевых признаках, в образных характеристиках, со свойственным им неповторимым художественным языком, природа таланта пяти ведущих мастеров Рене Лалика, Жоржа Фуке, Анри Веве, Люсьена Гайяра и Люсьена Готре, и стали **предметом исследования данной работы**.

В роли **объектов исследования** выступают французские драгоценности в стиле ар нуво, как художественные ювелирные украшения, в статусе произведений искусства.

Необходимость в обстоятельном изучении темы «Ювелирное искусство Франции конца XIX – начала XX века. Ведущие мастера» вызвано рядом причин. Во-первых, новый стиль формировался как интернациональное художественное течение, совместившее, кроме определённых признаков других европейских стилей и восточного искусства, элементы реализма, романтизма, символизма. Во Франции он получил название «ар нуво» (в западноевропейском искусствознании обычно применяют это название), в Германии «югендстиль», в Австрии – «сецессион», в Великобритании – «модерн стиль», в Италии – «Либерти», в США – «стиль Тиффани», в России – «модерн». В европейских странах формировались национальные школы, в искусстве которых прослеживаются единые родовые черты ар нуво. Творческая «эволюция», постоянное общение художников и мастеров позволили стилю ар нуво интегрировать различные направления и виды искусства, в том числе и ювелирное, и дали ему возможность выйти за рамки национальных школ, сформироваться в качестве единого движения.

Во-вторых, ведущая роль в формировании нового стиля принадлежит Франции, обладающей вековыми художественными традициями. Именно там зародилось одно из наиболее ярких явлений в искусстве рубежа веков – флорально-орнаментальное течение, подарившее неограниченные возможности в создании произведений с общими натуралистичными доминирующими признаками. Стилиевые художественные поиски, характерные тенденции и принципы формообразования проявились, прежде всего, в декоративно-прикладном искусстве и особенно в ювелирном. Его развитию способствовали многочисленные парижские Салоны, выставки, имевшие международный размах. Поэтому значение и роль ар нуво в ювелирном искусстве Франции не подлежат сомнению.

И, наконец, в-третьих, в разработке великолепных по технике и исполнению драгоценностей принимали участие выдающиеся французские ювелиры. В этом случае, эти изделия важны как существенная часть их творческого наследия.

Актуальность работы обусловлена ещё и необходимостью расширить представления о природе стиля ар нуво. Выбор темы задан большим интересом к его «открытиям», эстетическим принципам, его культуры в целом: ценностей, мировоззрения, эстетики, быта и, конечно, произведений ювелирного искусства, их особой роли в процессе формирования предметно-пространственной среды, окружающей человека. Актуальной является необходимость выявить особую значимость французской ювелирной школы в истории ювелирного искусства Западной Европы конца XIX – начала XX века.

Методы исследования определяются содержанием темы и спецификой поставленных задач. Французские ювелирные украшения рассматриваются как часть национальной культуры Франции. При выявлении национального своеобразия и определения художественных особенностей, данных ювелирных произведений, уделялось внимание рассмотрению различных творческих приёмов и художественных концепций мастеров, основных этапов их становления, начиная с ранних работ и заканчивая зрелой манерой.

Научная новизна диссертации заключается, во-первых, в выявлении художественных взаимодействий стиля и ювелирного искусства: степени обогащения конструктивных элементов, образов, форм и эстетических составляющих такого явления, как ювелирное искусство Франции конца XIX – начала XX века, суть которого состояла в соединении главенствующей системы и творческой интерпретации в ювелирном произведении; во-вторых, подробное изучение драгоценностей ар нуво у нас предпринималось мало, несмотря на обширную литературу по стилю ар нуво.

Степень научной разработанности темы представляется недостаточной. В отечественных научных публикациях этой теме уделено значительно меньше внимания, чем на Западе. Актуального исследования по ювелирному искусству Франции этого периода не существует. Несколько статей о Лалике в отечественной периодике не дают полной картины масштаба его искусства. Специальных исследований о творчестве таких мастеров как Фуке, Веве Гайяр и Готре в искусствоведческой литературе на русском языке не имеется до сих пор вовсе. Поэтому, на наш взгляд, возникла необходимость в обстоятельном изучении творчества этих ведущих мастеров, неразрывно связанных со стилем ар нуво. В **историографической** части основное внимание уделено анализу литературы и источников. Анализируется русская и зарубежная литература по теме диссертации, освещается изученность темы. Рассматриваются общие работы по стилю ар нуво и монографические исследования о ведущих французских ювелирах этой эпохи. Характеризуются наиболее важные отечественные труды, затрагивающие те проблемы, которые поставлены в диссертации и зарубежные, опубликованные на языке оригинала или в русском переводе. Особое внимание уделяется документальным источникам, критике, выставочным каталогам, альбомам. Определяется система критериев, терминологических понятий, эстетических принципов и оценок специалистами. На их основе делаются попытки теоретического осмысления источников.

Структура и объем диссертации обусловлены последовательностью решения поставленных в работе задач.

Материал разделяется на несколько глав. Первая посвящена рождению стиля ар нуво, его корням, художественным принципам, иконографии, новой системе изобразительно-выразительных средств в европейском искусстве в целом и искусстве Франции, а также основным идеям, чертам и мотивам в ювелирных изделиях. Во второй главе рассматривается типология украшений, характерных для стиля ар нуво, описываются материалы и

анализируются ювелирные техники. Третья – знакомит с произведениями пяти ведущих французских мастеров: Рене Лалика, Жоржа Фуке, Анри Веве, Люсьена Гайяра и Люсьена Готре. Самобытность искусства этих ювелиров определяется разными подходами к созданию драгоценностей. Специфика композиционных решений, в основе которых лежит флорально-орнаментально-фигуративное направление, предпочтения в выборе материалов и стилистические особенности их произведений, выявлены и проанализированы нами в третьей главе.

Рене Лалик (1860-1945) – мэтр французского ювелирного искусства, великий мастер, прекрасный художник, создавал драгоценности от начального наброска до законченного произведения, соединяя в своём творчестве и ремесленные навыки, и высокое искусство мастера. Его творчество можно охарактеризовать как творчество ювелира-художника, при жизни которого эти произведения стали классикой. Широкий диапазон мотивов и образов в произведениях, тщательный подбор материалов, достоверность, при создании природных форм, высочайшее мастерство, ставят его первым в ряд ведущих французских ювелиров эпохи ар нуво.

Жорж Фуке (1862-1957) – представитель второго поколения известного французского ювелирного дома Фуке. Он работал в сотрудничестве с художниками-дизайнерами Шарлем Дерозьером и Альфонсом Мухой. Благодаря этим творческим союзам, появились сложные по форме, многочастные, крупные драгоценности, с изображением прекрасных одалисок и украшения с характерными природными мотивами, созданные с применением редких эмальерных техник.

Анри Веве (1854-1942) – потомственный ювелир в третьем поколении, подобно Фуке привлекал для работы в собственном Ювелирном доме талантливых мастеров, таких как художник-дизайнер Эжен Грассе, ювелир Анри Волле, скульптор Рене Розе. Веве был одной из основных фигур в развитии ювелирного дизайна. Одной из особенностей его работ, было применение преимущественно драгоценных камней. Большинство

украшений, вышедших под клеймом Дома Веве имели и некоторые другие особенности, например, подчёркнутая скульптурность во флорально-фигуративных мотивах, с изображением женских фигур и головок. Одновременно являясь автором драгоценностей в стиле ар нуво и критиком ювелирных украшений, Анри Веве внёс неоценимый вклад в ювелирное искусство и как историк. Его трёхтомная работа «Французские ювелирные украшения XIX века» (1906-1908) даёт полное представление о французском ювелирном искусстве XIX века, начиная с периода Консульства и заканчивая эпохой ар нуво.

Люсьен Гайяр (1861 – 1933) – внук и сын известных французских ювелиров. Основным направлением в его творчестве было обращение к японскому искусству – одному из важных источников, сформировавших образные принципы иконографии стиля ар нуво.

Люсьен Готре (1865 – 1937) – французский ювелир и эмальер, о котором практически ничего неизвестно. В скудных источниках говорится, что творческие задатки этот выдающийся мастер начал проявлять, работая у парижского ювелира Леона Гаруа, как гравер и дизайнер брошей и подвесок. Позже его пригласил к себе Анри Веве, где раскрылся многогранно талант Готре, как ювелира и художника. Характерным признаком работ Готре являлся сложный орнамент, составленный из стилизованных растительных форм. Чаще других ювелиров, этот мастер изображал в украшениях павлина – одного из символов ар нуво.

В четвертой главе исследования говорится о распространении влияния искусства французской ювелирной школы. О том, что произведения этой школы задавали тон всей европейской ювелирной моде и являлись образцами для подражания, а иногда и копирования. Это стало возможным, благодаря многочисленным Парижским Салонам и важнейшему событию рубежа веков – Всемирной выставке в Париже 1900 года. Таким образом, влияние, оказанное французским ювелирным искусством на искусство златоделия

разных стран, включая и русское, и искусство Соединённых Штатов, является огромным.

В **заключении** обобщаются результаты проведённого исследования, излагаются основные выводы, сделанные на основе положений, разработанных в диссертации, формулируются итоги, даются обоснования характерных особенностей французской национальной ювелирной школы, в произведениях которой нашли своё яркое воплощение стилеобразующие принципы ар нуво.

Повышенный интерес к ювелирному искусству вызван тем, что часто в небольшом украшении, как в «вершинном» образце, может быть сказано больше о стиле, чем в любом другом масштабном произведении искусства. Особенно это проявилось в ювелирном искусстве ар нуво. Но иногда, при изучении драгоценностей, возникают определённые трудности, так как время существования многих из них сокращается в силу разных причин: они со временем переделываются, в соответствии с всеисилием времени, новыми веяниями моды или уничтожаются вовсе, после выкрепки камней, ввиду их высокой материальной ценности, следуя неизменному порядку ювелирного спроса и пренебрегая трепетным отношениям к произведениям искусства. Особенностью ювелирных украшений ар нуво является то, что материалы, из которых они сделаны, в большинстве своём были полудрагоценные. Наличие эмали, также делало невозможным изменение их формы. Поэтому многие драгоценности ар нуво не подвергались переделке и дошли до нас в первоначальном виде, как подлинные исторические примеры стиля. Теперь, как и прежде, эти произведения ювелирного искусства экспонируются в сокровищницах мировых музеев или являются гордостью частных собраний.

На базе этих коллекций представлен иллюстративный материал в Приложении данной работы. Это крупнейшие музеи мира и частные галереи, такие как Музей декоративных искусств в Париже, Музей Калуста Гульбенкяна в Лиссабоне, Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге,

музей Petit Palace в Париже, Minami Art Museum в Токио, Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Музей Метрополитен в Нью Йорке, Музей украшений г. Пфорцхайма в Германии, Датский Музей художественной промышленности, Коллекция Андерсон в Университете Восточной Англии, Галерея Тадема в Лондоне, Галерея Джона Джессе и Ирины Ласки в Лондоне, Музей искусства и художественных ремёсел в Гамбурге, Галерея Маклоу в Нью Йорке, Collection Epoque Fine Jewels в Бельгии, Коллекция Виктора и Греты Арва, Коллекция Роберта Зехила, а также дополнен карандашными рисунками автора диссертации, в которых наглядно продемонстрированы типологические особенности драгоценностей ар нуво.

Немаловажным источником информации являются образцы клейм и собственных монограмм ведущих французских ювелиров, которые также представлены в Приложении.

Цель работы заключается в том, чтобы воссоздать картину становления и развития французского ювелирного искусства ар нуво, как особого художественного явления в искусстве Франции, имеющего мировое значение. Изложить общий исторический и фактологический материал, на основании которого отчетливо выявляются художественная значимость наследия пяти французских ювелиров и их связи с общим художественным направлением в мировом процессе развития этого вида искусства. Сопоставить ювелирные изделия стиля ар нуво ведущих французских мастеров с общей стилистикой времени, рассмотреть на их примере особенности национальной ювелирной школы.

Практическая значимость диссертации. Конкретные сведения, содержащиеся в работе, изложенный в ней материал, принципы, выбранные для его рассмотрения и выводы, могут быть использованы специалистами, при написании общих трудов по истории западноевропейского декоративно-прикладного искусства конца XIX – начала XX века, по истории ювелирного искусства Франции периода ар нуво, а также обобщающих работ по западноевропейскому ювелирному искусству.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфические особенности стиля ар нуво нашли свое отражение в памятниках французского ювелирного искусства, воплощённые группой ведущих ювелиров Франции. Композиционно сложные драгоценности, выраженные в новых натуралистических пластических формах, созданные с помощью трудоёмких ювелирных техник, с включением малоценных материалов, комбинирование которых определялось новым отношением к технологии создания украшений, стали уникальными авторскими образцами и прямым проявлением стиля ар нуво.
2. Рассмотрение ювелирного искусства Франции этого периода позволило нам выделить пять мастеров: Р. Лалика, Ж. Фуке, А. Веве, Л. Гайяра и Л. Готре. Их творчество различается особенностями построения флорально-орнаментально-фигуративных мотивов в украшениях – принципиально новой формы и нового характерного языка драгоценностей. Сотрудничество ведущих ювелиров с художниками ар нуво, способствовало ещё более творческим подходам и дальнейшим разработкам украшений.
3. Мы утверждаем, что возникновение феномена «драгоценности в стиле ар нуво в искусстве Франции» изменило отношение к оценке вещей, обозначив свою особую значительность вне принятых понятий ценности и редкости, свойственных для ювелирных украшений. Специфика французских драгоценностей в стиле ар нуво – образность, повествовательность, утончённость композиционного рисунка, цветовые эффекты разнообразных материалов – позволила им занять равнозначное место среди образцов мирового искусства.
4. На защиту мы выносим свой метод рассмотрения ювелирных украшений французских мастеров в стиле ар нуво. Мы полагаем, что художественные памятники ювелирного искусства следует рассматривать в культурно-историческом контексте и в сравнительном анализе с произведениями европейского и японского искусства, определяя значимость и важность их места в конкретной исторической обстановке.

5. Программа ювелирных произведений – совокупность орнаментальных элементов, тем, их образное решение, сформировавших собственный стиль французских художников-ювелиров, позволяют характеризовать его как единое художественное явление, как цельное, самостоятельное направление ар нуво.

ИСТОРИОГРАФИЯ.

Эстетические взгляды о предпосылках возникновения стиля ар нуво в зарубежной художественной критике сформировались еще на рубеже XIX – XX веков. Одними из самых ранних работ, в которых затрагивались идеи «нового искусства», являются труды Джона Рёскина «Семь светочей архитектуры» (1849), «Лекции об искусстве» (1870) и «Искусство и действительность» (1875), которые неоднократно упоминаются в работе.

Большое значение имеют и исследования, предпринятые непосредственными мастерами стиля ар нуво, свидетелями его зарождения, становления и развития, касающиеся разработки его мотивов, орнамента, формообразующих особенностей и их связи с художественным образом. В заложении теоретических основ стиля, ведущая роль принадлежит художникам и писателям, таким, как А. Ван де Вельде «Ренессанс в современном прикладном искусстве» (1901), «Очищение искусства» (1894), У.Моррису «Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма» (1880), Э.Галле «Статьи об искусстве. 1884-1889 гг.» (1909), М.Клингеру «Живопись и рисунок» (1908), У.Крайну «Линия и форма» (1900), Ф.Бюрти «Японизмы» (1872) и др.

Первые значимые, общие труды, посвященные стилю, его проблемам, написаны, в основном, зарубежными исследователями: Э.Михальски «Историко-художественное значение Югендстиля» (1925), Ф.Шмаленбахом «Югендстиль: Вклад в теорию и историю поверхностного искусства» (1935), О.Вагнером «Современная архитектура» (1972), С.Чуди Мэдсенем «Ар нуво» (1967) и «Источники ар нуво» (1976), Х.Хофштеттером «История европейской живописи в стиле модерн» (1972), М.Валлисом «Сецессия» (1974), и др. В них выявлен культурно-исторический подход к стилю ар нуво, обозначаются его географические границы, композиционные приёмы, иконография, принципы формообразования.

В работе также упомянуты некоторые размышления, посвящённые проблемам знаточества немецкого историка искусства М.Фридлендера – «Об

искусстве и знаточестве» (1946), а также теоретическим изысканиям в области методологии и терминологии для научной истории искусств швейцарского историка и искусствоведа Г.Вёльфлина «Основные понятия истории искусств» (1930) и одного из создателей идей просветительского века, энциклопедиста Д.Дидро – «Опыт о живописи» и «Мысли об искусстве» (1795), который так же, как и основатели-теоретики «нового искусства», и позднее представители французского ар нуво, пропагандировал верность природе.

В работах российских учёных: Е.И.Кириченко «Модерн. К вопросу об истоках и типологии» (1979), Д.В.Сарабьянова «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы» (1989), Г.Ю.Стернина «О модерне» (1989), Е.А.Борисовой «Русский модерн» (1994), В.С.Турчина «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем» (2003), раскрываются национальные признаки стиля ар нуво (модерна), его характерные особенности в отечественном изобразительном искусстве и архитектуре.

Основным источником изучения ювелирного искусства Франции периода ар нуво является трёхтомное издание Анри Веве «Французские ювелирные украшения XIX века» (*La Bijouterie Française au XIX siècle*), вышедшее в Париже в 1906-1908 годах. Масштабный труд французского ювелира и историка посвящен ювелирному искусству Франции, начиная с 1800 года и заканчивая 1900-ми годами. В первый том вошли описания ювелирных украшений времен Консульства, Империи, Реставрации и правления Луи Филиппа. Второй том охватывает период Второй Империи до 1870-х годов. Третья книга Веве «Французские ювелирные украшения XIX века» посвящена драгоценностям, созданным в период Третьей Республики, до конца XIX века. Она представляет для нас особый интерес.

Веве описывает события и обстоятельства, при которых создавались французские ювелирные дома, мастерские; творческий подход отдельных мастеров к созданию украшений и применение ими определённых техник; выставки, салоны, на которых новые украшения демонстрировались.

Важнейшее значение имеет тот факт, что Анри Веве пишет о ювелирном искусстве Франции периода ар нуво не только как современник и участник многих показов, выставок, но и как специалист. Будучи ювелиром, он понимал специфику своего дела и мог с профессиональной точки зрения донести информацию, обозначить приоритеты, расставить акценты на особенно значимые произведения других мастеров. Из интересующих нас ювелиров, Веве описывает творчество Жоржа Фуке и его творческий союз с Альфонсом Мухой, Люсьена Гайяра, собственного Ювелирного дома Веве, начиная с основания его в Меце. Но больше всего внимания Анри Веве уделяет творчеству Рене Лалика, его методам, техникам, фантазийному началу в его произведениях. В «Выводах» (Conclusions) в конце III тома автор обобщает содержание написанного, и рассуждает о конкретных особенностях ювелирного искусства ар нуво, о влиянии на него первоисточников из Англии, искусства Прерафаэлитов, японского искусства, художественных кругов Монмартра – все это, автор считает, попытки восстановления декоративного искусства в целом. Триумфом искусства ар нуво, в том числе и ювелирного, Веве, как и многие его современники, называет Выставку 1900 года в Париже.

Третий том «Французские ювелирные украшения XIX века» снабжён большим количеством (около 500) чёрно-белых иллюстраций украшений и репродукций гравюр, с изображением парижских мод, а также графических рисунков драгоценностей, фотографических портретов известных женщин того времени в украшениях работы того или иного мастера. В общем Алфавитном указателе имен II и III томов (Index Alphabétique) указаны имена более 900 мастеров-ювелиров Франции.

Ещё один важнейший источник, без которого немислимо определение значения и места в истории ювелирного искусства произведений французских мастеров – это критические статьи современников ар нуво. Писатели, публицисты, искусствоведы, наблюдавшие непосредственно творчество Лалика, Веве, Фуке, Гайяра и Готре на выставках, Салонах и, уже

тогда давшие оценку их работам, могли наблюдать воочию реакцию публики на показах украшений. По сути, они были свидетелями и хроникёрами триумфа французского ювелирного искусства, они были первыми, кто сформулировал особенности национальной ювелирной школы. Среди них: Леонс Бенедит «Ювелирные украшения на Всемирной выставке» (1900), «Украшения и драгоценности на Всемирной выставке 1900 года. Рене Лалик» (1900); Роже Маркс «Рене Лалик» (1899), «Декорирование и художественная индустрия. Искусство на Всемирной выставке 1900 года» (1901); Гюстав Жеффруа «Ювелирные украшения. О Рене Лалике» (1905), «Отрасли французского и зарубежного искусства на Всемирной выставке 1900 года» (1900); Гюстав Кан «Искусство и художники» (1905); Гюстав Сулье «Украшения Рене Лалика» (1897), «Предметы искусства Салонов» (1899); Поль Невё «Рене Лалик» (1900); Божидар Карагеоргиевич «Предметы искусства на Салоне (французские художники)» (1903), «Современные украшения» (1903). Статьи этих авторов были напечатаны в парижских журналах: «Revue des Arts Décoratifs», «Art et Décoration», «Gazette de Beaux-Arts», «L'Art Décoratif».

Внимание к искусству эпохи ар нуво возникло в странах западной Европы и США в 50-е – 60-е годы прошлого века. После публикации ряда статей и очерков появились книги – Кассон Дж., Лангви Е., Певзнер Н. «Источники современного искусства» (1961); Шмутцлер Р. «Ар нуво – Югендстиль» (1962); Хьюджес Г. «Современные ювелирные украшения: международный опрос 1890-1964» (1964); Реймс М. «Искусство 1900 года» (1965) и «Эпоха ар нуво» (1966); Амайя М. «Ар нуво» (1966), в которых говорилось и о ювелирном искусстве Франции.

В 1969 году в Будапеште проходил XXII Конгресс по истории искусства, на котором затрагивались проблемы искусства ар нуво. Работе Конгресса посвящен двухтомник, вышедший в том же году. Среди большого количества статей интерес для нас представляют две: Коос Дж. «Мотивы в иконографии стиля ар нуво» и Мэдсен Т. «Нео ар нуво и психоделическое

искусство». Для изучения периода ар нуво, его стилистических течений, принципов формообразования в декоративных и конструктивных элементах произведений искусства, эти публикации заслуживают особого внимания.

Масштабное изучение темы началось в конце 70-х, в 80-е годы. В этот период история ювелирного искусства обособливается и становится самостоятельным направлением в искусствоведении. У нас в стране и за рубежом выходят материалы справочного характера, словари, технические описания, классификации камней, такие как: Рид П. Дж. «Геммологический словарь» (1986); Самсонов Я.П., Туринге А.П. «Самоцветы СССР» (1985); Вудвард К., Хардинг Р. «Драгоценные камни» (1988).

Западная историография внесла большой вклад в изучение ювелирного искусства Франции периода ар нуво, в отличие от отечественного искусствоведения. В 1980-е, в начале 1990-х годов за рубежом выходят многочисленные работы общего характера по истории ювелирного искусства. Среди таких работ особенно интересны Саталофф Дж. «Ювелир ар нуво: собрание Dorrance & Co» (1984); Беннет Д., Масчетти Д. «Понимание драгоценностей» (1989); Кох М. «Прекрасная эпоха французских ювелирных драгоценностей 1850-1910» (1990).

Еще одним важнейшим источником изучения ювелирного искусства Франции рубежа веков, является двухтомное издание Дункан Э. «Парижские Салоны с 1895 г. по 1914 г.: Ювелирные украшения» (1994). Автором дан подробный анализ большинства парижских выставочных мероприятий (ежегодных парижских Салонов и выставок, включая и Выставку 1900 года), где экспонировались драгоценности французских мастеров. В ряду особенностей нового ювелирного дизайна украшений Дункан ставит художественное воспроизведение формы, разнообразие материалов, комплекс творческих идей и определяет их как важнейшие критерии успеха и популярности французской ювелирной школы на протяжении двадцатилетнего периода. Выводы автора дополнены большим

количеством иллюстраций украшений, что для нас представляет большой интерес.

Кроме того, Эластер Дункан (в течение многих лет директор аукционного дома *Cristie`s* в Нью Йорке, специалист по ар нуво и ар деко, создатель каталога искусства XIX в., куратор выставок в США, в настоящее время независимый консультант по декоративному искусству XIX – начала XX в.) написал ещё ряд книг, охватывающих творчество многих представителей ар нуво, среди которых Л.Мажорель, Э.Галле, Л.К.Тиффани. Две из них – «Мебель в стиле ар нуво» (1982) и «Ар нуво» (1994).

В конце 90-х годов и на рубеже веков издаются иллюстрированные каталоги, посвящённые только ювелирному искусству ар нуво, в которых западные исследователи дают полную характеристику драгоценностям, материалам, техникам, знакомят с творчеством известных европейских ювелиров и ювелирных фирм. Это издания: Беккер В. «Антикварные украшения и украшения XX века» (1997), «Ювелирные украшения в стиле ар нуво» (1999); Арва В. «Ар нуво в Британии. От Макинтоша до Либерти. Рождение стиля» (2000) и «Ар нуво: Французская эстетика» (2002); Драге М. «Сокровища ар нуво» (1999); Ланкастер Д. «Ювелирные украшения ар нуво. Справочник коллекционера» (1996) и многие другие.

В зарубежных научных изысканиях, посвящённых теме ювелирного искусства Франции периода ар нуво принимали участие французские искусствоведы. Эти авторы издавали в разное время отдельные книги или писали статьи для тематических сборников французской и европейской периодики. Это: Эвелин Позьем (хранитель Музея декоративных искусств, Париж): «Лалик, создатель современных украшений» (1992), «Пейзажи в работах Рене Лалика» (1998), - в этой статье дается высокая оценка Лалику не только как ювелиру, но и как художнику. Особенности пейзажей юга Франции вдохновляли мастера на создание украшений с изображением леса, озёр и прудов. Для этого он фотографировал понравившиеся ему картины природы, а затем воплощал их в ювелирных материалах.

Элен Андрё: «Люсьен Гайяр: Украшения, драгоценности, страсть» (1993). Пожалуй, ни один из французских авторов не писал так подробно об одном из выдающихся ювелиров – Л.Гайяре. Андрё не только даёт все известные факты его биографии, но и анализирует особенности его творчества. Знаток японского искусства, создатель оригинальных патин, талантливый ювелир занимает достойное место, по мнению автора статьи, в ряду таких мастеров, как Лалик, Веве и Фуке.

Мари-Одиль Брио: «Физика и метафизика ювелирных украшений: "Нечто, чего раньше никогда не видели"» (1998). Автор рассматривает искусство Рене Лалика не иначе, как науку. Его концепция натурализма, схожая с японской, – точно выраженный взгляд на природу, которая исключает все идеи превосходства человека над Природой. Произведения Лалика воссоздают картину мироздания, они не являются формальной абстракцией, а являются миниатюрной копией Мира.

Жан-Люк Оливье: «Предметы искусства и производство стекла: Вклад Рене Лалика в начале двадцатого века» (1998). В этой статье говорится о тесно взаимосвязанных двух периодах творчества Лалика – ювелирном искусстве и стеклоделии. Экспериментируя с эмалями, мастер естественно заинтересовался стеклом, его техниками, его возможным применением в ювелирном деле. Так возникли стеклянные рельефные миниатюры, резные детали из стекла, вставленные в драгоценные оправы. Художественные возможности стекла открыли Лалику новый путь для творчества, который стал впоследствии важным семейным делом.

Ивонн Брюнаммер (сотрудник Музея декоративных искусств в Париже с 1950 года, комиссар многочисленных выставок в Музее, в Центре Жоржа Помпиду, в Люксембургском музее, а также в США, Японии; автор книг и статей по ар нуво; международный эксперт по творчеству Р.Лалика): «Создатели ар нуво во Франции» (1976), «Ар нуво Бинга» (1976), «Эпоха Лалика» (1998), «Произведения Рене Лалика в Музеях Московского Кремля» (2010). В последней статье автор говорит о том интересе, который проявляло

русское общество к творчеству ювелира, о том, что именно Россия была, вероятно, первой страной, где этот интерес проявился в достаточной степени, что послужило необходимостью приезда самого мастера в Россию в 1903 году на персональную выставку, организованную по инициативе князя С.Щербатова и И.Грабаря. Рассмотрены этапы деятельности Лалика, некоторые новые методы, обозначен круг заказчиков. Натурализм и символизм в творчестве мастера названы автором статьи важнейшими взаимодополняющими темами. Выставка 1900 года – итог пяти лет творчества мастера. Более сотни представленных украшений, художественными критиками признаны совершенным искусством, а для Лалика рубежным событием, триумфом. Статья напечатана в каталоге выставки «Искусство Рене Лалика», проходившей в 2010 году в Кремле.

Среди иностранных специалистов по интересующей нас теме необходимо упомянуть также других исследователей и их статьи: Шарлотт Гере (сотрудник Британского музея, академик, художник, коллекционер) «Американские и европейские ювелирные украшения 1830-1914 гг.» (1975), «Рене Лалик и его заказчики» (1987); Джейн Эбди «Сара Бернар и Лалик: Доказательство замешательства» (1987); Диана Скарисбрик «Рене Лалик в Лондоне: Галерея Agnew`s 1905 г.» (1987), «Ювелирные украшения: создатели, мотивы, история, техники» (1989); Клаас Мартин Аккерман «Принцесса Луантен: Брошь с портретом Сары Бернар» (1997); Габриель П. Вейсберг «Приём Рене Лалика в Америке: 1901-1920 гг.» (1998); Флоренс Мюллер «Лалик и мода» (1998); Пол Гринхалг (литератор, искусствовед, директор «Sainsbury Centre for Visual Art» Университета Восточной Англии) «Природа ар нуво» (2000), «Ар нуво и статус стиля» (2000); Клэр Филлипс «Ювелирные украшения: От античности до наших дней» (1996), «Ювелирные украшения и искусство ювелира: Ар нуво 1890-1914 гг.» (2000); Г.Манн «Триумф любви: Ювелирные украшения 1530-1930 гг.» (1993); Патриция Байер и Марк Уоллер «Искусство Рене Лалика» (1988).

На Западе вышли монографии, посвященные творчеству французских ювелиров. Среди них: Бабелон Дж. «Французские драгоценности» (1946); Бартен С. «Рене Лалик: Ювелирные украшения и предметы искусства, 1890-1910 гг.» (1977), «Материалы и техники в ювелирных украшениях Рене Лалика» (1998); Гомес Феррейра М.Т. «Драгоценности Рене Лалика» (1997); Мортимер Т.Л. «Лалик: Ювелирные украшения и стекло» (1983). В этих монографиях рассматривалось творчество Рене Лалика, его особый подход к созданию драгоценностей, применение материалов и техник, смелость его авторской манеры и его композиций в ювелирных украшениях.

Докторская диссертация немецкой исследовательницы Сигрид Канз «Символические образы в ювелирном искусстве около 1900 года» (*Symbolistische bildvorstellungen im Juwelryschmuck um 1900*), опубликованная в 1976 г., является одной из фундаментальных научных работ по ювелирному искусству периода ар нуво. Автор рассматривает творчество мастеров французской и бельгийской школ, особенности символических изображений в украшениях таких ювелиров, как Р.Лалик, Ф.Вольферс и творческих союзов Фуке-Муха, Веве-Грассе. В диссертации изучается вопрос о явлении символизма, эксплицированного в содержание ювелирного украшения, которое образует художественную форму и реализует единство образа. Автором проанализированы и выявлены образные системы ар нуво, тесно связанные с символикой, например, растительной, символикой животного мира, анималистических гибридов, крылатых химер, сирен, nereid и других рыбоподобных форм, насекомых, а также особенности символических ювелирных пейзажей. Отдельные главы посвящены женской атрибутике: лицо женщины в цветке орхидеи; змея, как атрибут женщины; девушка-стрекоза, девушка-бабочка; эротическая символика женских волос. Сигрид Канз представила большой иллюстративный материал (110 иллюстраций), среди которых произведения символической направленности Р.Лалика, А.Веве, Ж.Фуке и А.Мухи, Л.Готре, Л.Гайяра, Э.Колонна, Э.Феятра, Ф.Вольферса, Л.Зорра, Х.Шапера и

других мастеров, а также неатрибутированные работы, в которых неизвестные авторы сочетают стилистические особенности ар нуво и проявления символизма. Научная диссертация Сигрид Канз была представлена на соискание ученой степени доктора философского факультета Университета Людвиг-Максимилиана в Мюнхене, в котором она преподавала с 1968 года.

Многие специалисты начинают предметно изучать историю ювелирного искусства ар нуво, пишут книги и составляют альбомы, посвященные этой теме. Эти издания представляют большой интерес, как для самих специалистов, коллекционеров, так и для широкого круга читателей, интересующихся ювелирными украшениями. Появляются искусствоведы, которые изучают только ювелирное дело и определённые типы украшений. В конце XX века выходят развернутые, полномасштабные работы о тирах, камнях, серьгах, исторических драгоценностях, каталогизируются современные частные собрания ювелирных украшений.

Как уже говорилось, в современной российской историографии тема стиля ар нуво в ювелирном искусстве Франции практически не изучена. В общих трудах о стиле ар нуво (модерне), например, в работе Сарабьянова Д.В. «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы» (1989), ювелирному искусству этого периода уделяется совсем немного внимания. Однако, книга важна, с точки зрения рассмотрения общих проблем. В ней дан полный анализ искусства модерна во всех жанрах – в архитектуре, живописи, прикладном искусстве, графике, скульптуре большинства европейских стран и Америки. Автор рассмотрел основные этапы формирования стиля, его развития, социальные и художественные корни, основные особенности иконографии, орнамента и формообразования, проблемы синтеза искусств. Труд Д.В.Сарабьянова состоит из трёх больших глав. В первой – «Предпосылки и предыстория стиля модерн», говорится о рождении стиля, его самостоятельности, но, в то же время, и зависимости от различных факторов общественного развития. Истоки стиля автор определяет ещё от

начала XIX века до 80-х годов и важнейшим из искусств, повлиявшим на становление модерна, считает живопись, прежде всего, У.Блейка, а также Прерафаэлитов, Энгра, Морриса. Вторую главу Сарабьянов посвятил истории сложения стиля модерн, его эволюции. Им даны подробные характеристики основных школ и видов искусства. В одной из подглавок автор пишет о проблеме стиля в практике искусства XIX века, о том, что стиль – это общность формы, основа его – единство творческого метода, иконографическая общность, целостность. Автор выводит понятие «стиль эпохи» применительно к модерну. В важнейшей для нас третьей главе – «Основные проблемы стиля модерн», говорится об иконографии стиля, форме, в которой учитываются традиции и национальные трактовки. Проблема синтеза искусств, по утверждению Д.В.Сарабьянова, решается в модерне, благодаря способности различных видов искусства приближаться друг к другу и переходить друг в друга. Здесь же рассматриваются проблемы орнамента модерна и принципы формообразования, в которых форма уподоблена частям живого организма. В заключении автором делается вывод: модерн – это стиль, который берёт на себя все задачи, присущие стилю.

Среди общих работ о ювелирном искусстве в отечественном искусствознании интересны исследования М.М.Постниковой-Лосевой, которая познакомила широкую аудиторию с клеймами отечественных ювелиров и написала статьи о терминологии ювелирного искусства. Её книга «Золотое и серебряное дело XV – XX веков», написанная совместно с другими российскими исследователями, посвящена истории развития золотого и серебряного дела на территории бывшего СССР с XV века до наших дней, что представляет большой интерес для изучения ювелирного искусства, как одного из видов декоративно-прикладного искусства.

Важными для данной работы являются статьи из периодических изданий. Один из основных источников зарубежной периодики – лондонский «The Burlington Magazine», в котором рассматриваются и изучаются вопросы

мирового искусствознания. «La Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie» (1900-1904) – парижский журнал, посвященный ювелирному искусству, другие парижские журналы – «Le Japon Artistique» (1888-1891) – журнал Самюэля Бинга, «Le Bijou» (1874-1914), «La Revue des Art Décoratifs» (1880-1902), «L`Art Décoratif» (1898-1914), «Gazette des Beaux-Arts» (1859-1947), «Art et Décoration» (1897-1938), «L`Estampille» (1897) (ныне «L`Objet D`Art»); лондонский «The Studio» (1893) – один из первых и самых значительных журналов, который организовывал ряд конкурсов на лучшее произведение во всех видах декоративно-прикладного искусства; издававшийся в Англии и Америке «The Connoisseur» (1901-1992), а также лондонский «Apollo» (1925); бельгийский – «L`art moderne» (1881-1914) и «La Revue Blanche» (1889-1903) – газета, издателями которой были братья Натансоны; выходящий в Нидерландах журнал «Origine» (1880); мюнхенский журнал «Jugend» (1896-1920); венские журналы «Ver Sacrum» (1898-1903) и «Kunst und Kunsthandwerk» (1898-1924); берлинский «Pan» (1895), а также дармштадтский «Deutsche Kunst und Dekoration» (1897-1932); «Arte Italiana Decorativa e Industriale» (1890-1914), издававшийся в Риме и Венеции. Это влиятельные европейские художественные издания конца XIX века, в которых иллюстраторам и неизвестным мастерам ар нуво была дана уникальная возможность заявить о себе, как о художниках. Выражая новый дух, новую эстетику, со специальным акцентом на декоративные искусства, эти журналы уже сами по себе являлись произведениями искусства. Они стали уникальными документами этого периода, неоценимыми источниками информации и ныне вызывают большой научный интерес.

Из вышеназванных журналов обращают на себя внимание статьи по изучаемой нами теме, которые в разное время знакомили с творчеством французской ювелирной школы специалистов и всех, кто интересовался искусством создания драгоценностей в стиле ар нуво.

Одна из важнейших для нас статей была опубликована в журнале «Gazette des Beaux-Arts» в 1901 году художественным критиком Роже

Марксом, современником ар нуво – «Декорирование и художественная индустрия: Искусство на Всемирной выставке 1900 года». Большой объём статьи разделён на четыре части и помещён в двух томах журнала. Критик подробно описывает события на выставке 1900 года, даёт характеристики многочисленным произведениям искусства, представленным на этом всемирном форуме. По сути, эта статья является хроникой выставки, её полным обзором. Раздел о ювелирном искусстве Франции находится в третьей части статьи Роже Маркса. Текст снабжён репродукциями и фотографиями, сделанными непосредственно на выставке, что значительно повышает её ценность для нас.

В лондонском журнале «The Connoisseur» 1961 года вышла интересная статья «Новая жизнь в ювелирном деле» Грэхэма Хьюджеса – автора многочисленных монографий о ювелирном искусстве. Данная статья приурочена к крупномасштабной выставке в Лондоне в Goldsmith` Hall. Организаторами этого события стали Worshipful Company of Goldsmiths совместно с Музеем Виктории и Альберта. На выставке были представлены около 800 ювелирных произведений из 33 стран, многие из которых, впервые. Автор статьи даёт краткую характеристику этапам развития ювелирного дизайна Европы и некоторых американских фирм на протяжении семидесяти лет, начиная с 1890-х годов – эпохи ар нуво и, заканчивая 1961 годом.

В журнале «Apollo» за 1987 год, была опубликована статья сотрудника Британского музея Шарлотт Гере «Рене Лалик и его заказчики», представляющая для нас большой интерес. Статья вышла накануне выставки работ Рене Лалика в 1987 году в Goldsmith`s Hall в Лондоне. Автор называет наиболее важных заказчиков украшений мастера, которые приобретались у него на протяжении многих лет. Начиная с 1891 года, одними из первых его заказчиков становятся представители театральной богемы, прежде всего, французская актриса Сара Бернар. С 1895 года большая часть произведений Лалика уже приобреталась некоторыми музеями. Гере называет среди них

музеи в Гамбурге и Франкфурте, Музей декоративных искусств в Париже и другие парижские музеи – Galliera и Музей Люксембурга. Большое внимание в статье уделяется коллекции Музея в Лиссабоне и его основателю, самому важному заказчику работ Лалика и его другу – Калусту Гюльбенкяну. Все ювелирные изделия были куплены им у мастера до 1910 года. Важным собранием автор статьи считает и пять предметов, находящихся ныне в коллекции Государственного Эрмитажа (первоначально приобретенных для художественного училища барона Штиглица в Санкт-Петербурге непосредственно у самого Лалика). Ещё один из заказчиков крупного масштаба, который популяризировал творчество мастера в США, Генри Уолтерс. Купленные им украшения на выставке в 1904 году в Сент-Луисе, теперь являются частью коллекции Walters Art Gallery в Балтиморе.

Среди отечественной периодики, необходимо отметить журнал «Декоративное искусство СССР» - ежемесячное издание современной практики, теории и истории визуальной культуры, который был основан в 1957 году. Проанализированы современные отечественные периодические издания по ювелирному искусству: журналы «Ювелирное обозрение» и приложение к нему на английском языке ежеквартальный журнал «Russian Diamonds & Jewellery», в котором содержится информации о российском ювелирном рынке (российский ювелирный дизайн, доминирующие направления, русская специфика, российский рынок драгоценных металлов, цветных камней); «Русский ювелир», разделы которого посвящены новейшим научным разработкам, подробная информация о фирмах производителях, ювелирных украшениях, конкурсах ювелирного дизайна, рекламе ювелирного инструментария. Среди отечественных журналов можно назвать также и «Ювелирный сад» (Jewelry Garden) – издание Ассоциации «Гильдии ювелиров России», «Ювелирные украшения и часы» (J&W), «Антикватория», в которых неоднократно печатались, заслуживающие внимания статьи, о творчестве французских ювелиров, интересующего нас периода.

Объектом внимания в работе становятся и произведения художественной литературы – поэзия таких авторов, как Э.Ростан «Принцесса Грёза» (1895), Ш.Бодлер «Цветы зла» (1857), А.Рембо «Озарения» (1874), С.Малларме «Стихотворения» (1887). Они явились своеобразным дополнением, при изучении тем и мотивов украшений французских ведущих ювелиров.

Выставочная деятельность, несомненно, является одним из важных источников для популяризации ювелирного искусства. Интерес к прикладному искусству рубежа веков и ювелирному в частности, на Западе, да и в России, возник довольно рано. Первые «прижизненные» выставки искусства ар нуво были очень значимыми для самого стиля. Они явились показателем абсолютного мирового признания творчества мастеров ар нуво. Это выставки: 1896 г. – «Salon de l'Art Nouveau, Hotel Bing», Париж; 1899 г. – «Exhibition of L'Art Nouveau: Collection of Samuel Bing», Галерея Графтон, Лондон; Всемирная выставка 1900 года в Париже; 1903 г. – «Современное искусство», Санкт-Петербург; 1905 г. – «Works by René Lalique, Agnew and Sons», Лондон; 1910 г. – Всемирная выставка в Буэнос Айресе.

После окончания двух мировых войн, искусство начала века вновь становится востребованным. Наиболее значительные из мировых выставок проходили с начала 50-х годов, среди них: 1952 г. – Цюрих (первая всесторонняя экспозиция произведений ар нуво); 1958 г. и 1964 г. – Мюнхен; 1959 г. и 1960 г. – Нью Йорк; 1961 – «International Exhibition of Modern Jewellery, Worshipful Company of Goldsmiths», Лондон; 1964 г. – Гавана; 1962 г. и 1967 г. – Дармштадт; 1965 г. – «Le Bijou 1900, Hotel Solvay», Брюссель; 1967 г. – Вена; 1968 г. – Эдинбург; 1972 г. – Берлин; 1975 г. – «Jewellery and Jewellery Design 1850-1930», Лондон; 1976 г. – большая выставка в Дармштадте; две выставки в 1982 г. – Нью Йорк и Женева; 1983 г. – «Les Fouquet, Musée des Arts Décoratifs», Париж; 1983 г. – «Liberty Style», Токио.

В России теме искусства ар нуво были посвящены несколько выставок. В 1974 г. в Эрмитаже – «Прикладное искусство конца XIX – начала

XX века». На этой выставке были представлены произведения, приобретавшиеся непосредственно в период ар нуво для Зимнего дворца и пригородных дворцов: Александровского в Царском Селе и Александрии в Петергофе, а также дипломатические подарки глав французского правительства. Значительная часть коллекции поступила в Эрмитаж из музея барона Штиглица, которые покупались на международных выставках и у мастеров, их создавших. Другие образцы были приобретены закупочной комиссией Эрмитажа после 1917 года. Каталог выставки построен по отраслям прикладного искусства: ювелирные изделия, металл, кость; фарфор, изделия из керамических масс; стекло; мебель; шпалеры; ткани; кружево; костюм; веера. В интересующем нас разделе французских ювелирных украшений, представлены работы таких мастеров, как Р.Лалик, Э.Фейатр, Л.Фализ и др.

Выставка в 1981 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина – «Москва – Париж. 1900 – 1930» проходила в сотрудничестве с Национальным центром искусства и культуры им. Жоржа Помпиду. Показ художественного развития двух стран на протяжении 30 лет, своеобразный диалог двух культур был основан на огромном материале, включавшим более 2000 экспонатов. Разделы выставки посвящены изобразительному искусству, прикладному и промышленному искусству, архитектуре и градостроительству, агитационно-массовому искусству, плакату, театру, литературе, музыке, кино, художественной фотографии. К выставке был подготовлен подробный двухтомный каталог, с вступительной статьей генерального комиссара выставки И.Антоновой. В I томе каталога представлены по разделам статьи французских и отечественных искусствоведов, научных консультантов, таких как, Д.Сарабьянов, Н.Яворская, М.Жиру, Ж.-Ю.Мартен, Р.Гидо, Н.Батурина, О.Швидковский, М.Пожарская, Ж.Жомарон, Ж.-Л.Коэн и др. Здесь же можно увидеть около 700 биографий художников, деятелей искусства и культуры этого периода, включая и Р.Лалика. Во II томе собран большой иллюстративный материал, представленных на выставке работ.

В 1986 г. выставка в Эрмитаже «Историзм и модерн» (из собрания Гамбургского Музея искусства и художественных ремесел) охватила период с середины XIX века до 1914 г. Вступительную статью для каталога выставки написал профессор, доктор Аксель фон Зальдерн. Он дал краткий обзор собрания Гамбургского Музея и историю его создания с 1869 года Юстусом Бринкманом. Здесь находится так называемая, «Парижская комната», в которой размещены все предметы, приобретенные на Всемирной выставке в Париже 1900 года. Наиболее интересные экспонаты из этой части коллекции и были показаны на выставке в Эрмитаже в 1986 году, включая и произведения Р.Лалика.

Далее для нас интерес представляют выставки: 1995 г. в Эрмитаже – «Art nouveau in Russia» (из музеев Санкт-Петербурга), на которой экспонировались предметы декоративно-прикладного искусства, живопись, графика, скульптура; 1996 г. в Эрмитаже – «Европейские ювелирные украшения. Историзм и югендстиль 1850-1920. Работы из собрания музея украшений Пфорцхайма» - ответная выставка, на проходившую ранее в Пфорцхайме, - «Иностранные ювелиры в Санкт-Петербурге». В каталоге выставки в своем приветственном слове – «Замечательная ювелирная коллекция» директор Государственного Эрмитажа М.Пиотровский назвал коллекцию «города золота» лучшей в Европе. В статье каталога говорится об истоках создания коллекции музея, в которой показана история развития ювелирного дела. Именно в Пфорцхайме более 100 лет назад начали покупать образцы украшений для работающих в городе ювелиров и художников. Музей, библиотека и выставочный зал Союза художников города являются частью культурного центра «Ройхлинхаус». В каталоге представлены экспонаты коллекции, среди которых особое место занимают произведения мастеров французской ювелирной школы – Р.Лалика, А.Ве́ве, Ж.Фуке, Л.Гайяря и Л.Готре.

В 1999 г. в Эрмитаже проходила выставка «Лотарингские Орхидеи» (была показана значительная коллекция – стекло и дерево Э.Галле и братьев

Дом из фондов Эрмитажа). Кроме того, в Государственном Эрмитаже с 1986 г. действует постоянная экспозиция «Убранство русского интерьера XIX века», где представлены предметы декоративно-прикладного искусства и мебель в стиле ар нуво, а с 2005 г. – в здании Главного штаба в Санкт-Петербурге – экспозиция «Искусство модерна».

И, наконец, в 2010 году в Москве, в Государственном историко-культурном музее-заповеднике «Московский Кремль», в рамках года Франции в России, прошла крупномасштабная выставка, посвящённая Рене Лалику – «Искусство Рене Лалика». В каталоге выставки представлены статьи ведущих мировых и отечественных экспертов творчества Рене Лалика. Среди них: Ивонн Брюнаммер, Мария Фернанда Пассуш Лейте, Л.Пешехонова, Е.Анисимова, Дани Сото. Авторы единодушны в подтверждении уникального таланта мастера и в определении места его украшений в ряду художественных явлений конца XIX – начала XX века. Искусство Лалика, его персональный стиль продолжились в произведениях из стекла, раскрыв новый творческий потенциал художника, подтверждая разносторонность его большого таланта. В выставке принимали участие, предоставив драгоценности, художественное стекло и авторские рисунки мастера, такие музеи, как Музей Метрополитен (Нью-Йорк), Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), Музей Гюльбенкяна (Лиссабон), Датский музей искусства и дизайна (Копенгаген), Музей Ламбине (Версаль), Музей изящных искусств (Кемпер), Акционерное общество «Лалик» (Париж), Государственный архив Российской Федерации (Москва), а также коллекции Шая и Шаксиу Лин Бандман, Рональда и Эрики Уи, Томаса Фарбера, Викториа Бокс К°. Лтд и другие частные собрания. Кроме иллюстраций с произведениями Р.Лалика, в каталоге представлена подробная хронология его жизни и творчества, составленная Ивонн Брюнаммер.

Пользуясь особым интересом, возникшим у западной публики к ювелирному искусству ар нуво, экспозиционеры европейских музеев и

США проводят большие тематические выставки, посвящённые ювелирным украшениям этого периода. Особенно заметны были выставки: «Les Fouquets. Bijoutiers et Joailliers à Paris: 1860-1960» Париж, 1983; «The Jewellery of René Lalique» Лондон, 1987; «Lalique» Токио, 1992; «René Lalique – Bigou, Verre» Париж, 1992 (в Музее декоративных искусств); «The Art of Jewelry and artists` Jewels in the 20th century» Флоренция, 2001; «René Lalique» Париж, Люксембургский дворец, 2007 (выставка посвящена периоду его творчества с 1890 по 1912 год).

Большой итоговой выставкой можно считать проект «Art nouveau 1890-1914» в Музее Виктории и Альберта в Лондоне и Национальной Галерее Вашингтона в 2000 году. Организаторами были представлены все виды искусства периода ар нуво, включая живопись, графику, декоративно-прикладные искусства. Интерес вызвала экспозиция ювелирного искусства, на которой были показаны экспонаты из частных коллекций и музеев Парижа, Лиссабона, Вашингтона. Большая аудитория Лондона и Вашингтона могла вновь увидеть шедевры ювелирного искусства Рене Лалика, Жоржа Фуке и Луиса Тиффани.

Аукционы Sotheby`s и Christie`s издают каталоги продаж, в которых можно увидеть драгоценности, уходящие в частные собрания. Хотелось бы выделить три каталога, где представлены выставленные на продажу работы Рене Лалика, Жоржа Фуке и других ювелиров эпохи ар нуво: «Christie`s. Важнейшие ювелирные украшения в стиле ар нуво Лалика и Фуке» Женева, май, 1989; «Sotheby`s. Важнейшие ювелирные украшения Рене Лалика» Женева, ноябрь, 1996; «Sotheby`s. Шедевры ювелирного искусства ар нуво» Женева, ноябрь, 1997.

Галерея Тадема в Лондоне, основанная в 1978 году, также занимается поиском, отбором и продажей ювелирных раритетов, созданных в период с 1860 по 1960 годы, включая и произведения ар нуво. Большое доступное информационное поле галереи включает в себя как архивные данные проданных атрибутированных и неатрибутированных драгоценностей, так и

выставленных в продажу на сегодняшний день. Собственники Галереи Соня и Дэвид Ньюэлл-Смит представляют ювелирные украшения на художественных и антикварных выставках в Лондоне, Нью-Йорке и Токио.

В последнее время интерес к истории ювелирного искусства и драгоценностям вообще, особенно возрос. Вполне понятно большое внимание и к творчеству ювелиров ар нуво. Искусство этой эпохи также попало на рубеж веков. Это время, когда подводятся итоги, выводятся оценки определенного этапа в искусстве.

Тема «Ювелирное искусство Франции конца XIX – начала XX века» ждёт своего дальнейшего изучения. В современной науке ювелирное искусство только начинает завоевывать самостоятельные позиции. Данная работа призвана внести посильный вклад в изучение этой темы.

Из вышеуказанных в историографии публикаций о французском ювелирном искусстве ар нуво ясно видно, что большинство работ искусствоведов посвящено деятельности Р.Лалика. Произведения А.Ве́ве, Ж.Фу́ке, Л.Готре и Л.Гайяра изучены гораздо меньше. Поэтому в нашем исследовании одними из главных задач ставятся следующие:

1. обобщающая характеристика творчества Лалика как лидера в ювелирном искусстве ар нуво (с анализом всех выдающихся произведений этого мастера);
2. прояснить масштаб творчества ведущих ювелиров, их профессиональные методы и их отношение к определенным материалам и техникам и их применению;
3. выявление, с одной стороны, авторских особенностей произведений всех пяти мастеров, с другой стороны, национального своеобразия ювелирного искусства Франции конца XIX – начала XX века;
4. показать творческую взаимосвязь ювелирного и изобразительного искусства.

ГЛАВА I.

Стиль ар нуво. Его истоки, основные черты, идеи и мотивы.

Его стилистическое воплощение в ювелирном искусстве Франции¹.

Стиль ар нуво возник в конце XIX века как реакция на копирование исторических стилей прошлого, на утверждение в искусстве стилистического многообразия «эпохи воссозданий» и отсутствие единства художественных форм. Произвольное использование исторических стилей в середине XIX века в искусстве привело к заимствованию и смешению элементов различных стилей. Историзм, в конце концов, «вынуждает» художников и мастеров отказаться от прямого копирования стилей предыдущих эпох и «заставляет» их обратиться к совершенно другим мотивам в искусстве. Эта потребность стала решающей в общем понимании, что современному художественно-творческому процессу необходимы новые, отличные от традиционных, решения. Неудовлетворённость многих художников и низким эстетическим качеством продукции, полученной в условиях фабричного производства, приводят к поиску нового стиля, новым эффективным построениям художественных образов, способным «оживить» искусство и культуру конца XIX века и придать эстетическую ценность предметам быта, подарить им новый облик. Ювелирный дизайн был также готов к решительному преобразованию.

Восприятие произведения искусства, возможно, при условии, если оно обладает тем набором приоритетных критериев воздействия на зрителя, для которого могут быть первостепенными сюжет или форма, содержание или идея, вложенная автором в его произведение и, конечно, ручное исполнение. Тогда можно осмыслить и понять этот предмет, «сочинённый» мастерами искусств, эстетически. Как правило, произведения «нового искусства» стали воплощать в себе все эти необходимые аспекты, предлагая современные решения, новые оригинальные формы выражения.

Такой подход способствует пониманию специфики стиля ар нуво, который воспринимается в искусстве как последний единый и целостный

стиль, как крупное художественное движение в культуре конца XIX века. Его предпосылки находились в творческих кругах, в которых всё более приветствовались новые художественные, философские, эстетические, литературные, социально-реформаторские идеи, абсолютно изменившие искусство и мировосприятие, способствовавшие основательному познанию природы. Первооткрыватели стиля комбинировали несочетаемое, противоречивое: простоту и роскошь, фантазию и действительность, мечту и реальность. «Чтобы сделать эти противоречия переживаемыми в образах произведений искусства, понадобились воззрения, выходящие за пределы воспринимаемого предмета, воззрения, лежащие по ту сторону визуального восприятия»². До того, как неординарные идеи стиля ар нуво вторглись в естественную сферу жизни, укрепились в развитии искусства конца XIX – начала XX века, стали признанной летописью познания, совершенства и опыта, практическим, универсальным «хранилищем» художественных ценностей, - ему приходилось постепенно, от простого орнамента до сложнейших, фантастических форм, «заслужить» право на индивидуальность, свой особый декоративный характер. «Увлечённый» последователь чувственно-образной формы, стиль ар нуво является стилем историческим, стилем, который заново воссоздал произведения изысканной красоты, а одним из его основных принципов стал эстетизм.

Впервые идеи, открывшие дорогу для развития нового стиля, появляются в Англии, а возникновение ар нуво в прикладном искусстве связано с основанием общества «Arts and Crafts» (Искусства и Ремёсла) (1883), влияние которого постепенно утвердилось на всём европейском континенте. Это общество родилось из движения с тем же названием, которое активно выступало за возрождение художественных ремёсел и боролось против снижения художественного уровня предметов искусства, вследствие их тиражирования в условиях промышленного производства. Непосредственными предшественниками движения «Искусств и Ремёсел» были теоретик, художественный критик, глава неоромантического течения в

английской эстетике викторианского периода Джон Рёскин (1819-1900) и художник, поэт Уильям Моррис (1834-1896), которые призывали возвратиться к ручному труду, рассматривали искусство как явление общественное, а также вместе с другими художниками и дизайнерами по-новому определяли функциональные и формообразующие принципы искусства. «Деятельность английских мастеров конца XIX века показывает, что стиль модерн, прежде всего, формируется в графике и прикладных искусствах и что он рождает новый тип художника – универсала и к тому же теоретика»³.

Прежде всего, создавать настоящие произведения искусства, согласно Рёскину, может только высокоморальный, живущий в гармонии с природой, человек. Поэтому всё, что не природа, красота и нравственность – то не подлинное искусство и оно враждебно обществу. «Общественному бедствию можно помочь... путём всеобщего образования, направленного к развитию мышления, милосердия и справедливости»⁴, - писал Рёскин. Он призывал «вернуться к старине», во времена которой искусство было «добродетельным». Рёскин и Моррис говорили об искусстве, как об «истинном царстве», выдвигали принципы художественной выразительности и достоинства естественных материалов, отказ от повторений, стилевой «неразберихи», а также выступали за «союз искусств, который связан узами взаимного сотрудничества и гармонического взаимоподчинения»⁵. И, что ещё очень важно, Моррис «отказался от деления искусства на высокое и низкое, признавая равноправие прикладных и живописных шедевров»⁶. В этом состоит его большая заслуга.

Всё, к чему прикасалась рука истинного художника, должно было стать прекрасным, одухотворенным, естественным, какими, по мнению отцов-теоретиков «нового искусства», являлись природные формы. Они призывали всех, кто связан с искусством, подражать только Природе – самому близкому «соратнику» художника, её подлинной красоте, с включенными в художественный образ выразительными, фантазийными элементами.

Своеобразным видом творчества становятся воображение и фантазия: «человек, лишенный воображения, не способен ни к благоговению, ни к доброте»⁷.

Джон Рёскин, во многом определивший эстетические вкусы современников, считал, что окружающая среда и быт человека немислима без красоты, и только той красоты, которая исходит исключительно из естественных, природных форм. По Рёскину, искусство должно быть связующим звеном между человеком и его временем, потому что искусство «не может существовать само по себе, быть самоценным; оно с правом существует как посредник знания или украшения, для воздействия на жизнь»⁸. По этому определению предметы труда, выполненные при помощи машинного производства, не имеющие своих специфических особенностей, не несущие на себе печать индивидуальности мастера, а значит и творчества, не могут быть посредниками знания, а потому и не могут воздействовать созидательно на жизнь человека. Соответствовать требованиям уникальности могут только продукты ручного труда, например, ювелирное искусство, и никак – машинная продукция того времени, которая была общедоступной, дешёвой, с определённой степенью функциональности, но не привлекательной.

Высокий уровень индустриализации, который основывается на системе внедрения и сбыта всё более и более новаторских идей, упрощающих производство, не обеспечивает столь же высокого и всестороннего развития культуры, а значит, и человека. Способ преодоления разрыва между искусством и производством, – это возвращение к ручному труду, возвеличивание значимости работы мастера. Для этого подходили «старые ремёсла, благодаря которым большинство лучших работ всё ещё делались вручную, как, например, изделия из серебра и ювелирное искусство, – это было возможно из-за того, что мастера легко приспособлялись к новому веянию, потому что это искусство имеет наименьшее количество правил из всех других искусств; и именно

драгоценности воздвигли стилю самый роскошный памятник. Таким образом, самое подходящее название ему (стилю) – искусство для специфической цели»⁹.

Особое разнообразие этому явлению придавали его часто взаимодополняющие художественные версии, свойственные разным художникам и странам. Различные интерпретации ар нуво, имеющие общие основы, наиболее ярко выражались в многочисленных произведениях мастеров, принявших представления о достоинстве труда, возвышающим талант. Эти представители «нового искусства» настаивали, что возродить снова декоративно-прикладные искусства, можно только опираясь на ремесленные традиции средневековья.

Средневековый ремесленник, по мнению Рёскина, как раз сочетал в своей деятельности труд с искусством, и все продукты его труда были в какой-то мере произведениями искусства, так как искусство этого периода имело очень декоративный характер. Проблемы искусства и эстетики вызвали в части творческой интеллигенции романтическую реакцию. «Идеалом стал возврат к чистоте, которая, как считалось, царила в средние века; эти убеждения разделялись набожными людьми и некоторыми художниками»¹⁰. И Рёскин, и Моррис считали, что именно ручной труд поможет избежать кризиса художественных ремёсел.

В переводе с французского *art nouveau* означает буквально – «новое искусство». «Главная цель его состояла в поиске новизны, уходе от утвердившихся канонов. С начала 1880-х годов художники и дизайнеры в Англии, Франции, а также в Бельгии, Германии, Шотландии, Австрии, Испании, Скандинавии, Италии и США стали развивать в себе новый, свежий и оригинальный взгляд на процесс художественного творчества, дизайна и строительства»¹¹. Ар нуво становится действительно подвижническим художественным направлением.

В начальной стадии развития, согласно «призыву» Анри Ван де Вельде (1863-1957): «назад к природе», мастера ар нуво создавали бесчисленные

художественные сообщества, объединения ремесленного производства. Центрами нового стиля во Франции стали Париж и Нанси, которые представляли в первую очередь художников, обращавших особое внимание на достижения в области искусства стекла и украшений. Особенно мастера школы Нанси «Alliance Provinciale des Industries d'Art» (Провинциальный альянс художественной промышленности), переименованный в 1901 году в «L'École de Nancy» (Школа Нанси) в своём творчестве опирались на идею «возврата» к природе. «Примечательно, что не столичное объединение, а союз художников провинциальной Лотарингии наиболее полно выразил в своих изделиях основные особенности модерна»¹². Ведущим в творчестве всех представителей школы Нанси было флореальное направление, как вариант общеевропейского ар нуво. «Глубокий контакт лотарингских художников с природой обусловлен не только общими устремлениями времени, но и особым пониманием искусства как творящей силы природы, любовью к родной флоре и фауне. В обилии растительных мотивов видится стремление обрести утраченный рай»¹³.

Наиболее известные центры «нового искусства» в других странах – школы Глазго, лондонская «School and Guild of Handicraft» (Школа и гильдия ремесла), созданная Чарльзом Робертом Эшби, Дармштадская художественная колония – поселок художников «Матилденхёе», Венские художественные мастерские «Wiener Werkstatte», в России – Абрамцево, село Талашкино. «Этот стиль определялся, скорее, независимыми достижениями множества первоклассных художников-индивидуалов, нежели связной философией, основанной на каноне стилистической непрерывности»¹⁴.

Формирование нового стиля стало закономерным. В конце XIX века возникла необходимость выработки нового и единого вкуса в художественной культуре, когда «мир стремительно преображался, однако в области искусства эти изменения происходили гораздо медленнее, художественных стилей, призванных отразить появление нового, всё ещё не было. В дизайне предметов быта, так же как и в архитектуре, наблюдались

бесконечные возвраты к старым стилям: классическому, готическому, ренессансу, барокко или стилю Людовика XV. Ар нуво оказался первым действительно новым стилем XIX века, несмотря на то, что он возник в самом его конце. И в какой-то мере объясняет его невероятную популярность и скорость распространения по всему свету»¹⁵.

Представители ар нуво считали, что современному искусству негоже прямо подражать культуре других эпох, а необходимо принять эстетическое, творческое наследие в исключительно свободной интерпретации, обусловленной особенностями художественного мышления самого мастера и его мировосприятия. И, несмотря на отказ большинства художников «нового искусства» подражать «старине» и осознанно сформировать целостный, противостоящий эклектике художественный стиль, им не удалось избежать взаимодействия с искусством предыдущих эпох, а иногда и заимствования художественных форм, потому, что новый стиль не создается каждый раз из эстетической «пустоты». В большей или меньшей степени, он опирается на традицию, опыт и историю. Не стремление оживлять старые приёмы в искусстве прошедших эпох, а избирательность в использовании наследия культуры, её корневых структурных «переплетениях», и составило уникальность нового направления. Преемственность культуры не допускает абсолютного разрыва с прошлым, отказа от традиций и возникновения чего-то нового из «ничего». Ар нуво с его специфическим стилевым «мировоззрением», принимая только общепризнанные, избирательные ценные достижения мировой культуры, создал своё стилистически гармоничное ЦЕЛОЕ и благоприятные условия для преобразования действительности художественными средствами, которые соответствуют его собственным изысканиям, и которые обусловлены и подчинены определённым законам и правилам.

Поэтому стиль ар нуво, кроме того, что это совершенно новое искусство, - это и, в какой-то степени, унаследованная эпоха, пристрастная к натуралистическому орнаменту и ритмической линии, возможно, последняя,

носящая идею художественности, «завершающая собой развитие искусства от Античности до конца XIX века. Эта эпоха вбирает в себя все соответствующие её концепции принципы предыдущих стилей и интерпретирует их, исходя из вкусов и технических возможностей своего времени»¹⁶.

Среди важнейших источников мирового искусства, которые наиболее отчётливо проявились в произведениях ар нуво и, которые непосредственно определили его особенности, принято считать древнеегипетские храмовые изображения растительных мотивов – пальметт, лотосов, злаковых культур и представителей мира насекомых. Декоративные росписи с морскими обитателями керамических предметов минойской цивилизации Крита и фресок дворца в Кноссе, с изображениями ирисов и других цветочных мотивов, послужили богатым материалом для художников, в том числе и ювелиров, создававших произведения, посвящённых флоре и фауне. Античные скульптуры обнажённых женских фигур, антикизированные элементы искусства Древней Греции и Древнего Рима нашли своё яркое звучание в орнаментике ар нуво, особенно в ювелирном искусстве. Наследие Средневековья – динамичные линии «пламенеющей готики» и ангелы Возрождения – представители христианской сюжетики, также очень близки к иконографии нового стиля. Эти мотивы исторических эпох, были одними из важнейших в создании ювелирных украшений ар нуво. И асимметричный орнамент – главный художественный принцип стиля рококо, к слову сказать, именовавшегося современниками также *style moderne* – часто использовался ювелирами в качестве драгоценной декоративной рамки в украшениях. В этих исторических формах присутствует специальный акцент на сложные, прихотливые, утончённые узоры. Предпочтение волнистых, текучих линий, воспроизводящих естественные и стилизованные очертания растений, зооморфных мотивов и человеческих фигур привело к гармоничному сочетанию применяемых элементов, художественных приёмов, ставших

родственными стилю ар нуво, существенно обогативших его декоративный язык.

На возникновение «нового искусства» повлиял Романтизм с его чисто литературным лиризмом, героикой и Символизм, начавшийся также с литературы, оформившийся в отдельное течение западноевропейского искусства в 1870-1880-х годах.

Такое творческое «перевоплощение» художественных открытий прошлого, становятся своеобразным, обоснованным проявлением новаторства в искусстве. Тому способствовали некоторые научные достижения, исторические исследования, археологические раскопки.

Во Франции ар нуво приобрёл бóльшую декоративность и сложность, чем в других европейских странах. Отчасти, – это объясняется тем, что возникновение и развитие многих художественных стилей происходило здесь раньше, новые идеи последовательно развивались и уже отсюда стремительно распространялись дальше, благодаря многочисленным выставкам, «смотрам» искусства. «Суть стиля наиболее проявилась в его французской интерпретации, в которой были показаны определённые традиционные особенности и элементы из других, более ранних стилей, таких как готика и стиль Людовика XV, в которых присутствовали позолота и пышность и, где были разработаны типичные для них решения. В целом они были основаны на натуралистичных формах и мотивах, были пластичными и трёхмерными и, таким образом, создавали очень "природный" французский ар нуво»¹⁷. В ювелирном искусстве прослеживались те же тенденции. Вообще, задача мастеров состояла не в том, чтобы отвергать традиции, а в том, чтобы их продолжать и обновлять.

Особое влияние на искусство периода ар нуво оказало и творчество прерафаэлитов. Основанное в Англии ещё в 1848 году, поэтом и живописцем Д.Г.Россетти, художниками Дж.Э.Миллесом и У.Хантом, «Братство прерафаэлитов» (в него входили также У.Моррис, Э.Берн-Джонс) стремилось к возрождению религиозности средневекового и

раннеренессансного (дорафаэлевского) искусства, основы которого они видели в художественной культуре Высокого Возрождения, особенно в произведениях Данте Алигьери, английских поэтов Уильяма Шекспира и Джона Мильтона. Эти художники считали, что современному человеку и окружающему его миру очень не хватает чистоты, детской непосредственности, религиозности, - того, что присутствовало в изобразительном искусстве Средневековья и Раннего Возрождения, а, отнюдь, не «мрачности» и «тёмности». Во время его наивысшего расцвета, это искусство было тесно связано со сказками и балладами, с поклонением юной Принцессе или прекрасной Даме – Королеве Любви и Красоты. Их восхищали благородство и смелость рыцарей, справедливость королей, коронованных венцами Добродетели, волшебство чародеев, приходящих на помощь, - поэтому сказка эта всегда имела счастливый конец. Живописи прерафаэлитов принадлежал свой особый характер, она основывалась на торжественной композиции, скульптурности, символичности, мистическом факторе, что потом найдет свое выражение и в стилистических особенностях ар нуво и, в частности, в ювелирном искусстве. Например, таинственная и мечтательная женщина прерафаэлитов со взглядом, полным покоя, пребывающая в тоске, трагическом одиночестве или в тайных грёзах, изображалась такой же и в драгоценностях ведущих французских мастеров. Ювелиры ар нуво и художники прерафаэлиты считали женскую красоту символом совершенства, самым притягательным мотивом в искусстве.

Новый стиль принял в себя от искусства прерафаэлитов сказочную «тональность» идеализированного средневековья, декоративность, искреннее и правдивое воплощение природной действительности, веру в вечную любовь, питающую всё и вся своей животворной силой.

Ориентальное искусство послужило ещё одним важным источником вдохновения для очень многих художников ар нуво. Китайское, японское, арабское многовековое искусство открылось европейцам как из секретной шкатулки. Оно стало искомой органичной художественной формой в

произведениях многих художников Франции, включая и ювелиров. «Таким образом, французское искусство в своем тяготении к искусству иных народов вышло за пределы Европы и получило мощную прививку... искусства Востока»¹⁸.

Из-за политической изоляции Японии, искусство этой страны было чем-то тайным для европейцев до середины девятнадцатого столетия. Первая выставка была организована «Old Watercolour Society» (Общество старой акварели) в Лондоне в 1854 году, после которой в течение нескольких лет японское искусство пришло и во Францию, где вызвало большой резонанс. Уже в 1862 году японцы были приглашены на масштабную международную выставку для уже более широкой аудитории, проходившую также в Лондоне. Встреча европейских мастеров с искусством Японии, особенно с изделиями декоративно-прикладного искусства и гравюрами на дереве, явилась одним из существенных факторов, которые изменили формы, создали новые композиционные принципы. Самым известным в Европе японским художником, гравером и иллюстратором являлся Кацусика Хокусай (1760-1849). Им созданы многочисленные серии гравюр, около 36 тысяч рисунков и иллюстрации к 500 книгам. К слову сказать, что одна из самых ранних коллекций его гравюр была собрана предшественником ар нуво, прерафаэлитом Данте Габриэлем Россетти.

Японские мотивы были очень ценны для ар нуво. Стиль, можно сказать, противопоставил себя европейской художественной традиции, декларируя отказ от общепринятых образцов и правил. Например, поэт и романист Эрнст Шур так определял причины мощного влияния японского искусства на европейцев в одной из статей 1899 года: «Японское искусство – искусство чувств, является абсолютным и уникальным. Используя термин естествознания, это – искусство нервов... Если европейское искусство создано мозгом, то японское искусство – нервами... Они (европейцы) не могут понять, как чувства могут иметь собственные ценности, другими словами, как они могут создавать автономный мир, который является

искусством. Таким образом, они имеют тенденцию пропускать величие, которое может быть там найдено»¹⁹.

Еще с эпохи Возрождения художники старались более достоверно изображать природу, в отличие от дальневосточных мастеров, главным творческим кредо которых была свобода и субъективный человеческий взгляд на красоту, и её понимание. Для ювелиров это была сокровищница идей. Мастеров очень привлекали приёмы построения композиции, сам художественный язык «одушевляющего подражания» природе. Асимметричный растительный декор, динамичный ритм гибких текучих линий и цветовых акцентов, деликатное напоминание предшествующего мгновения и возможность предчувствовать последующее, особенно в изображении пейзажей, тонкость, лёгкость, изящество – исходили от японской изобразительной традиции.

Обращение к японским мотивам в искусстве имело одно из первостепенных значений в становлении стилевых особенностей ар нуво. К концу XIX века ориентальная эстетика и её образные средства уже становятся новой художественной концепцией и в европейском искусстве. Для многих художников и мастеров, включая и ювелиров, стало естественным и очевидным преодоление огромных географических расстояний между Востоком и Западом для взаимодействия и создания схожих иконографических принципов, своеобразного общего направления. И что, влияя на свойства формы, один, вслед за другим мог бы «достичь» той же ступени, что и другой, потому что в основе восприятия обеих культур лежат природные визуальные структуры. Поэтому освоение наследия японской культуры стало возможным, вследствие признания её равнозначности и ценности, которая существенно обогатила художественную европейскую систему. Такая «встреча» культур давала толчок к развитию каждой из них. «Общение культур возможно... только в том случае, если один народ понимает культуру другого народа, а это

возможно тогда, когда люди стремятся познать мир, противоположный их собственному»²⁰.

Важнейшую роль, а, возможно и основополагающую в развитии франко-японских связей сыграл Самюэль Бинг (1838-1905) – коллекционер, меценат, торговец произведениями искусства. С 1888 по 1891 год он издавал журнал «Le Japon Artistique», посвященный японскому и европейскому искусству. В этом иллюстрированном издании печатали свои статьи на французском, английском, немецком языках, увлеченные дальневосточным экзотическим искусством, современники Бинга: Роже Маркс, Луи Гонз (редактор журнала «Gazette des Beaux-Arts»), Филипп Бюрти, братья Гонкуры и другие авторы, которые знакомили читающую Европу и, прежде всего, французов с ориентальным искусством. О ювелирном искусстве, в частности, о влиянии японских изделий из металла на современные драгоценности, писал Люсьен Фализ²¹. В одном из первых номеров в редакционной статье говорилось о том, что «японское искусство – искусство новое (art nouveau), которое окажет сильное влияние на европейские творческие принципы»²². Впрочем, оформление журнала, начиная с обложки, где, как правило, была представлена гравюра одного из японских художников, а также орнамент виньеток, узоров – перерисованных с образцов японских тканей, вышивки, керамики, – походило на малую энциклопедию японской культуры, лежащих в её основе природных мотивов, являвшихся, по сути, «результатом длительного коллективного опыта и многовекового отбора»²³. Всего вышло 36 выпусков журнала.

Еще в 1875 году Бинг совершил два путешествия в Японию и Китай, после которых в 1878 году состоялась выставка китайской керамики. В 1890 году Самюэль Бинг продемонстрировал в «Школе изящных искусств» в Париже 725 листов японской графики и 428 книг с иллюстрациями, чем заинтересовал не только парижскую художественную среду, но и многих художников других европейских стран. Бинг был в самом центре мирового искусства и был уважаем как организатор, критик и вдохновитель идей.

Создание истинно изысканного стиля, – вот та цель, которую ставили перед собой и своим искусством мастера ар нуво, а пример изящества японских гравюр, их утонченность полностью отвечали этой цели. Они привлекали своим необычным эмоциональным миром и декоративной красотой.

Пейзажные гравюры на дереве в стиле укиё-э – одного из направлений в изобразительном искусстве Японии (дословно с японского – картины изменчивого мира) в большей или в меньшей степени повлияли на творчество многих мастеров ар нуво. Поджанр укиё-э (ведущий своё происхождение из китайской живописи) – гравюры в стиле катё-э (картины о цветах и птицах) и гравюры в стиле катёфугэцу (цветы, птицы, ветер и луна), вдохновляли художников и ювелиров на проникновенное исследование природы. Гравюры в жанре бедзин-га (живопись красавиц), – изображавшие японок в нарядных кимоно, предопределили развитие одной из ведущих тем ар нуво – теме загадочной, мечтательной женщины. Французские художники Жюль Шере, Анри Тулуз-Лотрек, Пьер Боннар и чех Альфонс Муха вслед за японскими мастерами создали в графике целый мир образов привлекательных женщин. Своеобразное продолжение этой прекрасной темы, – украшения, созданные ведущими французскими ювелирами.

Более подробное знакомство с японским искусством восходит к всемирным выставкам. С этого времени Япония с её культурой постепенно становится вдохновительницей художников целого поколения, особенно живопись и графика периода Эдо (1603-1868) и начала эпохи Мэйдзи (1868-1912). От японской эстетики и, находясь под впечатлением своеобразных композиций японского орнамента, художники ар нуво воспринимают такие средства выразительности, как абсолютную сбалансированность в пространстве изображаемых объектов, асимметрию, декоративность, акцент на недосказанность и «значащие умолчания» в гармонии с красотой и даже философские установки. «Важной особенностью работ дальневосточных мастеров была принципиальная композиционная незавершённость, когда сюжет можно мысленно продолжить "достроить" в уме, включив в него

недостающие элементы»²⁴. Так и в искусстве ар нуво, можно сказать, состоящем только из «начал», всё, как будто, остается в состоянии незавершения, в стадии формирования. По сути, стиль не имел своего постепенного «умирания». Скорее его история оборвалась, оставив нерешённой проблему, как оставить свои проекты «свежими» и «живыми».

Японская цивилизация породила искусство созерцательное, главной задачей которого было воссоединить человека с природой. Открытием для европейских мастеров было то, что в японском искусстве не было различия между «низким» прикладным и «высоким» станковым искусством. Японские художники-ремесленники предлагали их уравнивать задолго до того, как к этому начали призывать последователи «Движения искусств и ремесел». Более того, «началось освоение самой художественной системы японского искусства с присущими ей особенностями перспективного построения, декоративным решением плоскости, особой ролью силуэта и цветового пятна и необычайным для глаза европейца сочетанием обобщённых линий»²⁵.

Обращение к «японизмам»²⁶ (*Le Japonisme*) – термин французского искусствоведа и критика Филиппа Бюрти (1830-1890), впервые появившийся в его статьях в майском журнале «La Renaissance littéraire et artistique» 1872 года – было одним из важных составляющих, при создании и ювелирных изделий. «Особенно французские драгоценности ар нуво испытали самое большое влияние японского искусства, хотя, конечно "европеизация" японских ремёсел в большей или в меньшей степени проходила и в других странах»²⁷. Собственно всё японское искусство было обращено к природе – единственному источнику, сокровищнице, откуда японские мастера брали мотивы для создания своих предметов искусства. Оно применяло методы, позволявшие ощущать и выражать тончайшие изменения природы в периоды смены времён года. Плавная линия, как основа художественного языка, незаконченность движения, находящаяся в связи с ритмической структурой произведения, и органически вытекающая из них асимметрия – все эти особенности японского декоративного искусства стали, чуть ли не главным

импульсом для мастеров ар нуво в поисках концепции формообразования. «Не было на рубеже веков, вероятно, ни одного художника, - будь то такие мастера, как Галле, Лалик или Тиффани, - в творчестве которых не нашёл бы отражения образ Японии...»²⁸. Этот живой интерес к изящным натуралистическим созданиям давал неисчерпаемый материал для построения и отбора мотивов, орнаментальных сюжетов, подходивших для выражения идей ар нуво. «...Европейский творческий гений привыкал к чуждым форменным элементам и, претворяя их среди элементов своего искусства, постепенно пришёл к созданию новых, неизвестных дотопе художественных форм»²⁹ - писал немецкий художественный критик Адольф Брюнинг в статье «Влияние Китая и Японии на европейское искусство».

В миниатюрных ювелирных пейзажах, в которых явственно прослеживалось японское влияние, с помощью драгоценных материалов изображались лесные озёра, колеблющаяся в них вода, осенние леса, с яркой опадающей листвой или зимние чащи. Плавные корни растений, деревьев часто составляли контур украшений. Природные сезоны были очень популярными темами в драгоценностях ар нуво, например, в работах Рене Лалика.

Японская графика стала стимулом обращения к мотивам флоры и фауны. Появляются изображения водорослей, водяных лилий, рогоза, цикламенов, ирисов, насекомых, земноводных и ракообразных, а также птиц с длинными гибкими шеями – лебедей, грациозных цапель, в силуэтах которых четко прослеживаются черты сходства с японским изобразительным искусством.

И, наконец, японские техники значительно обогатили знания европейских мастеров. Например, в начале 1905 года в Королевский колледж искусств в Лондоне пригласили двух японских профессоров Унно Бисеи и Т.Кобаяши читать лекции по сплавам металлов, особенностям создания патинированных изделий из них, а также из рога и дерева³⁰.

Знаковое событие в истории ар нуво случилось 26 декабря 1895 года. В этот день Самюэль Бинг открыл в Париже на Rue de Provence, 22 магазин-салон, построенный по проекту парижского архитектора Луи Бонье и названный «Maison de l'Art Nouveau» (Дом нового искусства). Бинг преобразовал его из существовавшего ранее «La Porte Chinoise» (Ворота в Китай). В новом салоне проходили выставки произведений традиционного искусства Китая, Японии, работ молодых французских художников Э.Галле, П.Боннара, Ф.Брэнгвина, О.Родена, Ван Гога, который был частым посетителем галереи Бинга. Самюэль Бинг, таким образом, познакомил некоторых своих друзей с японским искусством. В салоне были представлены также произведения из стекла Л.К.Тиффани (США), выполненные в новом стиле, отчасти напоминающим восточный, и многих других мастеров, и, конечно, драгоценности Рене Лалика. Охватывая все формы искусства, выставка подчёркивала не только свежесть нового дизайна, но и важность декоративных искусств³¹.

В том же году Бинг, чья роль в становлении ар нуво признается немалой (по сути, он являлся одним из самых важных знатоков японского искусства в Париже), создал творческие мастерские «Art Nouveau Bing», где по проектам мастеров, «исповедующих» «новое искусство» изготавливались керамические и стеклянные предметы, мебель, люстры, а также ювелирные украшения, ведущим автором которых, был Рене Лалик. Бингу удалось в полной мере объединить самых талантливых мастеров прикладного искусства. Он дал возможность французским художникам изучить принципы построения формы и декора японских произведений, открыть новые творческие пути, в которых сочетались самобытные традиции двух частей света. Бинг внёс неоценимый вклад в историю ар нуво, дав ему название. Без преувеличения можно сказать, что именно Самюэль Бинг изменил представление парижан о современном дизайне и интерьере, по сути, он являлся одним из главных пропагандистов «нового искусства». Анри Ве

говорил о нём как о человеке большого вкуса, имеющим немалую смелость и предвидение.

Практически в одно время с Бингом в Лондоне на Риджент-стрит открыл свою галерею искусств Артур Ласенби Либерти (1843-1917), которая также специализировалась на предметах восточного декоративного искусства, тем самым, «стимулируя спрос потенциальных возможностей нового стиля ар нуво»³². Возникший интерес к необычным предметам искусства, Либерти подкрепил выпуском новой ювелирной коллекции из серебра, вдохновленный дизайном ювелира Арчибальда Нокса (1864-1933) – поклонника кельтского искусства из школы искусств в Дугласе. Коллекция называлась «Кимрик»³³.

В 1898 году в Париже была открыта еще одна галерея «La Maison Moderne» (Современный дом), основанная Юлиусом Мейер-Грефе (1867-1935) – писателем и искусствоведом, создателем мюнхенского журнала «Pan». Среди художников, работавших для этой галереи, были известные имена движения Ар Нуво – Густав Климт, Мюрис Дюфрен, Клемент Мере, Поль Фолло, Анри ван де Вельде и один из ведущих ювелиров Франции Люсьен Гайяр. Просуществовала галерея до 1903 года.

В Европе к концу XIX века всё также оставались сильны связи литературы и изобразительного искусства. Поэты-символисты активно воспевали «бледный идеал», в котором выражался скрытый знаковый смысл нового стиля. Впервые в литературных источниках термин «ар нуво» появился в 1881 году на страницах журнала «L'Art Moderne», основанного в Брюсселе О.Маусом и Э.Пикаром. Этот термин определённо считали своим в отношении собственного творчества и тесно связанные с журналом художники А. Ван де Вельде, В.Орта, Э.Грассе, Э.Гимар. «В произведениях художников рубежа веков романтическая и символическая поэзия играла столь же значимую роль, как и эстетизация животворящей силы природы и сложный цветочный мистицизм. Опираясь на внимательное изучение

природы, художники вырабатывали оригинальный язык животных и растительных орнаментов»³⁴.

Представители ар нуво обращались за вдохновением и в своих сюжетных поисках, так же как и символисты, к категориям чувственного, мистического и загадочного, ища скрытую идею, выдвигая вперед иносказание, символический подтекст как главный приём творчества: «...цель искусства дать такую интерпретацию вещи, которая наиболее полно выявила бы её идею и раскрыла бы её эстетически (т.е. через чувства, а не через разум). Одним из способов эстетического раскрытия вещи является подача её через символы. Символы как бы персонифицируют идею, адаптируют её для нашего восприятия... Символ как средство и Символизм как художественный принцип в полной мере нашли себя в искусстве модерна»³⁵. Отсюда следует, что «модерн есть выразительная сторона символизма»³⁶.

Мастера «нового искусства» были знакомы с отдельными значимыми произведениями литературы второй половины XIX столетия, которые имели решающее влияние на живописный язык символизма, такими, как стихотворения из сборника «Цветы зла» Ш.Бодлера (1821-1867) – основоположника эстетики символизма; пьеса «Пелеас и Мелисанда» М.Метерлинка (1862-1949) и его философские эссе, в которых рассуждается о попытках души достичь любви и понимания; романы «Иродиада» и «Саламбо» Г.Флобера (1821-1880) – с элементами психологизма и натурализма. В них содержится выразительная основа художественно-поэтических средств, которые воссоздают образы «навекки одинокой судьбы», бесконечной тоски, «несчастливого сознания», видений, меланхолических грёз, - тех самых внутренних состояний души, тоскующих по идеалу, способных придать оттенок таинственности и невысказанности. Символизм «не мог не оказаться многоликим: одни его представители уходили в мистику, другие, напротив, были ей чужды и, опираясь на эстетику символизма, умели открыть множество доселе неведомых нюансов»³⁷. Поэтому исследователи ар

нуво отмечают некие параллели в символической поэзии и причудливых, фантастических образах в искусстве, в том числе и ювелирном. Например, изысканные цветы в украшениях работы Рене Лалика сродни иллюстрациям к «Озарениям» Артюра Рембо (1854-1891):

*«О, потаенные самоцветы – раскрывшиеся цветы! ...
Цветы, что растут лишь в снах, распускаясь, звенят и сияют...
Наготу осеняют, пронзают и скрывают радуги, травы, море...
Крупницы жёлтого золота, рассыпанные по агату, колоннада красного дерева под изумрудным куполом, белые атласные букеты и тонкие рубиновые лозы вокруг водяной лилии...»³⁸.*

Понятие символа можно найти в искусстве многих эпох. Однако общая эмоциональная окраска и значение символа во все времена несли в себе разные чувства тайного откровения, согласно контексту образных средств. Произведения ар нуво с символической направленностью отличаются бóльшим оптимизмом и поэтической утонченностью. По утверждению Д.В.Сарабьянова, важно, «что многие мастера воплощали в своём творчестве не только чувство усталости или погружались в эстетское любование формальным приёмом, но и надежду, жажду обновления, веру в его возможность»³⁹. Поэтому в работах мастеров ар нуво чаще обращение к темам юности, любви, весны, цветения.

Идея соединения функции, конструкции и внешней формы в предметах в стиле ар нуво, сочетается с мелодраматичностью, фантастичностью, с оттенком невысказанности и таинственности, мистицизмом, даже легким эротизмом мотивов и, одновременно, подтверждает соответствие ар нуво общим законам стиля, единства творческих принципов, присутствия в нём иконографических, формообразующих, эстетических, мировоззренческих критериев. «В модерне... художник в поисках объекта не покидает этого мира, но создает такой предмет искусства, который, не выбиваясь из земных рамок, одухотворён неземной идеей. И оттого предмет модерна самодостаточен, замкнут и внутренне одухотворён. Можно сказать, что он довлеет себе и нет

ничего внешнего, что могло бы обогатить и дополнить его. Предмет модерна подобно Солнцу не отбрасывает тени»⁴⁰. Это определение – абсолютное выражение художественных идей мастеров ювелирного искусства Франции. Если утрированно подходить к вопросу, то любое украшение ар нуво не требует дополнительных предметов для объединения их в гарнитуры, в отличие от больших драгоценных парюр периода классицизма или барокко. В этом важная особенность ювелирного искусства ар нуво. И еще: «в отличие от смягчённых форм ювелирного искусства «Arts and Crafts» украшения ар нуво были драматическими, символическими, показательными, иногда больших размеров, тяжёлыми и имели огромное воздействие на публику»⁴¹. Последнее выходило за рамки обычного представления об украшениях, и было характерно для ювелирного искусства нового стиля.

По мнению многих критиков, основными чертами стиля ар нуво считаются балансирование между реализмом и условностью или стремление их соединить в одно целое. Преображая жизнь, художники признавали приоритет фантазии в творческом осмыслении окружающего мира, создавали так называемую «новую реальность», в которой приемлемой и допустимой была театрализация бытия, его мифологизация. Мифологизм стиля ар нуво нередко прибегал к разнообразным элементам, образам и формам культурного наследия прошлого. Народные традиции, обращение к фольклору и народному эпосу, также не остались вне поля зрения мастеров нового стиля. Например, в ювелирных украшениях очень часто изображались крылатые драконы или устрашающие готические маски в обрамлении змей.

Ар нуво имел и свои определенные социальные истоки, послужившие причиной его внутренней противоречивости. Стиль был «самым тесным образом связан с разными социальными факторами: обострением общественных противоречий, техническим и промышленным прогрессом, развитием общественной мысли, философии, науки, литературы»⁴². Его мастера стремились преодолеть эти противоречия между редким и массовым, между ручным производством и «штамповкой», приобретавшими всё

большее значение в духовной жизни эпохи. Поэтому приход «нового искусства», красота его произведений, способствовали развитию общественного вкуса. Таким образом, ар нуво пропагандируя элитарные настроения, приветствовал демократизм и открытость. «Выход за пределы "чистого искусства" в сферу обыденности, стремление изменить её, обогатить, поднять до высот подлинно художественных ценностей, в соответствии с тезисом о единстве пользы и красоты характерны для большинства мастеров стиля ар нуво»⁴³.

Интернациональное движение – ар нуво, как стиль, определённо проявил себя почти во всех видах и сферах художественной культуры (архитектуре, живописи, декоративно-прикладном и ювелирном искусстве, графике, музыке, театре, дизайне) в последнее десятилетие XIX и в начале XX века, при этом, сконцентрировал их в цельное, совершенное искусство, выраженное в его основополагающих принципах формообразования, объединявших родственные устремления мастеров, творческой интеллигенции в странах Европы и Новом Свете. Такой централизованный охват всех сфер искусства, характерные приемы выразительности, художественный язык ар нуво, и новые творческие подходы в изображении формы, способствовавшие созданию стилевого единства произведений, полноценного синтеза искусств, позволяет говорить о нём, как о самостоятельном, новом историческом стиле. «Стиль модерн (ар нуво) к 1900 году, несмотря на новаторство и своё невероятное восхождение, по правде сказать, истинный стиль прошлого, основанный на единой концепции, потому ярко себя проявивший»⁴⁴.

Выражая новый дух искусства, выстраивая новые формы, основанные на природных явлениях, именуемых «жизнь» и «естество», определяли и характер материалов, главным критерием выбора которых, была их естественная красота и художественная выразительность. Поэтому ещё одной важной «особенностью искусства модерна явилось полное небрежение материалом творчества»⁴⁵. Показательно это было в ювелирном искусстве.

На смену редким и дорогим камням пришли поделочные камни, рог, кость и даже стекло. Но объединённые одним художественным замыслом и виртуозно исполненные, они являлись образцами «ремесленной роскоши». Внешнее и внутреннее оформление произведений концентрировались в естественных формах и сводились к единому принципу реальности и красоты.

Широкое распространение стиля ар нуво и возникновение его существенных составных элементов в национальных вариантах, обусловило некоторые расхождения в терминологии, относительно названия стиля. Чаще всего в названиях использовалось слово «современный» («ар нуво», «модерн», «модернизм»). Скорее «МОДЕРН» является собирательным именем стиля, а термин «ар нуво» был лишь одним из множества названий, определяющих этот стиль, и что примечательно, этот французский термин особенно широко использовался в Англии. Однако он особенно близок к одному из направлений – «флореальному», или флорально-декоративно-орнаментальному течению, зародившемуся в Бельгии и Франции, в котором преобладал высокий уровень натурализма. Во Франции также были известны термины «стиль метро» и «стиль Гимара» - по имени архитектора Гектора Гимара (1867-1942), автора проекта входов в парижское метро (станция «Порт Дофин», построена около 1900 года), ставших неотъемлемой частью парижского городского пейзажа. В Бельгии стиль называли «стиль Орта», по имени архитектора-декоратора Виктора Орта (1861-1947), создававшего свои флореальные, «биоподобные» формы. Часто использовались насмешливые или даже обидные названия: «лапшечный стиль», «угорь», «солитер» или «стиль ленточных червей». В Италии ар нуво получил название «цветочный стиль» (благодаря большому количеству растительных мотивов), или «либерти» (по имени сети лондонских универмагов, продававших изделия ведущих британских дизайнеров и ремесленников), в Испании новый стиль именовали «модернизмо», в Германии – «югендстиль» («молодежный стиль» - по названию популярного немецкого

журнала «Jugend»). В Австрии он известен как «сецессион», зародившийся из движения Венского Сецессиона. В США его именовали «модерн стайл». Иногда на помощь приходили географические уточнения: было в ходу название «бельгийский стиль»; его именовали «английский стиль» и т.д. «Бесспорно, что любое движение столь широкое по географии, неизбежно должно изобиловать вариантами и противоречиями. Возможно, именно соединение разнообразных направлений обогатило искусство ар нуво и образовало то, что в свои дни было мощным и исключительно популярным стилем»⁴⁶. Мастера в этих странах, проповедуя общую идею «нового искусства», тем не менее, трактовали её по-своему, отражая индивидуальный характер каждого народа и, объединяя его, исторически сложившиеся признаки национальной культуры, с образцами новых мотивов и форм.

Знаком всего стиля, своего рода его эмблемой, стала знаменитая вышивка золотым шёлком по голубовато-серо-зелёной шерсти, выполненная Бертой Руше по эскизу Германа Обриста, на гобелене 1895 года, изображающая цветок цикламена (илл. 1. Stadtmuseum, Мюнхен). Швейцарский скульптор Обрист (1863-1927), прежде чем посвятить себя прикладному искусству, изучал ботанику. Дизайн Обриста показывает всё растение – от корня до бутонов, но характерный динамизм узору придают линии, сильно изогнутого стебля. Первоначально работа называлась «альпийские фиалки», но изображённые художником движения стебля очень напоминали изгибы бьющего в воздухе бича и тогда рисунок получил название «удар бича». Во французском ювелирном искусстве этот контур являлся часто основой и одновременно декоративной рамой многих композиций.

Линия динамичная и «своевольная» в стиле ар нуво составляет основу художественного языка (илл. 2). Характерная особенность ар нуво – «отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного, плавного движения изогнутых и волнистых линий, которые можно увидеть в любом произведении этого стиля. Они использовались как в реалистических

изображениях природных форм, так и в абстрактных образах, выявляющих органическую энергию, но во всех случаях упор делался на декоративный, плоскостный характер рисунка. Основательность, массивность, любой намёк на постоянство или неподвижность – все эти качества противоречили стилю ар нуво. По сути, это был декоративный стиль, служащий для придания весьма прочным предметам видимости хрупкости и воздушной легкости»⁴⁷.

Важнейшим в иконографии ар нуво становится мотив «летающего», ритмичного, экспрессивного движения, формирующегося в «трепетную» линию. Прихотливая, спутанная, бесконечно переплетающаяся, с переходами и градациями, вертикальная и горизонтальная, уравновешенная и текучая линия, господствует в орнаменте ар нуво. Она «живет» сама по себе, образуя сложный, неповторимый орнамент. Этот стиль «в чистом виде или то, что обычно подразумевается под этим, - это "разговор" линией»⁴⁸. Для ювелирного искусства использование линии является одним из основных приёмов в формообразовании украшений. Например, для французских мастеров было характерно изображать линию в фигуративной манере, в виде изгибов корней или морской водоросли.

Орнамент, как и линия, занимает ведущее место по способности возникновения в разных видах искусства. Орнамент ар нуво выделялся новизной излюбленных мотивов и небывалыми беспокойными и подвижными линейными ритмами, утверждающими новый смысл, новые трактовки, ранее с орнаментом не связанный, например, извилистые, усложненные, волнистые очертания волос. В период нового стиля художники начали возрождать орнамент, состоящий в глубокой внутренней связи с произведением. Очень важным стало то, что ар нуво, собственно и начался с орнамента. Орнамент объединял идею, форму и конструкт произведения. С самого начала, это искусство проявилось в орнаментальном изменении образа и мотива. Здесь следует обозначить средства, которым достигаются стилевые особенности ар нуво: «прежде всего счастливым равновесием изобразительности и орнаментальности. Если декоративность является

средством привлечения внимания, то орнаментальность – средством удержания его. Определенной графической и цветовой ритмикой орнамент придаёт художественному предмету своеобразное звучание и как бы зачаровывает и завораживает зрителя»⁴⁹. Поэтому ар нуво часто называют – орнаментально-декоративное движение.

В некоторых произведениях, включая и ювелирные, однако, заметен переизбыток орнаментации. Но, в данном случае, не так важно количество «застывших» орнаментальных мотивов и форм, а то, как они «взаимодействуют» между собой, какой в них язык символов, преобразованных в этот орнамент. Олицетворяя «дух времени», орнамент не только украшает любой предмет ар нуво, он сам оказывается самостоятельной художественной структурой, декоративно «комментируя», графически обоснованные мотивы природы. Эта тенденция очень характерна для французского ювелирного искусства. В драгоценных украшениях мастера сами изделия строят по принципам орнамента или линии, которые становятся одновременно конструкцией – зубцами гребня, оправой для драгоценного камня и т.д. Таким образом, становясь самостоятельным «монтажным элементом», декоративная линия плавно перетекает в орнамент; орнамент создаёт модель, а модель выстраивает в себе единое пространство. Из этого исходит главное правило ар нуво: всё подчинено гармонии, «уравновешенной асимметрии» и природной красоте.

И ещё очень важная особенность французских драгоценностей: в орнаменте этих украшений декор, т.е. драгоценные, поделочные камни, малоценные материалы и фон (разнообразные виды эмали), имеют одинаковое по важности значение и обладают способностью не только дополнять друг друга, но и в какой-то мере заменять, благодаря богатству своих цветовых сочетаний. Такая особенность украшений, как нельзя лучше отвечала орнаментальным фантазиям стиля и задачам эффектного построения формы.

Орнамент «нового искусства» исходит из органической природы. В искусстве орнамента развитие шло от изображений, соответствующих естественным формам. Многие из этих мотивов или в самостоятельном виде или включёнными в более сложный сюжет, можно встретить в произведениях французского ювелирного искусства. Например, изображение дерева в подвесках, – символического «древа жизни», «древа познания» – нашло себе реализацию именно в орнаменте. «Сам же реальный мир манит бесконечным разнообразием, неисчерпаемым богатством так, что искусство может только выиграть, погружаясь в него всё глубже, становясь его верным отображением, его безусловным подобием»⁵⁰. И орнамент здесь оказался характерной, органичной образующей новых идей.

Есть ещё один важный вид естественных орнаментальных мотивов, связанных с ар нуво, когда одна часть природной формы становится раппортом, как на обоях или в декоративных рамках. Например, стебли и бутоны, корни растений, рыбы, насекомые, птицы, животные. Все эти «живые объекты» переходят в орнамент нередко в стилизованной форме, преобразованными, относительно тех, какими они выступают в природе. Тогда явная, известная форма растения или другой природный образ изменяются, переходя в свои собственные символы – естественные «формулы» ар нуво. Такие «родственные» детали орнамента повторялись в звеньях драгоценных браслетов или ожерелий, работы французских ювелиров. «Взять источником для сюжета растение, имеющееся в природе, и в то же время создать стилизованный декор; освободиться от условностей и не нарушить традиции – вот высшая задача. Во всех искусствах всех времён и всех народов растение служило прототипом, основой для формы и цвета. Следующие поколения архитекторов, живописцев, керамистов, ткачей, ювелиров и стеклодувов изучали растение, как изучают правила грамматики»⁵¹.

Были и предметы декоративного искусства, в программе которых до мельчайших подробностей копировались насекомые, животные или цветы, демонстрируя, таким образом, «эластичность» стиля. Художественные

образы для своих произведений мастера ар нуво, включая и ювелиров, находят именно в животном и растительном мире, демонстрируя в деталях интеллектуальное восприятие природы. Ещё «в середине столетия, в изобильной атмосфере любви к роскоши и ботанического пристрастия, процветал вкус к натуралистическим драгоценностям»⁵².

Изысканность растений, их вытянутые, динамичные, изогнутые силуэты и составляют основу своеобразного орнаментального языка нового стиля. Естественные формы цветов и трав воплощаются волнистыми, текучими линиями, сливаясь в цельное, всеобъемлющее произведение. «Готовность живописцев, художников прикладного искусства, дизайнеров, архитекторов и декораторов воспринять нетривиальные формы и мотивы со времен Рёскина была обусловлена тоской по новой духовности, которая могла бы противопоставить угрожающему, отчуждающему всё живое индустриальному обществу соединенность с природой»⁵³.

Художники ар нуво высоко почитали природу – сокровищницу форм целостного мироздания. Их привлекало естественное начало, тот неиссякаемый источник идей, поиски разнообразных форм и красок, возможность соединения природной красоты с элементами из придуманного ими мира для построения новых образов и утверждения их в творческом процессе. Такие «живые» картины, с помощью силы воображения воплощенные в произведениях искусства, помогали в поисках ответов на вечные вопросы мироздания. Об этом писал Эмиль Галле (1846-1904) в своей книге «Статьи об искусстве. 1884-1889» (*Ecrits pour l'Art. 1884-1889*), вышедшей в 1909 году: «Художник не творит химических процессов, не создает насекомых, цветы, пейзажи, он изображает черты бытия, суть пережитого и произошедшего. Пусть ученый утверждает, что плакучая ива выглядит не более плакучей, чем другие ивы, но для глубоко чувствующего человека – это самое печальное дерево на свете»⁵⁴.

Это, пожалуй, была одна из самых интересных тем и во французском ювелирном искусстве периода ар нуво, - тема растительного и животного

миров. Деревья и цветы, стебли и листья, семена и даже корневые системы, благодаря своим естественным формам и биологическим особенностям строения, служили необходимым материалом для творческих фантазий мастеров. Это объясняется ещё и тем, что в Европе в первой половине XIX века возник интерес к садоводству вообще и разведению цветов, диковинных и экзотических, привезенных с Дальнего Востока и Южной Америки.

Особенно мотив цветка в ар нуво приобретает главенствующее положение. Некий «цветочный мистицизм» в узорах, орнаменте и в художественном образе становится образцом для создания «живого» произведения. Предпочтение отдавалось оранжерейным цветам: лилиям, ирисам, орхидеям, гвоздикам, нарциссам, тюльпанам, а также диким полевым цветам – василькам и макам, и конечно, чертополоху и подсолнухам. Выбор вышеназванных растений очень подходил стилистике ар нуво, проповедовавшей приоритет линии и контура над объёмной конструкцией, а также их смысловые соответствия и символы культивировали новый язык цветов. «Мандрагора и белладонна означают тоску и уход от мира, осенний безвременник напоминает о том, что всё в мире преходяще. Неудержимо влекут к себе и горько-сладкие чары мака, и таинственная сила цветов, растущих на болоте. К новому стилю как нельзя лучше подходили подвижные стебли вьющихся и ползучих растений. А зонтичные султаны соответствовали ритмическому движению масс в декоративном искусстве модерна»⁵⁵.

Для ювелирного искусства было характерно не просто изображение отдельно взятого цветка, его формы, структуры, колористических особенностей. Мастерам были интересны «осознательно» наглядные формы всего цикла жизни растения: от его рождения до естественного увядания. «Ювелиры и дизайнеры обращались к определенным изображениям природы: зародыш, намекающий на весеннюю пору жизненного пыла и юности, был предпочтительней цветка; усик виноградной лозы привлекал больше, чем лист винограда; хрупкое, крылатое семечко платана; интересная,

сдержанная твердость сосновой шишки; пестик и стебель, - все это стало более интригующим, чем цветок непосредственно, и развилось в органические и символические мотивы»⁵⁶. Благодаря работам с микроскопом, начатым в XIX веке, обнаруженный рисунок тончайших сеток и перегородок в строении растений, значительно обогатил композиции и жанры орнамента. Мотивы растений теперь «показывали» то, что называли *le frisson de la vie* – «трепет жизни».

Еще в середине XIX века французский ювелир Оскар Массин (1829-1892) создавал цветочные гарнитуры с алмазами и другими драгоценными камнями, сильно повлиявшими на ювелирное искусство нового стиля. Ювелиры ар нуво во Франции унаследовали такую традицию создания драгоценностей, изображающих цветы, объединяя её с современным подходом к естественному дизайну, интерпретируя и переделывая темы, согласно их новой идеологии⁵⁷.

Представители большого мира насекомых, особенно бабочки, стрекозы и жуки, представленные в своей «естественной» среде, впрочем, как и растения, стали излюбленными мотивами нового стиля и его декоративного пространства. «В качестве стилистических моделей для художников ар нуво очень подходили эти хрупкие существа, переливающиеся всеми цветами радуги, с тонким, можно сказать, графичным строением тела. Кажущаяся "нервозность" и порывистость их движений импонировала "нервной игре линий" модерна. Кроме того, насекомые находились у истоков жизни, а благодаря подвижным эластичным членам, их тело могло принимать фантастические формы»⁵⁸.

Особенно ювелиры Франции «подвергали» насекомых скрупулёзной детализации. Отличительной особенностью таких работ было то, что украшения-насекомые были абсолютно самостоятельными арт объектами, в отличие, например, от драгоценностей XVIII века, где только цветок, усыпанный алмазами и другими драгоценными камнями «разрешал» присутствие «летающего» над ним такого же алмазного насекомого. В

драгоценностях ар нуво насекомые стали существами фантастическими, иногда даже вызывающими отвращение, из-за подчеркнутых анатомических подробностей строения их маленьких организмов, но чаще, всё-таки, красивыми и яркими.

Парящие над водой насекомые были заимствованы из японского искусства и литературы, например, из поэтического сборника М.Сайонзи «Стихи стрекозы» (*Poems de la libellule*), переведенной в 1885 году на французский язык Ж.Готье. Гибкие и легкие, блестящие и жужжащие, отражающие солнечный свет, существа, стали моделями для хитросплетений орнаментальных узоров ар нуво. Особенная игра цвета на крыльях бабочек, мотыльков и стрекоз, выполненных в такой реалистичной манере ювелирами, что в какой-то момент, казалось, способных «вспорхнуть» и «улететь», и переливающийся колорит панцирей жуков, точно соответствовали природной цветовой палитре нового стиля. Детально изображённые и стилизованные насекомые, – кузнечики, жуки-олени, скарабеи (древнеегипетский символ цикла жизни), наконец, пауки, изображавшиеся вместе с тончайшей паутиной и «разбросанными» на ней каплями дождевой воды из полудрагоценных камней, являли собой энтомологическое многообразие земной фауны. Часто изображались и такие представители животного царства, как змеи – символизирующие жизнь, мудрость и вечность, а также ящерицы, лягушки. Например, змея или клубки корчащихся змей были одними из излюбленных мотивов в драгоценностях Рене Лалика.

В ювелирных украшениях и других предметах декоративно-прикладного искусства многократно использовались и мотивы морских растений и животных. «"Плазматический" характер этих "промежуточных" организмов имеет некое таинственное родство с "текучей" орнаментикой искусства рубежа столетий. Холодные щупальца полипов определяли порой формы подсвечников и люстр, стебли водяных лилий "оплели" искусство "конца века"»⁵⁹. Морские водоросли и «бурлящие» завитки волн, стали очень

популярными, для изображения движения, их динамичность и подвижность передавались с помощью драгоценных камней в украшениях. Водяное «царство» и населяющие его существа становятся предметом особого пристрастия ювелиров. Витиеватые кораллы, фантастические ракушки, рыбы, морские звезды, медузы, крабы, осьминоги и другие представители водного мира, преимущественно южных морей, скрывающиеся в таинственных глубинах, становятся одними из ведущих мотивов в драгоценностях многих ювелиров, например, Жоржа Фуке.

Птицы и их яркие перья были идеальны для ювелирных изделий, в которых тончайшие оттенки эмалей, в сочетании с драгоценными и полудрагоценными камнями придавали неповторимый облик представителям пернатого царства. Павлины, грациозные лебеди, ласточки, изображённые в полете, петухи, символизирующие рассвет, хозяйки ночи – совы, фазаны, журавли, цапли, благодаря художественным находкам мастеров, являлись в новых декоративных образах, поражавших своей загадочностью. Люсьен Готре в своих произведениях чаще других французских ювелиров изображал величественного павлина. В его интерпретации эта птица приобретала не только своеобразное цветовое решение, но и чувственность, характерность.

Как уже говорилось выше, в своих эстетических исканиях Джон Рёскин ставил природу на одно из главных мест в искусстве. Он утверждал, что природа главнейший источник жизни, без которого искусство не имеет силы, но вместе с тем, авторское видение, воображение, фантазия играют решающую роль в творчестве художника, что особенно характерно для представителей стиля ар нуво. «Величие искусства создается из двух элементов: во-первых, пристального и напряженного наблюдения природных явлений, во-вторых, деятельности разума человеческого, который приводит эти явления в порядок и делает их наиболее пригодными для зрителя, наиболее памятными и прекрасными в его глазах»⁶⁰. Выдающиеся мастера ювелирного искусства Франции всегда следовали этим правилам и создавали

удивительные произведения, научив людей по-новому видеть красоту природы.

Гротески – причудливые сочетания реального и фантастического, крылатые существа, драконы, сказочные химеры, а также природные метаморфозы, например, рождение бабочки из куколки или увядание и изменение отцветающих растений, были также очень популярными в ювелирном искусстве, ещё и в соединении с привлечёнными особыми значениями орнаментики ар нуво. В таких произведениях конкретный природный образ изменялся в угоду стилю, объединяя в себе, казалось, несовместимые разнородные элементы природных явлений с обобщёнными трактовками формы, существующими на грани реальности и условности. «Возможно, наиболее важным, при создании гротесков или "гибридов" в ар нуво, – было обаяние, в сочетании с отвратительным и кошмарным, в результате чего, они становились совсем не тем, чем они кажутся»⁶¹. В 1890 – 1900 гг. практически все вышеназванные мотивы, стали интернациональными в творчестве ювелиров-мастеров.

Художественное представление «новой реальности», проповедовавшей культ женственности, образного женского начала, показало, что именно женщина явилась самым влиятельным и характерным источником творческих идей. Отчасти, это связано с изменением роли женщины в реальной общественной жизни. Получение избирательного права, свобод, казалось, была темой, отражённой во многих изображениях женщин в искусстве ар нуво. Изысканные линии женского тела, их правильные контуры, эффектные профили, нюансированные волнообразно ниспадающими прядями волос, культивировались и активно подвергались художественной разработке, преобразённые в новые оригинальные формы произведений. «Образная символика длинных женских волос "обрамляет", подобно арабескам, все искусство модерна»⁶².

Собирательный образ дамы *fin de siècle* стал главной темой ар нуво. Это особенно обогатило ювелирное направление. Французская поговорка:

«*La femme doit se dorer pour être adorée*» (Женщина должна себя украшать, чтобы ей поклонялись), абсолютно соответствовала смыслу создания предметов, в которых и главная тема, и героиня – свободолюбивая и независимая женщина, которой они собственно должны были принадлежать, – являлись тождественными.

Примечательно, что в период ар нуво многие арт объекты, например популярные плакаты (одна из эффективных форм художественного выражения), изображавшие женщин, рекламирующих велосипеды, печенье, чай и многое другое, визуально привлекали внимание не столько к рекламируемому продукту, сколько к красочным женским портретам. Предмет рекламы уходил на второй план, выдвигая на первый – женский декоративный образ. В ювелирном искусстве происходило обратное. В данном случае, женщина представлялась как обаятельная «модель», а собственно украшение (как предмет декоративно-прикладного искусства) с его изобразительной программой, вызывало большой интерес и долгое рассматривание. Впрочем, многим владелицам редких украшений в стиле ар нуво роль «модели» очень импонировала.

Особенно во французском ювелирном искусстве женское лицо и тело применялись мастерами, исполненных их молитвенного почитания, чаще других мотивов, характерных для нового стиля. «Женские образы были особенностью ювелирных украшений ар нуво, часто принимавшие символические формы»⁶³. Обнаженная женская фигура или слегка «задрапированная» ювелирными материалами, в сочетании с фантастическими волнами длинных волос, стала символом украшений ар нуво. «...Женщина представляла все... и частое использование женского мотива в драгоценностях ар нуво стало почти призывом для восстановления гармонии в жизни и искусстве»⁶⁴. Ювелирам удавалось создавать в своих произведениях разные женские образы: и роковых эротичных красавиц, и мечтательных девственных принцесс, при этом, сохраняя и навеянные символизмом аллегории, и живописные мотивы ар нуво, что абсолютно

соответствовало общему декоративному замыслу. Художники, придумавшие мечту, нашли новые принципы, разработки, трактовки и свой собственный язык, то, что австрийский художник Леопольд Шмутцлер (1864-1941) назвал «биологическим романтизмом»⁶⁵.

Две знаменитые женщины конца века особенно вдохновляли мастеров на создание таких произведений. Одна из них американская актриса и танцовщица Лои Фуллер (1862-1928) – настоящее имя Мария Луиза (илл. 3, 4), которая произвела сенсацию в парижском театре «Folies Bèrgère» (Фоли Бержер). Лои представила спектакль, где сочетались пантомима, балет и, так называемый, «серпантинный танец». В 1889 году в театре было установлено электричество. Танцовщица придумала, как использовать искусственное освещение, чтобы произвести невероятное впечатление на публику. Проекция танца на экран и стробоскопический эффект, «выхватывавший» из темноты посекундно её движения, завораживали парижан, которых, казалось, уже ничем невозможно удивить. Кроме того, в «Танце змеи», она динамично вращала вокруг себя огромное полотнище легкой ткани, которое, как волшебные светящиеся волны расходились и сходились вновь. Лои Фуллер своими эффектными танцами («Танец мотылька», «Танец кувшинки», «Танец облака») олицетворяла эстетику «нового искусства»⁶⁶. «...Она часто начинала в чёрном как смоль платье и затем использовала сверкающие электрические огни. Она помещала палочки алюминия или бамбука в свои юбки, чтобы создать волны света и движение, которые повторяли чувственность и энергию линии ар нуво»⁶⁷.

Всё, что было связано с искусством Лои, было модным довольно долго. Триумфом её творчества стали представления на Всемирной выставке 1900 года в Париже в театре, построенном лично для неё на территории выставки. Женщина, хореография которой воплотила новую энергию и новую красоту, «вырванную» из мрака, навсегда осталась в истории ар нуво, как часть его живописной системы и иконографии⁶⁸. В её искусстве соединилось условное и реальное, можно сказать, что она представляла собой живой арт объект.

«Своим танцем ей удалось создать видимую связь между символизмом, модерном и новым пониманием цвета и света в искусстве»⁶⁹. Органичность, художественно-образное динамичное движение танцовщицы, многие мастера увековечили в ювелирных композициях, которые были признаны одними из лучших образцов ар нуво.

Живым символом ар нуво являлась и французская трагическая актриса Сара Бернар (Генриетт Розин Бернар) (1844-1923) (илл. 5, 6), следовавшая строгим правилам художественного творчества – академизму. В начале XX века поклонники её называли самой знаменитой актрисой за всю историю. Для Бернар выполнялись заказы, в которых изначально заключались её творческие идеи. Художники создавали эскизы к театральным костюмам и постановкам, афиши и ювелирные украшения, с изображением женских головок, в которых было очевидным сильное портретное сходство с «божественной Сарой». Её мироощущение, любовь к экзотическим и «экстраординарным» украшениям, давала художникам и ювелирам широкие возможности для создания произведений искусства высокого уровня. Актриса выражала свою потребность в роскоши многочисленными заказами «новых» драгоценностей и вдохновляла французских мастеров на создание таких украшений, в которых соединялись выразительная линия ар нуво, женские образы, драгоценный натуралистичный узор и понятие символа. В истории французского ювелирного искусства личность этой женщины занимает особое место. Сара Бернар активно пропагандировала драгоценности, созданные персонально для неё Рене Лаликом и Жоржем Фуке не только со сцены, но и непосредственно в светских кругах, таким образом, устанавливая на такого рода украшения, моду и, тем самым, вызывая на них активный спрос.

Помимо ювелирных «портретов» роковых красавиц, чувственных русалок, фривольных одалисок, фей, нимф и сказочных принцесс, в ювелирном искусстве Франции периода ар нуво частым было и изображение женщины, символизирующей чистоту и кротость, появляющуюся из

цветочного бутона или в цветочном венке – так называемая *femme-fleur* – «женщина-цветок». Такие образы были характерны для творчества Анри Вева. Другие ведущие ювелиры Франции, особенно Лалик, Фуке, и Готре создавали неповторимых красавиц, внося в каждое украшение своё видение женской красоты, подчиняясь культу дамы ар нуво, который указывал на одно из важнейших направлений «нового искусства».

Изображение чувственной женщины ар нуво, мечтательной, «играющей» тайну, существенно отличалось от женского образа в искусстве начала XIX столетия. Нагая или полуобнаженная женщина, роковая и независимая, «не насытившаяся», такая как в поэзии Шарля Бодлера, ярко выражала блеск и противоречивость нового стиля и признавалась прекраснейшим творением Природы, способным показать и «восторг жизни», и «блаженство нисхождения»:

XXVII

*В струении одежд мерцающих её,
В скольжении шагов – тугое колебанье
Танцующей змеи, когда факир своё
Священное над ней бормочет заклинанье.*

*Бесстрастию песков и бирюзы пустынь
Она сродни – что им и люди, и страданья?
Бесчувственней, чем зыбь, чем океанов синь,
Она плывёт из рук, холодное созданье.*

*Блеск редкостных камней в разрезе этих глаз...
И в странном, неживом и баснословном мире,
Где сфинкс и серафим сливаются в эфире,*

*Где излучают свет сталь, золото, алмаз,
Горит сквозь тьму времён ненужною звездой
Бесплодной женщины величье ледяное⁷⁰.*

По мнению многих историков ювелирного искусства именно драгоценности были одним из самых ярких явлений стиля ар нуво. Возникший огромный интерес ко всем направлениям декоративно-прикладного искусства, повлёк за собой особо пристальное внимание и к

ювелирным украшениям. Это объясняется рядом причин. Во-первых, золотоделие открыло новые технологические методы и обратилось к малоценным материалам, способным отобразить любые органические природные формы, что уже само по себе было вызовом, брошенным традиционному созданию драгоценностей; во-вторых, причудливые, фантастические образы стиля ар нуво, соизмеримые с нерукотворными образцами живой природы, воплощённые в ювелирных украшениях, для их заказчиков являлись определяющим элементом не только в костюме, но иногда и в мышлении; и, наконец, в-третьих, сами мастера, обладая особенно значительным художественным даром, артистизмом и тонким вкусом, при создании ювелирных украшений, их орнаментального оформления, подчинялись только собственным творческим идеям, а «весь смысл в творчестве, если вещь несёт в себе художественный заряд, то она – навсегда, как бы её не называли, куда бы её не отнесли»⁷¹. Таким образом, все эти вместе взятые факторы характеризовали очень эмоционально многогранную, беспрецедентную природу драгоценностей ар нуво.

В украшениях с усложненным, переплетающимся растительным и криволинейным декором, заполняющим поверхность, обнаруживалась внутренняя близость с плавным движением, отличавшимся легкостью и изяществом, выстраивающим пространство. Мастера добивались, так называемой, «дисциплины формы», выразительности силуэта, при помощи прихотливо извивающихся контуров, декоративной организации плоскости, смещая центр композиции к краю, подобно произведениям японской графики. Акцент на художественную форму ювелирного изделия, а не только на драгоценные материалы, существенно отличал работы французских ювелиров от произведений мастеров предшествующих эпох. «Ювелирное искусство поражало своей скульптурностью, а материалы выбирались по принципу "пригодности для замысла", нежели ценности... Франция господствовала в этом пространстве»⁷².

Мастера придавали флореальным формам более сложное значение, выходящее за рамки простой стилизации растений. При всём их многообразии, они не существуют сами по себе в украшениях, подчёркнуто обособляясь, а напротив, сливаются в единый узор, соединяют разнородные части предмета. «Мотивы, рождённые природой, превращаются в затейливые иероглифы, несущие в себе нервную символику искусства начала века... Утонченность и манерность маленьких скульптурок, где крабы и каракатицы угрожают прекрасным девушкам и нежным бабочкам, рассказывают о трагическом предвосхищении гибели старых ценностей и предвещают новый мир и новые художественные идеалы»⁷³.

Интерес к внутренним переживаниям человека также нашел своё отражение в пластике фантастических ювелирных форм. Это был новый способ выражения, сочетающий духовно-эмоциональный и символический смысл, ритмическую экспрессию и даже некую напряжённость, добавляющий произведению смысловую насыщенность и «призывающий» разгадать его загадку.

Ювелиры Франции продемонстрировали «чистый» стиль ар нуво в своих творениях. Их увлечение Средними веками, народными сказаниями и преданиями, старинными легендами Востока, религиозным мистицизмом, определённо влияло на выбор тем произведений. Это была в какой-то степени драгоценная живопись детства на взрослые темы. Своего рода игра, «иррациональные импульсы» в искусстве.

И природа, и поэзия в произведениях ювелиров-художников, как два неразрывных состояния, были тождественны, потому что именно природа соединяла основные составляющие ар нуво – фантазию, событийность и натуралистичность. Мастера показывали естественные природные явления и впечатление от них, с новым пониманием их многочисленных «шифров» и соответствий. Подчеркивалась красота природной линии, усилилась декоративность, изменился и колорит. В цветовом решении органично сочетались бледные, почти «туманные» пятна и яркие, насыщенные оттенки.

В моду входили серо-голубой, оливковый, палевый, нежно-розовый, жемчужно-серый цвета. Градации синего и зелёного, лилово-фиолетового, светло-охристого тонов, были любимыми цветосочетаниями стиля ар нуво. Мягкие тона эмалей, полудрагоценных и драгоценных камней – основная палитра нового ювелирного искусства. Дополнительный декоративный эффект украшения получали, благодаря текучим золотым контурным линиям «орнаментальных зарослей», часто выложенных мелкими алмазами. «Лесистая местность, например, искрилась свежей белой зимой, с синеватым оттенком ледяной неподвижности. Спелая печаль осени особенно соответствовала исчезающему столетию, его красновато-коричневому цвету в золотых падающих листьях, так красиво интерпретируемых Лаликом... закаты и восходы солнца распространяют бледно-розовый жар света и раскрашивают некоторые из самых ошеломляющих драгоценностей ар нуво»⁷⁴.

«Искусство не "приукрашивает" жизнь, оно – сама жизнь. Его задача не в том, чтобы в "священные мгновения" поднимать нас над "заботами повседневности". Человеку гораздо основательнее следовало бы хранить, а также проявлять повсюду и всегда своё художественное чутьё...»⁷⁵. Поэтому лучшие образцы стиля ар нуво создавали в самых различных областях искусства такие выдающиеся мастера, как Обри Бёрдсли, Луис Комфорт Тиффани, Пьер Боннар, Эдуар Вьюяр, Анри де Тулуз-Лотрек, Поль Гоген, Рене Лалик, Жорж Фуке, Люсьен Гайяр, Люсьен Готре, Эмиль Галле, Анри Веве, Густав Климт, Эдвард Мунк, Виктор Орта, Гектор Гимар, Чарльз Рени Макинтош, Антонио Гауди и многие другие. Новый стиль объединил все виды искусства, оставив яркий след в каждой национальной культуре. В пору своего наивысшего расцвета около 1900 года ар нуво приобрел огромную популярность, как в континентальной Европе, так и в США.

Возникновение такого большого стиля, распространившегося на многие регионы, не случайно и обыкновенно связывается с понятием *fin de siècle* – «конца века». Это название – не просто обозначение какого-то

определённого отрезка времени, но объяснение ощущения, созвучного времени, - декаданса, упадка, усталости, прощания, но одновременно и ожидание лучшего, страстного желания глубоких перемен, надежды на то, что впереди что-то новое, необыкновенное и обязательно счастливое.

Иногда период существования ар нуво называют и «эпохой около 1900-го года». Употребление такого многозначительного понятия, как «эпоха», красноречиво и очень выразительно обозначает значимость новой орнаментальной системы, представляя её, как признанный «прорыв» в искусстве нового времени. Оно констатирует существенный факт: несмотря, на сравнительно короткий период (рождение–расцвет–упадок проходили на протяжении примерно двадцати лет), стиль ар нуво сумел сформировать свою реальную среду, показав новые представления о духовной культуре, развернув мощные художественные «превращения». Произведения нового стиля с особой окраской и «звучанием», активно вторгались в окружающий мир человека, не только отражая атмосферу того времени, но и заметно влияя на неё. «Модерн, пышно расцветший на рубеже двух веков, был тем стилем, который особенно настойчиво стремился осуществить идею декоративно-монументального ансамбля. Казалось, что всё – от архитектуры до ювелирных изделий – можно подчинить гнущимся линиям модерна, который жил идеей синтеза, цепко держась при этом за понятие элегантности»⁷⁶.

Ар нуво как стиль «стремился» воплотить дух современной эпохи и всеобъемлюще создать новые художественные формы, как это также было свойственно и стилям прошлого, потому что «стиль – это общность формы»⁷⁷. Но другие исторические стили осознавались как целостные художественные системы лишь впоследствии, с течением времени, а после, через несколько десятков лет, возникали вновь, копировались или «дублировались», более или менее востребованные, с приставкой «нео». Ар нуво же именно начинался с того, что выдвигал и отстаивал самостоятельные, принципиальные, новые стилевые программы и идеи. Новизна ар нуво сразу же оказалась несомненной. Доныне не было

масштабного возврата, к созданным им излюбленным мотивам и колеблющимся ритмическим линиям, особой нервной подвижности контуров. До сих пор никто не знал «нового» ар нуво. Он остался навсегда первозданным в искусстве рубежа XIX и XX веков с важнейшей, поставленной для себя задачей, которую можно определить как принятие нового эстетического отношения к жизни и преобразование её, посредством искусства, преклоняющегося перед Природой, создание художественной пространственной среды, в которой бы смог воплотиться идеал изысканной красоты, естественной, настоящей и придуманной, отсутствующий в действительности.

Впрочем, новый интерес к ушедшему искусству возник в 1990-х годах, особенно на рубеже XX и XXI веков, когда отмечался столетний юбилей ар нуво. «И обнаружилось, что чем дальше по времени мы дистанцируемся от имевшей быть когда-то серебряной осени высокого искусства, тем неизбежнее становятся наши любовь и пристрастие к ней... Просто есть события, к которым всегда относятся с должным пиететом, целомудренностью и грустью. Это – воспоминания детства, о первой любви, о покинутой родине... Искусство модерна вполне вписывается в ряд подобных событий»⁷⁸.

Стиль ар нуво «угас», в силу различных обстоятельств. Причинами послужили, прежде всего, Первая мировая война, которая нанесла сокрушительный удар по этому направлению художественной жизни, бескомпромиссно разрушив начинания его создателей. Судьба Европы решалась вдали от признанных центров нового стиля. В условиях нарастающей напряжённости «созерцательному» искусству уже не было места в будущем воинственном времени. «Преображённая» действительность повлиять на ход истории не могла, слишком сильны были социальные конфликты, слишком открыто происходила подготовка держав к войне и уже эстетические эксперименты представителей ар нуво приобретали всё более несвоевременный характер. Кроме того, высокий художественный вкус не

мог помочь произведениям ар нуво и от тиражирования в системе «массовой» культуры. «То обстоятельство, что в пределах одного стиля рядом существуют прогрессивное и реакционное, массовое и индивидуальное, объясняет и образно-содержательный дуализм модерна... Эта противоположность образуется за счёт различного толкования коренных вопросов содержания искусства, - вопросов художественной правды, глубины понимания жизни, честности и чистоты отношения к задачам художественного творчества»⁷⁹.

Уже в начале XX века стиль ар нуво вызвал к себе постепенное «охлаждение» со стороны некоторой части творческой интеллигенции. Эстетическое «прекраснодушие» немилосердно отрицалось. Критике подвергались отход от действительности, стремление к приукрашиванию жизни, изобилие в произведениях «вычурных», по их мнению, украшательств. Новое поколение авангардистов, полностью ориентированное на реформу, стремилось отказаться от идеализации реальности.

Важнейшие художественные открытия в ювелирном искусстве в период ар нуво: декоративность, усложненность композиций и высокая эмоциональность украшений также уступили место другим стилистическим исканиям. На смену пришёл стиль ар деко – художественное направление, в котором дизайн ювелирных украшений полностью меняется. Форму диктуют чистые геометрические линии. Разноцветные квадраты, круги, прямоугольники и треугольники причудливо переплетаются между собой, образуя сложные линейные конструкции.

Возникнув однажды в жизненном пространстве человека, искусство ар нуво стало его потребностью, процессы интеграции искусства и жизни обретали гармоничное, возвышенное положение. Этому помог созданный художниками и мастерами ар нуво синтез всех искусств, сутью которого было создание прекрасного окружающего предметного мира, творения красоты и гармоничной культурной общности.

ГЛАВА II.

Материалы и техники. Типология ювелирных украшений.

Материалы и техники.

Без подробного анализа техник и материалов, применяемых мастерами при создании украшений, данная работа была бы неполной. Именно техники и собственно материалы, из которых и состоит произведение ювелирного искусства, определяют его художественные качества и уровень мастерства его создателя. Поэтому, одной из основных особенностей ювелирного искусства стиля ар нуво было пристальное внимание к материалу, его природной структуре, техническим экспериментам, при создании украшений. Все произведения, как истинные наглядные интерпретации природы, изготавливались вручную, ориентированные на свойства текущей линии и «живой» конструкции, противопоставляя естественные формы в новых драгоценностях многим устоявшимся образцам. Ювелиры проявляли виртуозное мастерство и фантазию. Они «владели большим количеством навыков и стремились подчинять материалы, так же как и мотивы, правилам природы. Мягкость, которую они извлекали из металлов и драгоценных камней, была частью "символическо-органической" структуры драгоценностей ар нуво»⁸⁰.

На протяжении всей истории ювелирного искусства основными материалами в производстве украшений являлись **металлы**. В конце XIX – начале XX веков металлы традиционно остаются одной из главных составляющих в процессе изготовления драгоценностей. Это вещества, обладающие высокой прочностью, ковкостью, пластичностью. «Художественная обработка золота как один из разделов прикладного искусства развивалась в общем потоке декоративно-прикладного искусства при постоянном изменении форм, композиций и орнаментации. Однако развитие этого вида искусства протекало несколько медленнее в силу присущей художественному металлу большей традиционности в применении разработанных технических и декоративных приемов, требующих

отточенного мастерства и опыта, а также в силу высокой стоимости металла и камней»⁸¹.

Важнейшим благородным металлом рубежа веков остается золото (обычно желтого цвета металл). Среди всех металлов, этот самый ковкий и пластичный. В ювелирном искусстве конца XIX века широко использовалось и цветное золото.

Для придания золоту другого цвета, твердости и износостойкости его сплавляют с другими лигирующими металлами (лигатурой) в определённых процентных соотношениях. Золотые сплавы – лучший материал для изготовления ювелирных украшений. «Избранный для сплава металл определяет цвет золота: с преобладанием меди получается красное золото, в сплаве с серебром золото имеет жёлтый цвет, примешиванием никеля или палладия (палладия) достигают белого цвета»⁸². Белый цвет золото приобретает, благодаря и платине, входящей в состав лигатуры основным компонентом, при этом сплав становится более жёстким.

По значимости в ювелирном деле за золотом следует серебро. Этот металл белого цвета такой же ковкий, как и золото, но значительно твёрже первого. Серебро очень хорошо полируется. При изготовлении украшений, в серебро часто добавляют другие металлы, например, медь, получая двухкомпонентный сплав. Серебро используется и в качестве компонента золотых и серебряных припоев.

История открытия благородной платины начинается в XVIII веке. Самый дорогой, тяжёлый и тугоплавкий из металлов применяется в изготовлении ювелирных украшений с XIX века. По ковкости и пластичности платина уступает золоту. Из-за большой стоимости металла и его жёсткости, мастера часто заменяли его в художественном производстве похожим по цвету и менее дорогим серебром.

Стиль ар нуво внёс большие коррективы в дальнейшее развитие ювелирного искусства. «Изменение в выборе и использовании материалов для ювелирных изделий было характерной чертой отхода от старых

традиций»⁸³. Особенности стиля были таковы, что ювелирные украшения, изготовленные из твердых металлов, становились легкими и ажурными. Металл в украшениях был практически не виден. В любом ювелирном изделии до периода ар нуво, во время его и после, металл имел функцию основы, каркаса, оправы. Однако мастера «нового искусства» работали с металлом таким образом, что, оставляя за ним естественную традиционную функцию, представляли его, всё-таки, второстепенным материалом. В своей книге «Ювелирные украшения в стиле ар нуво» (Art Nouveau Jewelry) Вивьен Беккер, историк ювелирного искусства, на протяжении многих лет читающая лекции в Великобритании и США, говорит, что это происходило потому, что главным в природе драгоценностей ар нуво являлись «идея и зрительный импульс», при котором «твердые материалы ювелирных украшений выглядят как мягкие, летящие, невесомые, и создают образ прекрасного и таинственного, увеличивая, ни с чем не сравнимую образность драгоценностей ар нуво»⁸⁴. Естественно, что такой подход к металлу и другим материалам был обусловлен мастерством ювелиров, цель которых была уподобить их природным структурам и мотивам.

Процесс создания украшений, различные технологии, применяемые мастерами, формируют характерные особенности и определённые черты художественного изделия и сильно влияют на его эстетическую сторону. Французские ювелиры при обработке металла применяли техники литья, рельефной чеканки, гравировки, золочения, травления, чернения, оксидирования, патинирования. Краткие характеристики этих техник будут приведены ниже.

Литье – технологический процесс изготовления изделий (отливок), путем заполнения разъёмных форм расплавленным металлом. По модели, выполненной автором из воска или других материалов, создаётся форма будущей отливки. Форма обеспечивает точность отливки и выразительную поверхность изделия. Готовая отливка освобождается от формы и дорабатывается.

Чеканка – художественная техника, при которой рельефные изображения и узоры на прокатанном листовом металле (чеканка из листа), выполняются ударами молотка по чеканам или штампам (пуансонам), изгибающим металлический лист, положенный на эластичную подложку из особой смолы лицевой стороной. Методом чеканки по литью или оброну можно создавать рельефные изображения на лицевой поверхности литых художественных изделий.

Гравирование (обронное гравирование) – вырезание изображений, орнаментов или даже объёмных скульптур на поверхности металлов резцами. Гравировка может создавать как углубленный (негативный), так и выпуклый (позитивный) рельефный рисунок. Существует несколько видов гравирования: под чернение, под глянец, под эмаль.

Золочение или позолота, - техника, при которой менее дорогие и ценные металлы приобретают вид золота. В частности «один из видов золочения – огневое золочение – встречается с наименованиями: амальгамирование жжёным золотом, наводка, ретушёвка, золочение "через огонь"»⁸⁵. При этом виде золочения применяют ртуть, которую перемешивают с золотом и наносят на предмет золочения и подвергают обжигу. При нагреве, ртуть испаряется, а золото соединяется с поверхностью искомого предмета. Так называемое холодное золочение, заключается в оббивании серебряной или бронзовой основы, или какой-либо другой, тонким золотым листом.

Травление – метод близкий к графике. Ювелирное изделие покрывается воском или смолой, после чего, на нём процарапывается орнамент тонкими резцами. Затем предмет погружается в ёмкость с кислотой или щёлочью, при этом процарапанные места протравливаются. Таким образом, возникает очень мягкий, неглубокий рельеф.

Чернение – ювелирная техника, которая используется для нанесения в гравированные, чеканные или травлёные углубления на поверхности изделия из драгоценного металла (золота, серебра) сюжетного изображения,

орнамента. В качестве основы используется, как правило, легкоплавкий сплав, в состав которого входят сульфиды серебра, меди, серы, свинца, смешанные по определенным рецептам, т.е. непосредственно чернь. После обжига смесь, растекаясь, заполняет все углубления и на поверхности металла проявляется рисунок или фон тёмно-серого или чёрного цвета, прочно сплавленный с металлической поверхностью.

Оксидирование – предназначено для повышения декоративных свойств изделий и их антикоррозийных качеств. На поверхность ювелирных украшений химическим способом наносится стойкая защитная плёнка. Такой обработке подлежат изделия из серебра и недорогих металлов. При цветном оксидировании, с помощью растворов сульфида калия (серной печени), цвет плёнки получается от чёрной до тёмно-серой, с несколькими оттенками: синеватым, зеленоватым, желтоватым. Процесс окисления металла (тонкий слой окисей) происходит и естественным путём, при взаимодействии с воздухом и различными химическими веществами.

Патинирование, как и оксидирование, сопровождается изменением цвета поверхности металла (серебра, меди, бронзы) (от итал. patina или нем. patinieren). При патинировании – ускоренном искусственном химическом процессе старения металла – происходит обработка соединениями серы и хлора, которые образуют несмываемый многослойный налёт (плёнку). Очень эффектно смотрится патинированное серебро. Ровный налёт ложится на поверхность после нагревания металла. Один из ведущих ювелиров Франции Люсьен Гайяр, особенно виртуозно владел искусством патины. Ему удавалось найти различные химические составы и сплавы, с помощью которых выявлялись новые цветовые и композиционные решения в драгоценностях.

В конце XIX века продолжала успешно развиваться одна из древнейших ювелирных техник, которая была известна ещё в Древнем Египте – техника **эмали**. В соединении с другими сложными приёмами златоделания, её применяли на всех типах ювелирных украшений. Но по

значимости эмаль занимала ведущее место в ювелирном искусстве ар нуво. «Эмальерное искусство достигло до тех пор невиданного расцвета. Споровка и выдумка мастеров не знала границ. В эмалях почти до совершенства была отработана красочная палитра модерна, состоящая в основном из смешанных матовых тонов»⁸⁶. Мастера активно использовали декоративные свойства этой разноцветной стеклянной массы (соли кремниевой кислоты, в соединении с окислами свинца, кремния, калия, бария, натрия, трёхокси мышьяка, сурьмы и окислы красящих металлов). Для французской ювелирной школы особенно характерна зависимость от культуры прошлого и давней, сильной традиции лиможских эмалей, которая известна еще с XII века. С этого времени и доныне произведения лиможских мастеров считаются одними из самых лучших в мире. Среди наиболее известных эмальеров конца XIX – начала XX века можно назвать два имени: Поль Бонно (1873-1953) и Жюль Сарланди (1874-1936).

«Эмалированием называют полное или частичное покрытие металлической поверхности стеклянной массой с последующим обжигом изделия. Известна эмаль трех видов: с бесцветной основой, которую называют глазурью, просвечивающая и непроницаемая эмаль»⁸⁷. Если обжиг не применяется, то это техника так называемой холодной эмали. Основой ювелирной (горячей) эмали служит стекло, пигментированное окисью металлов. Прозрачные, полупрозрачные (опаловые) и глухие (опаковые, компактные) эмали получали путём смешивания нескольких соединений. Прозрачность придает эмали окись свинца в эмалевом составе (порошке), непрозрачность – окись олова, мышьяк, фосфорная кислота, костяная зола или каолин, а также, это зависит от плотности (консистенции) эмальерной живописи. Во время обжига, цвет эмали мог немного изменяться. Мастера всегда принимали эту особенность эмали во внимание. После всех этапов нанесения, обжига, полировки, эмаль становилась гладкой и блестящей. Лучше всего эмаль ложится на золото. Температура плавления золота высока – 1063С°, поэтому эмаль на нём не окисляется и держится очень прочно. Для

ещё большей прочности на обратную сторону изделия наносилась контрэмаль. Серебро более легкоплавкий металл и сплав стекла при обжиге может не доплавиться, поэтому на украшения из серебра мастерами наносились более легкоплавкие эмали. Кроме декоративности и нарядности, эмаль обладает определёнными защитными свойствами против химических реагентов.

По способу выполнения, составу эмалевой массы и закрепления на поверхности металла различают несколько видов эмали.

При создании ювелирных украшений, мастера ар нуво часто использовали технику перегородчатой эмали (*email cloisonné*). Этот способ эмалирования был особенно распространен на Востоке, в Византии и в русском ювелирном искусстве. Сама техника представляет собой заполнение стеклянной массой ячеек, которые получают после напайвания ребром на металлическую поверхность вальцованной проволоки или узких металлических полосок. Высота бортика обычно бывает от 0,8 до 1 мм. После обжига поверхность гладко шлифуют, так, что эмаль и металл образуют ровную, гладкую поверхность, а металлические перегородки создают определенный узор, так как остаются видны после шлифовки на поверхности изделия. Основание под эмалью, как правило, бывает золотым, серебряным или медным. Сначала на основу наплавляется глазурь, затем наносятся краски – в каждой ячейке находится определенный цвет в виде порошка, смесей свинца и углекислого натрия или свинца и углекислого калия. Перегородки отделяют один цвет эмали от другого. Последний слой, имеющий функцию защитного, – прозрачная, бесцветная, глазурь (фондон).

Одна из самых важных и очень популярных техник эмали в ювелирном искусстве ар нуво была техника витражной или оконной эмали (*plique-à-jour*). Эта техника отличается от перегородчатой эмали отсутствием металлической основы. Украшение состоит только из сквозных перегородок, заполненных стеклянной массой с большим количеством воды, которая при обжиге испаряется. Такая эмаль производит эффект цветного стекла в

витражах. «По меньшей мере, есть два пути для достижения такого эффекта. Металлические ячейки могли быть покрыты основой, на которой эмаль не была закреплена, а при обжиге основа удалялась. При другом методе лист медной фольги мог использоваться как задняя сторона и после обжига растворялся, пропитанный кислотой»⁸⁸. При этом очень тщательно обрабатывались края изделия, чтобы придать украшению законченность и прочность. Такая обработка края была необходимым условием для закрепления витражной эмали. Недостаток этой техники – хрупкость и трудоёмкость. Если украшение в такой технике подвергалось механическому воздействию, эмаль повреждалась, то восстановлению оно уже не подлежало. Несмотря на это ювелиры в конце XIX века отдавали предпочтение именно технике витражной эмали, а украшения *plique-à-jour* пользовались большим спросом.

История открытия техники витражной эмали уходит глубоко в историю. Византийские мастера, изготавливая украшения, виртуозно работали в этой технике. Позднее, во второй половине XVI века великий итальянский скульптор и ювелир Бенвенуто Челлини (1500-1571) использовал витражную эмаль, к тому времени уже подзабытую, когда создавал свои драгоценные шедевры. Один из известных зарубежных антикваров Эрик Новлес считает, что «этот метод широко применялся в России около XVI века и именно оттуда французские и английские ювелиры ар нуво переняли его, для использования в своих подвесках и брошах»⁸⁹. Возрождение *plique-à-jour* произошло во Франции во второй половине XIX века. Это повторное открытие часто приписывалось Андре-Фернану Тесмару (1843-1912), который применял технику «медной пластинки». Мастером, безусловно владевшим этой техникой, являлся Рене Лалик.

Высокий уровень мастерства ювелиров позволил создать украшения с богатыми цветовыми решениями, которые максимально приближали колорит ювелирных изделий к натуральным природным краскам и формам, особенно

в крыльях насекомых, лепестках цветов и листьях с многочисленными прожилками.

Техника эмали *cabochonné* имитирует камни огранки кабошон. Основой здесь является металлическая пластина из золота, серебра или меди. Эта пластинка целиком покрывается прозрачной глазурью или одноцветным «опаковым», т.е. непрозрачным, слоем эмали. В качестве эмалевых красок применяются стеклянные массы, которые куничьей кистью наносятся на грунтовую подготовку слой за слоем и подвергаются последовательному обжигу. Слои прозрачной эмали давали глубину цвета и эффект полированного камня. Обратная сторона пластинки по большей части, также покрывалась слоем эмали (контрэмалью) для предотвращения односторонней деформации металла при обжиге. Техника *cabochonné* также считалась одной из самых трудоёмких. Хотя, она и использовалась в изготовлении украшений мастерами ар нуво, но, по утверждению Вивьен Беккер, «была более близка и типична для искусства Неоренессанса, чем для ар нуво»⁹⁰.

Выемчатая эмаль (*champlevé*) (с французского «поднятое основание») – по резьбе (гравировке), по литью, по чеканному, литому рельефу – существенно отличается от предыдущих техник. В технологическом отношении она значительно проще перегородчатой эмали. В этом случае на металлической поверхности с помощью рифельного напильника или плоского штихеля делаются углубления от 0,3 до 0,5 мм, образующие пустотелый рисунок на плоскости, который затем заполняется стеклянной массой до высоты тонких остатков контуров. Кроме того, поверхность металла украшалась чеканным или литым рельефом, где различная толщина слоя эмали создавала живописный эффект и градацию оттенков. Рене Лалик, используя эту технику, достигал определенного эффекта, кладя два непрозрачных цвета один на вершине другого. Как и в технике *cabochonné* тонкая металлическая основа (примерно 0,1 – 0,2 мм) покрывалась с обратной стороны контрэмалью и обжигалась, а с лицевой – прозрачной

эмалью и также подвергалась обжигу. Такой метод был наиболее эффективным для больших поверхностей. Выпуклости устранялись, поверхность гладко шлифовалась и становилась единой. Интенсивность цвета прозрачной эмали и непрозрачных (опаковых) стеклянных масс хорошо контрастировали на поверхности предмета. При такой технике интенсивность цвета эмали изменяется от уровня углубления или ложа в металле. Эта техника была популярна в Средние века и часто использовалась на бронзовых предметах.

Широкое распространение в этот период получила поливная эмаль по гладкой металлической поверхности и эмаль по гильошировке (*guilloché*), т.е. резной металлической основе. Фон (основу) покрывали прозрачными одноцветными эмалями, сквозь которые чётко были видны разнообразные узоры, в виде лучей, волнистых полос, зигзагов, кругов. Комбинация цветных слоёв эмалей, разнообразие гильошированных орнаментов создавали своеобразный светящийся, переливающийся декоративный эффект.

Иногда эмаль украшалась мелкими шариками зерни. Зернышки наплавлялись на украшение до покрытия эмалью. «Делались накладки в виде небольших цветков, розеток, звезд, фигурок птиц, вытесненных по матрице из очень тонкого листа золота или серебра. Эти украшения накладываются на необожженный сырой слой эмали, после чего предмет подвергается обжигу и накладки пристают плотно к эмали»⁹¹. Золотые и серебряные накладки в виде кусочков тончайшей фольги также «рассыпались» на начальный слой эмали и закреплялись бесцветной стекловидной массой – фондом. После обжига эмаль, украшенная фольгой, переливалась от любого изменения положения. Такой способ эмали называется эмаль с золотыми лепестками (*enamel with paillons*). Этой техникой в совершенстве владел Этьен Туретт, работавший в фирме Жоржа Фуке.

Эмаль по рельефу (*email en ronde bosse*) – один из старых способов эмалирования, создаёт объёмные пластические формы. Отлитые фигуры

целиком или частично оплавляются opakовым или прозрачным жидким стеклом, благодаря чему возникает цветная эмалированная поверхность более густая в углублённых местах.

Живописная эмаль (*email des peintres*), называемая также «лиможской эмалью», является способом обработки украшений, при котором, сначала металлическая поверхность покрывается слоем одноцветной эмали. Затем на этот фон цветными эмалевыми красками с эфирными маслами кистью наносится изображение, которое обрамляется золотом и обжигается. Обратная сторона металлической пластины обязательно покрывается контрэмалью. Для предохранения от царапин росписи, на лицевую сторону накладывается бесцветный фондон. При живописном эмалировании, используется большое количество цветных эмалей с разной температурой плавления. Особенно потрясали воображение украшения с живописной эмалью по эскизам художника Альфонса Мухи, созданные в соавторстве с ювелиром Жоржем Фуке.

Английский ювелир Александр Фишер (1864-1936), входивший в группу «Искусств и ремёсел», в своей книге «Искусство эмали по металлу» (1906) описал историю техник эмали и охарактеризовал эти методы, как наиболее перспективные, так и обладающие большими художественными возможностями в ювелирном искусстве: «Всё то, что завораживает, все те глубины прекраснейшей обманной темноты в водах морских впадин, весь тот сверкающий глянец мерцающего золота или серебристой спины и плавника рыбы, бархат пурпурных морских актиний, ювелирное великолепие солнечного света на снегу, тяжеловесность и величие мрамора, пламя захода солнца, действительно олицетворяющее яркий красочный цвет, - всё это способна выразить эмаль»⁹².

Стекло использовалось в украшениях в течение многих столетий, но это было почти всегда как имитация чего-то более ценного, например, драгоценного камня или камеи. В ювелирном искусстве ар нуво стекло играет особую роль. Многочисленные эксперименты мастеров со стеклом

позволяли добиться желаемого эффекта (в основном цвета или прозрачности). Одна из разновидностей стекла, полученного в результате экспериментов – опаловое стекло – полупрозрачный материал с легкой иризацией или сиянием непосредственно с нижнего слоя. Для получения эффекта многослойности и тончайших переходов оттенков, стекло подвергалось травлению. Таким образом, кроме цветового контраста, оно приобретало объёмность и рельеф. Стекло играло роль вставки и ювелиры придавали ему разнообразные формы: от резного изображения на плоской поверхности – техника углублённого рельефа (инталия) до разнообразных скульптурных композиций.

В период расцвета ювелирного искусства ар нуво применялась техника *pâte-de-verre* (стеклянная паста, дословно «тесто из стекла»). Возникшая в древнем Египте техника, в XIX веке охотно использовалась мастерами по стеклу и ювелирами, например, Эмилем Галле, Рене Лаликом, Люсьеном Гайяром или французским скульптором Анри Кросом. Пудрообразное стекло закладывалось в формы с помощью пульверизатора, затем масса спекалась и покрывалась слоем прозрачной эмали. Изготовление в этой технике стеклянных деталей завершалось с помощью муфельного обжига. Но для ювелирных украшений возможности стекла были крайне ограничены, из-за хрупкости материала. Тем не менее, техника *pâte-de-verre*, позволявшая добиться эффекта морозного стекла, матовости или прозрачности, применялась в украшениях, в которых изображалось человеческое лицо или обнажённая фигура.

Ещё одна техника, связанная со стеклом и, применявшаяся в ювелирном искусстве ар нуво, тоже древнего происхождения. Она называется «исчезающий (тающий) воск» (*cire-perdue*). Суть этого метода в следующем: сначала лепят восковую модель, которую затем обмазывают керамической массой, высушивают и кладут в печь, где воск вытапливается. Полученную полую форму заполняют стеклом. Когда процесс завершается, и

стекло внутри остывает, керамическую оболочку уничтожают. Эта старинная технология требовала высокого мастерства исполнителей.

Наряду с эмалью в цветовом оформлении украшений **камень** играет также важную роль. Он является неотъемлемой частью органической и символической природы драгоценностей ар нуво. Особенность ювелирного искусства этого периода заключалась в крайне избирательном подходе к камням и другим материалам ювелирного достоинства. Главным фактором являлась их художественная ценность, а стоимость была второстепенной и не имела решающего значения. «Мягкое мерцание камней было предпочтительнее, чем холодный блеск бриллиантов...»⁹³.

Анри Веве в своей статье «Ювелирные украшения» (Dessins de joaillerie) в журнале «Art et Décoration» за 1899 год, разграничил произведения ювелирного искусства, в которых, он считал, нужный художественный эффект определяют и обеспечивают камни, а при их отсутствии, украшение не может быть цельным и гармоничным: «...в настоящее время определение "*драгоценность*" создается из типично дорогих металлов, с драгоценными камнями высокого качества или имитацией, и ещё, как правило, дополненная бриллиантами, которые играют или высокую декоративную роль, или часто, равную нулю. Слово "*украшение*" формируется двумя различными способами: более общий означает, что любые ювелирные предметы выполняется из драгоценного металла с драгоценными камнями или без них, или с их имитацией; другой, не применимый к ювелирным изделиям, означает объекты парюры в металле, в которых камни не преобладают вовсе»⁹⁴.

Один из самых популярных камней нового искусства, который отождествляется с ювелирным ар нуво – опал. Он занимает особое место в иерархии камней. Неповторимые сочетания цветов, выразительность, сделали опал притягательным для ювелиров-художников, воплощавших свои изысканные фантазии. «Плиний Старший писал, что главное достоинство опала – опалесценция т.е. способность излучать последовательно различные

лучи под действием солнечного света»⁹⁵. Переливчатость, разложение цвета совпадает с темой превращения вещества. Камень подчёркивает переменчивость природы, её загадочный, непредсказуемый характер.

Кроме опалов, излюбленными камнями конца XIX – начала XX века были зеленые, «водянистые» хризопразы, бледно-голубые лунные камни – адуляры, «разбросанные» по изделию, как капли дождя или утренней росы, матовый халцедон, который использовался для изображения лиц в ювелирных композициях. Ювелиры прекрасно чувствовали и с большим мастерством использовали сочетания блестящих и матовых, ярких и тусклых фактур, художественные воплощения в камнях богатства красок самой природы. Их привлекали природные свойства агатов, яшм, родонита, нефрита, лазурита и других поделочных камней.

Без внимания не оставались полудрагоценные камни. Приоритетными являлись аметисты, цитрины и другие кварцы, хризолиты, топазы. Драгоценные звёздчатые сапфиры и сапфиры без эффекта астеризма, рубины, изумруды, алмазные «розы», бриллианты также использовались в украшениях, если того требовал художественный замысел мастера. Бриллиантами ювелиры, как правило, выстраивали выразительные линии украшений, окаймляли композиции и крупные камни или, для большего контраста, крошечные бриллиантовые искры располагали рядом с поделочными камнями и эмалью. Каждый камень закреплялся в отдельном касте, цветные помещались в золотые оправы, а бриллианты крепили в серебряные – «нейтральные», чтобы в камне не отражался цвет жёлтого металла.

Орнамент из камней иногда вплетался в чеканный металлический узор. Шлифованные, с резными композициями по цельному камню и огранённые камни – в значительной степени повышали свои декоративные свойства. Большие цветные камни часто заменяла эмаль или стеклянная паста. Но и в сочетании с эмалью, в элегантных, фантастических драгоценностях, камень был частью целого образного произведения. Форма камней, их цветовая игра

от преломления света, сияние и блеск пробуждали к «жизни» ювелирное украшение.

Для усиления красоты камней ещё с древности мастера применяли дополнительную обработку – огранку, шлифовку. Придавая нужную форму камню, хороший огранщик должен был «поймать» камень, устранить по возможности дефекты или сделать их малозаметными, показать все его достоинства, подчеркнуть световые эффекты или особую структуру минерала, усилить «игру», блеск, стараясь сохранить максимально массу или величину ещё необработанного кристалла. Главными центрами огранки драгоценных камней в средневековой Европе были Париж, Фрейбург, Идар-Оберштейн и Прага. Известно, что первый цех в Париже образовался в 1290 году. Это самое раннее ремесленное производство стало началом совершенствования искусства обработки камней французскими огранщиками.

Простейший способ огранки или, правильнее сказать, гладкой шлифовки, называется «кабошон» (от французского *cabochon* – «гвоздь»). Камни-кабошоны после обработки становятся равномерно округлыми и не имеют граней. При «смешанной огранке» применяется два типа шлифовки: гладкая и с гранями (фасетированная или фацетированная). Для алмазов, прозрачных цветных драгоценных и полудрагоценных камней применяется, так называемая, «фасетная огранка».

В ювелирных украшениях в период ар нуво, согласно замыслу авторов, крепились алмазы фасетной огранки «роза». Она известна с середины XV века. Считается, что придумал её придворный ювелир герцога Бургундии – Людвиг ван Беркен. У алмазов, огранённых «розой» плоское основание, а на верхнюю часть нанесены 12, 24 или 32 грани, сходящиеся в центре камня, в его вершине. Известно около семи видов огранки «роза» (антверпенская, голландская, полуголландская и др.) Бриллиантовая круглая огранка с площадкой в верхней части камня, насчитывающая 17 граней (простая или «восьмёркой»), была разработана в Париже около 1600 года (по другим

источникам родоначальниками были венецианцы, в частности, Винченцо Перуцци). Позднее алмазы начали гранить бриллиантовой огранкой в 33 грани – «швейцарской» и «полной» в 57 граней, которые с некоторыми изменениями существуют и сегодня.

Определённые виды огранки ювелирных камней придают им, соответственно, различную форму. «Ступенчатая», «клиньевая», «цейлонская», «изумрудная», «таблитчатая», «каре», «французское каре», «овал», «маркиз» или «челнок», «панделок» или «груша», «антик», «трапеция», «бриолет», «кушон», исторически сложившиеся огранки, и другие фантазийные виды огранки, применявшиеся в период ар нуво, создавали совершенные формы минералов, обнаруживая их красоту.

Резные изделия из рога, слоновой кости и стекла, выполненные в выработанном собственном стиле художниками ар нуво, не считаются материалами, подвергшимися огранке. Особый способ обработки этих материалов лишь существенно дополняет развитие культуры камнерезного искусства и ювелирного дела вообще. Резьба, как и огранка камней, является важным методом для создания совершенных форм авторских ювелирных украшений.

Подходящая **оправа** (каст, закрепка) скрывают недостатки, поддерживают и полностью выявляют красоту камня любого достоинства. Для оправы обработанных камней используют, прежде всего, благородные металлы. Собственно оправа состоит из комбинации кастов, форма которых напрямую зависит от задуманного мастером ювелирного украшения. Термин *каст* означает место крепления одиночного камня или другой ювелирной вставки. Способ или метод, при помощи которого ювелирные материалы закрепляются в драгоценностях, называется *закрепка*. Основные виды закрепки драгоценных и полудрагоценных камней не изменились с древности.

Глухая закрепка – самая надёжная и самая ранняя в истории ювелирного искусства, представляет собой каст в виде чашечки или «гнезда»

с плоским дном. Камень опоясывают металлические стенки чашечки плотно со всех сторон. Такая оправа может быть круглой, овальной, прямоугольной, квадратной и любой другой, в зависимости от формы камня. Как правило, в такую оправу закреплялись камни непрозрачные, гладко отшлифованные (кабошоны) или гранёные, но обязательно с плоским основанием. Иногда на дне каста делалось небольшое отверстие для доступа света. Глухая закрепка позволяла ювелирам скрыть дефекты камней, имеющих на их боковых сторонах или на дне и подчеркнуть верхнюю часть камня, являющуюся наиболее привлекательной.

Ободковая или царговая закрепка обычно применяется для прозрачных гранёных и негранёных камней. Как и глухая оправа, ободковая опоясывает камень сплошной лентой по всему периметру или окружности, но в отличие от первой, не имеет донца, оставляя камень открытым сверху и снизу. Иногда мастера наносили для красоты гризонт (рубчик) на верхнюю часть металлической опоясывающей ленты.

Самый распространённый способ фиксации вставок – крапановая закрепка, при которой они удерживаются в касте с помощью крапанов – выступающих столбиков металла. В такой оправе обеспечивается очень хорошая подсветка камня, он лучше виден и создаётся впечатление, что камень крупнее, чем на самом деле. Как правило, таким способом крепятся хорошего качества камни. Кончики крапанов имеют пазы, которые помогают надёжно удерживать вставку в касте. Высота крапанов и их количество зависят от размера камня, а их форма от фантазии мастера.

Все мелкие камни – маленькие бриллианты, алмазики огранки «роза» и другие вставки небольшого размера (диаметром 1-2 мм) фиксируются в ювелирных изделиях при помощи корнеровой закрепки, непосредственно в металле. Крошечные столбики (стружка) или шарики выдавливаются из окружающего камень металла корневёрткой и «кладутся» на край вставки. По способу закрепки и форме корнеровые касты подразделяются на несколько видов: каре, фаденовый, тиковый, паве.

При корнеровой закрежке «каре» камень помещается в отверстие в металле и закрепляется четырьмя корнерами, образуя форму квадрата.

В «фаденовой» закрежке вставки крепятся таким же способом, только располагаются на поверхности изделия не отдельно друг от друга, а в ряд все вместе, близко соприкасаясь рундистами (самой широкой частью камня). Обычно на каждый камень приходится по два корнера. Таким способом мастерами ар нуво выкладывались контуры украшений, береговые линии пейзажных работ или прожилки крыльев насекомых.

«Тиктовая» закрепка помогает создать сверкающую поверхность из камней разного размера, расположенных хаотично, но близко относительно друг друга, сплошным ковровым узором.

И, наконец, закрепка «паве» является разновидностью «тиктовой» оправы, только вставки в ней все одинакового размера.

Все вышеописанные виды закрепки применялись ювелирами ар нуво, для обеспечения надёжного крепления различных камней в драгоценностях.

Вместе с металлами, драгоценными и полудрагоценными камнями и цветной эмалью, в производстве украшений были известны и другие материалы, так называемого, натурального происхождения. Среди них: **жемчуг, коралл, перламутр, слоновая кость и рог.**

К использованию жемчуга в ювелирных украшениях у мастеров ар нуво был также свой подход. Особый интерес проявлялся к «барочному» жемчугу. Неправильная форма жемчужин как нельзя лучше подходила к изделиям, в которых присутствовала фантазийная направленность, соответствовавшая стилистике времени. Очень часто такой жемчуг крепили подвижно к нижней части крупных подвесок. Ровной округлой формы жемчуг также оставался в моде. Длинные нити носили поверх платья, из них же делали украшения типа «собачий ошейник».

Обработанные кораллы и перламутр художники-ювелиры часто использовали в изделиях как цветные пятна, гармонично сочетая их с эмалью.

Ещё два материала органического происхождения – слоновая кость и буйволоный или коровий рог, применялись ювелирами в производстве ювелирных украшений. Коровий рог не был большой редкостью, а вот буйволоный привозился из Индии и Южной Америки. Легко поддающиеся обработке, эти материалы давали возможность мастерам изготавливать детали любой формы. Несмотря на то, что рог и кость являлись материалами недорогими, из них получались настоящие произведения искусства. Особенно рог создавал обширное поле деятельности для фантазии авторов. Его структура, цвет, оттенки которого варьировались от светлых молочных тонов, до темно-коричневых, позволяли воспроизвести любую фактуру украшения. «Рог мог создать эффект молодой кожи, блеск живой органической поверхности, его прозрачность, его легкость и разнообразные изменения цвета привлекали ювелиров ар нуво»⁹⁶. Практически все ведущие мастера Франции использовали в украшениях рог, если этого требовал творческий замысел. Но виртуозом в обработке рога, выявившим необычную структуру этого материала, считается Люсьен Гайяр.

«Будучи собирательным по происхождению, "новый стиль" оказался оригинальным по выразительности, а его внутренняя несообразность и противоречивость создала чудесную гармонию. Действительно, где ещё можно встретить произведения столь разноречивые и по технике исполнения и по смысловой выразительности?»⁹⁷. Относительно ювелирного искусства, - все материалы и техники, применяемые в украшениях ар нуво, помогали мастерам добиться нужного художественного эффекта, решить проблему цвета и формы, создать цельность художественного образа.

Типология ювелирных украшений.

Ещё с древних времен драгоценное украшение, наряду со своей эстетической ролью, должно было выполнять и другие важные задачи. Во-первых, оно служило в качестве амулета или талисмана, во-вторых, украшение имело функциональное назначение, т.е. с его помощью

застегивалась или скреплялась одежда, обувь или пояс и фиксировалась прическа. Таким образом, ювелирные изделия можно подразделить на символические, платяные, нательные и украшения для волос.

Символическим украшениям, имеющим функцию оберегов, в период ар нуво, не придавалось такого значения как, например, в средние века или ещё более раннее время.

Для конца XIX – начала XX века характерны определенные типы украшений, подчинённые своим эстетическим законам, с точки зрения нового стиля, выбора материала, способа его обработки и техник. Эпоха ар нуво привнесла новые тенденции в область ювелирного искусства: место аристократических сокровищ, семейных драгоценностей заняли модные украшения, созданные ювелирами для выражения стилевого направления и эстетики рубежа веков, впрочем, имевшие всё тот же светский характер. Их также «необходимо» было показывать, но, не столько вызывая сиюминутное восхищение драгоценными камнями, сколько давая возможность проанализировать содержание изображения. Теперь в ювелирном искусстве появились усложненность композиций, насыщенность орнамента, продуманные колористические решения соответствия драгоценных, полудрагоценных, поделочных материалов и эмали художественному образу в украшении.

Новый стиль по-новому подошёл к оценке вещей и предметов, окружающих человека, учитывая требования пользы и необходимости, красоты и гармонии. Украшения становятся продолжением костюма и обязательной его деталью. «Создавая прекрасное окружение, художник творит прекрасного человека»⁹⁸. В этом смысле, костюм играет важную роль в формировании этого «прекрасного окружения». Одежда, прическа, обувь, украшения – своего рода художественное оформление облика человека, его внешности и главное – сущности (илл. 7. Мода 1908-1910 гг. Эскиз. «Figaro Illustré», апрель 1909 г.).

Украшение в стилистике «нового искусства» являлось не только декоративным аксессуаром, но ещё и связующим элементом между костюмом женщины и её внутренним миром. «Природа, и её ассоциации с женственностью и изобилием, являются доминирующей темой драгоценностей ар нуво, благодаря этому и стиль одежды в девятнадцатом веке стал другим; мельчайший реализм, изменяющийся от жёсткой имитации до яркой интерпретации»⁹⁹. Костюм определял степень важности украшения и то, что является первичным в этом направлении: ювелирное изделие для костюма или костюм для ювелирного изделия. Богатейшие возможности драгоценностей, исполненных необъяснимой творческой силой, порой приводившей в замешательство современников, при создании сначала театрального образа, а позднее признание таких драгоценностей аристократической верхушкой, формировали понятие элитарного стиля и определяли законченный и безупречный образ ар нуво: Женщина, Костюм, Драгоценность.

Любая женщина ар нуво – сдержанная и изысканная. Она легко и благосклонно «повелевает» окружающим миром, потому, что «пришло» её время. Таинственность, чувственность, элегантность, женственность, которые отражаются не только в костюме, но и мышлении, помогают женщинам чувствовать себя важнейшей составляющей этого мира. И в этом ей отчасти помогали и драгоценности (илл. 8. Г. Климт. «Черная шляпа с перьями» («Дама в шляпе с перьями»), 1910 г. Грац. Частная коллекция). «Мода эпохи модерна носила интернациональный характер, но тон, как всегда, задавали парижские кутюрье. Как и прежде, престижным считалось платье, купленное в Париже, но ведущие местные художники очень быстро подхватывали основные стилевые направления парижской моды, привнося в свои модели элементы национальной культуры»¹⁰⁰.

Нарядное бальное или визитное платья украшались обильно драгоценностями. Все украшения, отвечающие общему замыслу празднично-выходного ансамбля, не только гармонично вписывались, но и придавали

костюму неповторимость и торжественность (илл. 9. В.А. Серов. Портрет О.К. Орловой. 1911 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Туалет дамы становится оригинальным, каждая модница стремится найти и отразить в костюме свою индивидуальность. Влияние на выбор своего стиля оказал и ар нуво. При создании собственного «образа», дамы отдавали предпочтение некой «усталости»: бледное лицо, томный с «поволокой» взгляд, тихий голос, неспешные манерные движения, даже легкий драматизм в мироощущении считались тогда признаками хорошего тона. В моду приходит «болезненность», мечтательность, утонченность.

Костюм в повседневной жизни выглядит проще и элегантнее, за счёт свободных и плавных драпировок. Модельеры создают такой эффект с помощью напусков, перехваченных на талии поясами с драгоценными пряжками, многослойных тканевых накидок, украшенных брошами, дополненных стеклярусом, блёстками, кружевом, боа из перьев. (илл. 10. Эдгар Максан. «Женщина с орхидеей». 1900 г. Музей д'Орсе, Париж). «В период 1900-1908 годов женский костюм значительно видоизменился: плавные, мягкие линии силуэта напоминали очертания волны, обилие мягких складок, воланов также ассоциировалось с плеском волн. Сдержанное цветовое решение, использование мягких, полупрозрачных тканей – газа, шифона, шёлка, тюля, крепдешина – усиливали тему «морской стихии» в женской моде начала XX века. Однако, при создании ансамбля необходимо, чтобы тема, выбранная для построения костюма была поддержана аксессуарами»¹⁰¹. (Илл. 11. Г. Климт. Портрет Эмилии Галли. 1903-1904 гг. Национальная галерея, Лондон). Вышеперечисленные модные тенденции костюма хорошо сочетались с украшениями в стиле ар нуво. «Эти изделия, как изящные и миниатюрные, так и более крупные и броские, являлись неотъемлемой частью женского гардероба, который также достиг новых высот элегантности в творениях таких дизайнеров, как Поль Пуаре и Мариано Фортунни»¹⁰².

Основными ювелирными изделиями в этот период становятся платяные, нательные и украшения для головы и волос.

Первое впечатление о даме складывается по безупречности прически и ухоженности её волос. Это правило эстетики и моды, продолжается весь XIX век и нисколько не изменяется к его концу. **Украшения головы** являлись частью и деталью костюма и дополняли, а во многом и определяли образ женщины.

Из многообразия типов украшений для волос – важной детали костюма конца XIX – начала XX веков, были характерны только три вида. Головы венчали диадемы (илл. 12), а естественную красоту волос подчеркивали гребни (илл. 13) и декоративные шпильки (илл. 14). Носили и гладкие прически: волосы скручивали в небольшой тугой узел на затылке и также украшали декоративными шпильками или гребнями.

Декоративные шпильки – украшения небольшого размера. Все они имеют два зубца и небольшое навершие. Например, шпилька работы Рене Лалика «*Ангелы*» (илл. 15. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), созданная ювелиром в 1902 - 1903 годах. Высота шпильки 13,5 см, а ширина всего 3,7 см. При таких небольших размерах мастеру удалось передать крошечную часть небесного мира, где царит покой и гармония. В этом изделии навершие и зубцы объединены мастером в единую композицию. Верхняя часть декорирована двумя молящимися, коленопреклонёнными ангелами в длинных одеждах, выполненных из слоновой кости. Ангелы расположены друг против друга, кисти рук прикрывают их лица, а локти опираются на треугольный топаз коричневого цвета, оправленный в золото. Крылья ангелов, вырезанные из рога, обрамляют фигуры и сходятся над их головами, и, простираясь вниз, образуют зубцы шпильки. На каждом крыле – рельефная резьба, изображающая перья.

Пожалуй, гребни являлись одними из основных ювелирных украшений для головы и волос периода «нового искусства». В основном эти изделия, как и шпильки, состояли из двух частей: собственно гребня, зубья которого

выполнялись из рога, и декоративного навершия (насадки). Небольшая верхняя часть, имеющая примерную форму прямоугольника, украшала гребни. Одно из таких произведений, работы Рене Лалика, гребень «*Танцовщицы*» (илл. 16. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Он создан мастером в 1897 – 1898 годах. Это украшение из рога почти конической формы напоминает испанские гребни. Две равные части: навершие и семь зубцов основания составляют общую высоту гребня – 17 см. На декоративном навершии изображены фигуры трёх танцовщиц в невысоком рельефе. Верхняя часть их тел – головы, грудь и руки выполнены из слоновой кости и хорошо контрастируют по цвету на фоне роговой пластины. Платья «танцующих» девушек золотые. Под складками золотой «ткани», кажущейся невесомой, угадываются скульптурные формы тел. У каждой танцовщицы в руках большие цветочные гирлянды из золота. Иллюзия движения создается ювелиром, при помощи плавных жестов рук, держащих гирлянды, сильных разворотов тел, поворотов голов, «летающих тканей». Рог, кость и золото в руках талантливого мастера превращаются в древний, давно забытый танец.

Этот мотив заключён внутри прямоугольника, в верхней и в нижней части которого два золотых фриза, где изображены сосновые ветки и шишки, покрытые зеленой эмалью.

Навершие диадем, как правило, имело вид большой композиции, составляющей форму кокошника, с повторяющимися декоративными элементами (илл. 17), гребня с одним большим элементом (цветок, насекомое, птица) (илл. 12) или, так называемого, «бандо» (украшения для головы в виде ленты, носящегося на лбу).

В диадеме типа «кокошник» «*Ветка лесного ореха*» (илл. 18. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), созданной Лаликом в 1900 – 1902 годах, изображена растительная тема, конкретно в этом украшении – созревание плодов. Диадема вырезана из рога в форме кокошника. Нижняя полуокружность этого ювелирного изделия имеет идеально ровную форму,

верхняя – плавную линию с маленькими зубцами, напоминающими сучки веток. Листья, плоды и камни мастер расположил по поверхности диадемы симметрично. В центре, на верхней линии окружности, находится пара золотых орехов, покрытых темно-синей, прозрачной эмалью. Листочки орешника выполнены из золота. Шероховатые бороздки их заполнены зелёной эмалью, причём внутренняя их часть покрыта эмалью более тёмного оттенка. Всего таких ореховых пар в диадеме три. Под каждой закреплён в оправе с крапанами огранённый лунный камень молочного цвета. Изогнутые края листовых ячеек прикреплены к нижнему ободу диадемы и обрамляют собой лунные камни. Между золотыми орехами находятся два небольших листа, с каждой стороны, вырезанных из рога. В свою очередь, между ними закреплены лунные камни меньшего размера в золотых оправках. На этот мотив, повторяющийся четыре раза, «накладываются» большие листья из патинированного серебра. Многослойность и рельефность делают украшение объёмным.

Сдержанная цветовая гамма эмали, подобранная Рене Лаликом под цвет рога и патинированного серебра, дополняется семью полудрагоценными камнями таких же спокойных, приглушённых оттенков. «Диадема относится к старейшим и благороднейшим украшениям. Она имела огромное значение в творчестве ювелиров эпохи модерна. Лалик с его любовью к растительным и символическим формам, благодаря использованию непривычного "сырья", по-новому раскрыл декоративные возможности диадемы»¹⁰³.

Всё наверху диадемы «Ветка лесного ореха» имеет ширину 19,5 см. Длина вместе с тремя зубцами, вырезанными из рога, составляет 11 см. Наверху и зубцы между собой соединены золотым креплением.

Реже исполнялись диадемы в виде классического обруча. В отличие от диадем, созданных в эпоху стиля ампир, с его «склонностью ко всему античному», когда «диадема составляла наиболее репрезентативную часть тогдашних "парурес" (одновременно изготовленного гарнитура

украшений)»¹⁰⁴, диадемы, выполненные в стилистике «нового искусства», представляли собой самостоятельное украшение, но были и редкие исключения. Например, к диадеме в пару могло быть изготовлено ожерелье или кольцо (илл. 19, 20).

Таинственный мир насекомых представлен в такой диадеме, которая называется – *«Кузнечики»* (Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Она создана Лаликом в 1902 – 1903 годах. Украшение в виде стилизованного треугольника, составленного из фигурок двух кузнечиков, «сидящих» на вырезанной из рога ветке цветущей дикой сливы. Золотые кузнечики повернуты друг к другу, образуя симметричную, немного плоскостную композицию. Их соединённые головы – вершина треугольника. Чёрная эмаль покрывает тельца, головы и лапки насекомых. Разные оттенки зелёного и голубого цветов эмали на спинках и «сложенных» длинных крыльях кузнечиков. Расстояние между кончиками крыльев насекомых 16,8 см, высота украшения 8,4 см.

Ожерелье, изготовленное Лаликом в 1902-1903 годах, по исполнению очень подходит к предыдущей диадеме, созданной мастером в это же время, и называется также – *«Кузнечики»* (Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Украшение состоит из одиннадцати звеньев, каждое из которых представляет собой пару кузнечиков, вырезанных из рога и повернутых друг к другу. Фигурки кузнечиков закреплены на оловянных пластинках, находящихся на обратной стороне ожерелья. Пары насекомых «удерживают» в передних и задних лапках по белой барочной жемчужине. Свободное пространство между лапками заполнено витражной эмалью зеленоватого цвета. Все одиннадцать частей ожерелья соединены золотыми колечками, причём соединяется каждая часть в местах сгиба задних лапок кузнечиков. Диаметр украшения составляет 19,5 см.

Нательные украшения периода ар нуво очень разнообразны по типам и это разнообразие определялось модой. Эти ювелирные изделия, как и платяные, являлись принадлежностью и частью костюма (илл. 21. И.Е.

Репин. Портрет Н.П. Головиной. 1896 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Новое слово в типологии украшений в период ар нуво – украшение *collier de chien* (дословно с французского «собачий ошейник») (илл. 22), короткое ожерелье, носившееся высоко на шее. Как правило, центральная часть украшения представляла собой прямоугольную плакетку, закругленную по краям, с изображением характерных мотивов стиля ар нуво. Размеры плакеток, как правило, были небольшие. Примерно 5 см на 9 см. Мастерам удавалось «вписывать» подробные пейзажные картины или лаконичные композиции, с изображением одной ветки дерева или цветка, могли быть и симметричные композиции с чередованием элементов в стиле ар нуво. Например, одно из таких украшений типа «собачий ошейник» работы Лалика «*Ветка орешника*» (илл. 23. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), создано им в 1901 – 1902 годах. Прямоугольная основа плакетки выполнена из рога и декорирована, вырезанными из этого же материала, ветками лещины обыкновенной. С асимметрично расположенных, слегка наклоненных веток, «свисают» длинные весенние, так называемые, мужские серёжки из золота, покрытые эмалью цвета морской волны. Фактурная поверхность серёжек достигается, путём нанесения нескольких слоёв эмали по рельефу (*email en ronde bosse*). Неровно заполняющая эту поверхность эмаль, придаёт серёжкам объёмность. Природный мотив мастер переносит в ювелирное украшение и, с помощью материалов и ювелирных техник, практически точно показывает живое растение. По краям плакетки прорези для крепления бус или бархатной ленты. Размеры плакетки 5,4 x 8,2 см.

Часто по боковым сторонам плакетки прикреплялись несколько рядов жемчужин или других бусин. Количество ниток бус соответствовало ширине плакетки. Того же размера был и фермуар (застёжка). Таким образом, всё ювелирное изделие имело вид широкой ленты, равной окружности шеи. По такому принципу Рене Лаликом изготовлено около 1900 года шейное украшение «*Хризантемы*» (илл. 24. Minami Art Museum, Токио). В

бриллиантовой рамке, размером 9 x 5 см, ювелир расположил композицию в японском вкусе. Две золотые хризантемы составляют необычный восточный «букет». Сердцевины цветов – резные молочные опалы. Лепестки, выполненные из матового золота, хаотично обрамляют опаловые сердцевины. Оба цветка разделяют остrokонечные листья, усыпанные бриллиантами разных размеров. По обеим сторонам плакетки прикреплены пятнадцать рядов ровных белых жемчужин. Длина всего украшения – 33 см.

Такие изделия были очень модными. Вариант «ошейника» без декоративной плакетки, состоял только из ниток жемчуга одинаковой длины, скреплённых высоким фермуаром, и, чтобы нити не провисали, имел два промежуточных металлических стрежня, равного высоте фермуара.

Тип колье (илл. 25) конца XIX – начала XX века возвращает к античности и очень напоминает украшения эпохи классицизма. Для таких колье или ожерелий характерен повтор одного мотива или подвесок по всей окружности украшения, представляющих единый ансамбль. В одних изделиях каждый мотив или звено абсолютно одинаковы по размеру, в других центральный мотив самый крупный, остальные, по мере приближения к фермуару, уменьшаются. Например, в коллекции Metropolitan Museum в Нью Йорке находится золотое кольцо «*Черные лебеди*», созданное Лаликом в 1900 году (илл. 26, 27). Абсолютно симметричная композиция украшения состоит из восемнадцати чередующихся элементов. Основные девять элементов – фантазия на тему таинственного и загадочного женского образа. Нагая фигура неземной женщины в рост выполнена из золота и напоминает большую бабочку со сложенными крыльями, вместо рук. Стилизованные крылья, заполненные серо-зеленой витражной эмалью, являются фоном для симметричной композиции, состоящей из двух чёрных, эмалированных в той же технике, лебедей. Птицы изображены идущими навстречу друг к другу. Их головы склоняются перед фигурой полуженщины, касаясь клювами её ног. Мастер изобразил тело женщины-насекомого очень вытянутым: ступни её ног повторяются трижды, как стекающие капли. Завершает эту сложную

композицию фиолетовый аметист огранки кабошон, закреплённый в витиеватую золотую оправу и расположенный на одной вертикальной линии с женской фигурой.

Верхняя часть композиции – голова и волосы женщины-насекомого. Золотые локоны, покрытые черной эмалью, образуют части звеньев колье. Каждый крайний локон, справа и слева, соединён золотым колечком с остальными элементами украшения, образуя единую линию.

Другие девять элементов представляют собой подвески с большими круглыми опалами огранки кабошон, в сложных по форме золотых оправках. Эти подвески заполняют пространство между основными деталями колье.

В украшении «Черные лебеди» Рене Лалик строит композицию на контрастных линиях, чередуя плавные контуры одинаковых элементов с оправками, декорированными ажурным, «рваным» орнаментом.

Ещё один тип колье имел вид подвески на цепочке. Особенностью такого украшения являлась симметричная композиция, состоящая из подвесок с драгоценными камнями и цепочек разнообразного плетения, которые становились неотъемлемой частью всего украшения. Такие колье выглядели очень лёгкими, несмотря на большое количество деталей (илл. 28). Например, золотое украшение работы неизвестного мастера (клеймо «G&I». Частная коллекция). Композиция этого ювелирного изделия довольно проста. Колье состоит из небольших золотых веточек, на концах которых располагаются листья, заполненные витражной эмалью нежных зелёных оттенков с крошечными «ягодками» – круглыми рубинами. В верхней части колье, в центре находится огранённый овальный аквамарин в ободковой оправе. Под ним ромбовидные, покрытые зеленоватой эмалью, лепестки образуют крест с рубином в центре. Эта симметричная композиция находится в границах стилизованного треугольника, перевернутого острой вершиной вниз. Боковые вогнутые стороны треугольника обрамляют небольшие цепочки по паре с каждой стороны, с круглыми белыми жемчужинами посередине. Два каплевидных аквамарина в ободковых оправках

закреплены подвижно под жемчужинами на двух верхних цепочках. На самом конце острой вершины треугольника находится еще один огранный каплевидный аквамарин, более крупного размера. Большое количество подвесных элементов делают это украшение подвижным.

Огромное количество фантазийных ожерелий и коле, неких метаморфоз «архитектуры» и природы, являлись средством выражения ярких творческих идей мастеров ар нуво. Одно из таких произведений, работы Лалика, называется «*Лесной орех*» (илл. 29. Музей декоративных искусств, Париж), изготовлено ювелиром в 1899-1900 годах. Необычность этого золотого украшения заключается в форме большой живописной композиции, в виде трапеции с выпуклой нижней стороной и вогнутой верхней, напоминающей древнеегипетскую пектораль. Трапеция, размером 6.5 см x 13.6 см, заполнена разнообразными драгоценными элементами, изображающими ветки лесного ореха. Яркая зелёная эмаль покрывает остrokонечные листовые ячейки растения, плоды которого усыпаны бриллиантами разных размеров. Два ореха, расположенных в центре композиции «выходят» за границу верхней стороны трапеции. Три листа выполнены в технике витражной эмали, а голубой цвет, выбранный мастером, необычен для натурального растения, но хорошо контрастирует с зелёной эмалью, покрывающей листовые ячейки лесного ореха. «Пустые» места в композиции ювелир «прячет» за кабошоны из синего стекла неправильной формы в ободковых золотых оправках. Вся эта большая композиция соединяется с шейным обручем золотыми остrokонечными стилизованными листьями. Гибкий обруч состоит из длинных звеньев, покрытых тёмно-зелёной эмалью. В местах соединений звеньев, мастер расположил десять огранных перидотов (хризолитов) в квадратных ободковых оправках. Четыре нижних каста с перидотами украшены небольшими золотыми завитками. Одиннадцатый, самый крупный камень, вставлен в оправу фермуара.

Одно из традиционных нательных украшений – браслет (илл. 30), также как и кольцо, входил в программу ювелирного искусства ар нуво. Как и прежде он подчёркивал красоту женских рук, но «как шейное и платяное украшение, браслет также не был свободен от господствовавшей моды и поэтому его носили не всегда»¹⁰⁵. В конце XVIII – начале XIX века, в период классицизма, браслет был едва ли не основным украшением. Дамы надевали по несколько браслетов на обе руки, причём абсолютно разных по форме, с многоцветными вставками из драгоценных камней. В отличие от середины века, когда очень популярны были парные браслеты, в период нового искусства ювелиры предпочитали не повторяться, и поэтому у представительниц «Прекрасной эпохи» был только один браслет на руке, независимо от парадной или обыденной ситуации, или же отсутствовал вовсе.

Форма браслетов могла быть разнообразной: гибкие, состоящие из набора повторяющихся звеньев, и неразъёмные – жёсткие. Размер браслетов варьировался по ширине: от тонких и прямых, до больших спиралевидных, располагавшихся на руке от запястья и почти до локтевого сустава. Например, ширина браслета *«Цветы вероники»* (илл. 31. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон) 1900-1902 годов, работы Рене Лалика, составляет 8 см, а длина – 17,5 см. Браслет собран из пяти одинаковых элементов. Они соединены друг с другом небольшими золотыми звеньями. В центре каждого элемента мастер расположил стебель и соцветие. Золотой рельефный стебель покрыт эмалью зелёно-голубых оттенков. Посредине каждого стебля находится соцветие, выполненное из голубого стекла. Поверхность его имеет ту же рельефную обработку, что и стебель. Эти цветочные мотивы (цветок назван в честь святой Вероники, которая отёрла пот платом с лица Христа, во время Его пути на Голгофу) мастер расположил на овальных ажурных пластинах, состоящих из многочисленных тонких золотых прутиков, соединяющихся с контурной линией овалов. Небольшие листья растения в форме полумесяца, находятся у основания соцветий. Для их эмалирования

ювелир применил технику *cabochonné*, имитирующую камни, огранки кабошон. С помощью этой техники, на листьях браслета Лалик показал имитацию бирюзы.

Ещё одно оригинальное решение, заимствованное из ювелирного искусства Востока было осмыслено и претворено «в жизнь» мастерами эпохи ар нуво. Два самостоятельных ювелирных изделия – браслет и кольцо, соединённых между собой в единое украшение, с помощью цепочки, создал Жорж Фуке в 1899 году по эскизу Альфонса Мухи (илл. 32. Музей декоративных искусств, Париж). Оно выполнено в виде двух стилизованных змей. Головы обеих рептилий сформированы мозаикой из тонких опаловых пластинок. Их «глазами» являются яркие рубины-кабошоны в ободковых оправках. Капюшон браслета-змеи украшен тонкими прерывающимися бриллиантовыми линиями. Причудливо «извивающееся» тело покрыто «чешуйчатым» ромбовидным орнаментом в технике чеканки. Выемчатая эмаль синего, зелёного и красного цветов заполняет отдельные ромбики. Большая змея «удерживает» в пасти золотое кольцо, на котором прикреплены три небольшие цепочки. Первые две предназначены для охвата пальцев (безымянного и мизинца). Третья цепь соединена с кольцом, которое находится в пасти маленькой змеи. Её капюшон округлой формы декорирован эмалью красноватых оттенков и золотыми шариками, равномерно припаянными по краю капюшона. Соединенные вместе, браслет и кольцо, – одно из наиболее прославленных исторических ювелирных изделий, созданных в период ар нуво. Это знаменитое украшение было представлено на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.

Кольца-украшения (илл. 30, 33) состоят из шинки (ободка, охватывающего палец, несущего на себе всю конструктивную нагрузку) и короны, куда входит рант (контурный ободок, припаянный снизу каста) и накладка. В период ар нуво кольца были очень разнообразными по форме. При изготовлении этих украшений художники проявляли свою фантазию, как и в других видах ювелирных изделий. На маленьком пространстве,

размером с фалангу, мастера создавали замысловатые асимметричные композиции в стилистике «нового искусства». Однако изготавливались и небольшие кольца, традиционных, симметричных, классических форм. Кольца предпочитали носить на мизинце, безымянном пальце и среднем. Например, золотое кольцо «*Пруд*» (Частная коллекция) с большой (4 см в длину) композицией, было изготовлено Рене Лаликом к Всемирной выставке 1900 года в Париже, «в период расцвета стиля ар нуво, характерного для его французской интерпретации»¹⁰⁶. Главный элемент в этом кольце – опал в крапановой оправе, имеющий эллипсоидную форму. Переливающийся радужными красками камень, имитирует маленький пресноводный водоём с его «глубинными секретами». Вокруг него в береговой линии, как и в природе, «растёт» его вечный спутник бархатистый рогоз широколистный. Эмаль различных зелёных оттенков покрывает переплетающиеся золотые стебли растения, а коричневая – «склонённые» к «воде» соцветия рогоза.

«На границе между **платяным** и **нательным** украшением располагается подвеска (илл. 34, 35), которая ... не выполняет никакой непосредственной функции в одеянии, однако эффектно поддерживает общее впечатление или, по требованию моды, подчеркивает и выделяет определенную деталь костюма... С **нательным** украшением (ожерельем, браслетом, серьгами) подвески часто образуют неразрывное, эстетическое целое и обладают, сверх того, более высокой идеальной или символической значимостью»¹⁰⁷. Огромное количество подвесок изготавливалось мастерами-ювелирами ар нуво: от маленьких простых по исполнению, съёмных, соединяющихся с цепью одним звеном (ушком), до больших, составленных из сложных элементов, как одно целое украшение с цепочкой. Разнообразные формы: круглые, овальные, удлинённые грушевидные с маленькими подвижными деталями, треугольные, ромбовидные, многочастные подвески – подчеркивали статус владелицы. Как правило, подвески носились на длинных цепях. Одно из таких украшений в виде бабочки с женской фигурой (илл. 36. Исторический Музей, Москва)

выполнено Гастоном Лафиттом в 1904 году. Золотая гравированная «ткань», как кокон «обволакивает» фигуру существа. Крылья бабочки декорированы витражной эмалью трёх цветов: чёрной, зелёной и розовой. Небольшие бриллиантовые «дорожки» включены в яркий узор крыльев. Рельефные прожилки придают украшению вид легкости и хрупкости. К поднятой руке фантастического существа подвешен крупный бриллиант ромбовидной формы. Размер подвески составляет 6,5 см x 8,4 см. Длина цепи 59,5 см.

Ещё одно украшение, в виде длинной цепи, на которой находилось большое количество разнообразных подвесок или брелоков – *сотуар*. Его также можно отнести и к платяным, и нательным украшениям. К этим украшениям имеет отношение и ожерелье с двумя подвесками разной длины, которое называется *la vallière* или *négligée*. И, наконец, ожерелье в виде драгоценной сетки – *résille* (дословно с французского – «сетка»).

Украшение для корсажа (стомакер) (илл. 37) – тип платяного украшения – напоминает средневековую пряжку-аграф, но не имеет функции застежки, скрепляющей части плаща, накидки или мантии. Это ювелирное изделие прикреплялось на лиф платья и являлось исключительно принадлежностью костюма, доминирующей его частью. Благодаря своим большим размерам, оно приобретает значение праздничного украшения, на котором изображались, отвечавшие вкусу времени мотивы, как в виде высокого рельефа, так и плоскостного изображения. Одно из таких ювелирных изделий – стомакер «*Павлин*» 1898-1900 годов, работы Рене Лалика (илл. 38. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). «Светло-зелёная выемчатая эмаль покрывает голову и туловище птицы, выполненное в высоком рельефе. Золотые выемки на металле обозначают края перьев и создают фактурную поверхность небольшого туловища. Подобранные оттенки эмали, хорошо контрастируют и выстраивают образ аристократической птицы. Основная часть украшения – огромный стилизованный хвост павлина, составленный из перьев, покрытых эмалью *champlevé* тёмно-зелёного цвета. Кажущаяся хаотичность расположения

перьев хвоста, тем не менее, имеет свою определённую последовательность и закономерность. Абсолютное равновесие композиции достигается равномерным распределением справа и слева от туловища птицы больших перьев, украшенных опалами-кабошонами, в ободковых оправках. Тонкая линия, выложенная алмазами, окаймляет украшение. Там же, по краям хвостового оперения, мастер расположил по одному перу, усыпанному алмазами разных размеров. Правая и левая стороны хвоста соединяются с центральной частью стомакера, при помощи круглых звеньев, что придаёт ему своеобразную гибкость. Украшение имеет сразу две крепёжные иглы, расположенные вертикально за большими перьями хвоста павлина»¹⁰⁸.

В отличие от украшения для корсажа пряжка на поясе (илл. 39) выполняла важную утилитарную функцию. Состоящая из двух частей, такая пряжка соединяла края тканевого пояса на талии. Размер пряжки, как правило, соответствовал ширине пояса. Одна часть скреплялась с другой, благодаря двум деталям: крючку и петле. Они же являлись левой и правой сторонами украшения и могли быть симметричными или асимметричными, в зависимости от темы композиции. Форма пряжки, состоявшая из стержня и рамы, встречалась реже и декорировалась, как правило, орнаментом. Большая пряжка асимметричной формы 1899-1901 годов, работы Рене Лалика называется *«Сирены и рыба»* (илл. 40. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Для изготовления этого украшения мастер использовал только два материала: патинированное серебро и слоновую кость. Пряжка двухчастная, в виде фантастической рыбы с двумя головами и двойным хвостом. Главными элементами обеих частей являются декоративные плакетки из слоновой кости с резным изображением морских сирен. Фигуры сирен выполнены в невысоком рельефе. Для бóльшего контраста мастер подкрашивает фон голубым цветом. Обе плакетки вставлены в оправу из серебра. Резкий контур оправы придаёт и без того необычным «обитательницам» морских глубин, ещё более фантастический вид. Длина всей композиции 16 см, высота – 10 см.

Одно из репрезентативных украшений, относящихся к платяным украшениям, - брошь (илл. 41), «которая также является не только собственно украшением, но выполняет часто определенную утилитарную функцию. Так, например, с её помощью можно прикрепить воротник, собрать разошедшиеся складки или закрыть вырез»¹⁰⁹. Небольшие броши носили на бархатных лентах высоко на шее, как один из элегантных элементов бального платья. Броши прикалывались и к воротникам блуз. Такие броши, в которых, прежде всего, раскрывались редкая красота и художественное богатство камня, свидетельствовали о высоком профессиональном мастерстве ювелиров. Оригинальные броши могли не только существенно дополнить, но и украсить модный туалет.

По многообразию форм это украшение уступало только подвескам. Богатые деталями броши были частью повседневных и нарядных костюмов. Например, золотая брошь 1900-1902 годов, работы Рене Лалика (илл. 42. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), посвящённая культуре Венеры, «вызывает чувства, "сотканные" из восхищения и почтения. Центральный мотив – женская фигура, в искусно изображённой «прозрачной» тунике, нанесена на пластину из слоновой кости в низком рельефе.левой рукой женщина прикрывает свое лицо. Пластина расположена между двумя большими опалами-кабошонами. Два золотых мака, покрытых терракотовой эмалью, дополняют симметричную композицию. Все элементы броши по контуру заключены в тонкую алмазную раму. Размер украшения 5,7 см х 5,8 см.»¹¹⁰.

Интересным является тот факт, что в ювелирном искусстве эпохи ар нуво находятся типологически **редкие украшения**. Например, практически отсутствуют ушные (нательные) украшения – серьги. Вероятно ювелиры, создававшие драгоценности, делали акцент на одно цельное и самодостаточное украшение, с определённым мотивом и темой, не требовавшим повторения, как это необходимо делать в серьгах, где одна является зеркальным отражением другой. Но для Рене Лалика этот тип

украшений представлял определенный интерес. Например, серьги «Купидоны» (илл. 43. Minami Art Museum, Токио), созданные мастером в 1903-1905 годах. Длина серёг – 5,1 см, ширина – 2,5 см. Основной элемент находится в нижней части украшения. Это две пластины из бирюзового непрозрачного стекла, имеющие форму фасолин. На них вырезаны сидящие на корточках купидоны, держащие в руках по стреле. Стеклопластина оправлена в золото. Стремясь придать украшению большую нарядность, ювелир обвил яркую вставку орнаментом в виде узких лент, покрытых белой эмалью, с небольшими листочками по сторонам, заполненными бирюзовой витражной эмалью, в тон пластинам. Нижняя часть украшения соединяется с верхней жёстким элементом в виде широкой ленты. Она декорирована мелкими бриллиантами и тремя парами листочков бирюзового цвета. Такие же листочки размещены в верхней части серёг, в трёх углах оправ, с закреплёнными в них ромбовидными огранёнными сапфирами.

Один из главных предметов дамского костюма – шляпы. По моде ар нуво они были очень больших размеров. На их полях и тульях размещались целые композиции: бархатные банты, атласные ленты, букеты шелковых цветов, пышные перья, драпировки вуали. Такие сооружения прикалывались к причёске длинными булавками для шляп. Одна из таких булавок была изготовлена Лаликом в 1899-1900 годах. Она называется **«Осы»** (илл. 44. Det Danske Kunstindustrimuseum, Копенгаген). Золотое декоративное навершие посвящено сбору нектара осами. В центре композиции находится большой опал округлой формы без традиционной оправы. Оправой для него служит «хоровод» золотых ос. Они соединяются между собой крылышками, усиками и лапками, таким образом, поддерживая опал. Резьба по опалу в точности повторяет рисунок тельца насекомых, для того, чтобы создать эффект реальности – осы, ползая по «сладкому шару», оставляют за собой «след». Все насекомые золотые, покрыты чёрной эмалью, а их крылья украшены полосками из сверкающих алмазных «роз». Вся «живая» композиция находится в фантастической раме, наполовину состоящая из остроконечных

листьев, наполовину – из плавных стеблей. Рама покрыта эмалью фиолетового цвета. Длина всей булавки вместе в навершием – 21 см. Ширина декоративного навершия – 10,2 см.

К необычным и редким типам украшений периода ар нуво относится и ножной браслет. Такое изделие было не столько украшением костюма, сколько деталью сценического образа. Возможно, оно имело именно это назначение. Ножной браслет *«Летучие мыши»* (илл. 45. Музей декоративных искусств, Париж) был создан Лаликом в 1898-1899 годах. Украшение состоит из двух мотивов. Первый – золотой с бриллиантами полумесяц, вокруг которого «парят» несколько летучих мышей, покрытых ярко голубой эмалью. Шесть золотых звезд, в центре которых закреплён бриллиант, дополняют «ночную» композицию. Второй мотив – цепь, состоящая из двенадцати звезд, с круглыми опалами огранки кабошон в центре.

Необычность следующих изделий состоит не в форме типичных для ар нуво украшений, а в количестве одинаковых драгоценностей, составляющих гарнитур. Гарнитур в период «нового искусства» были крайне редки. Природа любого украшения в стиле ар нуво такова, что оно является самодостаточным, потому что обладает собственным мотивом, с определённой организацией пространства, с неким рядом индивидуальных черт и своеобразным информационным полем. Тем не менее, Рене Лалик создал в 1903-1905 годах гарнитур *«Чертополох»* (илл. 46. Minami Art Museum, Токио). В него входят кольцо, браслет и брошь. Основной мотив в этих украшениях – чертополох. Стилизованные растения покрыты синей и лиловой эмалью, расположены в украшениях таким образом, что образуют геометрический узор: ромбы, квадраты, прямоугольник. Во всех трёх украшениях ювелир использует опал огранки кабошон. В кольце находятся два опала (один в центре композиции, второй в фермуаре), ещё один размещен в центральной части броши и десять таких же камней украшают браслет.

Господствовавший художественный вкус и ювелирное искусство эпохи ар нуво не оставили без внимания и мужской костюм. Мужская ювелирная мода мало изменялась на протяжении всего XIX века. К концу века мужчины претендовали только на ношение булавок для шейного платка или лацкана сюртука, запонок для манжет, колец, браслетов и часов (илл. 47. А.Я. Головин. Портрет В.И. Канкрин. 1909 г., Государственный Русский музей, Санкт-Петербург); (илл. 48. Франц фон Штук. Портрет Великого герцога Эрнста Людвиг фон Гессенского. 1907 г., Дворцовый музей, Дармштадт).

Булавка – украшение небольшого размера, представляет собой ещё один тип функционального ювелирного изделия. Она состоит из двух частей: иглы и маленькой декоративной головки. Длина иглы составляла, как правило, 6 – 8 см (илл. 49). Головки булавок декорировались золотыми или серебряными фантастическими существами с драгоценными или полудрагоценными камнями, головами птиц, цветочными розетками или круглыми медалями с погрудным изображением женщин (илл. 50. Частная коллекция).

Тип мужского украшения – запонки (илл. 51) изготавливались двух видов. Первый, в котором две декоративные, чаще круглые, металлические пластинки скреплялись двойным, немного изогнутым, жестким штырём. Второй вид запонок состоял из одной пластинки и небольшого отрезка цепи, которая припаивалась к середине ровного штыря. Диаметр пластинок не превышал двух сантиметров. Например, золотые запонки 1900 года, изготовленные Луисом Ролтом (илл. 52. Частная коллекция). Декоративные пластинки в диаметре составляют 1,5 см. На них изображены погрудные портреты девушек в профиль, в невысоком рельефе. В этом украшении для мастера не важна идентичность изображения, поэтому один портрет не похож на другой. Обе пластинки соединены жёсткими штырями.

Запонки, как и булавки, были неотъемлемой частью мужского костюма. Приверженцы, прежде всего, удобства, функциональности предмета, мужчины всё же снискали себе право на завершающий штрих в

своём образе, оставляя место красоте, воспринимая стиль и признавая его выразительную силу.

Часы, прошедшие путь от редкой диковинной драгоценности до утилитарного предмета, необходимого в повседневной жизни, как украшение известны ещё с XVI века. Они были востребованы и женщинами, и мужчинами.

Мастера ар нуво, создавая драгоценные часы, украшали ими многие типы ювелирных изделий, оставаясь, при этом довольно редкими, например, дамские нагрудные часы-подвески, в виде насекомых, животных, бутонов цветов. Одно из таких украшений – часы-кулон в виде жука (илл. 53. Неизвестный мастер. После 1908 г. Государственные музеи Московского Кремля). Круглый миниатюрный циферблат с арабскими цифрами скрыт под крыльями насекомого. При необходимости, они открываются. Крылья покрыты прозрачной эмалью синего цвета в технике гильоше и украшены небольшими бриллиантами. К загнутым усикам насекомого прикреплено ушко для цепочки, состоящей из небольших овальных звеньев и узких золотых трубочек, покрытых синей и белой эмалью гильоше. Часы были изготовлены неизвестным русским мастером после 1908 года. Длина изделия 5 см, длина цепочки с эмалевыми элементами – 35,7 см.

Мужские поясные часы, украшались цепочкой, на которой были подвешены несколько брелоков, амулетов, медальонов. Мужские карманные часы с цепочкой-шатлен состояли из бляхи с крючком и второй бляхи, куда и прикреплялись часы в декоративном корпусе. Например, золотые часы «*Бабочки и летучие мыши*», изготовленные Рене Лаликом в 1899-1900 годах (илл. 54. Частная коллекция, Нью Йорк). Циферблат часов украшен синими и белыми эмалевыми бабочками в технике *champlevé*. Задняя створка часов декорирована изображением летучих мышей в низком рельефе, покрытых тёмно-синей и зеленой эмалью. Одиннадцать круглых лунных камней, вставленных в глухие оправы, мастер расположил хаотично по всей поверхности створки. Кнопка завода обвита золотой змеёй. Диаметр часов –

5,1 см. В этом украшении Лалик использовал энтомологические и анималистические мотивы для обозначения времени суток: бабочки – символ утра, летучие мыши – символ ночи, свернувшаяся змея – олицетворение вечного времени.

Наручные часы выполнялись ювелирами реже, чем карманные. Первые часы такой формы, изготовленные мастером Бреге в 1807 году, и, проданные им сестре Наполеона Бонапарта, стали одним из величайших изобретений. Для мастеров периода ар нуво стиливые особенности позволяли декорировать браслет и корпус наручных часов, превращая их в подлинную драгоценность.

Ювелиры создавали высокохудожественные произведения, привлекая к их моделированию известных художников. Отчасти поэтому, формы ювелирных украшений конца XIX – начала XX века претерпели значительные изменения. В эти годы мода диктовала преобладание определенных видов украшений. Дополняя костюм, ювелирное украшение, будь то кольцо, диадема, брошь, браслет или подвеска, должно было отвечать стилю, гармонично ему соответствовать.

ГЛАВА III.

Творчество ведущих французских мастеров-ювелиров.

Особенности национальной школы.

В конце XIX века европейское искусство вступило в новый стилистический цикл развития. Пришедший стиль «принёс» с собой новые художественные принципы, изменил мировосприятие, создал свою эстетику и философию. Он стремительно распространился по всей Европе. К концу XIX века он переживал свой триумф. Во Франции ар нуво был особенно популярен. В ювелирном искусстве расцвет этого направления приходится на 1890-1900 годы.

«Мастеров очень вдохновлял Восток, но, вероятно, самый большой толчок дала реакция на предыдущие, "несвежие" проекты обычных французских драгоценностей. В этот своенравный период изменений, создавая влияния и "возмутительные" идеи, появилась группа талантливых, творчески настроенных французских ювелиров»¹¹¹. Им новый стиль подарил неограниченные возможности в создании украшений. Самые яркие примеры образов и мотивов ар нуво нашли своё отражение в работах Рене Лалика, Анри Веве, Жоржа Фуке, Люсьена Готре и Люсьена Гайяра. Разумеется, французское ювелирное искусство периода ар нуво не ограничивается этими пятью именами. Многие другие талантливые мастера Франции заслуживают внимания. Впрочем, искусствовед Эластер Дункан, в течение многих лет директор аукционного дома Christie`s в Нью Йорке, написавший ряд книг по искусству ар нуво, считает, что только Рене Лалик и еще несколько мастеров, включая и Жоржа Фуке, Люсьена Гайяра, Люсьена Готре и Анри Веве, «показали такой же уровень мастерства», другие же являются только «подражателями»¹¹².

Именно эти ювелиры одними из первых приветствовали ар нуво, лозунгом которого стали новизна, современность и художественное творчество. Они отошли от многих традиционных приёмов создания драгоценностей. И, что очень важно, массовое производство украшений,

разработанных в этом стиле, было для них абсолютно неприемлемо. Ручная работа и только ручная работа являлась одной из особенностей ювелирного искусства ар нуво.

Работавшие в одном стиле, они пытались превзойти всё созданное до них, в работах каждого из них была видна индивидуальность и высокое мастерство. Эти необходимые составляющие таланта подтверждает один из известных критиков ювелирного искусства Грэхэм Хьюджес, писавший о назначении и смысле ювелирного украшения, как такового, созданного в любую эпоху, любым мастером, из любого материала: «Лучшие драгоценности всегда очень фантастичны. Воображение является их мерой, а не расчёт; стиль – это то, что они выражают, а не структуру. Ювелирные изделия являются чистым искусством, как живопись и скульптура, это также нечто личное, женственное, даже таинственное. Самые дорогие украшения, не всегда самые красивые: геологическая редкость не то же самое, что вдохновенный дизайн»¹¹³.

Во французском ювелирном искусстве существует три направления создания украшений: «*joaillerie* – производство изделий, в которых конструкция и форма драгоценного металла подчинены содержанию драгоценных камней и, в частности, алмазов; *bijouterie* – украшения, в которых драгоценные камни подчинены дизайну; *orfèvrerie* – произведения из золота и серебра – ювелирные изделия и чисто декоративные предметы искусства, в которых драгоценный металл был преобладающим или единственным компонентом»¹¹⁴. Особенность французских украшений ар нуво такова, что второе и третье направления являлись ведущими в этот период. Основной задачей мастеров было создание формы, максимально приближённой к природной, поэтому материал подчинялся конструкции, дизайн доминировал над драгоценными камнями.

Одной из важнейших особенностей французского ювелирного искусства, было и то, что в создаваемых мастерами ювелирных украшениях, присутствовал не только орнамент, составленный из текучих и плавных

линий, но и флоральные, фигуративные и еще более сложные – флорально-орнаментально-фигуративные мотивы, которые в сочетании с разнообразным драгоценным и полудрагоценным материалом, являлись законченным, самостоятельным произведением искусства, несущим в себе определенную информацию на эмоциональном уровне, усиливая интерес зрителя к отражению жизни, различных явлений окружающего мира. В таких произведениях «художественная интерпретация является более важным критерием в определении истинной ценности украшения»¹¹⁵. И ещё «каждое художественное произведение оформлено, представляет собой организм. Существеннейшим его признаком является присущий ему характер необходимости: в нём ничто не может быть изменено или смещено, но всё должно быть таким, как оно есть»¹¹⁶, - писал историк, теоретик и искусствовед Генрих Вёльфлин (1864-1945) в своей книге «Основные понятия истории искусств». Как и в живописи, так и в ювелирных произведениях, особенно в украшениях ар нуво, проявляется явление «замкнутой» и «открытой формы». То есть, согласно Вёльфлину, замкнутое изображение ограничено в себе самом и не требует домысливания, напротив, «открытая форма» изображения выводит взгляд за пределы изображения, принимая характер безграничности. Природа ювелирных произведений ведущих французских мастеров в стиле ар нуво такова, что замкнутость и открытость в них проявилась в равной мере. Каждое произведение предполагает содержание в собственных пределах и за его границами. Ювелирная композиция – хорошо продуманное целое между «рамой» и заполнением, предназначена также как и картина для внимательного рассматривания, не ограниченного по времени.

Характер нового стиля был «не свободен от определенных исторических связей, его сложная и обширная корневая структура переплетается со многими стилями прошлого»¹¹⁷. Обращение к наследию прошедших эпох, увлечение средневековым искусством, творческое переосмысление орнаментики рококо и других стилей, а также

«недосказанных» линий с японских гравюр, для французских ювелиров стало источником вдохновения в их творчестве, отправной точкой, при создании новых украшений в стиле ар нуво.

Фантазия мастеров рождала необычные, сложные ювелирные композиции, в которых применялись нетрадиционные материалы. Оригинальное их исполнение, высочайший уровень мастерства их создателей, превращал ювелирные украшения в произведения искусства. С приходом стиля ар нуво, прошло то время, когда «караты были ювелирной валютой»¹¹⁸.

Историк живописи, крупнейший представитель знаточества, эксперт и музейный деятель Макс Фридендер (1867-1958) в книге «Об искусстве и знаточестве» определяет равное место в искусстве для фантазии и природы, потому, что «в чистом виде нет ни того, ни другого»¹¹⁹. Он соглашается с Максом Либерманом (1847-1935), немецким художником-импрессионистом, который заявлял, что «одно только творчество, рождённое фантазией, и имеет право на существование. На самом же деле любое искусство, сознательно освобождающееся от воспоминаний о естественных впечатлениях ради воплощения идеального, рискует впасть в манерность. Только повышенная способность удерживать формы в памяти даёт художнику возможность оторваться от земли и воспарить»¹²⁰.

Ещё раньше, в XVIII веке великий мыслитель, теоретик и критик искусства, французский просветитель Дени Дидро (1713-1784) говорил в своём трактате «Об искусстве» о силе воображения художника, о последовательности построения, «домысливания» целого, исходя из талантливо «подсказанных», предполагаемых деталей: «Но умения хорошо построить целое ещё недостаточно; нужно ещё, не разрушая самые массы, ввести в него детали. Это работа пылкого воображения, гениальности, чувства и чувства тончайшего»¹²¹. Цель искусства в период ар нуво определялась не только тем, чтобы видеть действительность. Видеть и показать её, с помощью художественных средств («специфических»,

относительно ювелирного искусства), - это и есть погружение в мир фантазии. Это должно было стать неременным, ценным условием скрытой сущности действительности. Для творчества французских ювелиров конца XIX века, а, равно как и для всего искусства периода ар нуво, - это, своего рода основной закон, закон изящества, величественной красоты и экспрессии.

Рене Лалик (1860 - 1945)¹²².

В ювелирном искусстве Франции, насчитывающем не одно столетие, имя Рене Жюля Лалика (илл. 55) занимает особое место. Он был первый среди равных, мастер-виртуоз, новатор в области ювелирных украшений, один из лидеров стиля ар нуво. Его имя с 1900-х годов стало известно всему миру и ещё при жизни мастера, его произведения приобретались коллекционерами и крупнейшими музеями мира. И ныне «...за них идут бои на аукционах, и каждое произведение, "всплывающее" на поверхность, становится настоящим событием мирового масштаба»¹²³.

Лалик родился 6 апреля 1860 года в маленьком городке Аи-сюр-Марн (департамент Марна) во Франции в семье торговца. Сразу после рождения Рене, его семья переехала в Париж, с которым будет связано его творчество и вся жизнь¹²⁴.

Первое общее и художественное образование в сфере искусства и ремесла Лалик получил в «Школе изящных искусств» Тюрго близ Венсенна, в предместье Парижа, где издавна находился центр французского керамического производства. Здесь он скоро проявил талант рисовальщика и уже в 1871 году получил свой первый приз. «Декоративный язык произведений Лалика сложился под влиянием его детских зарисовок окружающей среды, повторенных на протяжении многих лет в многочисленных набросках, в подготовительных рисунках и ставших питательной средой для его необычных творений»¹²⁵, - так писала в одной из

своих статей Ивонн Брюнаммер – сотрудник Музея декоративных искусств в Париже, международный эксперт по творчеству Рене Лалика.

В пятнадцать лет Лалик попробовал совместить задатки деловых качеств и умение рисовать. Во время школьных каникул, Рене рисовал миниатюры гуашью – насекомых, бабочек и цветы на тонких дощечках из слоновой кости и продавал их по 700 су каждую. Можно считать это самыми ранними работами Лалика, которые приносили ему доход. В 1876 году, в год смерти своего отца, юный Рене оставил школу и начал давать уроки рисования. В тот же год он поступил работать учеником в мастерскую Луи Окока, золотых дел мастера, известного французского ювелира, куда его привела мать. С 1878 года по 1880 год он обучался в колледже Сиденхем в Лондоне, расположенном на окраине города, близ Хрустального дворца Джозефа Пэкстона, где проходили известные художественно-промышленные выставки. Там будущий мастер занимался уже только дизайном драгоценностей¹²⁶.

Англия 1880-х годов была центром формирования ар нуво. Именно там началось творческое рождение молодого талантливый француз. Этому способствовало и очень важное для Лалика знакомство с Уильямом Моррисом, основателем и идеологом нового направления в искусстве. Моррис оказал сильное влияние на художественный вкус юного художника и начинающего ювелира. От того времени у Лалика сохранилось около 1500 эскизов. Свои проекты он всегда выполнял на пергаменте с учетом масштаба – методом, восходящим к работе средневековых резчиков по камню. Вероятно, поэтому в последующих его работах присутствует особый объём и скульптурность. Находясь в Лондоне, Лалик впервые принимает участие в конкурсах прикладного искусства. Пройдёт несколько лет и на всех международных выставках и Парижских Салонах ему не будет равных.

Вернувшись в Париж, Лалик продолжал много рисовать и постигать самые разнообразные техники ювелирного искусства. Он разрабатывал образцы тканей и обоев, делал рисунки узоров ковров и продолжил

художественное образование в школе керамики Бернара Палисси – мастера французского Возрождения. Самостоятельно Лалик начал работать с 1882 года, сначала по заказам, рисуя эскизы украшений для ведущих ювелиров, таких как Картье, Бушерон, Гаруа, Веве и Дестап. «Перед созданием украшений, Лалик разрабатывал их отдельные элементы на бумаге. Любая маленькая часть каждого украшения была сделана с большим мастерством и производила впечатление целостного украшения. Он использовал новые методы, приспособивая форму к структуре украшения и теме»¹²⁷. Стремясь утвердить свое имя рисовальщика, Лалик печатал свои эскизы в журнале «Revue le Bijou» Д.Ротшильда.

В этот период он также развивал свои навыки и как скульптор. Вообще скульптура оставалась важным аспектом работы Лалика на протяжении всей его профессиональной деятельности, этому способствовали его контакты со скульпторами Огюстом Ледрю (его тестем) и Огюстом Роденом. Огюст Ледрю оказывал активную поддержку Лалику и в его экспериментах с различными материалами и эмальерными техниками. С другом семейства М.Вареном, Лалик организовал «M. Varenne et Lalique» (Общество Варен и Лалик), которое просуществовало два года. Для партнёров сотрудничество было весьма выгодно. Лалик придумывал эскизы для новых ювелирных изделий, а Варен продавал их ювелирам и фирмам.

Автор монографии о Рене Лалике Сигрид Бартен «Рене Лалик: Украшения и предметы искусства, 1890-1910» (René Lalique: Schmuck und Objets d`art, 1890-1910) делит творчество мастера на периоды. Первый период определяется ею как период «неорококо» и по времени охватывает 1883 – 1890 годы. Безусловно, в большинстве сохранившихся ювелирных украшениях, датированных этим временем, явно прослеживается увлечение образцами ювелирного искусства стиля рококо.

В 1884 году в Лувре на «Национальной выставке промышленных искусств» (Exposition Nationale des Arts Industriels) Лалик представил несколько собственных эскизов драгоценностей. Поначалу его работы не

привлекли большого внимания публики и критики. И все же они были замечены одним из ведущих парижских ювелиров Альфонсом Фуке. Лалик изобразил природные мотивы родной ему провинции Шампани – небольшие букетики роз, колоски злаковых, вперемежку с неброскими луговыми цветами и парящих над ними бабочек и жуков. Такая простота и непосредственность дизайна украшений перевернули привычные представления о драгоценностях. Это был смелый отход от традиций.

В следующем 1885 году молодого, перспективного мастера пригласил к себе Жюль Дестап в качестве художественного руководителя своей ювелирной мастерской. Он и раньше сотрудничал с Лаликом, покупая у него эскизы к будущим украшениям. Молодой Лалик остро чувствовал время и новые вкусы, поэтому воплощал свои проекты в оригинальные, противоречащие ювелирным традициям, произведения. С этого момента имя Рене Лалика становится известным в достаточно широких кругах художников и ювелиров Парижа¹²⁸.

Некоторые ювелирные украшения работы Лалика, выполненные им в начале 1880-х годов на заказ всё же были традиционны для этого времени. Как правило, полностью усыпанные бриллиантами, это были броши в виде различных цветущих веток, цветов герани, роз, колосков злаковых и других растений или птиц, сидящих на ветке. Например, золотое украшение для корсажа *«Три птицы на ветке розы»* (илл. 56. Частная коллекция, Нью Йорк). В милой сценке, изображённой в этом драгоценном изделии, проявляется тяготение к сентиментализму. На цветущей ветке розы сидят три «поющие» птицы. В этом украшении главным является только форма, помогающая выражению пластического образа. Вся поверхность изделия, включая птиц, цветы, листья и ветку, покрыта мелкими сверкающими алмазными «розами» в серебряных гнездах. Единственное цветное пятно – рубиновые глаза пернатых. В данном случае это ещё не изображение природы, это только подражание ей, к слову сказать, начавшееся в ювелирном искусстве ещё в 60-е годы XIX века. Но в этом украшении Лалик уже

добивается эффекта натуралистичности. Достаточно посмотреть на закрепку алмазов: каждый каст обозначает перышко птицы, причем эти «перья» «взъерошены» как после дождя. И вот уже перед глазами возникает такая картина: только что прошёл тёплый весенний дождик, птицы «вспорхнули» на ветку и начали петь сладконапевные, призывные трели. Длина всего украшения – 10,8 см. Высота 4,9 см. Надпись на ветке «Vever» означает, что это раннее произведение Лалика делалось на заказ для ювелирного дома Веве.

Итак, в 1885 году Лалик поступил работать в мастерскую к Жюлю Дестапу. Очень важным в жизни Рене Лалика стал 1886 год. В это время он принимает руководство ювелирной мастерской Дестапа на Place Gaillon. Сам Дестап передал Лалику свое дело «в знак признания его уникального таланта»¹²⁹, там молодой мастер начал работать самостоятельно. В его подчинение перешли и старые опытные мастера. Приобретение мастерской стало для Лалика началом воплощения авторских замыслов. Для него открылись неограниченные возможности для творчества. Теперь он мог создать собственный стиль, опираясь только на свой вкус. Лалик понимал и чувствовал необходимость в радикально новых формах. Каждый замысел художника помогал раскрыть богатую фактуру нетрадиционных материалов и своеобразный колорит украшения.

Уже в начале 1887 года мастер создал ряд драгоценных брошей, представляющих ласточек в полете. Несколько птиц были изготовлены из серебра и усыпаны, как и предыдущее украшение, небольшими алмазами огранки «роза» и мелкими рубинами, которыми Лалик обозначил глаза ласточек. Они крепились к корсажу друг за другом: чем меньше была птица, тем дальше она крепилась, таким образом, за счёт изменения размера, мастер изобразил перспективу. Фантазия ювелира позволила увидеть движение, полёт стаи птиц, с помощью драгоценных материалов. Бушерон купил эти изделия, которые имели большой успех у его клиентов. Заказы на «ласточек Лалика» были сделаны незамедлительно. На протяжении всего периода

ювелирного творчества мастер неоднократно создавал украшения, где изображались эти птицы. Почти через десять лет Лалик повторяет эту тему, но уже с «коррективами» ар нуво в колье под тем же названием *«Ласточки»* 1898 года (илл. 57, 58. Minami Art Museum, Токио). В этом колье шесть раз повторяется один и тот же мотив: две пары ласточек в полете. Изображение птиц кажется объёмным, потому что мастер располагает ласточек на двух уровнях. Птицы верхнего уровня изображены летящими навстречу друг другу, «нижние», напротив, «разлетаются» в противоположные стороны. Кончики крыльев «верхних» птиц соединяются маленьким золотым звеном. На кончиках крыльев каждой ласточки нижнего уровня тоже имеется звено, но оно прикрепляется к закругленному штырю, на котором находится белая, идеальной формы жемчужина. В колье таких жемчужин пять. На шестой композиции с ласточками вместо жемчужины небольшой золотой замок. Сильное движение, переданное ювелиром в рисунке украшения, дополняется игрой цвета сине-чёрной непрозрачной эмали, покрывающей плоские фигурки птиц. Окружность украшения составляет 42,5 см.

За достаточно короткий срок Лалик сделал большое количество украшений для Бушерона и Картье из золота и драгоценных камней. Вынужденно следуя желаниям своих патронов и вкусам заказчиков, которые, соблюдая традиции, повышали собственный престиж, художник, тем не менее, упрямо вносил свежие идеи и оригинальные фантазийные элементы в заказные ювелирные украшения. Он оставлял за собой право на индивидуальный «почерк».

В 1887 году Лалик представил свои работы на художественно-промышленной выставке в Париже. Они произвели неоднозначное впечатление на общество. Некоторые критики охарактеризовали творчество ювелира как слишком «фантастическое». Тем не менее, современники восприняли его украшения как новое веяние в ювелирном деле Франции. Яркая индивидуальность молодого мастера сразу же обрела невероятную популярность в богемных кругах Парижа. Он получил покровительство

графа Монтестье (1855-1921) – поэта, писателя, журналиста, известного в эстетствующем обществе, как «великого денди Парижа» (илл. 59. Портрет Графа Робера де Монтестье. 1897 г. Париж. Музей д'Орсе).

Дело Лалика успешно развивалось, и уже на Всемирной выставке 1889 года в Париже мастер показал новые украшения в виде эмалированных бабочек, цветов, растительных орнаментов. «С начала 1890-х годов в эскизах художника начали появляться совершенно новые предметные мотивы и целые композиции. Лалик, как художник и ювелир, не удовлетворенный положением дел в ювелирном искусстве, стал искать возможности выхода из тупика, в котором оно оказалось к концу XIX века»¹³⁰. Кроме важнейшего источника вдохновения – природы французских провинций, для ювелира стало необходимым и посещение экспозиций Национального музея естественной истории (Musée National d'Histoire Naturelle). Везде, где творил Лалик, всегда было большое количество букетов живых цветов.

Авторитетное мнение Анри Веве о Лалике как о мастере, ювелире-художнике, наконец, как о человеке, было изложено им в третьем томе его труда «Французские ювелирные украшения XIX века», вышедшем в 1908 году. Примечательно, что только Лалику он посвятил в своей книге 57(!) страниц, начиная от его становления, как одного из самых талантливых мастеров ювелирного искусства ар нуво: «обратимся теперь к анализу произведений человека, который, несомненно, наиболее способствовал изменению украшений в период, который нас интересует. Если мы обращаемся к этому до сих пор, то не только из-за самого автора, а чтобы обеспечить наибольший интерес к этому возможному великолепию; кроме этого, также из-за импульса, данного Лаликом в последние годы XIX столетия, который продолжается активно и в нашем веке. Так мы можем лучше связать прошлое с настоящим и будущим, посвящая наши последние страницы художнику, чье имя всем известно и чьи работы были настолько преобразующими и так эффективны для нашего дела»¹³¹.

Свою новую мастерскую на углу Rue Thérèse, 20 и Avenue de l'Opéra Лалик открыл в 1890 году. Теперь у него работало тридцать мастеров. Среди них скульптор Н.Хоффман и дизайнер Шардон. Лалик приглашал и других мастеров – резчика Дерема и эмальера Э.Феятра. Именно с этого времени ювелир начинает создавать свои знаменитые украшения. Его известность росла, увеличивалось количество заказов. «Рене Лалик... использовал все иконографические средства искусств прошедших эпох. Скарабеи, сфинксы, драконы, хамелеоны уживались с изображениями фантастических животных, предвосхищая знаменитые украшения 1895, 1896, 1897 годов, когда он обратился к природным мирам, находил между ними соответствия, переходя от минералов к миру растений, от растений к миру огранки»¹³².

Творческие находки Лалика, сложные фантастические произведения и украшения, отмеченные утончённым очарованием простоты, сильно отличались от изделий предыдущих лет, с художественной и технологической точек зрения. Как правило, ювелир использовал золото 750 пробы жёлтого цвета. Причём, он сам подбирал лигатуру. «Золоту в своих украшениях Лалик придавал не совсем обычные формы. Его "обтекаемость" создавала иллюзию того, что это уже не металл, а мягкое податливое вещество, которому легко передать движение – будь то колыхание ветвей или течение ручья»¹³³. При необходимости, для исполнения задуманного, мастер применял серебро и платину, а также и неблагородные металлы.

Постоянные эксперименты с техниками, при изготовлении украшений, использование различных материалов, безупречная монтировка позволили мастеру достичь совершенства в искусстве златоделия. «Его, с большим трудом заработанные навыки, сделали ювелиром до самых кончиков пальцев, это помогало ему выражать свои собственные чувства к природе искусству и создавать драгоценности»¹³⁴. Его лидерство среди ювелиров Франции периода ар нуво признавалось абсолютным. Критик и современник Лалика князь Божидар Карагеоргиевич напишет о нем через тринадцать лет, в 1903

году как об истинном новаторе: «Когда пришел день Лалика, расстроились общепринятые правила, опрокинулись крепкие традиции, его гений принес новое искусство создания женских украшений»¹³⁵.

Во времена бриллиантового приоритета, ювелирные украшения считались не столько произведениями искусства, сколько средством представления богатства их владельцев, называвшиеся, не без сарказма, «барометрами финансового успеха»¹³⁶. Например, ювелиры, создававшие украшения в первой половине XIX века, работали в основном с драгоценными камнями, включая огранку и оправу бриллиантов. Камни, использовавшиеся в украшениях, рассматривались исключительно с точки зрения их ценности. Редкие драгоценные камни часто выкреплялись для перезакрепки их в другое украшение или для продажи. Таким образом, первостепенное значение имели материалы, а не декоративные особенности изделия. «Древние приписывали драгоценным камням удивительные, магические добродетели, которые долго их выдавали за один высокий моральный престиж над толпой. Лалик находил истинный смысл, тайные значения в их символическом "языке", на котором они действительно говорили»¹³⁷. Так охарактеризовал современник мастера и критик Леонс Бенедит понимание и, по сути, новое открытие Лаликом роли камней в ювелирном производстве.

Для Лалика и других мастеров «нового искусства» «ценность изделия заключалась не в красоте и богатстве драгоценного камня, а в оригинальности художественного решения. Мастер "не замечал" таких условностей, как престиж или статус владельца его будущих драгоценностей. Отныне любые материалы должны были способствовать созданию ювелирного изделия – не только драгоценные камни (алмаз, рубин, сапфир, изумруд), но и полудрагоценные (аквамарин, топаз, хризолит, аметист и т.д.) и декоративные, поделочные (агат, нефрит, сердолик, оникс и др.), а также кораллы, рог, эмали... Так появились на свет чарующие предметы ювелирного искусства, как бы отвечающие образу женщины утонченной и

нежной, соблазнительной, таинственной и волнующей»¹³⁸. К этому перечню необходимо добавить опал, барочный жемчуг, черепаховый панцирь, горный хрусталь, слоновую кость, яшму, стекло.

Вдохновлённый новым стилем, он исполнял задуманное украшение, где главным было получение нужного эффекта, совпадение цвета материала, его структуры, блеска или его отсутствия, с формой и, главное, с абсолютным выражением собственной фантазии. Камни были лишь частью задуманной композиции. Храня верность увлечению художественным ремеслом и творческой идее, ювелир не признавал всеобщего «поклонения» драгоценным камням. Это новшество очень характеризовало Лалика. Художник и искусство, – вот исходная точка и конечная цель настоящего мастера. «Пестрота драгоценных камней, патинированных металлов, эмали прозрачной или живописной, выемчатой или перегородчатой, эта палитра тысячи оттенков, - все то, что он превращает в изысканную гармонию. С таким трудом, с такой тщательностью, особенно, когда это приводит к результату – смирения материи перед искусством. Интерес к камню измеряется только его прямой задачей подсветки, часто он играет роль марионетки, в любом случае его высокая цена больше ничего не значит. Намного больше внимания мсье Лалик уделяет своим незаметным презираемым кремниям, несмотря на всеобщее предубеждение, он включает их в свои драгоценности с таким удовольствием, что уже получил неслыханное до сих пор признание»¹³⁹, - так писал о мастере его современник и художественный критик Роже Маркс.

Парадоксально, но именно недорогие или, прямо скажем, дешёвые материалы в украшениях после того, как с ними поработал Лалик, становились произведениями искусства, обладавшими истинными художественными ценностями и стоили как изделия с драгоценными камнями хорошего качества. Он использовал полудрагоценные и поделочные камни, рог, кость, стекло не ради их недорогой цены, а из-за редкого природного рисунка, пластичности или фактуры. Красота минералов, их

декоративность, в совокупности с элементами фантазийного построения образов – явление нового стиля, - главный критерий для этого мастера. «В руках Лалика традиционные материалы, казалось, были преобразованы, он не боялся их ценности или, свойственной им, бесполезности. Вместо этого он измерял ценность естественной красотой материалов, их структуры, цвета и их способности создать специфический эффект»¹⁴⁰.

В первое десятилетие господства ар нуво в искусстве, мастер создает украшения, которые значительно отличались от его ранних работ. Например, подвеска «*Павлины*» 1897-1898 годов (илл. 60. Schmuckmuseum (Музей украшений Пфорцхайма)). Это, несомненно, новая трактовка изображения птиц. Золотые стилизованные павлины, обращены друг к другу в профиль в симметричной композиции. Их перья покрыты голубой выемчатой эмалью. Эмалью чёрного цвета мастер выделил хвосты птиц, хохолки и по одной линии оперенья на крыльях и головах павлинов. Удачный контраст голубого и черного цветов создает впечатление живой картинки. В центре композиции мастер расположил большой голубой опал-кабошон треугольной формы в ободковой оправе из золота. Белые жемчужины, одна из которых барочная, помещена над смыкающимися клювами птиц вверху подвески, другая – сверлёная, подвешена на соединяющихся крайних перьях хвостов голубых павлинов, дополняют композицию. Использование опала в этой подвеске важная особенность, типичная для работ Лалика. Общий материал подвески и цепи, также украшенной опаловыми бусами, соответствовал дизайну украшения – сотуара. В отличие от ранней броши Лалика – «Трёх птиц» (илл. 56), естественно «сидящих» на бриллиантовой ветке, это произведение несёт в себе некий смысл: две птицы в брачном танце, устремляя головы ввысь, «поют» символический гимн любви. К этой теме влюбленных павлинов Лалик обратится ещё не раз.

Типология ювелирных украшений в период «нового искусства» становится более разнообразной. К традиционным украшениям добавляются *collier de chien* – кольцо «собачьи ошейники», разного вида бандо,

видоизменяются диадемы. Лалик работал практически со всеми типами ювелирных украшений и «даже самый маленький предмет был важен в его работах. Тем не менее, предпочтительным для него были украшения нательные, которые были хорошо видны – диадемы, пряжки, украшения для корсажа, кольца, броши и кулоны. Он имел тенденцию создавать произведения больших размеров, в чём его иногда и обвиняли; его украшения из-за масштабов годились, конечно, только для витрины»¹⁴¹, - писала доктор Сигрид Канз в своей диссертации «Символические образы в ювелирном искусстве около 1900 года» (*Symbolistische bildvorstellungen im Juwelierverschmuck um 1900*).

На фоне всё более и более наступающей механизации ювелирного дела, Лалик старался возвысить значение ручного труда. «Он выполнял большинство своих украшений вручную, чего не делали другие мастера»¹⁴². Образное начало, эффекты построения композиций, единый декоративный принцип в произведениях, созданных сначала на бумаге, а затем воплощённых и в ювелирных материалах, стали важнейшими составляющими ручного изготовления ювелирных изделий Лалика.

Именно образ, событийность, повествовательность, содержательность мастер противопоставлял «экспансии» драгоценных камней, особенно бриллиантов. Для него важна была восприимчивость зрителя, его понимание сюжета произведения, распознавание замысла. Общая каратность камней в его драгоценностях значительно меньше, чем в традиционных украшениях предшествующего времени или произведениях некоторых современников, которые с осторожностью восприняли стилистические особенности ар нуво, например, Картье, который больше предпочитал стиль «гирлянд» со сплошной «обсыпкой» бриллиантами.

Однако, если небольшое количество драгоценных камней было необходимо в определенной композиции, то мастер их всё-же применял. Именно «пригодность материалов для замысла была для него важнейшим фактором, и, хотя Лалик, при создании украшений, использовал и

драгоценные камни, поступить он мог только так, а не иначе, если это способствовало эстетическому замыслу изделия»¹⁴³, - писал искусствовед и коллекционер Э.Новлес. Например, в золотой подвеске Лалика 1898-1899 годов «*Princess Loistine*» или «*Принцесса Грёза*» (илл. 61. Частная коллекция, Лондон), тема которой взята из одноименной пьесы Эдмона Ростана (1868-1918), созданной в 1895 году. В коллекции Акционерного общества «Лалик» в Париже находится фотография мадам Мерло-Шолле в украшениях работы Рене Лалика, среди которых и подвеска «Принцесса Луантен» (илл. 62).

В овальной рамке украшения находится живописная миниатюра в сине-коричнево-голубых тонах, посвящённая легенде о любви Аквитанского трубадура, принца Блейского Жофруа Рюделя к принцессе Мелисанде. На переднем плане восточная принцесса Мелисанда, графиня Триполийская застыла в ожидании. Правой рукой она удерживает собаку, смотрящую вдаль, как и хозяйка. Задник – хмурый осенний пейзаж. С помощью витражной эмали Лалик смог изобразить и пронизанное светом облачное небо, и прозрачную воду ручья, текущего между деревьями. Эти темные деревья уже без листвы и ветер, срывающий накидку с плеч женщины, вот-вот донесёт до нас шум качающихся деревьев. Всё внимание мастер уделяет сюжету. Три круглых бриллианта, в крапановой оправе, размещённых на правой стороне рамы, лишь дополняют композицию. Не случайно Лалик закрепил их за пределами пейзажа. Визуально они совсем близко эти золотые осенние листья и уже понятно, что холодный блеск капель дождя скоро исчезнет, а там, вдалеке всё происходит и происходит действие и важно, что станет с той, которая ждет:

*«Да, я люблю в моих садах обширных,
Бледнеющих под лунными лучами,
Украдкой слушать тихий шум ветвей.*

*Когда на водах голубых и мирных
Моя галера заблестит огнями,*

*Люблю сидеть, задумавшись, я в ней.
Летят ко мне грёз дивных вереницы
Под шёпот струн, то грустный, то влюбленный,
И плавно льется музыка стиха...*

*Брожу я здесь, вдыхая ароматы
Прекрасных лилий с этих плит холодных,
Душа полна каких-то странных дум,*

*И чувства все истомою объяты,
И дремлет ум под этот вечный шум,
Под вечный шум фонтанов многоводных»¹⁴⁴.*

Лалик уравнивает композицию, располагая симметрично небольшие золотые с острыми краями листья сверху и снизу рамы. К последним, подвешен крупный аметист грушевидной формы в тонкой золотой оправе с маленькими листочками, повторяющими рисунок больших листьев.

Сюжет подвески «Принцесса Луантен», посвящённый легенде о любви Аквитанского трубадура, созвучен некоторым произведениям художников братства прерафаэлитов, основанного в Англии в 1848 году, например, образу на картине *«Дневные мечты»* 1880 года Данте Габриэля Россетти (1828-1882) (илл. 63. Музей Виктории и Альберта, Лондон) – портрет Джейн Моррис (в девичестве Бёрден) – воплощение идеальной средневековой красоты. Эта живопись наполнена мистикой, глубинным посвящением в тайны; насыщенные краски картины похожи на дорогие эмали и драгоценные камни в идеально выверенном ювелирном украшении. Как и в произведении Лалика, с одинаковым знанием рисунка и перспективы, в этой живописи строгое соответствие между выбором природы и изображаемым сюжетом.

Пьеса Эдмона Ростана, актёрское мастерство Сары Бернар, превосходно сыгравшей роль Мелисанды, ювелирное украшение Рене Лалика и полотно Данте Габриэля Россетти одинаково прославляют сильное чувство, возвышенную «любовь издалека», средневековое изящество, романтический пафос и в равной степени отождествляют единство идеи

произведения и соответствующей ей художественной формы, - основ и задач ар нуво.

В этом же 1899 году, после выставки на Парижском Салоне, французский критик Гюстав Сулье писал о Лалике: «как оказалось, что драгоценности теперь в моде и многие обеспокоены обновлением творчества Лалика. Не работы, а талант ценятся в этом вопросе, даже если они заслуживают всеобщего внимания и компетентно рекламируют их анализ, прилагая к этому значительные усилия. Хороший повод, что в этом году по-прежнему любители витрин Лалика, так сказать, смотрят "во все глаза" и поют "во все голоса"»¹⁴⁵.

Отказавшись от богато декорированных драгоценными камнями украшений, Лалик начал создавать новые драгоценности с мотивами, взятыми из окружающей природы, с милovidными женскими профилями и фигурами, с выразительными линиями и контурами в асимметричных композициях, украшая их полудрагоценными и поделочными камнями. Они произвели большой резонанс между 1895 и 1910 годами в ювелирном искусстве, никого не оставив безучастными. «У него были такие идеи ювелирных украшений, которых ещё ни у кого не было, о которых никто ещё и не думал, начиная с того, что там изображались женщины, и им самим это было близко»¹⁴⁶.

Так, например, оригинальное украшение типа «собачий ошейник», изготовленное мастером в 1898-1900 годах *«Женский профиль»* (илл. 64. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Прямоугольная, выпуклая форма пластины составлена из вырезанного из хризопраза женского профиля с золотыми волосами в обрамлении трёх увядающих маков. Золотые цветы покрыты прозрачной блестящей эмалью чёрного цвета у цветоножки, а сами лепестки лилово-голубой. Этот же цвет повторяется на ленте «завязанной» бантом на голове у девушки. Единственный золотой лист завершает обрамление женского профиля, покрывая шею и «вплетаясь» в золотые волосы «ожившей арабески». Оригинальность этого украшения исходит из

двух аспектов. Во-первых, - его композиция. Рисунок плакетки как бы вписан в пространство, не имея чётких границ, от этого украшение кажется очень легким. Во-вторых, - его материал. Здесь Лалик отказывается от натуралистичности и уходит в мир фантазии, применяя хризопраз зеленого цвета для женского лица. Крепления для бус находятся с каждой стороны по краям плакетки. «Этот идеал свободного женского духа очень обязан влиянию живописи прерафаэлитов, ставший женским самовыражением и эмансипацией»¹⁴⁷, - писал коллекционер, специалист по ювелирному искусству ар нуво Д.Ланкастер. Размеры украшения: 5,3 см x 8,7 см.

С конца 90-х годов Лалик часто использует в украшениях драгоценный опал. В это время считалось, что опал – это знак работы Лалика. Разнообразная игра цвета этого камня особенно хорошо сочеталась с эмалью. Мастера называли «ювелир, опалом очарованный, тот, кого самый чистый алмаз не может соблазнить... чьи переливы выбраны для влюбленных»¹⁴⁸, цитируя поэму Робера де Монтестье «Павлины». Лалик часто использовал этот хрупкий, сложный в обработке камень. Иризация (радужная цветовая игра, возникающая за счёт разложения белого света микроскопическими включениями) опалов великолепно подходила для изображения переливающихся фонов пейзажных композиций, получая эффект движения. Мастер любил особенно крупные и редкие камни. Например, в украшении типа «собачий ошейник» 1898-1899 годов «*Роцца*» (илл. 65. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Оно состоит из трёх частей, скреплённых маленькими золотыми петлями, что делает украшение подвижным. На трёх плакетках мастер изобразил единую композицию. Пейзаж имеет три плана. На переднем плане золотые гладкоствольные деревья, со «срезанной» кроной, некоторые из них «обвиты» плющом, покрытым прозрачной зеленой эмалью. Средник – основной элемент ювелирного пейзажа. На нем изображено озеро из переливающихся опалов. Их зеленые, розовые, голубые, жёлтые оттенки делают незаметными места соединения плоских, покрытых мелкими бороздками, камней. Иризация опалов создает иллюзию движения

воды. Берег озера «выложен» искрящимися бриллиантами, которые имитируют песок. Бриллиантовая береговая полоса постепенно переходит в горизонт и образует задний план. Места соединения трёх частей пейзажа мастер «прячет» за стволы деревьев, создавая единую композицию длиной 12,5 см. Высота украшения 5 см.

Опал справедливо считается камнем стиля ар нуво. Ни в каком другом камне нет столько таинственного, загадочного, нет такой палитры оттенков как в опале. Лалик первым оценил красоту этого камня и во многих лучших его работах опал является главным элементом. Например, в золотую брошь *«Хризантемы»* (илл. 66. Музей декоративных искусств, Париж) 1898-1900 годов, Лалик помещает сразу три опала. В верхней части броши находятся две стилизованные хризантемы, в сердцевины которых вставлены два крупных опала огранки кабошон. Тонкие лепестки, выложенные мелкими алмазными «розочками» в серебряных оправках, обрамляют опалы. Форму верхней части броши образует тонкий золотой стебель. Единственный остроконечный лист дополняет эту асимметричную композицию. Третий опал пирамидальной формы подвешен к стеблю. Оправой ему служат четыре золотых веточки, повторяющие узор листа, закреплённые на опаловой пирамиде с каждой стороны. Высота броши вместе с подвеской 8,6 см. Ширина – 6,9 см. В данном произведении акцент сделан на камни, поэтому мастер позволил себе вольную интерпретацию цветов: реальные хризантемы «превратились» в стилизованные. «Стилизация в искусстве Лалика имеет уникальную особенность. Материалы, почти отождествляющиеся с природным мотивом, приобретают свойства живой материи. Для самого Лалика природа являлась сущностью его жизни. Триада: природа – художник – искусство, будучи аксиомой творчества как такового, а также принципиальной художественной концепцией ар нуво, у Лалика получила то наивысшее художественное качество, к которому стремился стиль в целом и ради чего он был рожден – синтез»¹⁴⁹, - писала искусствовед Л.Пешехонова.

В своих поисках новых фактур, Рене Лалик открыл для себя материал, необходимый для гребней, шпилек и резных деталей украшений, такой, как буйволоный или коровий рог (*corne de bœuf*), поставлявшийся из Индии или Южной Америки. «Лалик был очарован... его туманной полупрозрачностью, его плавным облаком молочного цвета, его структурой и лёгкостью»¹⁵⁰. Несмотря на то, что рог чрезвычайно труден в работе из-за его хрупкости, мастеру очень нравились его естественные оттенки. Он иногда его нагревал, чтобы рог был более податлив, и уже после наносил резьбу и придавал ему нужную форму. Лалик изготовил для Салонов 1896 (где он выиграл медаль второго класса за браслет из рога), 1897 и 1898 года целую экспозицию украшений из этого органического материала, в которую входили шпильки, гребни, диадемы, заколки для волос. Эти показы оказались очень успешными. За украшения из рога, которые мастер отправил и на международную выставку в Брюссель, он был удостоен «Гран-При». Такой успех объясняется тем, что в произведениях Лалика любой недорогой материал, выглядел как подлинная драгоценность.

В некоторых украшениях для волос Лалик использовал рог, исходя из функциональности материала: из рога он вырезал зубцы, к которым крепил декоративные навершия гребней, диадем и шпилек, изготовленных из других материалов. Во многих украшениях того же типа, рог мог иметь декоративное и функциональное назначение: и зубцы, и навершия выполнялись из рога. К первому виду относится один из ранних гребней «*Кленовые соцветия*» (илл. 67. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), который был изготовлен Рене Лаликом в 1899 – 1900 годах. Высота этого украшения 18,3 см, ширина – 15 см. Основа гребня – трезубец выполнен из рога и составляет большую часть изделия. Декоративное навершие состоит из симметрично расположенных соцветий клёна, вырезанных из халцедона, соединённых тонкими золотыми полосками, покрытыми тёмно-синей, почти чёрной эмалью. Эти большие соцветия разведены, а ниже, заходя на трезубец, расположены соцветия более мелкого размера, которые

повернуты внутрь. Таким образом, мастером показана игра ветра, стремительно уносящего сухие, невесомые соцветия клёна.

Обладая талантом подбирать полудрагоценные камни по цвету, тончайшим оттенкам, Рене Лалик в этом украшении создает интересное цветовое решение. Используя природные переходы цвета халцедона от бледных тонов к более ярким, ювелир добивается натуралистичности в изображении соцветий. Чтобы смягчить яркость цвета, мастер располагает на красноватых частях халцедона крошечных белых жемчужных жучков, оправленных в золото. Жемчуг выбран неровный, а насекомые «разбросаны» по крылышкам соцветий хаотично, что создает иллюзию движения. Мастерски выполненная резьба по камню, придает украшению рельефность.

Игра оттенков рога хорошо сочеталась с любым драгоценным материалом. Другой вариант применения рога в украшениях для волос, можно увидеть в диадеме *«Ветки яблони»* (илл. 68. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), созданной ювелиром в 1901 – 1902 годах. Диадема представляет собой большое украшение, высотой 19 см, а ширина его составляет 17 см. Навершие в виде цветущих веток яблони, вырезанных из рога сероватого оттенка, имеет форму неровной полуокружности. На сучковатых ветках вдоль всей их длины расположены «распустившиеся» бутоны яблони. В центр каждого, слегка тонированного цветка, вмонтированы серебряные тычинки с крошечными алмазами, огранки «роза». Навершие соединено с тремя зубцами, вырезанными из рога, золотым креплением.

Исходя из формы этого украшения, можно предположить, что зубцы диадемы закреплялись в волосах по принципу гребня таким образом, что ветки с цветами обрамляли пучок волос на затылке дамы.

Увлечение искусством Возрождения, которое началось в творчестве Лалика в 90-е годы, нашло свое отражение и в композициях, навеянных этой эпохой, в традициях которой ювелир воспринимался не как ремесленник, но как художник. В этот период мастер активно обращается к его наследию,

основываясь на собственном творческом подходе к предмету, при изготовлении ювелирных украшений. Например, к приёмам техники резьбы по слоновой кости Лалик обратился, следуя традиции ювелирного искусства Ренессанса, в котором часто использовалась слоновая кость. Ювелир начал применять этот материал в своих украшениях именно с середины 1890-х годов сначала, как и рог, для гребней, диадем и шпилек, а затем включал этот материал в другие типы украшений. Это отчасти объясняется ещё и тем, что в это время король Бельгии Леопольд II активно приветствовал торговлю с Конго – страной, которая поставляла слоновую кость на европейский континент, в частности во Францию¹⁵¹.

Цветовая и шелковистая структура слоновой кости сделала этот материал идеальным для скульптурных произведений, особенно женских обнажённых фигур. Например, в подвеске с цепью «*Поцелуй*» 1900 года с жизненно-конкретным мотивом (илл. 69. Minami Art Museum, Токио). В центре композиции подвески находится погрудное изображение целующихся девушки и юноши, вырезанных из слоновой кости. Высокий рельеф и тонкая резьба в точности передают строение человеческих фигур. Обрамлением композиции служит золотая оправа в виде побегов молодого дерева. Зелёная витражная эмаль покрывает листья растения, а в касты в центре соцветий вставлены маленькие бриллианты огранки «роза». Переплетающаяся корневая система, находящаяся внизу подвески и являющаяся частью обрамления, выполнена в стилистике орнамента ар нуво. Одна из веток «прикрывает» двух влюбленных. Таким образом, в ювелирном украшении мастер делает акцент на тайну родившегося чувства, показывает юность, красоту влюбленной пары, проявление нежности. К такому сюжету мастер будет обращаться ещё не раз. Цепь, длиной 50 см. состоит из звеньев, повторяющих узор обрамления двух фигур. Размер подвески 7 см x 6,5 см.

К отбору жемчуга Лалик подходил также как и к другим материалам, учитывая только их красоту и необычность формы, поэтому чаще использовал барочный жемчуг, чем идеальной округлой формы. Такой

жемчуг традиционно присутствовал в средневековых подвесках, брошах и ожерельях. Как правило, на него делался акцент в украшении. Более того, он являлся частью антропоморфных украшений, тщательно подбирался для изображения тела драгоценных фигурок. Во многих украшениях ар нуво жемчуг неправильной формы являлся важной частью, и не только, как дополнение. «Необычная жемчужная барочная капля, подвешенная на петле для завершения текучей, природной, плавной формы была необходима как элемент художественного замысла и составляла основу ювелирного изделия в стиле ар нуво»¹⁵², - утверждает Д.Ланкастер. Добывался он, главным образом, в Персидском заливе. Немного позднее поставки дорогого жемчуга стали ограничены и на рынок хлынул поток дешёвых культивированных жемчужин.

В большую золотую подвеску *«Пейзаж»* (илл. 70. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), высота которой 11,3 см, ширина 6,7 см, Лалик включает барочную жемчужину в общую композицию украшения. Основная часть подвески состоит из пейзажной картины, в которой пространство ясно разделено на планы. Пейзаж исполнен из матового гравированного стекла. Гравировка придаёт объём изображённым деревьям. Их ровные стволы «закрывают» собой береговую линию лесного водоёма. Обрамляет «картину» рама в виде сосны, покрытой непрозрачной тёмно-зелёной эмалью техники *cabochonné*. Ствол дерева, корневая система, ветки – образуют передний план композиции. Лалик создал эту подвеску в 1899-1900 годах. Художественный критик Роже Маркс писал о нём в статье «Рене Лалик» в 1899 году: «Для мсье Лалика природа – живой храм, где человек... проходит через леса символов. Выбирая их, соответствуя им – вот цель, к которой он стремится»¹⁵³. Маркс, вероятно, подтвердил мысль Шарля Бодлера из его сборника стихов «Цветы зла», опубликованного в 1857 году. В стихотворении «Соответствия» точно переданы ощущения человека, стремящегося познать тайный смысл природных явлений:

*«Природа – древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.*

*Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон;
Так запах, цвет и звук между собой согласны...»¹⁵⁴.*

С 1892 года Лалик начал свои технические исследования преимущественно в области эмали. Он позже говорил: «Я должен был дойти до крайности, чтобы отказаться от всего, чего достиг прежде. Я работал неуклонно: рисунок, моделирование, выполнение технического исследования и экспериментов всех видов, всегда хотел решительно добиваться результата и создавать что-то совершенно новое»¹⁵⁵.

Эмаль была техникой в производстве ювелирных украшений, которая способствовала передаче малейших нюансов цвета. Своеобразная красота природных форм, взятая мастерами-художниками за образец, могла быть выражена огромным разнообразием цветов этой трудоёмкой техники. Стиль ар нуво особенно «нуждался» в эмали. С её помощью ювелирам удавалось создавать на основе красоты и гармонии новые интересные решения. Полупрозрачные крылья и переливчатые панцири насекомых, нежные и хрупкие лепестки цветов, разнообразные пейзажи появились, благодаря открытиям и экспериментам с таким изобразительным художественным средством, как эмаль. Творческий потенциал мастеров predetermined развитие одного из красивейших направлений ар нуво.

Поэтому и в искусстве Лалика одной из главных была техника эмали. Для идеального воспроизведения драгоценных моделей, наиболее им применяемые были: перегородчатая эмаль (*cloisonné*), выемчатая эмаль (*champlevé*), эмаль *cabochonné*, имитирующая камни огранки кабошон, и, конечно, одна из самых важнейших – витражная или оконная эмаль (*plique-à-jour*). Для усиления блеска, Лалик иногда подкладывал под слой эмали

серебряную фольгу. Роже Маркс писал, что ювелира Рене Лалика «можно узнать по колористическому решению, художественному вкусу и архитектонике произведений одновременно»¹⁵⁶.

Сигрид Канз – немецкая исследовательница творческого наследия французских ювелиров, в том числе и Рене Лалика, так описывает его эксперименты с эмалью: «Он обрабатывал цветное золото и использовал многие возможности, которые ему дала эмаль. Чтобы полностью освоить сложную технику витражной эмали, он расплавлял и взрывал стекло, перемешивал его с новыми красителями, чтобы получить нужный, как можно больший эффект от его сплава»¹⁵⁷. Эмаль, высокая художественная выразительность которой была одной из основ ювелирного искусства нового стиля, характерна и для творчества многих других французских ювелиров и вообще для французской ювелирной школы. Однако именно Лалик, можно сказать, «пропел» гимн эмали. При большом количестве разнообразных материалов, Лалик очень умело подбирал цвет в украшениях, во многом исходя именно из колористического сочетания, соединяя тончайшие оттенки эмали с полудрагоценными камнями, вовлекая их в построения ювелирных шедевров. Анри Веве так писал о талантливых находках Лалика: «Еще раз повторю, что в ювелирном деле, ювелирных украшениях, которые создавал Лалик, чувствовался сначала необыкновенный художник и новатор, а уже потом, какой он ювелир»¹⁵⁸.

Талант Лалика комбинировать цвета и фактуры, тщательно согласовывать палитру в будущем произведении, позволяли ему создавать украшения очень высокого уровня. «Он придавал большое значение эмали в своих драгоценностях, где были очень важны тона и полутона, игра контрастов в художественном оформлении формы. Лалик был большим мастером в часто одновременном применении эмали различных типов и методов – прозрачной, опаловой, цветной, перегородчатой и сплошной эмали. Законченное изделие переливалось плавными волнистыми линиями. Такой эффект мог получить только Лалик»¹⁵⁹. Это слова Марии Гомес

Феррейры – директора музея Калуста Гюльбенкяна в Лиссабоне и автора книги о собрании произведений Рене Лалика в этом музее.

В диадеме «*Петух*» (илл. 71. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), ювелир использует витражную и перегородчатую эмали. Диадема, изготовлена им в 1897 – 1898 годах. В отличие от других диадем, это украшение построено не по принципу вертикального гребня. Зубцы, вырезанные из рога, расположены перпендикулярно наверху. Оригинальной формы навершие выполнено в виде головы петуха из золота. Сложная фактура поверхности гребешка и серёжек «рассветной» птицы образована декорированием золотой сеткой, в ячейках которой сине-голубая эмаль. Треугольные края гребешка покрыты голубой эмалью и орнаментом в виде перевернутых эмалевых подков синего цвета. Голубая эмаль покрывает золотые рельефные перья и на голове птицы. В открытый клюв петуха вставлен большой огранённый аметист темно-фиолетового цвета. Лалик умел создавать украшения, в которых присутствует тонкая грань равновесия между реальностью и фантазией, необходимой для законченного произведения искусства.

Зубцы диадемы соединяются с навершием золотым креплением. Высота украшения, от горизонтально расположенных серёжек петуха до верхней точки его гребешка – 9 см. Ширина вместе с зубцами – 15 см.

Современные критики и коллекционеры, понимающие степень сложности создания драгоценностей с витражной эмалью, называют такие работы виртуозными по исполнению. «Искусство витражной эмали – наполнение пространства в композиции цветом – было доведено до совершенства французскими ювелирами, особенно Лаликом...»¹⁶⁰.

Гребень с растительной тематикой, относительно небольшой по высоте, всего 12,3 см., был сделан ювелиром в 1899 – 1900 годах, в технике витражной эмали. Он носит название «*Пейзаж*» (илл. 72. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Как и другие гребни, это украшение чётко поделено на две части. Округлые формы основания, имеющего девять

зубцов, плавно переходят в декоративное, довольно широкое – 9,4 см., наверх. Верхняя часть гребня выполнена в виде плакетки из золота с эмалевыми элементами. На плакетке изображён пейзаж с клёнами в предрассветный час. Спокойная цветовая гамма, полутона строят силуэты деревьев. Цвет эмалей проходит сквозь деревья как струи воды и мерцает голубыми, зелеными, фиолетовыми и золотистыми оттенками. Мастеру удалось передать настроение в изображении пейзажа. Реальности изображения он добивается сочетанием цветов. Самую тёмную эмаль ювелир оставляет по углам композиции на светлом роге. Таким образом, визуально он выдвигает пейзаж вперед. «Лалик сейчас создал новую школу драгоценностей. Мы видим, как несколько композиторов бегут за ним, узнать, как из простого рисунка появляется такая свобода невероятного соединения цвета и материала. Это, в первую очередь, является отличительной чертой искусства Лалика. Оправа сделана так, что люди и специалисты, говорят о "почерке Лалика", для обозначения дизайна художника, стремясь открыть новые концепции ювелирного искусства...»¹⁶¹. Так писал о нём художественный критик Гюстав Сулье после Салона 1899 года.

Со стеклом Лалик начинает работать с 1890-х годов на маленькой мануфактуре Клерфонтен (Clairefontaine) под Парижем, которая в 1902 году стала его собственностью. Здесь он исследует декоративные возможности этого хрупкого материала и его применения в украшениях. Например, его новаторская идея – техника «исчезающий (тающий) воск» (*cire-perdue*) – способ создания круглой пластики или рельефа.

На протяжении многих столетий в ювелирном искусстве стекло часто применялось для имитации драгоценных камней. И только Лалик пересмотрел его назначение. Художественный критик и современник Лалика Гюстав Жеффруа в 1922 году в статье, посвящённой мэтру французского ювелирного искусства, писал: «Лалик всегда думал о стекле и, даже некоторое время назад, он был связан с ним, богатейшим источником

совершенно неожиданного потенциала, находя в этом пластичном, но твёрдом материале, тот же мягкий отлив, как и в металле»¹⁶². Как правило, стекло в украшениях мастера играло доминирующую роль, на нём основывалась структура ювелирного украшения. В первые годы работы со стеклом, ювелир создавал детали из него исключительно светлых опаловых тонов, напоминающих слегка окрашенный воск. Податливый, пластичный материал позволял мастеру осуществлять его художественные фантазии, в важных деталях демонстрировать новый стиль, проявлять в стеклянных произведениях свой талант стеклодела, скульптора и ювелира. Недорогой материал мастер использовал для объёмного натуралистичного изображения бутонов цветов, птиц, панцирей насекомых, женских головок, достигая единства стекла, металла и образа.

Например, шпилька для шляпы «*Одуванчик*» (илл. 73. Minami Art Museum, Токио), изготовленная Лаликом в 1902-1905 годах. Декоративная часть украшения выполнена из опалового стекла и представляет собой сферу, находящуюся на золотой цветоножке (игле). Поверхность одуванчика имитирует десятки крошечных зонтиков. Чтобы была видна воздушность сферы отцветающего растения, мастер оставляет её частично прозрачной. Таким образом, показана внутренняя структура соцветия одуванчика.

Многие предметы имели матовую, «морозную» поверхность, другие сверкали отполированным блеском. Часто стекло сочеталось с металлами – золотом, медью, серебром, бронзой. Стелянные элементы в украшениях были типичной особенностью драгоценностей Лалика. «Под его пальцами стекло становилось материалом мечты, который был символически "женат" на ар нуво...»¹⁶³. Мастер применял для своих произведений и технику *rôte-de-verre* (стеклянная паста или «тесто из стекла»), позволявшую добиться эффекта морозного стекла. Лалик придавал этому хрупкому материалу разнообразные формы: от резного изображения на плоской поверхности до различных скульптурных композиций. Интересным является тот факт, что другие известные французские ювелиры практически не использовали

стекло, возможно, из-за сложного технологического процесса его создания, требовавшего дополнительных затрат; или они находили ему замену в природных материалах, например, халцедон, его разновидность – сапфирин, горный хрусталь. Еще одной особенностью творчества Лалика является и то, что он сумел объединить в своих изделиях драгоценные и полудрагоценные камни с менее дорогими, такими, как стекло, причем, дешёвые материалы играли в его драгоценностях порой, доминирующую роль.

При большом разнообразии материалов, используемых мастером в украшениях, открытии новых возможностей техник, Лалик мог создавать работы и фантастического характера, и «пережитые» в реальности. «Разве это не означает, что он принимает всё, в соответствии с требованиями его натуралистического художественного дизайна, "бесконечного как мечта и великого, как красота"?»¹⁶⁴, - задавался вопросом Роже Маркс. Каждый элемент мастер тщательно изучал и включал в украшение, согласуя его с природными символами и задуманным образом. Традиционные украшения – броши, кулоны, подвески, браслеты, гребни – приобретали необычные формы. Уже сам материал, выбранный Лаликом, для этих произведений, предполагал их декоративные особенности. Созданные из слоновой кости, рога, полудрагоценных и поделочных камней, эмали, цветного и прозрачного стекла, они поражали своей новизной и изобретательностью. Новаторство Лалика состояло в создании новых мотивов и форм из этих материалов, которые не часто использовались в драгоценностях. «Все его работы были тщательно продуманы, ни одна деталь не была лишней – все, что не вносило вклад в желательный декоративный эффект ювелиром не использовалось»¹⁶⁵.

Период с 1895 по 1901 год считается наивысшим в творчестве мастера. Лалик создает свои лучшие произведения ювелирного искусства. Это был его «золотой век» в буквальном и переносном смысле. Невероятный полёт фантазии и выдающегося мастерства рождали произведения, выходящие за обычные рамки ювелирного искусства. Земные формы, наделенные «чертами вечного», окончательно обозначили его позицию к идеям стиля ар нуво.

Красота драгоценностей Лалика порой затмевала красоту женщин, их демонстрировавших. «Благодаря ему, украшения снова стали произведениями искусства, сочетающими в себе идеальную работу, утонченность и изящное богатство; они не шли ни в какое сравнение с обычными ювелирными изделиями. Он поднял их на такой уровень, который продолжает расти до сих пор, хотя он, кажется, уже достиг своего апогея»¹⁶⁶, - такую высокую оценку ювелиру и художнику Лалику дал ювелир и историк Анри Веве.

Находясь в глубокой внутренней связи с принципами «нового искусства», исследуя мир природы, мастер последовательно переносил силу своего воображения на конкретные предметы. Еще обучаясь в художественной школе Сиденхем, его техническое и художественное образование было дополнено изучением ботаники, к которой Лалик имел пристрастие с самого детства. Об этом писал Анри Веве. Юный Лалик «проводил долгие часы, рассматривая растения, цветы и деревья, восхищаясь их изящными формами, их разнообразными цветами и гармонией... очарованный и глубоко тронутый постоянно изменяющимся зрелищем природы»¹⁶⁷. Как уже говорилось выше, первым его опытом в создании ювелирных украшений были изображения растений и птиц в 1880-х годах.

Основным источником вдохновения для драгоценностей ар нуво, их «путеводной звездой» была природа. В своей книге «Семь светочей архитектуры» (The Seven Lamps of Architecture) в главе «Светоч красоты» Джон Рёскин писал: «человек не в состоянии продвинуться в деле создания прекрасного без прямого подражания естественным формам материального мира»¹⁶⁸. Но абсолютное копирование природы, зачастую чередовалось со стилизацией естественных форм. Ювелиры, в том числе и Лалик, вдохновленные «волшебством» жизни, её органики, преобразовывали драгоценные предметы в художественные образы в стилистике ар нуво, в нетривиальные вольные «природные интерпретации». В результате, они становились фантастическими и загадочными.

В подвеске *“Два петуха”* 1901-1902 годов (илл. 74. Музей декоративных искусств, Париж) мастер использует мотив, приготовившихся к схватке петухов. Стилизованные фигуры птиц находятся напротив друг друга. Головы, «вздыбленные» перья на шеях петухов и два больших пера, имитирующие хвосты, покрыты ярко-синей эмалью, причём, для больших перьев использована техника гильоше. Неестественный для настоящих птиц цвет выбран ювелиром не случайно. Этот цвет эмали хорошо сочетается с большим, синим звездчатым сапфиром огранки кабошон, находящимся в центре композиции. Вокруг сапфира и, начиная от голов петухов до кончиков больших перьев, выложена сплошная бриллиантовая линия. Небольшие завитки той же линии с бриллиантами, как бы соединяют вместе сапфир и стилизованных птиц в единую композицию. Длина подвески - 6,9 см, высота - 5,1 см.

Однако были и украшения, которые до мельчайших подробностей, подражая природе, её строгим пропорциям и правилам, копировали насекомых или цветы.

Четко и ясно изображен цветок в диадеме *«Орхидеи»* (илл. 75. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), созданной Лаликом в 1903 – 1904 годах. Оригинальная форма навершия в виде трех орхидей имеет ширину 16 см. Это одна из диадем, у которой ширина больше, чем ее высота. От кончиков зубцов до верхнего лепестка орхидеи расстояние 14,5 см.

Центральная часть цветка вырезана из слоновой кости. Волнистые края верхнего и малых боковых лепестков, тонкие прожилки их структуры точно передают форму живого растения. В центре зева орхидеи – маленький каплевидный цитрин в золотой оправе. Большие боковые лепестки вырезаны из рога и расположены симметрично, относительно центральной части орхидеи. Золотисто-коричневый цвет полупрозрачного рога хорошо контрастирует с молочно-белой слоновой костью. Навершие соединено с тремя зубцами золотым креплением. Тщательная проработка тропических

цветов, трёхмерность изображения, позволили ювелиру добиться абсолютно идеального природного образа.

Мастерство Рене Лалика в создании художественных натуралистичных «историй» кажется почти безграничным. «Циклы жизни, земные, водные и астрономические миры – всё ярко представлено в его работах. В украшениях Лалика – его браслетах, ожерельях, брошах и других многочисленных изделиях – можно увидеть изобилие животных и растительных форм, странный мир драконов, змей, сов, бабочек, стрекоз и павлинов, стилизованных орхидей, маргариток, маков и ирисов. Фантастические животные представлены с почти научной точностью, а в цветах виден хрупкий внутренний лиризм»¹⁶⁹, - писала Мария Гомес Ферейра. Он показывает характер природы, изображая отдельно взятый момент, мгновение, будь то нераскрывшийся бутон цветка или семечко дерева, или увядшее растение, давая понять о происхождении конкретного времени или даже о характерном месте, об абсолютном совершенстве природы. Об этом его понимании мироздания писал Роже Маркс: «По его (Лалика) словам, исключительно обязательным является согласие между мыслителем и суверенной властью исполнителя. Искусство художника не ограничивается закреплением камней и жемчуга, ему необходимо воображение и продление вдохновения, и тогда его наука познает все метаморфозы материи»¹⁷⁰.

Создавая яркие, оригинальные ювелирные изделия, мастер много уделял внимания цветам. Здесь можно выделить особые пристрастия Лалика. Среди флоральных мотивов, он отдавал предпочтение хризантемам, анютиным глазкам, камышу, маленьким купальницам, василькам, ландышам (илл. 76). Он сосредотачивался на «индивидуальности» растения, на особенностях, которые его характеризуют. Например, чертополох был растением, к формам и линиям которого, нередко обращался Лалик. Органическая геометрия его колючего стебля и листьев, формировала мощный контраст с мягкими линиями корневой системы или соцветий, которые обычно выполнялись из матового стекла. Одно из таких

изображений чертополоха представлено в золотом украшении для корсажа 1905-1906 годов с тем же названием – «*Чертополох*» (илл. 77. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Ювелирное изделие выполнено в виде бруска, длиной 12,7 см, с большим огранённым аквамаринном в центре. Две симметричные композиции с тремя бутонами чертополоха и стеблями, покрытыми тёмно-зелёной эмалью, расположены зеркально от центра. Конусовидные окончания бутонов выполнены из резного стекла синезелёного цвета и закреплены крапанами. Как и их основания, они имеют один и тот же гравированный ребристый узор. Остроконечные листья по обеим сторонам стебля, выложенные мелкими бриллиантами огранки «роза», контрастируют с деталями украшения из матового стекла и некоторыми, покрытыми непрозрачной эмалью. Высота изделия 4,6 см.

Кроме драгоценных камней, в этом украшении Лалик использует эмаль и стекло. Искусствовед Мария Фернанда Пассуш Лейте говорит о его мастерстве комбинировать эти два материала: «Он (Лалик) принадлежал к числу немногих ювелиров, умевших исключительным образом раскрыть эстетический потенциал эмали и стекла, прозрачного или опалового» и далее здесь же: «Его (Лалика) вклад в большой степени был обусловлен исключительной работоспособностью, удивительной силой воображения в сочетании с особым даром рисовальщика, великолепным владением ювелирной техникой, а также тем, что в своих изделиях он находил применение материалам, использование которых в классическом ювелирном искусстве, казалось, в то время совершенно немислимым»¹⁷¹.

Лалик, изображая определенное растение, представлял его не только цветущим, что очень интересно с художественной точки зрения, но и в момент его естественного увядания, смерти, вызывая определенные чувства, эмоции и переживания. Ювелиру был интересен весь цикл жизни любого растения. Такой реализм художник показал в подвеске «*Анемон*» 1900-1901 годов (илл. 78. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Вырезанная из слоновой кости корневая система цветка является фоном и одновременно

задним планом композиции. Золотой стебель «умирающего» анемона опущен вниз. Два остроконечных листа покрыты синей опаковой эмалью. Того же цвета и сердцевина цветка. С её правой стороны мастер расположил единственный полупрозрачный лепесток, выполненный в технике витражной эмали, кажущийся осязательно-вещественным. Высота украшения 9,8 см, ширина – 6,2 см.

Хотя Лалик изобразил в данном случае уже мертвый цветок, это описание всей его жизни. Это момент размышления о быстротечности и хрупкости жизни человеческой. Это своеобразное послание посвящённым. В этом произведении явно прослеживаются черты символизма: образ таинственной многозначительности, намек на то, что и в увядании есть красота.

Все времена года представлены в работах Лалика: ранние весенние первоцветы и сережки деревьев, пышные, благоухающие летние цветы, осенние листья, ягоды и, наконец, зимние лесные чащи. Интересным является тот факт, что мастер иногда повторял темы некоторых своих произведений. Ранее уже рассматривалась подвеска с изображением зимнего пейзажа из коллекции Музея Калуста Гюльбенкяна. С похожим сюжетом известны ещё несколько подвесок. Об этом писала в своей статье «Рене Лалик и его заказчики» в 1987 году сотрудник Британского музея, академик, коллекционер Шарлотт Гере: «Любопытно отметить, что даже покровительство масштаба Гюльбенкяна, не могло обеспечить эксклюзивные права на дизайн. Сравнительно немногие произведения Лалика повторялись, но на некоторые из них – наиболее великолепные подвески с изображением зимних пейзажей, существует несколько версий»¹⁷². Такую подвеску под названием «*Зимний пейзаж*» Лалик создал в 1899-1900 годах (илл. 79. Частная коллекция, Нью Йорк). Сложная геометрическая форма украшения имеет два плана. На переднем плане находится золотая «заснеженная» ель. Многослойная белая эмаль *champlevé* покрывает ветки лесной красавицы. На заднем плане изображён лес в сине-

голубых тонах зимних сумерек. В верхней части композиции и с левой стороны рамы мастер расположил «пучки» золотых лепестков и несколько кастов со вставленными в крапановую оправу стёклами огранки «маркиз». По контуру рамы проходит тонкая нить мелких алмазов. Дополняет композицию серая каплевидная жемчужина, прикрепленная к нижней выпуклой части рамы.

Только наблюдая и изучая природу, можно попытаться раскрыть непревзойдённую красоту и добиться впечатления реалистической правдивости в пейзажных произведениях. Именно Природа во всех её проявлениях, дарила Рене Лалику материал для его художественных идей.

Пожалуй, особенно изображение пейзажей в ювелирных украшениях, характеризует Лалика как мастера, поражающего тонким эстетическим чутьём и наблюдательностью, чувствующего «живые» особенности природы. Он показывал природные явления, ландшафты, «картины-впечатления» окружающего естественного мира с помощью эмали и камней с абсолютной точностью. Вникая в тайны великой Природы, он буквально изображал потоки воздуха в кронах деревьев, бриллиантовый «снег» искрился так, как он искрится только при лунном свете, а водная гладь озёр переливалась, как в предрассветный час или при вечерних зорях. Эвелин Позьем – хранитель Музея декоративных искусств в Париже, так пишет в своей статье о Лалике «Пейзаж в произведении Рене Лалика»: «Лалик использовал фотографию, так же как и художник в своем творческом процессе. Он связал черно-белые изображения лесных пейзажей со своими специфическими драгоценностями»¹⁷³. Новое искусство фотографии давало мастеру ещё больше возможности для творчества, можно сказать, его драгоценные пейзажи «созданы» на пленэре (илл. 80. Фотография, с изображением зимнего леса, заснеженных елей, сделанная Р.Лаликом в Клерфонтене. Музей д'Орсе, архив Лалика, Париж). Об этом же писала историк и эксперт декоративно-прикладного искусства Дани Сото в статье «Образы природы в украшениях Лалика»: «Флора больше не рассматривалась им (Лаликом)

только как что-то отдельное, теперь она представляла собой совокупность деревьев, неба и воды, отраженных в кадре»¹⁷⁴. В данном случае сама ПРИРОДА являлась той художественной основой, образцом и вдохновительницей идей выдающегося мастера.

Тема зимнего леса была продолжена мастером в более поздней подвеске *«Ели»*. Она была создана в 1900-1901 гг. и является одним из пяти украшений, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа (илл. 81). Подвеска также имеет два плана. На переднем изображена ель, ветки которой покрывает голубая непрозрачная эмаль. По утверждению искусствоведа Сигрид Бартен светло-голубую эмаль мастер применял в украшениях только 1898-1902 годах. Ствол дерева синий и выполнен в одной из любимых техник Лалика – технике выемчатой эмали. Задний план создан из многослойного травлёного стекла, на котором изображён лесной пейзаж в бледных дымчатых тонах туманного, зябкого утра. В верхней части композиции и с левой стороны сложной формы рамы, мастер расположил золотые еловые шишки, собранные в «пучки», как и в предыдущей подвеске. «Украшения Лалика, даже вполне утилитарные, обладали качествами станкового произведения, обязывающего к эстетическому и историческому размышлению»¹⁷⁵, - утверждает искусствовед Л.Пешехонова в статье «Творчество Рене Лалика в художественной критике и эпистолярном наследии».

По аналогии с другими похожими украшениями, с изображением лесных пейзажей, в нижней части этой подвески должна находиться жемчужина, прикрепленная к ветке ели. Вероятно, ныне она утрачена.

Это изделие и ещё три украшения, среди которых гребень *«Ветка дельфиниума»*, подвеска *«Клубок змей»*, выполненная мастером в 1900-1901 годах, как один из вариантов украшения для корсажа «Змеи», экспонированной на выставке 1900 года и хранящейся в музее Лиссабона; пряжка *«Жуки»*, сделанная мастером около 1900 года, - поступили в Эрмитаж в 1924 году из музея при Центральном училище технического

рисования, который был основан меценатом бароном А.Л.Штиглицом в 1881 году в Санкт-Петербурге (илл. 82, 83, 85). Художественные предметы покупались на аукционах в Париже, Вене, Берлине и Мюнхене. «Лучший в России музей прикладного искусства не мог не реагировать на современную моду. Произведения второй половины XIX – начала XX века, которые ещё не успели приобрести значимую коллекционную ценность у частных собирателей, покупались ими для полноты художественно-исторической картины развития искусства в Европе, периода ар нуво»¹⁷⁶. Четыре из вышеназванных украшения и стопа из желтого стекла в серебряной литой оправе, с чеканными листьями и цветами чертополоха, которая является точным повторением стопы из музея в Лиссабоне, - были приобретены непосредственно у мастера в 1902 году за 4500 франков. Брошь из стекла «*Цветы в вазе*», созданная Лаликом в 1903-1905 годах поступила в Эрмитаж в 1986 году (илл. 84).

Одной из ведущих тем мастера, воплощённых им в ювелирных украшениях, была тема насекомых. Эти крошечные живые организмы исполнялись очень скрупулезно. Усикам, панцирям, лапкам и крылышкам, как любой художественной форме в природе, уделялось большое внимание. Но и среди огромного количества видов насекомых были особые предпочтения. Самым излюбленным насекомым была стрекоза. Как правило, Лалик изображал её летящей, чтобы показать красоту трепещущих на ветру прозрачных крыльев, переливающийся блеск её тельца, в то же время, не стремясь передать их анатомически точно. Главным для мастера было изобразить хрупкость насекомого, его грациозность и красоту. Например, кольцо «*Стрекозы*» 1900-1902 годов (илл. 86. Частная коллекция, Лондон). Основной мотив этого ажурного кольца – шесть пар небольших стрекоз, «парящих» в брачном полете. Ощущение того, что насекомые «летят» возникает из-за того, что мастер расположил их между тремя рядами тонких цепей, состоящих из длинных звеньев, покрытых тёмно-зелёной эмалью. «Изогнутые» тела стрекоз такого же цвета, как и звенья цепи. Витражная

эмаль оливкового цвета покрывает крылья насекомых. На них ювелир расположил крошечные бриллианты огранки «роза». В центре украшения находятся два огранённых аквамарина, один из которых меньшего размера, «удерживает» в лапках одна из пар насекомых. Большой аквамарин каплевидной формы подвешен к колье под центральным мотивом, состоящим из трёх пар стрекоз. Аквамарин не имеет оправы. В верхней его части находится штырь и кольцо из золота. В лапку штыря вставлен маленький бриллиант. Произведению придан характер нарядного многоцветного украшения.

Тематика ювелирных украшений Лалика полностью соответствовала новому стилю. Только природа могла вдохновить мастера на создание таких украшений. Естественные мотивы: изысканная форма крыльев насекомых, новый язык цветов, переносились мастером в композиции брошей, ожерелий, диадем, гребней, браслетов. Более того, великий мастер, с присущей ему тщательностью, воспроизводил тончайшие детали строения тел насекомых и с обратной стороны украшений, тем самым, следуя важнейшему правилу ювелира-художника: настоящее ювелирное произведение должно быть тщательно продумано и выглядеть эстетично с любой стороны. В оригинальном гребне работы Рене Лалика *«Шмели и зонтичные соцветия»*, созданном мастером в 1901 – 1902 годах, представлен именно такой принцип украшения (илл. 87. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Оригинальность этого гребня в том, что функциональный элемент его – трезубец, вырезанный из рога, выполняющий функцию скрепления причёски, превращён ювелиром в декоративный элемент. Зубцы гребня – это стебли зонтичных соцветий дикорастущей моркови, вытянуты по всей их длине. Каждый стебель-зубец, венчают большие золотые соцветия, верхняя их часть покрыта небесно-голубой эмалью. Шесть золотых шмелей с белыми эмалевыми крылышками «собирают» нектар на соцветиях. Золотая сетка крыльев насекомых заполнена витражной эмалью, таким образом, создается эффект прозрачности. Черная глухая эмаль на тельцах шмелей распределена

по крошечным золотым бороздкам, имитируя ворс насекомых, придавая им вид, близкий к природному. Зонтичные соцветия, «сидящие» на них шмели, тонкие переплетающиеся стебельки и образуют декоративное навершие, которое составляет по ширине 11, 5 см, а высота украшения, начиная от края трезубца до кончиков крыльев одного из шмелей – 16 см. По реалистичности исполнения, - это изделие Лалика одно из лучших.

Сложные композиции Лалик выполнял сначала в подготовительных рисунках, а затем воплощал их в ювелирном материале. Его тщательно детализированные рисунки и наброски являются самостоятельными произведениями искусства, которые охотно покупались коллекционерами, например, Калустом Гюльбенкяном. «Вместе с ювелирными изделиями Гюльбенкян приобретал и изысканные рисунки к ним. Это редкость, чтобы найти качественный рисунок произведения, так прекрасно воплощённый в твердых ремесленных материалах»¹⁷⁷, - констатировала искусствовед Ш.Гере. Именно в рисунках Лалика содержится важная информация относительно методов, применяемых мастером в том или ином произведении. Например, в плакетке для колье-ошейника *«Орлы в сосновых ветвах»* 1899 – 1901 годов (илл. 88, 89. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), мастер объединяет две темы: мир растений и животных. Известно, что Лалик, прежде чем приступить к созданию этого произведения, предварительно сделал двадцать один подготовительный рисунок. Птицы здесь изображены натуралистично, без приёмов стилизации. Плакетка представляет собой ажурный прямоугольник, составленный из золотых сосновых веток на переднем плане и двух повернутых друг к другу орлов, «сидящих» за ветками, покрытых синей эмалью. Иголки сосны эмалированы зелёным цветом, а шишки состоят из множества рельефных золотых чешуек, не покрытых эмалью. Ажурное расположение на плакетке веток из золота почти закрывает птиц, которых, по задумке мастера, не сразу и заметишь. Силуэт их едва угадывается. Мастер создает иллюзию лесной чащи, сумрака и покоя. «В произведениях Лалика всё построено на полутонах и

недосказанности. Они будят воображение...»¹⁷⁸. В центре композиции прямоугольная, со скошенными углами, оправа. Высокие крапана удерживают «на весу» почти квадратный опал огранки кабошон. Размеры плакетки 5,3 см x 10,6 см.

Своеобразной «формулой» стиля ар нуво стала линия в виде латинской буквы «S», способная выразить стихийное движение, энергию или даже некое нервное напряжение. Соединение природных мотивов и такого орнамента представлено в украшении работы Лалика типа «собачий ошейник» *«Орлы в ветках тутового дерева»* (илл. 90. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), изготовленного мастером в 1902 – 1903 годах. Золотой симметричный орнамент, состоящий из чередующихся элементов, делает плакетку ажурной, несмотря на немного плоскостную композицию. Стилизованные чешуйчатые ветки шелковицы покрыты стекловидной эмалью голубого цвета. Форма веток напоминает большие латинские буквы «S», каждая соединяется с себе подобной, только отображённой зеркально. Такой мотив повторяется дважды. На кончиках веток и небольших ответвлениях расположены ягоды шелковицы, выполненные в технике *pâte-de-verre* бежевого цвета в крапановой закрепе. Эмаль светло-зелёного цвета покрывает орлов, «сидящих» на ветках. Восемь птиц располагаются попарно в два ряда, дополняя симметричную композицию. В центре украшения три аквамарина огранки «маркиз» в золотых крапановых оправках. В местах соединения «S»-образных веток едва заметны золотые петли, делающие украшение гибким. Таких петель всего шесть и расположены они на пластине в два ряда. Благодаря этим элементам, пластина, длиной 9,8 см, принимает форму окружности шеи. Высота этого произведения 5,4 см. «Украшения Лалика всецело отражали дух французского ар нуво в пристрастии к причудливым формам, изоощрённым линиями, флоральному декору. Вместе с тем, его ювелирные произведения были наделены пронзительным реализмом ("ужасающим", по определению критиков той эпохи): цветы на брошах оживали, жуки и пчелы перебирали лапками,

бабочки и стрекозы взмахивали крылышками. Их неповторимость – суть выражения собственного стиля Лалика, стиля "шокирующей красоты"¹⁷⁹.

Другие излюбленные и часто повторяющиеся мотивы в работах Рене Лалика – женская фигура или лицо. Стиль ар нуво часто называют женским стилем. Художники нового искусства охотно изображали женщину, то нежную и чувственную, то роковую и самоотверженную. Как и золотых дел мастера эпохи Возрождения, Лалик смело включал в сложные ювелирные произведения в качестве главного декоративного элемента драгоценного изделия изображения женских фигур, вырезанных из кости, полудрагоценных камней, «стеклянного теста» или покрытых эмалью по металлу. Мастер по-новому осмыслил и истолковал понятие «женское тело» в ювелирных произведениях. Он не просто изображал Женщину, он создавал образ, показывал высокую эмоциональность своих персонажей. «Им создавались отлитые из золота или вырезанные из слоновой кости и драгоценных камней статуэтки и рельефы, которые, соответственно, являлись основным мотивом подвесок, он (Лалик) таким образом, выступал как скульптор и резчик по камню. Его глиптика продолжила стойкую средневековую французскую традицию. В мечтательных существах, предмете его ювелирных изделий, показан либо соблазнительно-демонический или душевный женский тип; зачастую они превращаются в животное или становятся воплощением определённого цветка, например, орхидеи. Глаза таких существ закрыты или смотрят в неопределённую даль»¹⁸⁰. Эти слова, точно характеризующие женские психотипы в произведениях Рене Лалика, принадлежат Сигрид Канз.

Во всех его творениях мы видим загадочную, удивительную женщину-аллегория – женщину ар нуво. Он изображал её, увенчанную и добродетелью, и пороком. Каждое украшение Лалика, посвященное женщине, - это истолкование её сущности: пленительности и коварства, нежности и хрупкости, силы и слабости и, конечно, божественной красоты, которая рождает величайшее чувство – ЛЮБОВЬ. «Являются ли

изображенные фигуры с крыльями водными или лесными нимфами, аллегориями или даже монстрами, женщины Лалика всегда соблазнительны, неземные фигуры с развевающимися волосами наделены чувственностью, волшебной и тайной властью. Его нагие женские образы идеализированы, линии их изящны, спокойные черты лица контрастируют с витиеватой кривизной их тел»¹⁸¹. А так о женских образах в творчестве мастера говорила Мария Гомес Феррейра автор каталога «Ювелирные украшения Рене Лалика» музея Калуста Гюльбенкяна.

Например, такой образ представлен в подвеске *“Лесная нимфа”*, созданной мастером в 1900-1902 годах (илл. 91. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). На треугольной с закругленными углами, пластине, вырезанной из слоновой кости и слегка затонированной голубым цветом, изображена обнажённая девушка, стоящая на дереве. Композиция выполнена в невысоком рельефе. Контур пластины украшен мелкими бриллиантами. По сторонам треугольника расположены три больших огранённых сапфира овальной формы. Для придания плавных, обтекаемых линий украшению, мастер вставляет в «пустые» места от камней до сторон пластины маленькие треугольники из стекла в цвет кости. Высота подвески 6,9 см, ширина 5, 7 см. Её обратная сторона украшена гравировкой по золоту флоральными мотивами.

Резное изображение обнажённой фигуры нимфы в подвеске, подчёркнуто индивидуально и, в то же время, является типичным и характерным изображением в академической манере, созвучно прекрасному образу античной богини, как, например, в картине с блестящим живописным колоритом «Купание Психеи» 1889-1890 годов (илл. 92. Галерея Тейт, Лондон), близкого к прерафаэлитам художника Фредерика Лейтона (1830-1896).

Французскими поэтами второй половины XIX века, такими как Шарль Бодлер (1821-1867) и Стефан Малларме (1842-1898), были очень любимы нимфы из странного, «неживого и баснословного мира», а их «пристрастие к

зловещему и эротическому было также созвучно работам Лалика. Многие отмечали, что декаденты конца века пытались в своем литературном стиле имитировать ювелирные украшения с их фантастичностью, сложностью узоров, твердой поверхностью и блестящей отделкой»¹⁸².

Среди произведений, в которых Лалик сочетает женский образ и формы насекомых, изображая перевоплощение одной физической формы в другую, получая некий фантастический гибрид, есть одно украшение, которое можно назвать эмблемой ювелирного искусства мастера. Это большой стомакер (украшение для корсажа) 1897-1898 гг. (высота его 23 см, ширина 26,5 см), в котором Лалик объединил три мотива: фантастическую химеру, стрекозу и женскую фигуру (илл. 93. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Золотая химера, гибкий хвост которой декорирован чередующимися пятнами эмали сине-зелёных оттенков и кабошонами халцедона, составляет вертикальную основу композиции. Из пасти химеры «выбирается» фантастическое существо – с телом женщины и крыльями стрекозы. Бюст женщины вырезан из хризопраза. Огромные крылья декорированы витражной эмалью сине-бирюзовых оттенков, лунными камнями и бриллиантами. Состоят крылья из пяти частей, четыре из которых закреплены подвижно, едва заметные штифты позволяют создавать эффект «трепещущих» крыльев. При движении бриллианты отражали радужный блеск, а эмаль переливалась яркими цветами. Голову женщины-стрекозы украшает золотой шлем, декорированный двумя жуками, покрытыми эмалью тех же цветов, что и крылья. Золотые лапы химеры расположены под крыльями существа. Только Лалик, с его невероятной фантазией мог создать такое украшение. Он сумел соединить два совершенно разных создания: химеру, устрашающую своим видом и хрупкого вида женщину, тем самым давая понять, что сущность женщины многообразна: от зла до добра – целый мир. Но у неё всегда есть выбор: остаться олицетворением страха или улететь в радостное и высокое небо, с помощью прозрачных и хрупких крыльев. Что же касается зашифрованности содержания, многозначности,

игры метафор и ассоциаций, то здесь, как и во многих своих произведениях, мастер обращается к эстетике символизма, изображая символ непознаваемых сущностей. В таких произведениях «... проявился его (Лалика) вкус к преодолению непреодолимого, метаморфозам, гибридам и тревожащим изображениям фантастических животных»¹⁸³, который целиком подчиняется важнейшему правилу стиля ар нуво: балансирования между реализмом и условностью.

На самом деле, Лалик продолжал традиции гротесковой орнаментации эпохи Возрождения. Например, такая специфическая разновидность орнамента, в котором сочетаются реальные изображения и декоративные мотивы, имеющие фантастический характер, представлена в росписях знаменитых Лоджий Рафаэля. Выдающийся памятник искусства Высокого Возрождения расположен в Апостольском Дворце Ватикана в крытой галерее на втором этаже рядом с залом Константина. Спроектированные архитектором Донато Браманте (1444-1514) по заказу Папы Юлия II, они были расписаны Рафаэлем (1483-1520) и его учениками с 1518 по 1519 год (илл. 94).

О разнообразных женских образах в украшениях мастера, Вевер говорил, что «у Лалика были последователи и скоро во всех странах создавались драгоценности похожих форм. Это были принципиально новые изображения женского тела, часто, к сожалению, сокрытого, но, тем не менее, являвшиеся прелестными, фантастическими украшениями, которые публика встретила очень одобрительно, за их грацию и красоту»¹⁸⁴.

Одна из великолепных подвесок, созданных Лаликом в 1900-1902 гг. (илл. 95. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), продолжает тему и представляет женщину роковую – *la femme fatale*, она одинока и непредсказуема. Она абсолютно независима. Её удел – самосозерцание и покой. Лицо женщины вырезано из слоновой кости. Глаза её закрыты. Она «пребывает» в фантастическом мире грёз, на лице её изображено умиротворение. Но спокойствие это кажущееся. Над головой той, которая

«грезит», находится свирепая химера, «держущая» в пасти большой огранённый сапфир. В волосах женщины мастер поместил бриллианты разного диаметра. Её нагрудное украшение состоит из пластины, покрытой голубой эмалью в технике *sabochonné*, в центре которой закреплён ещё один сапфир огранки «кушон». Третий сапфир, самый маленький из трёх, той же огранки, находится в нижней части ажурной рамки, покрытой сине-зелёной опаковой эмалью. Сама рамка трапециевидной формы, состоит из двух рядов стилизованных корней и листьев фантастического растения.

Подвеска, которую называют «*Спящая*», крепится к цепи, при помощи золотого кольца. Звенья цепи цилиндрические, покрыты эмалью, цветовая гамма которой, выдержана в тонах всего ювелирного украшения. Это изделие абсолютно соответствует стилю и одной символической формулировке о нём: «неподвижная самоуглубленная, вечно загадочная женственность – вот точный знаменатель модерна»¹⁸⁵. О таких женских образах, созданных Лаликом, один из его современников, писатель и художественный критик Гюстав Жеффруа писал так: «...большие редкие украшения – женщины в бандо, с закрытыми глазами, с символическим лицом. В этом году на осеннем Салоне мсье Рене Лалик представил своих бабочек и стрекоз – украшения, которые выглядели живыми»¹⁸⁶. Это потусторонний, скрытый от обыденного сознания смысл явлений, сверхчувственный и в то же время, реальный. Особенная женская Красота, которая поражает не физическими достоинствами, а, скорее, глубоким духовным состоянием:

*«О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.*

*В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.*

*Я - строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытит глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.*

*Но их ко мне влечёт, покорных и влюблённых,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где всё прекраснее, как в чистых зеркалах»¹⁸⁷.*

Так женский образ в стихотворении Шарля Бодлера «Красота» соответствует и ещё одному любопытному изображению, показанному Лаликом в броши «*Женщина в шлеме бабочки*» (ок. 1897-1899 гг. илл. 96. Частная коллекция, Нью Йорк). Впрочем, название это условно. Фантастический шлем, венчающий голову женщины, которая вырезана из светлого агата, скорее напоминает венецианские маски *Medica della Peste* (маска Доктора Чумы). Устрашающего вида шлем выполнен из патинированного серебра. Плавные, витиеватые линии справа и слева от маски, образуют раскрытые крылья бабочки, покрытые синей и голубой перегородчатой эмалью. Две золотые пряди волос, «выбивающиеся» из-под шлема, симметрично «продеты» в прорези крыльев. Такая трактовка образа очень характерна для работ мастера. Он показал, насколько сложна женская природа, насколько она противоречива и неоднозначна. Не случайно он дал изображение нежного лица, со скромным, опущенным взором, и мрачного шлема, как единого целого. По высоте эти части броши одинаковы, а, значит и по сути они равнозначны. И в этом произведении Лалику удается передать мир видений, некий особый смысл «таинственных глубин мысли» - характерных черт символизма в пластической форме ювелирного украшения.

Некоторые произведения, созданные Рене Лаликом, были посвящены мифологическим сюжетам. Иногда мастер обращался к орнаментике или темам ушедших эпох.

Несомненно, он открыл для себя древнегреческое искусство, ещё обучаясь в «Школе изящных искусств», в Тюрго. Некоторые его работы посвящены античности. Например, одна из самых поздних работ Лалика –

овальная стеклянная подвеска 1919 года, напоминающая древнегреческие резные камеи, называется «*Русалки*» (илл. 97. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Гравировкой по стеклу мастер изобразил двух русалок с раздвоенными хвостами. Их тела «извиваются» в водной среде, переплетаясь с морскими водорослями. Несмотря на динамичный характер композиции, украшение кажется простым и легким. Каждая деталь выгравирована с особой тщательностью. Такой мотив был довольно смелым и необычным. На прозрачном стеклянном фоне матовые фигуры кажутся невесомыми. В круглое отверстие в верхней части камеи продевается шнур из шелковых нитей. Это украшение, несомненно, является одним из произведений, в которых ощущается некоторая связь ар нуво и искусства древнегреческих мастеров. Например, с инталией V века до н. э. на халцедоне «*Медуза Горгона*» (илл. 98. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Она исполнена на «особо ценимой в классическую эпоху разновидности халцедона, добывавшейся в Малой Азии – полудрагоценном голубом сапфирине. Такие миниатюрные геммы (9,9 см x 2,3 см) обычно имели тройное назначение, служа одновременно украшением, личной печатью и амулетом»¹⁸⁸.

Еще одна аналогия с античным искусством возникает, при рассмотрении диадемы, работы Лалика, созданной им в 1900 году (илл. 99. Christie`s, Лондон). Диадема напоминает древнегреческие золотые оливковые венки, но в данном случае листья вырезаны мастером из рога. Семь листьев расположены по окружности головы вертикально. Тонкая резьба создает эффект прозрачности. В каждом листе видны прожилки, неровности, имитирующие натуральное растение. Два почти параллельных стебля из золота сплошной лентой покрывают касты с бриллиантами. К нижнему стеблю присоединен трезубец, вырезанный из рога, выполняющий функцию закрепления диадемы в волосах. Для сравнения, можно привести пример античного золотого венка 330-300 годов до н. э. (илл. 100. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В этом венке стебли сделаны из сужающихся

золотых трубочек. И спереди, и сзади концы стеблей расположены внахлест. Длинные заостренные листья составляют единое целое с черенками, посередине каждого листочка рельефно изображена прожилка.

Египетское искусство, открытое европейцам в период наполеоновских войн, продолжало интересовать ювелиров, работавших в эпоху ар нуво. В частности, Лалик не раз обращался к этой теме. Например, в подвеске с цепью «*Скарабей*» (илл. 101. Музей декоративных искусств, Париж), представлен излюбленный мотив искусства древнего Египта священный скарабей. Жук скарабей – «хепер» - считался символом возрождения и бессмертия. Как правило, он изображался катящим навозный шарик, который, в свою очередь, символизировал солнце и его восход, жизнь и возрождение. Таким образом, изображался вечный круг жизни. Эти украшения-амулеты были самыми популярными у древних египтян.

Лалик создал это украшение в 1899-1901 годах. Золотой обруч, покрытый зелёной эмалью, соединяется в нижней части подвески со стеклянным скарабеем чёрного цвета. Над скарабеем, внутри подвески, находятся шесть традиционных египетских лотосов, покрытых витражной эмалью двух цветов: белой и зелёной. Высота украшения вместе с золотым колечком для цепи – 3 см, ширина – 3,8 см. Стеклянный скарабей Лалика и скарабей древнего Египта XVI-XIV веков до н. э., выполненный из серпентина, инкрустированного стеклом (илл. 102. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), имеют идентичные формы. Диаметр последнего составляет 13,5 см.

Характерное для ар нуво изображение женской головы с распущенными волосами, пряди которых образуют ритмический волнообразный узор, можно увидеть в подвеске «*Девушка в маковом венке*», созданной мастером в 1898-1900 годах (илл. 103. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Лицо выполнено из голубого опалового стекла. Обрамление лица – четыре мака и волосы из оксидированного серебра. К

одной из серебряных прядей подвешена барочная жемчужина. В высоту украшение имеет 7 см, ширина его составляет 5,2 см.

Можно проследить некоторую стилистическую связь между подвеской, описанной выше и подвеской эпохи Возрождения из коллекции Тиссен-Борнемиса в Лугано (илл. 104). Миниатюры женских бюстов из полудрагоценного камня были широко распространены в течение всего шестнадцатого века; они возникли в Италии, где изготавливались из драгоценных и полудрагоценных камней. Бюст выполнен из халцедона, оправлен в эмалированное золото и украшен бриллиантами. Оправа испанская (около. 1600 г.). Бюст – итальянский или испанский того же времени, высота 9,7 см, ширина 2,9 см.

Маньеристическая орнаментика Ренессанса находит своё отражение в гребне *«Бретонки»* (илл. 105. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), который был изготовлен в 1900 – 1902 годах. Украшение имеет форму перевернутой трапеции высотой – 10,1 см, шириной – 10,9 см. Над тринадцатью зубцами широкое прямоугольное навершие декорировано фигурками трёх женщин в высоком рельефе из слоновой кости. Женщины изображены в традиционных бретонских костюмах. В отличие от гребня *«Танцовщицы»* (илл. 16), описанной ранее, декор которого мастер строит на контрасте цветов рога и слоновой кости и располагает светлые фигуры на более тёмном фоне, здесь он оставляет белое на белом, но за счёт высокого рельефа и тонкой резьбы, фигуры объёмны и хорошо видны даже на белом фоне. Всю роговую пластину как кружево покрывает орнамент из чёрного серебра, изображающий ветки артишока. В этом украшении фигурки бретонки в национальных нарядах и их симметрично обрамляющий серебряный узор, дают посыл к возвращению давно ушедшей эпохи, напоминая о порталах средневековых церквей.

Широкий интерес к японскому искусству бытовал в Европе с 1850-х годов, инициировав новые темы и подходы к украшению. У многих французских ювелиров был настрой на артистическую чувственность,

легкую «недосказанность», характерную для восточного искусства. Не остался в стороне и Лалик.

Произведения японского искусства вдохновляли и ориентировали его художественный взгляд. Некоторые его работы выполнены в японском вкусе. Например, в дзюбе японского железного меча, изготовленном между 1700-1800 годами, с серебряными и золотыми элементами в декоре и серебряной пряжке 1897 года, работы Лалика, можно увидеть один из популярных цветов в японском искусстве – ирис (илл. 106 а, б. Музей Виктории и Альберта, Лондон). Этот цветок стал одной из эмблем ар нуво. Природный мотив – шесть цветов заполняют полуокружность пряжки. Рельефный узор в нижней части украшения изображает почву, плавно «перетекающую» в стебли растений.

В изделиях, исполненных в стилистике японского искусства, одного из источников, сформировавших искусство ар нуво, Лалик избегал повторов и оставался оригинальным, следуя своему «почерку», но в то же время он очень чтит ориентальную эстетику, которая находила отклик в его произведениях. В качестве примера, можно привести украшение для корсажа «*Четыре рыбки*» (илл. 107. Minami Art Museum, Токио), созданное мастером в 1904-1905 годах. Упорядоченность, уравновешенность и четкая графичность узора сообщают этой симметричной композиции строгое изящество. В центре украшения находится крупный сапфир в крапановой оправе. Небольшие рыбки из резного стекла расположены с четырех сторон от камня. Цвет стекла варьируется от голубых тонов до ярко-синих. Гравированная поверхность стекла имитирует чешую. Рыбки прикреплены к золотой основе-рамке большими крапанами. Их плавники и хвосты, выполненные из золота, покрыты тёмно-синей эмалью. Длина украшения 11,5 см. Высота 8,2 см.

Такой же мотив с речными обитательницами, в похожем ракурсе, можно увидеть и на гравюре художника периода Эдо Утагава Кунисады (1786-1865), в иллюстрации 1847-1852 годов к сцене из поэмы «Дженжи

Моногатари» (илл. 108. Музей Виктории и Альберта, Лондон). Но о подражании здесь речь не идет. Переработанные мастером элементы японского искусства идеально вписались в стилистику ювелирных изделий ар нуво и, в частности, в украшение для корсажа с рыбками.

Помимо изображения чувственных и фантастических женщин, Лалик часто обращался и к религиозной теме, к самой загадочной её части – теме ангела. Образ ангела в его работах близок к образу женщины своей утонченностью, красотой и лиризмом. В то же время, он сильно связан с традициями Ренессанса, с его скульптурными, богато эмалированными драгоценностями.

Эта тема представлена в украшении типа «собачий ошейник» *«Ангелы в листьях»* (илл. 109. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). Лалик создал его в 1901-1903 годах. Выпуклая пластина «ошейника», размером 5,2 см x 8,4 см декорирована золотыми чеканными дубовыми ветками и листьями. На фоне этого растительного орнамента расположены три ангела. Стоящие фигурки и стрелчатые ниши, в которых они находятся, выполнены из слоновой кости. Длинные одежды скрывают тела ангелов, оставляя неприкрытыми только молитвенно сложенные руки. На больших крыльях угадываются очертания перьев. Три одинаковых мотива, вырезанные в невысоком рельефе, крепятся к пластине четырьмя золотыми крапанами. На плоских золотых листьях асимметрично расположены в ободковых оправках лунные камни огранки кабошон и золотые жёлуди, покрытые бледно-голубой эмалью. Обратная сторона пластины имеет тот же растительный золотой орнамент.

Итак, образцы мирового искусства часто вдохновляли мастера на создание особенных украшений. В них слились воедино многие мотивы, архитектоника, конструкт произведений прошлых эпох и стиль ар нуво. Дополненные линейным орнаментом, обогащенные природными деталями, эти произведения сразу заставили говорить о себе как о равнозначных историческим произведениям шедеврах. «...В произведениях больших

художников модерна, каковым являлся Лалик, наряду с общностью формального языка особенно проявлялись индивидуальные черты, персональное отношение и собственное видение. Творения Лалика обладают "личностной" самодостаточностью, своим "голосом"¹⁸⁹. Так о мастере писала искусствовед Лариса Пешехонова в своей статье, приуроченной к выставке «Искусство Рене Лалика», проходившей в Музеях Московского Кремля в 2010 году.

Некоторые из украшений мастера, посвящённые природным явлениям, одновременно могли иметь и литературные источники. Например, античный миф и ювелирное искусство объединены Лаликом в гребне «*Анемоны*» (илл. 110. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), созданном мастером в 1900 году. Это украшение своего рода напоминание о хрупкой и безнадёжной любви в мифе о Венере, воспылавшей любовью к Адонису, вследствие случайной царапины от стрелы Купидона. Узнав о том, что ревнивый Марс готовит гибель возлюбленному Венеры, она умоляла Адониса не идти на охоту. Но юноша не внял уговорам богини и был растерзан в лесу вепрем. Горько оплакивая Адониса, Венера окропила его пролитую кровь нектаром и превратила в цветок анемона. Посвящённое античному мифу ювелирное изделие, практически целиком выполнено из рога. Основание имеет девять зубцов и занимает почти половину от общей высоты 14,4 см. Ширина украшения – 9,3 см. Верхняя часть представляет собой небольшой букетик анемонов. Вырезанные из рога листья, выглядят очень объёмно, напоминая листья живого растения с прожилками и зубчатыми краями. Толстые стебли из рога венчают, сделанные мастером в технике витражной эмали, плоские бутоны, которые удачно контрастируют с рельефными листьями. Золотые лепестки заполнены бежево-розовой эмалью, а крошечные тычинки – темно-синей. Минимум цвета и материала в этом украшении дают возможность ощутить в полной мере красоту скромного весеннего цветка, с которого начинается новый природный цикл. Ювелир не раз обращался к теме этого загадочного цветка в своих изделиях.

Природа драгоценностей ар нуво такова, что почти в каждом произведении изображено «действие», которое повествует о данном событии, происходящем у нас на глазах. По степени выразительности оно вызывает чувство сопереживания персонажам или явлениям. Мы вовлечены в этот ювелирный спектакль и каждый из нас становится зрителем этих необыкновенно органичных мини сцен. «"Новый стиль" не знает трагедии, как и не знает катарсиса... все переживания здесь выражаются гаммой глубоких, но тончайших целомудренных состояний, которые можно охарактеризовать как страсть замедленного действия»¹⁹⁰, - утверждает А.И.Голота.

Лалик показывал во многих своих произведениях невиданные для этого вида искусства характерность и драматизм. Подвеска *«Похищение»* (илл. 111. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон) посвящена античному мифу о похищении Прозерпины богом подземного мира Плутоном. Ювелир создал это украшение в 1900-1902 годах. В сложной по форме раме находится резная композиция из слоновой кости. Лалик изобразил две фигуры в низком и высоком рельефе. Обнаженная женщина едва видна и почти сливается с общим фоном композиции. Напротив, мужская фигура изображена в сильном ракурсе, как бы вырываясь за пределы пластины из слоновой кости. Рама покрыта синей непрозрачной эмалью и включает в себя декор из небольших золотых листочков и четырех овальных огранённых сапфиров в ободковых оправках. Высота украшения вместе с декоративным креплением для цепи – 7, 5 см, ширина – 6, 7 см. Пожалуй, Лалик один из немногих, если не сказать, единственный мастер ар нуво, который вводил в свои произведения мужские фигуры.

Искусствовед Шарлотт Гере так писала о таланте Лалика создавать пластические группы, благодаря которому, многие его произведения могут считаться самостоятельной скульптурой, воплощением образа в материале, в традициях академизма: «Освобождённый от ограничения стоимости и износостойкости, которые обычно связаны с особенностями ювелирного

дела, Лалик представлял очень смелые фантастические предметы, некоторые из которых были задуманы в очень высоком рельефе, совершенно непригодные для ношения. Если бы Лалик пожелал, он мог бы быть успешным скульптором. В его работах, как правило, свободных от перегруженности деталями – только формы соперничают с бриллиантами, которые практически ни один другой ювелир никогда не мог противопоставлять...»¹⁹¹.

Неуловимые смысловые оттенки и психические состояния, очень близкие к определениям символизма, к которым в своих произведениях Рене Лалик обращался не раз, показаны в броши «*Шут*» 1897-1898 годов (илл. 112. Музей декоративных искусств, Париж). Небольшое украшение (4,9 см x 3,9 см) в виде головы человека в необычном колпаке. Лицо с закрытыми глазами выполнено из золота. Колпак покрыт непрозрачной тёмно-зелёной эмалью. Брошь дополняют три жемчужины. Две из них коричневого цвета, круглые, расположены симметрично на колпаке. Третья белая (барочная) – прикреплена к нижним ветвистым краям шутовского головного убора. Глубокий философский смысл заключён в этом произведении ювелирного искусства. Шут, устав высмеивать человеческие пороки и слабости, на мгновение прикрыл глаза, чтобы сбросить с себя маску вечного смеха и стать самим собой.

Веве, относившийся очень уважительно к Лалику и признававший его первенство, писал: «трудолюбивый, талантливый человек с удивительным вкусом, Рене Лалик создал значительное количество изделий, крайне разнообразных, которые так усиливают блеск искусства Франции».¹⁹²

Для творчества Рене Лалика главным аспектом являлись международные выставки и салоны, на которых мастер показывал свои украшения. Особенно важной для него была оценка его творчества публикой. Примечательно, что впервые под собственным именем Лалик выставил в Салоне «Общества французских художников», основанного в 1881 году, два предмета: вазу и футляр для книги. Это произошло в 1894

году. С этого момента и до 1909 года художник постоянно выставлялся в ежегодном Салоне «Общества» и получал награды за свои произведения.

Работы Лалика экспонировались и на Парижской выставке 1894 года, и уже тогда получили широкую известность. С 1895 года мастер окончательно порвал с известными ювелирными фирмами, стал работать только на себя и выставляться под своим именем. Такая независимость дала возможность выполнять украшения по собственным эскизам, быть свободным в своих художественных исканиях. Именно в этом году на состоявшемся Салоне он представил свои семнадцать украшений в стиле ар нуво и подготовительные эскизы ещё четырёх украшений и стал тем Лаликом, которого знает весь мир. Так считали и многие критики. А Анри Веве сам Лалик говорил, почему он решил принять участие в Салоне 1895 года. Об этом Веве написал в своём знаменитом труде «Французские ювелирные украшения XIX века»: «Лалик прислал ряд работ, которые сразу же привлекли большое внимание публики. "Я решил отправить их на Салон, - он говорил, - потому что, при представлении моих новых украшений в большинстве известных магазинах, я только раздражался. Мне говорили с улыбкой: "очень приятно, мило. О! Нам нравится многое, но порадует ли это наших клиентов?" Мне кажется, что это не то, что могло бы меня вдохновлять на моем пути, вот почему я хотел бы быть судим всем обществом"»¹⁹³.

В 1897 году Лалик был награжден Орденом Почётного Легиона, в том же году он получил первый приз на Брюссельской международной выставке и медаль Первого класса на Парижском Салоне. Показ произведений Лалика «на Брюссельской выставке подтвердил то, что он находится в авангарде "нового искусства", и только в 1900 году вся французская общественность смогла увидеть и осознать масштаб его гения»¹⁹⁴.

В журнале «Art et Décoration» 1899 года французский критик и инспектор-куратор музеев Франции Роже Маркс пришел в восторг от работ Лалика. Он утверждал, что Лалик является преемником французских

ювелиров XVIII века. Его панегирик мастеру определил его творчество как эпохальное, он практически разделил историю ювелирного искусства на «до» Лалика и «после». «Это воплощение самого духа романтизма, вместе с тем, и посыл к единению современных душ, влюбленных вместе в истину и разум»¹⁹⁵. Маркс высказал сомнения по поводу традиционного представления, что возрождение французского декоративного искусства происходило, благодаря влияниям из-за границы, преимущественно из Англии. «Французские мастера избежали влияния иностранных стилей, и только такие работы французских мастеров могли быть созданы в стилистике "нового искусства", работы, сущность которых была прославлением женственности»¹⁹⁶. Более того, произведения Рене Лалика он называл «сияющими», а его самого «ювелир-поэт»¹⁹⁷.

Роже Маркс и его коллеги подчеркнули внезапное и огромное воздействие украшений Лалика на публику и на других ювелиров. Об этом писал и Анри Веве: «Невозможно сделать выбор среди большого количества статей, посвященных Лалику во многих художественных журналах всех стран. Мы можем прочесть о нём и понять, какое сильное влияние он оказывал, и какой была оценка каждый год, при появлении его новых произведений»¹⁹⁸. Это подтверждают и современные искусствоведы, в частности Вивьен Беккер: «Он завоевал публику, благодаря своему убеждению, что драгоценности могли и должны быть произведениями искусства, что прекрасное мастерство и художественная композиция могли быть более ценны и привлекательны, чем драгоценные камни»¹⁹⁹.

Важнейшим событием для художественной жизни Европы рубежа веков стала Всемирная выставка в Париже 1900 года. Лалик представил на этом форуме более ста своих произведений. Писатель, художественный критик и друг Лалика Поль Невё в своей статье в журнале «Art et Décoration» назвал его «революционером, предшественником "нового искусства"... он может претендовать, не опасаясь противоречия, быть законным отцом всех произведений, которые он продаёт; они не являются плодом какого-то

сомнительного альянса, они не были порождены анонимностью какого-либо корпоративного наименования»²⁰⁰.

Известность мастера достигает своего пика. Веве так описывает показ украшений Лалика на выставке 1900 года: «Я чувствовал дрожь... всюду обилие драгоценных камней, гармонично оправленных и огранённых в совершеннейшем вкусе, шейные украшения, браслеты, много и других различных украшений. Вы думаете, что спите, когда видите эти красивые вещи... петуха, держащего большой желтый алмаз в своем клюве, огромную стрекозу с телом женщины и крыльями стрекозы, покрытыми эмалью и искрящимися алмазными росинками, орнаменты, подобные сосновым шишкам»²⁰¹. И далее: «Лалику трубили фанфары. Большие толпы людей теснились у его витрин, чтобы увидеть его работы, о которых говорили везде. Среди них были и поклонники, и недоброжелатели, находящиеся в яростных дискуссиях, преувеличенных с обеих сторон. Были и некоторые критики, настроенные враждебно к новому творчеству Лалика, которое он сам показывал с таким энтузиазмом. Во всяком случае, эти произведения ещё не нашли равнодушных... Таким образом, мастера, каким является Лалик приветствую, аплодирую ему, и нет никаких сомнений в том, что импульс, данный им, оказал значительное влияние на наше поколение, воспитанное теперь на абсолютном изменении ювелирного искусства конца XIX века»²⁰². За произведения, представленные на этой выставке, Лалик получил «Гран-При» и звание Офицера Ордена Почётного Легиона.

Современники Лалика – французские критики были единодушны в подтверждении, что драгоценности сильно изменились, они подверглись радикальному преобразованию и, что основной фигурой в этом преобразовании был Рене Лалик. Леонс Бенедит, хранитель Музея Люксембурга и современник Лалика, писавший о драгоценностях, представленных на Всемирной выставке 1900 года, говорил, о Лалике, что он «глубоко изменил основное состояние и появление современных драгоценностей... от того, что ранее было просто блестящим производством,

теперь приняло статус искусства»; он считал, что «именно Лалик был истинным создателем..., кто отказался от рутины и создал новую выразительность..., кто прославлял природу в драгоценностях, кого вдохновляло японское искусство»²⁰³. Роже Маркс, тщательно следивший за творчеством мастера, в четвертой части своей большой статьи, посвящённой Выставке 1900 года писал: «Рене Лалик и Эмиль Галле – эти два имени объединяют наше самое большое восхищение и наши самые лучшие надежды. Их мастерство показывает своё высшее выражение и последнее состояние искусства в жизни нашей страны Франции. Оба имеют звание подражателей природы. Воображение людей сегодня ищет у флоры секрет омоложения и эта экспозиция ещё больше кажется натуралистичной, по степени воздействия на них»²⁰⁴. Об этом писал и Поль Невё. По его мнению, в произведениях двух художников обозначена характерная французская национальная традиция изображения природных мотивов, восходящая ещё к керамическим предметам Бернара Палисси: «Оба наблюдали природу с таким же любопытством. Они ощутили мельчайшие детали и подолгу оставались в незначительных происходящих событиях. Они не чувствовали ничего пустякового, ничего презренного в спектакле природных явлений»²⁰⁵.

Ещё один известный французский критик Гюстав Жеффруа дал высокую оценку работам Рене Лалика: «Художник и талантливый исполнитель обнаружил простой факт, что природа предлагаемая им везде и постоянно в новых ювелирных изделиях, говорю это как художник, является абсолютным научным методом... По примеру Японии он провозглашает своего рода равенство материалов, он не только отказывается признать ценность драгоценных камней, он презирает отличные камни... Есть некая монолитность под хрупким проявлением, и редкое произведение мсье Лалика не оживлено искрой жизни»²⁰⁶. Эти слова прозвучали в 1900 году в статье «Отрасли французского и зарубежного искусства на Всемирной выставке 1900 года».

Строго продуманные композиции украшений и технически безупречное исполнение, принесли Лалику славу художника и ювелира-скульптора. Уже в наши дни искусствоведы, изучающие творчество великого мастера ар нуво, пишут о его таланте виртуозно соединять пластику формы с разнообразными ювелирными материалами и техниками. «Его работа над развитием сознательно нового подхода к драгоценностям, вела к огромному успеху его самых сенсационных драгоценностей, созданных им и показанных на Всемирной выставке 1900 года»²⁰⁷. Так характеризовала творчество мастера Вивьен Беккер. А так скажет о нем Дани Сото: «Поэтика Лалика повествует нам о жизни и смерти – о цветке, зарождающемся в бутоне, и о его увядании, о непостижимых тайнах – об орхидее, как о воплощении женщины, о древних наследственных страхах, этих смущающих своим видом насекомых, которые украшают гребни и диадемы. Возвеличенные или скорее сакрализованные в опале, нефрите, сапфире, бриллиантах, с помощью игры света, создаваемой прозрачными и непрозрачными эмалями и стеклом, эти драгоценности никогда не стали бы "обыкновенными украшениями", они – сложное выражение внутреннего мира художника, требовательного к себе...»²⁰⁸. Искусствовед Габриеле Фар-Беккер, специалист по модерну не остаётся в стороне, давая характеристику работам Рене Лалика: «"Сокровища", соперничающие с блеском звезд, в полной мере воплотившие поэзию, музыку и ощущение жизни, свойственное эпохе, – таковы сказочные, драгоценные творения ювелира Рене Лалика – одного из прославленных художников ар нуво. Из выбранного им материала Лалик – как и Галле – мог извлечь поистине поэтическое очарование»²⁰⁹.

Каждая новая коллекция мастера ожидалась с нетерпением. Каждый показ его произведений становился событием. Лалик имел большое количество поклонников, клиентов и последователей. Критики хвалили его гениальный талант. «Его искусство избежало сетей классификации, этикеток и рецептов. Это искусство, которое продолжает жить и двигаться, и дышать всем, что вокруг нас»²¹⁰. Его сравнивали с художниками, имевшими мировую

известность. Лалика провозгласили новатором, тем, кто изменил традиционное отношение к драгоценностям, кто вдохнул жизнь в «умирающее» ювелирное искусство. Рене Лалик был признан как отечественный французский создатель драгоценностей ар нуво. Он стал национальным героем. Поэт-символист Гюстав Кан назвал его «освободитель французского ювелирного искусства»²¹¹, а художественный критик Роже Маркс – «книга истины»²¹².

В 1900 году большинство критиков считали, что Лалик одержал идеологическую победу в убеждении публики, что ювелирное украшение, в котором присутствует повествовательное начало, определенное «развернутое» действие, безупречная проработка художественной формы, мотивов и образов, является произведением искусства. Изготовленные преимущественно из недорогих материалов, такие украшения обладают новым, самостоятельным выражением характера и сути стиля ар нуво. И что каждое его «произведение рождается, благодаря его фантазии и его пальцам»²¹³, - писал Гюстав Жеффруа.

После показа работ мастера стало очевидно, что особенностью драгоценностей ар нуво является не характеристики камней, количество каратов или вес золота. Более того, не драгоценности в общепринятом понятии, как таковые (то, что можно передать по наследству, заложить, продать, исходя из их ценности), а соединение редкой фантазии, реалистичных форм, символических идей, высокого вкуса и красоты. «Красота как бы "вменялась" творчеству как высшая задача, одновременно являясь и априорным условием, и образной целью, и средством выражения искусства в жизни и жизни в искусстве»²¹⁴.

Индивидуальное восприятие Лаликом действительности, решительно изменило предметные мотивы его ювелирных украшений: он ввел человеческие фигуры, причем, изображенных не только в статике, но и в сложных ракурсах, в движении, с неким драматизмом и лиризмом в пластике жестов, экзотических птиц, водяных существ и насекомых, показанных с

таким реализмом, что едва ли была видна разница между живым и придуманным им миром. Мастер использовал листья, побеги и корневые системы растений как фон, выводя на передний план настоящий клад «одушевленных», неожиданных мотивов. Экспрессивная, динамичная форма замкнутого контура ар нуво стала преобладающей в его работах. «Изучение драгоценностей Лалика, помогает оценивать работы его последователей и распознавать в них некоторые характерные черты подлинных работ мастера так ясно, будто они подписаны им самим. Его понимание природы было очень реалистичным и несентиментальным; он видел красоту в умирании цветов и растений потому, что это было для него неотъемлемой частью естественного процесса, который возвращал к земле, к новой жизни, к возрождению»²¹⁵.

После выставки 1900 года Лалик принимал участие в Туринской выставке 1902 года. В начале 1903 года мастер был приглашен в Санкт-Петербург на выставку «Современное искусство», где представил несколько десятков ювелирных изделий. Инициаторами и организаторами выставки были известные русские меценаты князь С.Щербатов и Н. фон Мекк. Главной целью выставки было показать возможности нового направления в искусстве. Игорь Грабарь так описывает события, происходившие на этой выставке: «... Лалик охотно согласился приехать с большой коллекцией своих вещей, рассчитывая на их продажу. Он не ошибся в своих расчетах: почти всё было расхвачено петербургскими и московскими модницами, после того как несколько наиболее эффектных вещей купила сама императрица, большая поклонница Лалика, покупавшая у него в Париже...» Далее он пишет: «...сам Лалик устроил "высокое" посещение "Современного искусства" царем и царицей»²¹⁶. Впрочем, к 1903 году российская публика была отчасти ознакомлена с искусством Рене Лалика. Впервые его произведения попали в Россию в Санкт-Петербург на выставку объединения «Мир искусства», состоявшейся в 1899 году.

После показа Лаликом на Салоне 1903 года в Париже своих произведений, художественный критик Божидар Карагеоргиевич восторженно писал: «Эта выставка мэтра Лалика, мэтра искусства и вкуса, под руками которого слоновая кость, эмали, драгоценные камни светлых оттенков богато мерцают, под руками которого переливаются синеватые, прозрачные или тёмно-красные оттенки, потрясающие даже для большинства химиков, для большинства экспертов. И слова кажутся бедными, бесцветными прилагательными, чтобы описать всю магию его таланта, гордость за его неповторимый вкус и вечное обновление»²¹⁷.

В том же 1903 году мастера пригласили показать свои изделия в галерее Графтон в Лондоне (кроме того, там были представлены и 300 его эскизов) и на персональной Берлинской выставке. Далее следовали выставки в Сент-Луисе 1904 года и Льеже 1905 года. Необходимо отметить, что в Сент-Луисе девять произведений мастера приобрел известный коллекционер Генри Уолтерс (ныне они хранятся в «Walters Art Gallery» в Балтиморе)²¹⁸. Его клиенткой стала и дочь президента Теодора Рузвельта – Элис.

Лалик едва мог справляться с огромным количеством заказов. Его произведения стали известны по всей Европе, особенно после персональных Лондонских выставок 1903 и 1905 годов. Выставка 1905 года проходила в галерее «Agnew`s» на Олд-Бонд-Стрит. В 1910 году следовала Всемирная выставка в Буэнос Айресе. В последний раз его драгоценности были показаны на Парижской выставке в 1912 году, где они как всегда получили бурное одобрение критики и светских хроникёров. «Лалик – великий виртуоз французской ювелирной школы. Он достиг невероятных высот в ювелирном искусстве ар нуво в своей стране. Он шел от триумфа к триумфу на каждой международной выставке...»²¹⁹.

На всех его ювелирных работах стоит клеймо мастера, подпись (монограмма), гарантийное клеймо Парижа 1847-1919 годов и номер изделия. Наиболее ранние работы Лалика подписаны «R. LALIQUE» и иногда с надписью «France».

Круг заказчиков Рене Лалика составляли состоятельные клиенты, представители *Belle Epoque*, такие как покровитель ювелира, граф Робер де Монтестье-Фезензак, поэт Жан Лоррэйн (псевдоним Поль-Александр-Мартин Дюваль) и многие другие аристократы, актрисы, деятели искусства, политики, коллекционеры. Надо сказать, что Лоррэйн и Монтестье «... носили его ювелирные изделия, оба попали под обаяние благородных металлов и камней, и покупали их снова и снова... Лоррэйн, понял и оценил одним из первых гениальный талант Лалика»²²⁰. А Монтестье восторженно писал о «парижском Челлини» в 1897 году: «Массивная шпилька, легкий гребень с длинными зубьями из кости, женщина-бабочка, у которой крылья вместо рук, покрытые эмалью, обнажённые длинные женские тела прелестных Венер, со струящимися волосами из золота – выше творений Блейка, де Гранвиля, Вагнера...»²²¹. С великим мастером эпохи Возрождения Рене Лалика сравнивал и наш современник Эластер Дункан: «Много книг написано о мастере украшений и стекла; его уникальные драгоценности и талант его гения, сравнимы разве что с Бенвенуто Челлини ... Достаточно отметить, что он был истинным инициатором французского ар нуво в ювелирных украшениях и с самого начала его доминирующей силой. Он был первым, кто восстал против тирании алмаза, до тех пор главенствовавшего в ювелирном искусстве»²²².

Среди клиентов Рене Лалика из мира театра были Элеонора Дюз, Клео де Мерод, Жюли Барте – прима театра «Комеди-Франсез» и ведущая актриса того времени Сара Бернар. Она «страстно любила драгоценности и баловала себя, заказывая вещи Лалику, часто – специально для той или иной сценической роли»²²³. Лалик выполнял заказы театра, делая диадемы, подвески, гребни, аксессуары для театральных костюмов. Благодаря таким заказам, художник смог создать украшения с новыми сюжетными мотивами и формами.

Сотрудничество Бернар и Лалика началось в 1890-х годах. Веве писал об этом так: «впоследствии он создал большое количество украшений для

Сары, с которой его познакомил художник Кларин, его друг. Он дал волю своему воображению и своей фантазии, а затем создал вещи редкой оригинальности»²²⁴. Это был один из важных периодов в карьере мастера. Работа для такой яркой индивидуальности, как эта великая актриса, принесло Лалику ещё бóльшую известность и внимание публики. А Сигрид Канз так охарактеризовала отношение актрисы к творчеству ювелира: «восторженной поклонницей новых изделий была, как известно, Сара Бернар. Она имела украшения Лалика и носила их до старости»²²⁵. С 1891 года по 1894 год Лалик создал ряд личных драгоценностей Сары Бернар и украшений для костюмов актрисы в пьесах В.Сарду «Жисмонда», «Феодора» (илл. 113). Сотрудничество Лалика и Бернар не оставила без внимания и пресса. В модных художественных журналах, давая рецензии спектаклям с участием Сары Бернар, театральные критики выражали восхищение её сценическими драгоценностями, которые только усиливали воздействие грандиозного таланта актрисы на зрителей.

Существует предположение, что именно Сара Бернар познакомила Рене Лалика с кувейтским магнатом, армянином по происхождению, банкиром, меценатом – Калустом Саркисом Гюльбенкяном (1865-1955). Он заказывал мастеру большое количество драгоценностей, а самые фантастические и оригинальные покупал сразу же после выставок. Гюльбенкян поддерживал Лалика материально в начале их знакомства, более того, он вводил мастера в богемный парижский круг, салоны, чем способствовал признанию ювелира во Франции и за рубежом и, кроме того, пятьдесят лет был его другом.

Среди заказчиц ювелира была королева Англии Александра и две российские императрицы – Мария Федоровна и Александра Федоровна.

Такая популярность украшений Лалика объясняется тем, что их стилистика полностью соответствовала утонченности и декоративности нового течения. Стиль ар нуво, охвативший все виды искусства, сыграл

решающую роль и в ювелирном деле, открыв широкие возможности для фантазии самих ювелиров и их заказчиков.

Но произведения Лалика имели большое преимущество перед работами многих других мастеров «из-за чистой смелости его образов»²²⁶. И «только один Лалик великолепный практик с его утончённым вкусом внушает уважение за свои творения, глубоко личные и, которые остаются и по сей день украшениями исключительного характера»²²⁷. Лалик был не только художником и большим мастером, он стал деловым человеком нового времени. Современники свидетельствовали, что Лалик, создавая ювелирные украшения, сам их рекламировал и продавал.

За временем творческого расцвета наступило время постепенного спада, отхода от «искусства ради искусства» к искусству несвободному от утилитарности. Причиной тому, возможно, были бескомпромиссность и разочарование, личная ситуация и превратности судьбы. Поздние работы Лалика уже не поражали новизной, образностью языка, оригинальностью форм и материалов. Кроме них, мастер начал производство и предметов широкого потребления: ножи для разрезания бумаги, дамские сумочки, оправы для зеркал и т.д.

Около 1905 года Лалик заключает контракт с фирмой Коти. Содружество Рене Лалика и Франсуа Коти привело к созданию эксклюзивных стеклянных флаконов для дорогих духов и ароматических масел. С этого момента стеклоделие становится для него основным делом. Наряду с уже немногочисленными украшениями, Лалик начинает продавать художественное стекло в новом открытом им магазине на Вандомской площади.

В 1909 году умирает супруга Лалика Алиса Ледрю Лалик. В это время мастера перестает интересовать ювелирное искусство. Возможными причинами завершения создания Лаликом украшений могли быть потеря своей музы и производство целой индустрии подделок и имитаций его работ малоизвестными ювелирами. Впрочем, по утверждению искусствоведа

Джудит Миллер «ювелирные изделия Лалика часто копировали, однако почти невозможно найти такой копии, которая отвечала бы его уровню мастерства»²²⁸.

Тем не менее, ювелир понимал, что мировая элита, для которой он создавал изысканные ювелирные украшения, уже хотела чего-то нового, постепенно теряя интерес к его творчеству. Поэтому он уже не искал другие средства выражения своих идей в драгоценностях. Его поздними ювелирными украшениями были броши из стекла и подвески, которые не отличались большим разнообразием. Стекланные вставки выполнялись по восковой модели или в выдувной технике. Эти изделия предназначались для обычной публики и отражали новые тенденции в ювелирном искусстве – серийность продукции. «Это было неизбежно, что обновление специальной техники сделало доступным то, что делал Лалик. Однообразная, монотонная, общая направленность художников в искусстве, бывает даже среди тех, кто влияет на направление. Но не следует упускать из вида те специфические качества любого художника, который отличается от конкретного, в первую очередь, своей фантазией или силой своих классических связей в большей или меньшей степени»²²⁹.

Как признанный художник, Лалик и в стекле нашёл ту самую изысканность, выразительность, декоративную элегантность, которую находил и в роге, и в кости, полудрагоценных камнях, благодаря только собственному таланту и мастерству. «Ювелирные изделия Рене Лалика характеризовали его как высокого мастера чувственных, фантазийных украшений с экзотическими сочетаниями рога, слоновой кости, стекла, эмали, жемчуга, опала и лунного камня. Лалик стремился постоянно к новым структурам и световым эффектам и с 1908 года работал только со стеклом. Это позволило ему изобразить призрачные полускрытые женские образы, которые появляются и причудливо, магически изменяются, перемещаются относительно разных точек зрения, в зависимости от освещения»²³⁰. Например, брошь из стекла 1910 года (илл. 114. Christie`s, Лондон).

Украшение представляет собой двустороннюю плакетку плавной, обтекаемой формы, с резным изображением двух лесных нимф, сидящих друг к другу спиной. Обнажённые гладкие фигуры окаймляют ирисы. Одна сторона из голубого стекла, обратная – бесцветная. В этой броши изображение выполнено методом травления и затем отполировано. «Лалик создал мистическую сцену и обманывающую простоту»²³¹. Плакетка вставлена в ободковую позолоченную оправу.

Работая с бесцветным, «морозным» или опаловым стеклом, нанося силуэтный рисунок на его поверхность и, обрамляя в несложные оправы, Лалик всё же добивался впечатления нарядности, благодаря своему безупречному вкусу. Ориентированные скорее на повседневность, композиции стали более простыми в таких изделиях. Окончательно мастер перестал создавать драгоценности, даже со вставками из художественного стекла в 1914 году. Впрочем, описанная ранее подвеска «Русалки» 1919 года (илл. 97), находящаяся в музее Лиссабона, возможно, является одной из самых последних.

Сосредоточив свои интересы исключительно на стекле, Лалик стал реформатором и в этой области. Он основал стекольную фабрику в Комб-ла-Виль (Combs-la-Ville) еще в 1909 году, с которой связан был первый яркий этап творчества Лалика как художника по стеклу, а в 1918 году купил другой, более крупный завод в Вижен-сюр-Модер (Wingen-sur-Moder) в Эльзасе, который назывался «Verreries d'Alsace René Lalique et Co» (Эльзасское стеклоделие Рене Лалика и компании) и находился недалеко от немецкой границы. И в искусстве стеклоделия интересы Лалика были направлены на совершенствование процесса и создания новых форм. Его мастерские выпускали вазы из стекла, украшенные тонким рельефом, огромное количество посуды, предметов для дома, от аксессуаров для ванной и офиса, сервировки стола, плитки для художественного оформления интерьера, пепельниц, пресс-папье, до люстр, подсвечников и канделябров. К 1930 году предприятие в Эльзасе достигло значительной мощности, на нём трудилось

более 600 мастеров. И все же лучшие свои произведения Лалик создал в ювелирном искусстве, в период, когда механизация и массовое производство ещё не доминировали над декоративными искусствами, и основным методом нового стиля было ручное производство.

На всемирной выставке 1925 года в Париже Лалик имел свой павильон. Его старшие дети Сюзанна и Марк (1900-1977) – дизайнер, талантливый инженер, технолог, принимали участие в персональных выставках отца и занимались делами стекольной фабрики, начиная с 20-х годов.

Искусство Рене Лалика позволяет уверенно говорить о нём, как об одном из самых величайших ювелиров ар нуво. Об этом писал искусствовед и коллекционер Виктор Арва: «французское ювелирное искусство было спасено от дизайнерского упадка, и возродил дизайн Рене Лалик»²³². Он был, несомненно, одним из немногих художников этого периода, которые понимали, что связь великолепного эксклюзивного ювелирного произведения, открывшего новый принцип – отразить внутренний мир человека, и личности, его создавшего, неразделима. Что творческое воплощение идеи в конкретной драгоценности, может не только украсить костюм женщины, но и сформировать её образ, создать её стиль, преобразовать её сущность. Благодаря искусству мастера, его авторской манере произошло соединение трёх творений в одно целое: стиль ар нуво, драгоценность ар нуво, женщина ар нуво. «Произведения мэтра декоративного искусства Франции по-прежнему являются непреходящим символом артистической роскоши, свободы творческого мышления и воплощением исключительной натуры художника вообще. Лалик был истинным художником не только по роду своей деятельности, но прежде всего по духу. Его творческий вклад навсегда изменил пути развития ювелирного искусства...»²³³.

Основная часть произведений Рене Лалика (около 150 украшений, всего вместе со стеклом – 175) находится в собрании музея Калуста Гюльбенкяна в Лиссабоне (Museu Calouste Gulbenkian) (илл. 115). Сам

Калуст Саркис Гюльбенкян дружил и сотрудничал с Лаликом более пятидесяти лет. Начиная с 1895 года, увидев произведения Лалика, выставленные на Салоне на Марсовом Поле, он постепенно выкупал их у мастера, иногда позволяя носить своим друзьям. Ныне эта коллекция драгоценностей в стиле ар нуво и рисунков одна из самых крупных, как и была при жизни и ювелира, и коллекционера. Представленные в музее произведения охватывают период с 1895 года по 1912 год. Все вместе они дают полную характеристику стилю Лалика. Они также фактически документально подтверждают развитие этого стиля в искусстве мастера. Красота и качество изделий, собранных Гюльбенкяном, доказывают и понимание утонченности, изысканности, чувства стиля коллекционера. Такие украшения красноречиво показывают несовместимость двух понятий: драгоценности в стиле ар нуво и промышленное производство. Искусство такого рода, традиции и стиль могли быть присущи только творческой индивидуальности. Наконец, коллекция выражает сходство вкуса и восприятия стиля ар нуво, которые объединяли этих двух людей, являясь «самым убедительным памятником ар нуво»²³⁴.

До самой смерти Рене Лалик создавал эскизы будущих произведений и предметы из художественного стекла. Скончался мастер 9 мая 1945 года в возрасте 85 лет, оставив после себя большое количество великолепных работ, никогда не «сходящих с путей» красоты, достойных восхищения потомков. В эти дни Гюльбенкян написал его дочери мадам Лалик-Хавиланд: «Ваш отец был очень дорогим моим другом, и горе от потери его, добавляет бесконечную боль, которую чувствуешь, когда теряешь большого человека. Моё восхищение его уникальными работами никогда не переставало расти в течение пятидесяти лет нашей дружбы, и я чувствую, я абсолютно убеждён, что он ещё не полностью получил должное. Его место среди великих в истории искусства всех времён и его мастерство, его изысканное воображение будут восхищать будущие элиты. Я горжусь тем, что обладаю, я

думаю, наибольшим количеством его произведений, и они занимают в моей коллекции привилегированное место»²³⁵.

На современных аукционах, посвященных периоду ар нуво, произведения великого мастера неизменно лидируют. К ним проявляют колоссальный интерес, поэтому стоимость их очень высока. «В каждое из них он вложил частичку своего гения, который до сих пор заставляет истинных ценителей не только замирать от восхищения, но и выкладывать огромные суммы за драгоценные пышные розы, спелые вишни, орхидеи, полевые цветы, насекомых, рептилий, рыб, павлинов, лебедей и даже летучих мышей»²³⁶.

Сегодня можно без сомнения сказать, что ювелирное искусство конца XIX – начала XX века проявилось именно в особо значимом творчестве Рене Лалика, в его мощной фантазии, в его образном мышлении. Он «был, возможно, самым талантливым ювелиром этого периода и его имя неразрывно с движением ар нуво. Самый творческий и образный дизайнер, высококвалифицированный мастер он, конечно, оказал самое большое влияние на ювелирное искусство конца столетия»²³⁷.

К сожалению, в 20-е, 30-е годы многие украшения Лалика были переделаны, разобраны или вовсе уничтожены. Пришло другое время, новая мода диктовала свои условия, и драгоценности ар нуво стали немодны и уже принадлежали истории.

Жорж Фуке (1862-1957)²³⁸.

Следующей значительной фигурой в ювелирном искусстве Франции периода ар нуво является Жорж Фуке (илл. 116). Он родился в 1862 году в семье ювелира Альфонса Фуке (1828-1911), основателя фирмы Фуке (1860) и, будучи старшим сыном, продолжил дело отца ещё при его жизни.

В 1870-е и 1880-е годы были модны драгоценности в стиле Ренессанс, выполненные из золота и покрытые яркой цветной эмалью. Для творчества отца Жоржа Фуке стилистические особенности второй половины XIX века

нашли своё отражение в таких украшениях. К 1880 годам Альфонс Фуке начал вводить в свои произведения мотивы ар нуво, такие как человеческая фигура или стрекоза, «но их включения в украшения были неестественны и испытывали недостаток в свободе движения, в отличие от других, более удачных украшений ар нуво»²³⁹.

Второй период существования фирмы Фуке начинается с 1891 года, когда Альфонс Фуке передал право владения фирмой сыну Жоржу. Фуке-старший окончательно отошёл от дел в 1895 году. Мастерская находилась в Париже на Avenue de l'Opéra, на втором этаже дома, где и оставалась до 1900 года²⁴⁰.

Жорж Фуке представил драгоценности, выполненные в стиле ар нуво впервые в 1898 году на Салоне «Общества французских художников». Анри Веве критиковал эти украшения за их тяжеловесность и схожесть с бронзовыми предметами. Одна из ранних работ Жоржа Фуке – золотая брошь 1899 года (илл. 117. Sotheby's, Монако), в которой уже намечается переход к новому стилю, но ещё присутствует та тяжеловесность, о которой говорил Веве. Центральным мотивом в украшении является женская голова в профиль, вырезанная из голубовато-коричневого халцедона. Вокруг головы персонажа ювелир создал узор из золотых завитков-«арабесок» и плавных волос, переходящих в одну длинную прядь, к которой подвешен овальный сапфир огранки кабошон в ободковой оправе. Фуке очень любил дополнять броши подвесными элементами. Голову женщины украшает цветок с огранённым рубином в центре, от которого отходят четыре тонкие ветки с рубинами овальной огранки на концах. Современные критики считают, что «его формы были новаторскими и имели склонность к сочетанию в себе разнообразных средневековых форм, и, зачастую отличающихся высокой ценностью»²⁴¹.

Использование полудрагоценных материалов мастером, например халцедона, в ювелирных украшениях, несомненно, выдает обращение к творчеству Рене Лалика. Как и Лалик, Жорж Фуке применял слоновую кость

для изображения обнаженных женских фигур и рог, при создании гребней, барочный жемчуг для подвесок в больших украшениях. Более того, этих двух мастеров связывало ещё и то, что обучавшихся в мастерской Лалика художников-ювелиров, позднее приглашал к себе Жорж Фуке, как только он стал руководить семейной фирмой.

По утверждению искусствоведа Джудит Миллер, «такие дизайнеры, как Жорж Фуке и Рене Лалик, использовали эмаль для создания впечатляющих эффектов. Эмали применялись не только для имитации цвета и блеска драгоценных камней, но и для создания реалистичных портретов; они также добавляли глубину, прозрачность и блеск изделию»²⁴². При большом количестве ювелирных техник периода ар нуво, одну технику эмали чаще других можно встретить в украшениях с клеймом фирмы Фуке. Это техника называется «эмаль с золотыми лепестками» (*enamel with paillons*). Один из эмальеров фирмы Фуке – Этьен Туретт, обучавшийся искусству эмали в студии Луи Хуиллона, создавал украшения, применяя эту технику. Такие эмали были идеальны для изображения мерцающей воды в пейзажных украшениях. Помещая крошечные хлопья золотой или серебряной фольги на поверхность цветной эмали, при последующем обжиге, Туретт добивался сильного «пятнистого» эффекта. Причем, цвета таких эмалей усиливались, становились более яркими, отражающими свет. Поверхность эмали переливалась искрами фольги от любого изменения положения драгоценности. Огромный диапазон цветов позволил эмальеру показать особенности природы, а также разнообразные фактуры поверхности, особенно рельефные.

В этой технике выполнена подвеска **«Пейзаж с двумя деревьями»** (илл. 118. Частная коллекция). На переднем плане подвески, созданной Жоржем Фуке в 1908-1910 годах, изображены два дерева, стволы которых, покрыты черной эмалью. Зелёные эмалевые кроны деревьев плотно соприкасаются. Этот мотив является доминирующим в композиции подвески. Корни деревьев «сплетаются» в симметричный орнамент, к

которому подвешена белая барочная жемчужина – «почти обязательный элемент в ювелирном искусстве стиля ар нуво»²⁴³. На втором плане изображено голубое озеро и берег – линия холмов на горизонте, покрытых эмалью синеватых оттенков. Пейзаж заключен в раму из алмазных «роз». В этом украшении ювелир использует мастерски технику «эмали с золотыми лепестками»: золотые крупницы расположены вертикально на траве берега, горизонтально на поверхности воды и диагонально на холмах. Таким образом, украшению придан объём. Небо в подвеске выполнено из очень тонкой опаловой пластины, которая находится за деревьями и является фоном.

Эта подвеска композиционно похожа на более раннюю подвеску Лалика *«Девушка у озера»* 1899-1900 годов (илл. 119. Частная коллекция), но, в отличие от Фуке, Лалик не применял технику «эмали с золотыми лепестками», а составлял пейзажные картины с помощью опаловых пластин и других эмалевых техник. В овальную бриллиантовую рамку подвески мастер поместил пейзаж, на фоне которого изображена фигура сидящей обнаженной девушки, выполненной из золота. Её левая нога как бы погружена в «воды» озера, а правая согнута в колене и «опирается» на рамку. На сложенные руки опущена её голова. Лицо закрывают длинные золотые волосы. Для изображения пейзажа Лалик тщательно подбирает материалы и техники. Поверхность озера состоит из четырех пластин, вырезанных из опала и отполированных с обеих сторон. Фигура девушки сильно выделяется на фоне почти чёрной непрозрачной эмали, которая покрывает ствол дерева, берег озера и холмы. Сверкающие бриллианты рамки контрастируют с матовой поверхностью опала и эмалью тёмных оттенков, чьё шелковистое мерцание повторяется в подвешенной к нижней части подвески, барочной жемчужине.

К украшениям, выполненным в технике «эмали с золотыми лепестками» относятся и два кольца 1900 года (илл. 120. Частная коллекция), работы Жоржа Фуке. Кольца асимметричной формы с изображением

гротесков – разновидности орнамента, в котором сочетаются изобразительные и декоративные мотивы, в виде фантастических, эфемерных существ, пребывающих в нереальном, как и они сами, красочном мире. Специфические задачи художественного воспроизведения такого орнамента вновь возвращают к великим Лоджиям Рафаэля в Апостольском Дворце Ватикана – недостижимым образцам Высокого Возрождения (илл. 121). Завитки, пальметты, составляющие декор первого кольца, покрыты черной и голубой эмалью, причем, голубая эмаль содержит в себе золотые хлопья. Внизу декоративной части кольца находится круглый бриллиант в ободковой оправе. Во втором кольце мотив примерно тот же, но вместо завитков, ювелир поместил фантастическое существо в раскрывшийся необычный цветок. Запрокинув руки, существо «охватывает» золотые трилистники бутона, «погружаясь» в цветок, как в мягкое ложе.

Дизайн Жоржа Фуке, как правило, был асимметричен, но данное обстоятельство несколько не уменьшает чувство равновесия, которое присутствует во всех его украшениях.

Примером симметричной композиции служит подвеска *«Лотос»* (илл.122. Частная коллекция), выполненная около 1900 года. Она интересна подбором материалов и техникой исполнения. Бутон сильно стилизованного цветка составлен из пластин благородного опала. В месте утолщения бутона добавлен алмазный «поясок» зигзагообразной формы. Лепестки цветка неестественно большие, с острыми краями, находятся по разным сторонам от бутона: по два с каждой стороны. Они покрыты «эмалью с золотыми лепестками». Причем у основания бутона лепестки зеленоватого цвета, а ближе к краям палитра постепенно переходит в голубые оттенки. Ювелир мастерски подобрал камни и эмаль, работал не на контрасте, а наоборот, он нашел один и тот же цвет в разных материалах: мельчайшие золотые блёстки копируют иризацию опала, таким образом, цвет природного опала и эмаль практически идентичны. Об этих профессиональных приёмах ювелира писала искусствовед Клэр Филлипс: «Фуке сочетал мозаику из опала с умело

расписанными фонами эмали *plique-à-jour*, в то время как многие ювелиры рассыпали их как рисунок «глаза» по хвостам эмалированных павлинов. Принимая во внимание, что чаще всего опал используют из-за его цвета и структуры»²⁴⁴. Поэтому, эта подвеска представляет интерес и свидетельствует о Фуке, как о большом мастере. Тычинки лотоса составлены из девяти идеально подобранных круглых белых жемчужин. Они крепятся на золотую проволоку, которая «исходит» из основания цветка маленькими «лучиками». На тех же проволочках, на равном расстоянии от жемчужин до основания бутона, находятся семь алмазов огранки «роза» в корнеровой закрежке. Две волюты, выложенные такими же «розочками», расположены по сторонам от цветка и являются алмазной рамкой. В нижней части опалового бутона и завитков волют находится стилизованный стебель, в виде контуров рыбьих чешуек, покрытых темно-зеленой эмалью. К ним крепится большая барочная жемчужина белого цвета. Вся эта ажурная конструкция «держится» на массивной золотой цепи, припаянной к верхним завиткам «алмазной» волюты.

К 1900 году фирма Фуке переехала на Rue Royale в большое помещение, на втором этаже которого располагалась мастерская. В отличие от Рене Лалика, который сам создавал свои украшения полностью от разработки эскиза до готового произведения, Фуке приглашал некоторых художников-дизайнеров ювелирных украшений со стороны. Один из них – Шарль Дерозьер. Свою деятельность дизайнера драгоценностей в фирме Фуке он начал в 1895 году. С этого времени ювелирные украшения Фуке подверглись радикальному изменению, подчиняясь природной форме, демонстрируя «чистый» стиль ар нуво. Сам Дерозьер учился у Эжена Грассе (1841-1917) швейцарского архитектора и художника.

В 1899 году, только спустя один год после критики Веве, драгоценностям, разработанным Шарлем Дерозьером для Фуке, была дана высокая оценка за их красоту, цветовое решение и владение материалом. Удачным произведением является брошь *“Орхидея”*, созданная Жоржем

Фуке в 1900 году по эскизу Дерозьера (илл. 123. Anderson Collection, Университет Восточной Англии). Украшение выполнено в виде раскрывшегося бутона экзотического цветка орхидеи, который был излюбленной темой в драгоценностях ар нуво. Композиция содержит в себе элементы яркой декорировки эмалью и драгоценными камнями и поэтому создает впечатление объёмности. Верхняя часть орхидеи выполнена в технике витражной эмали. Тонкий подбор цветов и изящные линии типичны для дизайна Дерозьера. В большом, округлой формы, лепестке чередуются два цвета: ярко-зеленый и темно-вишневый. Два нижних узких лепестка расположены горизонтально. Они декорированы той же ярко-зелёной эмалью и крошечными рубинами в ободковых золотых оправках. В центре цветка закреплён крупный огранённый овальный рубин. С четырех сторон от рубина ювелир расположил барочные жемчужины. Верхний лепесток также украшен жемчугом – тремя белыми бусинами идеальной круглой формы. Нижняя часть орхидеи состоит из ажурного золотого элемента, внутри которого находится выпуклая перламутровая пластина.

Рене Лалик, предпочитал изображать подлинные природные мотивы, например, как в диадеме «Орхидеи» (илл. 75), описанной в главе, посвященной Лалику, а Дерозьер и Фуке обращаются к стилизации, беря за основу только форму цветка. Тем не менее, это украшение выполнено с большим мастерством и фантазией.

Дерозьер был виртуозным мастером стиля ар нуво и часто использовал его символику, комбинируя искусственное орнаментальное и естественное. Например, в броши по его эскизу «*Шершень*» (илл. 124. Музей Виктории и Альберта, Лондон), созданной Фуке в 1901 году, основой композиции является прихотливо изогнутый цветочный стебель с бутоном. Украшение изготовлено из золота и эмали. Здесь представлена ещё более стилизованная, чем в броши «Орхидея», обработка цветка и его стебля. Многоярусный стебель покрыт голубой эмалью по гильошированному фону. Бутон цветка состоит из лепестков, покрытых витражной эмалью кофейного цвета и

ажурной белой эмалевой «шапки», придающей воздушность и целостность изображению бутона. В лаконичную композицию, кроме цветка, включено изображение шершня. Шершень выполнен из золота. На брюшке насекомого чередуются золотые и чёрные эмалевые полосы. Крылья выполнены в той же технике, что и лепестки цветка – *plique-à-jour*. Тонкие золотые прожилки вместе с почти прозрачной эмалью создают эффект хрупкости крыльев. Продуманная композиция и спокойная цветовая гамма эмалей делает это украшение гармоничным. Анри Веве, увидев это произведение Фуке, так охарактеризовал цвет эмалей: «последовательно очаровательный выбор палитры»²⁴⁵. Фуке любил витражную эмаль, несмотря на сложный процесс её изготовления. Эффект «цветного стекла» идеально соответствовал фактуре и конструкции ювелирных украшений *ар нуво*.

Красивые, органичные проекты Дерозьера играли главную роль в становлении Фуке как ювелира *ар нуво*. Одно из лучших изделий мастера, созданных им в 1902 году по эскизу Дерозьера – золотое украшение для корсажа «*Морская змея*» (илл. 125. Частная коллекция, Нью Йорк). Пожалуй, это произведение занимает одно из первых мест в ряду знаменитых ювелирных шедевров Жоржа Фуке, - конструктивно сложное, что свойственно многим работам этого мастера и, в то же время, исключительно изящное. В форму остроконечного треугольника, перевернутого вниз вершиной, «вписано» изображение фантастической змеи, «держщей» в пасти стилизованную ветку морской актинии. «S»-образно изгибающееся тело змеи выполнено из золота и покрыто выемчатой эмалью разнообразных зеленых оттенков. Центральная полоса на спине рептилии состоит из чередующихся прямоугольных изумрудов и мелких бриллиантов. Веерообразный хвост покрыт витражной эмалью от светло-зелёных тонов до бежевато-коричневых. В той же технике эмали выполнен капюшон змеи. Его острые, высоко поднятые края, покрывает красноватая эмаль. По всему капюшону ювелир разместил крошечные алмазные «искры». На голове змеи находится большой ромбовидный изумруд в ободковой оправе в обрамлении

более мелких изумрудов. Глаза мастер изобразил при помощи чёрно-белой выемчатой эмали. Стилизованная морская актиния выполнена из золота. Её веточки формируют три звена, по мере приближения к низу, уменьшающихся в размере. Звенья декорированы четырьмя барочными жемчужинами каждое. Длинные жемчужины вставлены в золотые гнёзда, покрытые зелёной эмалью. На веточках размещены маленькие бриллианты. Завершает композицию большая каплевидная жемчужина, подвешенная к нижнему, третьему звену с морской актинией. Изображение морского животного, похожего на водоросль и змеи напоминают о японском искусстве, мотивы которого активно использовались в ювелирных украшениях многими французскими мастерами, включая и Жоржа Фуке. «Японское влияние может быть замечено в вещах, где есть полная интеграция декоративного мотива с формой и функцией вещи»²⁴⁶. Украшение для корсажа «Морская змея» полностью соответствует такой формулировке.

Творческий союз Жоржа Фуке и Шарля Дерозьера просуществовал до 1914 года. Их лучшие совместные изделия экспонировались на Салонах 1899, 1902, и 1903 годов. Эскизы ювелирных украшений Дерозьера были исполнены в смешанной технике (карандаш, акварель, и гуашь) на желто-бежевой бумаге и уже сами по себе были произведениями искусства. Однако по утверждению Вивьен Беккер «плоды сотрудничества Фуке и Дерозьера красивы и технически совершенны, но они не имеют новизны работ Лалика»²⁴⁷.

Жорж Фуке, несомненно, был самобытным мастером и выдающимся ювелиром. Он тщательно следил за творческими находками Лалика и в некоторых его собственных украшениях заметно влияние Рене Лалика. Например, можно проследить некую композиционную связь между двумя кольцами, созданными этими ювелирами.

Первое из них, кольцо работы Лалика, было представлено им на Всемирной выставке 1900 года, пробудившей громадный интерес к

французской моде и дизайну. Украшение-кольцо называется «*Птица*» (илл. 126. Christie`s, Лондон). Лалик не часто прибегал к стилизации в своих украшениях. Это кольцо входит в число редких драгоценностей, в композицию которых мастер вводит стилизованные природные мотивы. Лалик показывает птицу при помощи повторяющихся линий, формирующих симметричный орнамент. Форма рисунка золотого кольца, с изображением такой «птицы» выходит за пределы реальности. Лалик украсил щиток кольца большим плоским опалом каплевидной формы. Контур хвоста птицы выложен мелкими бриллиантами.

Фуке, показавший свои работы на той же выставке 1900 года, мог увидеть это украшение Лалика. Во всяком случае, он создал кольцо «*Перо павлина*» (илл. 127. Частная коллекция) от 1900 года до 1908 года, придав композиции также стилизованный характер. Это спиралевидное украшение состоит из двух частей: собственно из стилизованного пера и шинки, на конце которой закреплён ромбовидный огранённый рубин. В центр золотого пера вставлен опал-кабошон чечевичной формы. Контур пера, как и в кольце Лалика, выложен мелкими бриллиантами. Композицию дополняют золотые завитки.

На Всемирной выставке 1900 года в Париже Жоржем Фуке были представлены украшения, тематика и мотивы которых были характерны для стиля ар нуво. Свободная, часто асимметричная форма, сочетание мягких ритмичных линий и выразительных, причудливо изгибающихся контуров, использовалась ювелиром для создания украшений с морскими растениями, различного рода стилизованными цветами и травами. В его композициях брошей, подвесок, колец можно увидеть разнообразные формы – цветочные розетки, картуши, насекомых, растительные побеги. Например, кольцо 1900 года (илл. 128. Tadmor Gallery, Лондон), в котором легкость, тонкость узора, выразительные цвета эмали и драгоценных камней создают впечатление нарядности украшения. Три золотых кистеобразных соцветия покрыты витражной эмалью салатного цвета. Центральное соцветие украшено пятью

алмазами в ажурных кастах с гризантом (рубчиком по верхнему краю каста), два других – шестью и пятью рубинами, соответственно. Кисти соцветий плавно переходят в одну из сторон шинки кольца, которая завершается с противоположной стороны золотым резным трилистником.

В том же 1900 году мастером была выполнена большая брошь «*Три краба*» (илл. 129. Tadmra Gallery, Лондон), размер которой 9 см х 7 см. Центральный мотив украшения состоит из трёх золотых стилизованных «танцующих» крабов, соединённых между собой клешнями. Их панцири покрыты тёмно-зелёной перегородчатой эмалью, с эффектом «пятнистости». Контуром горизонтальной композиции служат тонкие стебли стилизованных египетских лотосов, выложенные мелкими алмазами в фаденовой закрежке. Два бутона цветка покрыты ярко-зелёной витражной эмалью и двумя рядами алмазных поясков, каждый. Под крабом, расположенным в центре композиции, находится белая барочная жемчужина, соединенная с украшением маленьким золотым звеном. Ныне эта брошь и предыдущее кольцо работы Фуке проданы из Галереи Тадема в частные коллекции.

Стилизация – одна из особенностей творчества Фуке. В большей или меньшей степени мастер подвергал стилизации все образы в своих украшениях. Не точное изображение природных явлений, а, скорее, фантазии на тему живых природных форм были ему намного интересней. Сигрид Канз об этом пишет так: «Фуке отказался от в значительной степени образных представлений; уже рано показал в своих ювелирных изделиях тенденцию к слишком сильно стилизованным растениям и животным мотивам, особенно морской флоры и фауны, а также абстрактным формам, которые уже были близки к ар деко»²⁴⁸.

Источники вдохновения Фуке были многообразны. Мастер экспериментировал со многими необычными художественными формами. Один из популярных мотивов периода ар нуво был связан с искусством Древнего Египта. Более поздним украшением, созданным Жоржем Фуке под влиянием древнеегипетского искусства, является гребень, который

датируется 1905-1908 годами (илл. 130. John Jesse and Irina Laski Gallery). Гребень полностью выполнен из рога. В центре наверх гребня находится пальметта, украшенная опалом-кабошоном. С двух сторон от пальметты мастер разместил резные стилизованные бутоны лотоса, дополненные у основания золотой лентой из чередующихся зелёных и чёрных эмалевых треугольников. Над пятью зубцами гребня мастер расположил три овальных опала огранки кабошон в золотых ободковых оправках. «Помимо технических особенностей, дизайны изделий Фуке отличались оригинальностью и красотой, чем были сходны с работами Рене Лалика»²⁴⁹, - так писала о Фуке Джудит Миллер, коллекционер и искусствовед.

Как и Рене Лалик, Фуке не раз обращался к теме Ренессанса. Это объясняется ещё и тем, что в семье Жоржа Фуке были сильны традиции производства украшений середины-второй половины XIX века – эпохи историзма (поклонения подлинникам и воссозданным произведениям), приходящейся на творческий период его отца – Альфонса Фуке. Художественные интерпретации Возрождения, определённые драгоценности этой эпохи, получили своё истолкование и стали прототипами новых украшений. Об этом писала искусствовед Вивьен Беккер: «Воссоздание драгоценных изделий, как произведений искусства, в стилистике Ренессанса с многочисленными деталями и использованием эмали, проложило путь к ар нуво»²⁵⁰.

Неоренессанс в ювелирном искусстве, основателем которого считается французский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мёрис, характеризуется обилием рельефных деталей, фигурок-статуй, сфинксов и яркой эмалевой палитрой. Как правило, и в работах Фуке-старшего превалировали драгоценности, повторяющие декор полихромных исторических произведений Ренессанса. Ажурная золотая брошь, созданная около 1900 года его сыном, возвращает к формам украшений этой эпохи, но, в то же время, остаётся произведением ар нуво, только не «в чистом» виде, а переходящее в сторону бóльшей стилизации (илл. 131. Sotheby`s, Лондон). В

центре композиции броши находится картуш, с расписанной в технике живописной эмали, овальной пластиной. На пластине предположительно изображена сцена из античной мифологии, возможно, сюжет о Геро, жрице Афродиты, жившей в городе Сесте, в которую влюбился юноша Леандр из города Абидос, расположенного на другом берегу пролива в Геллеспонт. Каждую ночь Геро ждала, когда её возлюбленный переплывет пролив и, чтобы указать ему путь, зажигала огонь на башне. Леандр плыл на этот свет и всякий раз благополучно добирался до берега. Девушка изображена в рост, в тунике белого, голубого и розового цветов. Слева от неё на невысоком постаменте горит огонь. В правой руке она держит зеркало. Фуке объединяет античный сюжет с орнаментальным обрамлением в стилистике Ренессанса. Картуш броши украшен тремя круглыми белыми жемчужинами в ажурных золотых кастах. Над картушем находится полукруг, разделенный вертикальными золотыми полосами на восемь частей. Эти части покрыты голубой эмалью в технике *enamel with paillons*. В верхней части полукруга мастер расположил небольшие золотые стилизованные цветы, в лепестки которых вставлены алмазы, огранки «роза». Цветы чередуются с трилистниками, украшенными крошечными альмандинами. Мотив цветов повторен мастером в нижней части броши, к которой подвешена на золотой трубочке большая, круглая жемчужина белого цвета. Такой элемент с жемчужиной в украшении повторяется ещё дважды, с правой и с левой сторон от картуша, повторяя форму, так называемых украшений «жирандолей», распространённых в период Ренессанса. Выступающие золотые завитки с круглыми альмандинами в ободковых оправках завершают композицию этой броши.

В качестве аналогичного украшения, можно представить подвеску, созданную неизвестным германским мастером, в конце шестнадцатого столетия – периода Позднего Возрождения (илл. 132. Коллекция Тиссен-Борнемиса, Лугано). Украшение изготовлено из золота, эмали, с большим количеством драгоценных камней: рубинов, изумрудов и алмазов. Внизу

украшения находятся три жемчужные подвески. В центр композиции помещён золотой попугай, покрытый яркими эмалями зелёного и красного цветов.

Еще одно украшение, выполненное в стилистике Ренессанса Жоржем Фуке, датируется 1905 годом. Это кольцо с ритмичным узором из ярких эмалей (илл. 133. Tadmira Gallery, Лондон). Особенностью ювелирных изделий этого времени является яркое сочетание эмалей, их абсолютный приоритет. Блеск золота в этом украшении усиливается выемчатыми эмалями белого, зеленого и черного цветов, создающих переплетающийся геометрический узор. В центре щитка находится камень стиля ар нуво – большой опал-кабошон в золотой крапановой оправе. Четыре белые жемчужины круглой формы расположены крестообразно на щитке кольца. Золотая шинка в местах соединения со щитком, раздвоена.

В работе не раз говорилось о значении Всемирной выставки 1900 года в Париже в ювелирном искусстве Франции. Для Жоржа Фуке это событие начала века стало переворотом в его творчестве. Помимо описанных выше украшений, изготовленных мастером для этой выставки, Фуке представил коллекцию драгоценностей, которые произвели сенсацию. Эти изделия появились, благодаря сотрудничеству ювелира Жоржа Фуке и чешского художника, плакатиста, дизайнера Альфонса Мухи (1860-1939) (илл. 134), - мастера, значение творчества которого для ювелирного искусства периода ар нуво трудно переоценить. Он обучался Мюнхене в Академии изящных искусств и в 1888 году приехал в Париж, где познакомился с известными писателями, поэтами, художниками, скульпторами, такими, как Сарду, Метерлинком, Роденом, Ростаном, с которыми его связывали годы дружбы в дальнейшем. Муха был знаком и с Рене Лаликом.

Называя именем художника определенный, особый тип женской красоты, характерный только для его произведений, который спутать, заменить, забыть невозможно, - критиками и зрителями выводится самая высшая оценка его творчества. Это своего рода «почерк» художника, стиль

мастера, создание того образа женщины, который только ему близок и понятен. И у каждого он свой, по-своему притягательный. Есть в мировом искусстве женщины Рубенса – дамы с пышными формами и мифологические полуобнаженные богини, не знающие греха и заблуждений, есть полинезийские темнокожие красавицы Гогена, живущие в единстве с природой, или и вовсе эфемерные, неземные женские образы Эль Греко, вызывающие религиозное преклонение. Особое место в искусстве принадлежит, навсегда ставшим декоративным символом ар нуво, *La Femme Muchas* (Женщинам Мухи). Идеализированные экзотические девы из «другого» мира, византийские царевны, захватывающие своей «многоликой» образностью, богини и волшебницы сказочных стран.

Альфонс Муха – выдающийся мастер, искусство которого стало образцом для целого поколения художников-графиков и дизайнеров. Один из самых одарённых художников ар нуво, в совершенстве владея художественным языком, он не знал второстепенных или незначительных деталей. В любом его произведении важным (или даже главным) было всё. От завитка орнамента декоративной рамы до изображения женской фигуры – Образа со светлой печалью, который, словно единый «организм», «жил» своей жизнью, органично сочетая в себе и вокруг себя, чудеса декоративных возможностей стиля ар нуво. «Византийские традиции и современные стилевые тенденции, характеризующиеся использованием цветовой гаммы, состоящей из нежных, мягких тонов, в его произведениях соединяются в некий новый синтез. Девушки с мечтательным взглядом, в легких одеждах стали своеобразным "фирменным знаком" художника»²⁵¹. Без имени знаменитого чешского мастера не может быть полной картины мирового ар нуво, включая и ювелирное искусство этого периода.

Альфонс Муха был выразителем нового стиля – «яцессии» в Праге, продолжив своё творчество в Париже, он уже представлял французский «ар нуво» и его искусство стало синонимом этого движения, символом художественной жизни целой эпохи. Его рекламная графика и эскизы

ювелирных украшений с изысканными декоративными мотивами, с богато декорированными живописными элементами, исходящими изначально из сложного в художественном отношении орнамента, сформировали его собственный неповторимый стиль – «стиль Мухи». Его искусство – это искусство «желанного» обольщения, обольщения «по согласию», представлявшего целый мир фантазий, находящегося за персонажем, в его сакральном пространстве. «Его оригинальная и стилизованная интерпретация традиционного женского образа удовлетворила потребность общества в новых волнующих формах, поскольку жесткие викторианские подходы сменились свободными экспериментальными способами выражения»²⁵², - писала Д.Миллер.

Особенный этап в творческой жизни художника Альфонса Мухи связан с личностью Сары Бернар – одной из самых прославленных в истории театра французской актрисы (илл. 135). Знаковым событием, перевернувшим его творческий путь, произошедшим 1 ноября 1894 года, стала премьера спектакля «Жисмонда» по пьесе В.Сарду в парижском театре «Ренессанс». К этому спектаклю Муха создал свою первую литографированную афишу. С этого момента, под влиянием знаменитой актрисы, возник новый художественный стиль Мухи. Идеалом его творчества стал главный образ «прекрасной эпохи» - неподступная, роскошная Дама, сочетающая в своём характере и божественное начало, и демоническое. Скрытное, сказочное существо, с отрешённым взглядом, ушедшее в глубины своих грёз и мечтаний.

Шестилетний договор с актрисой художник заключил в 1895 году. Бернар полностью полагалась на художественный вкус мастера. Муха занимался её сценографией, рисовал афиши ко всем спектаклям с её участием, создавал театральные костюмы, проектировал ювелирные украшения для «божественной Сары». По сути, великая актриса стала его Музой. «Публика и печать встретили начинание Мухи с большим благоговением и энтузиазмом. "Смотревший" с афиш Мухи модерн покорила Париж и быстро распространился по всей стране»²⁵³.

Сотрудничество дизайнера Альфонса Мухи и ювелира Жоржа Фуке началось в 1899 году. Возможно, что своим знакомством они обязаны Саре Бернар. Муха спроектировал и оформил новый ювелирный магазин на Rue Royale – огромную «шкатулку» для драгоценностей Жоржа Фуке. Этот проект был задуман художником как единый ансамбль. Абсолютно всё в нём было подчинено единому художественному стилю: настенные росписи, орнаментальная деревянная резьба, люстра, фигуры павлинов, мозаичные полы, витрины и даже бронзовое панно над входом в магазин. Художник в данном случае представил прекрасный пример синтеза искусств, к которому так стремились мастера ар нуво. Безусловно, этот проект можно считать триумфом художественного дарования Мухи.

К сожалению, после заката ар нуво, уже в начале 20-х годов Жорж Фуке решил изменить интерьер своего «магазина искусств». Все декоративные детали, созданные по эскизам Мухи были демонтированы, некоторые из сохранившихся, впоследствии обрели своё место в Музее Карнавале в Париже.

А пока, в 1899 году Альфонс Муха, несмотря на пришедшую известность и успех, с упоением окунулся в новый вид творчества, который предложил ему Жорж Фуке. Оригинальные рисунки Мухи с фантастическими украшениями пришлись по душе ювелиру, а идея реализации ювелирных фантазий художника принадлежала Саре Бернар. Исполнением желаний экстравагантной актрисы и занялся Фуке.

Самое известное украшение ювелира и художника – золотой браслет, соединенный с кольцом, при помощи тонкой цепочки, который был подробно описан в Главе II (Типология украшений. Материалы и техники). Но сначала его изображение появилось на афише к «Медее» 1899 года (илл. 136. Plakatsammlung, Museum für Gestaltung, Цюрих).

На этой афише Муха изобразил самую драматичную сцену трагедии Катулла. Медея стоит, ослеплённая горем, держа в руках окровавленный нож. У её ног лежат трупы собственных детей, которых она убила, чтобы

только не отдавать их врагам. На лице её застыл ужас. Трагический образ прекрасной и неистовой женщины обрамляет орнаментальная рамка, как на большинстве плакатах художника, состоящая из пальметт, архаических надписей на мозаичном фоне. «Ювелир, актриса и художник согласились, что дивный браслет в виде змеи, изображенный на афише к спектаклю "Медея" прямо-таки требует воплощения в реальных материалах. Воплощение удалось на славу. Золотая змея, украшенная опалами, рубинами, бриллиантами и цветной эмалью, обвивала предплечье, головой ложилась на запястье, а тонкой цепочкой жала соединялась с кольцом в виде ещё одной змеиной головы. Этот браслет стал самой знаменитой вещью, по которой сегодня помнят Дом Fouquet»²⁵⁴. Украшение поражает своей натуралистичностью и размером (илл. 137. Музей декоративных искусств, Париж). Интересным является тот факт, что этот браслет Бернар не принадлежал. Актриса брала его «в аренду» на премьеру и на последующие спектакли, а создатель и владелец украшения – Фуке каждую неделю получал за него, как за реквизит гонорар из театральной кассы.

Это был первый результат сотрудничества двух мастеров в ювелирном направлении. Подобно многим художественным достижениям Мухи в области экзотических, экстравагантных украшений, театральных и демонстрационных, в этой также присутствует смесь эпох и культур. Муха заимствует форму из ювелирного искусства античной Греции классического периода. Например, такую же спиралевидную форму имеет золотой браслет 200 года до н. э. (илл. 138. Metropolitan Museum, Нью Йорк). Браслет увенчан изображением Тритона с младенцем-Эротом на руках. Бородатый Тритон обращен лицом вправо, правая рука его заведена за голову, а левой он держит Эрота. К верхнему краю фигурки припаяно по две петельки для прикрепления к рукаву платья.

Итак, среди наиболее известных произведений, несомненно, выделяются ювелирные изделия, которые Жорж Фуке выполнил по эскизам А.Мухи к Всемирной выставке 1900 года. Фуке был поражен необычными

украшениями, которые можно было увидеть на персонажах в афишах и панно, созданных Мухой. Изображения, передающие фактуру элементов украшения: камней, золота и эмалей, при этом, не нарушали декоративности целого созданного художником живописного образа, они, скорее, были «на равных» с портретом по значимости и взаимодействию на зрителя. Трактовка украшений была такова, что не в коей мере не производила впечатление «поверхностных» деталей, их яркий декоративный колорит объединял композиционное решение, византийское по духу. Тщательно разработанные до мельчайших «подробностей», детализированные практически профессионально с технологической точки зрения, - «плакатные» украшения, позволяли воспроизвести в материале драгоценности с абсолютной точностью.

Новая ювелирная коллекция Фуке получила на этой выставке золотую медаль и своей экзотичностью наделала много шума. Действительно, она включала в себя фантастические, театральные изделия. Некоторые из них были составлены из большого числа элементов, соединенных цепями. Такие украшения обертывали плечи владелицы, носились крест-накрест на груди или висели вертикально, дополненные несколькими кулонами и брелоками. Большие кулоны-пластины содержали в себе миниатюру, выполненную в технике живописной эмали, с изображением женщины ар нуво, с длинными волосами. «Связки» разнообразных маленьких кулонов из барочного жемчуга, драгоценных и полудрагоценных камней подвешивались к цепям, напоминая амулеты и заключая в себе какой-то тайный смысл. Например, ожерелье с подвесками (сотуар) (илл. 139. Christie's, Лондон), которое надевалось на плечи, а сложной формы цепь оканчивалась разными по композиции подвесками. Одна из них, каплевидная с эмалью и барочными жемчужинами, подвешенными под золотую «арку», покрыта витражной эмалью зеленовато-коричневых оттенков. Несколько цепей соединяют «арку» и золотой элемент в виде стилизованного лотоса, расписанного также как и «арка». Справа и слева от цветка находятся золотые головы орлов с

раскрытыми клювами, к которым прикреплены две подвески, верх которых украшен кокошниками. На перламутровых подвесках изображены миниатюры Мухи, в виде женских головок и орнамента ар нуво. Другое окончание цепи – противовес первому – золотая подвеска в виде эмалированной капли сложной формы с подвешенной, в свою очередь, к ней бирюзовой бусиной в золотой ажурной оправе. Это украшение принадлежало баронессе де Гюстре, которая «носила только цветок лотоса как брошь, но, в конце концов, продала и его. Только в 1980 году все части собрали вместе, как и было задумано Мухой для показа на выставке»²⁵⁵.

Одна из ведущих тем ар нуво – тема загадочной, чувственной женщины, истоки которой берутся из обращенного к природе японского искусства, в частности гравюр, с изображением японок в нарядных кимоно в жанре бедзин-га – «живопись красавиц». Возбуждающая воображение таинственная, романтическая одалиска, уводящая в глубины человеческих чувств, полуобнаженная или одетая в богатые одеяния и роскошные драгоценности, стала главной темой и художника Альфонса Мухи. Целомудренная нагота, непосредственность и прямолинейность его искусства «приглашали» в мир грёз и желаний. Томный взгляд изображаемых им сказочных дев, обращенный к зрителю, красноречиво «говорил» о тайном, «восхищал», «соблазнял» и «разрешал» уйти от повседневности. Такая реалистичная «ювелирная живопись» (*bijoux de peintres* – буквально, «украшения, созданные художниками»), абсолютно соответствовала эстетике ар нуво и эффектно дополняла самые невероятные украшения. Это были сложные, многочастные сотуары и броши с подвесками, а также большие пластины-кулоны, которые хорошо подходили к модным тогда, свободным драпировкам в платьях, подчёркивающим контуры стройной женской фигуры. Одна из таких пластин, являющаяся деталью большого оплечного украшения была также изготовлена для показа в 1900 году (илл. 140. Sotheby`s, Лондон). Центральный мотив украшения – изображение именно такой одалиски в обрамлении собственных волос,

выполненное в технике живописной эмали. Волосы девушки занимают почти половину изображения. «Этот мотив появляется в творчестве многих художников эпохи модерна, нашедших в нём некое феминизированное воплощение принципа орнаментальности, столь свойственного искусству нового стиля. Во многом образ женщины играет в этом процессе подчиненную роль»²⁵⁶.

Ажурная золотая рама этого произведения охватывает большую пластину и две маленьких, находящихся в верхней его части. На них изображены флоральные мотивы – нераскрывшиеся бутоны тюльпанов. Для растений была выбрана эмаль двух цветов: розовая для бутонов и голубая для цветоножек. Композицию дополняют ажурные элементы из золота с небольшими огранёнными изумрудами. К нижней части рамы подвешена барочная жемчужина.

Большое украшение, включающее такую пластину можно увидеть на плакате Альфонса Мухи «Лесли Картер» 1908 года (илл. 141. Plakatsammlung, Museum für Gestaltung, Цюрих). Не случайно эта американская актриса заказывала художнику свои портреты такие же, какими были изображения «божественной Сары» на её собственных театральных афишах. Картер хотела превзойти Бернар или, по крайней мере, не отстать от неё в погоне за эффектным чувственно-поэтическим образом.

Многие графические украшения с работ Мухи, очень похожие на восточные, с большим количеством декоративных элементов, часто «превращались» в модели для реальных драгоценных изделий. Искусный рисовальщик, Муха часто придавал женским драгоценностям элегантную величественность, так называемую, саму себя «прославляющую» помпезность, дополняя изысканный рисунок экзотическим орнаментом, как будто сошедшим с византийских мозаик. Такой тип украшений очень напоминает бармы – царское парадное оплечье, как, например, в мозаике церкви Сан Витале в Равенне (илл. 142. Церковь Сан-Витале, Равенна).

Живописная система художника и ювелира достигает полного совершенства в большой корсажной броши (стомакере), созданной Фуке по эскизу Альфонса Мухи (илл. 143. Частная коллекция). Она датируется около 1900 года. По форме брошь напоминает боевой круглый щит. Центральным элементом этого украшения является живописный портрет молодой девушки в золотой рамке, выполненный на слоновой кости. Мастер изобразил только лицо, волосы и руки. Юное лицо девушки с огромными голубыми глазами обрамляет копна вьющихся каштановых волос, в которых «запутались» три цветка. Подбородком она опирается на сложенные кисти рук, а те, в свою очередь, на книгу. В правой руке она держит перо. Возможно, она только что «написала» романтические стихи о любви и, позабыв о настоящем, «перенеслась» в прекрасный мир вечной весны. Её отрешенный взгляд устремлен туда, где всегда цветут пышным ковром цветы, а сладкоголосые птицы поют гимн любви и эта страна называется СЧАСТЬЕ.

Медальон с миниатюрой обрамляют два серповидных венца, выполненные в технике витражной эмали. Внутренний венец декорирован растительным узором чередующихся «распустившихся» лиловых выюнков в зеленых чашелистиках. На внешнем венце изображён геометрический орнамент с голубыми ромбами, со вписанными в их центр стилизованными оранжевыми цветами и коричневато-красными треугольниками. Пышному убору обрамления портрета поэтессы, в котором превалируют яркие тона эмалей, вторят приглушённое свечение полудрагоценных круглых бусин из граната и аметиста, расположенных по всему контуру стомакера на золотых ажурных штырях, на равных расстояниях друг от друга. Булавку, расположенную за брошью, мастер также богато украсил витражной эмалью и мелкими бриллиантами. К ней прикреплены на звеньях, по две с каждой стороны, цепочки с брелоками из полудрагоценных камней и барочного жемчуга. Интересна закрепка жемчужин: они как бы «заключены» в золотую клетку. Этот стомакер – одно из лучших совместных произведений Мухи и Фуке из серии с живописными женскими фигурами, к счастью

сохранившийся, один из немногих. Мастера добились здесь равноценности фигуры и фона, а линейный ритм орнамента, созданный, благодаря многоцветным эмалевым краскам, дает посыл к ярко выраженной декоративности и роскоши византийского искусства.

Изображая в ювелирных украшениях женщин, художник полностью отождествляет понятие Прекрасного с образом пленительной красавицы, некоей «путеводной звездой», порой загадочной, нежной и миловидной одалиской, а порой и неприступно величавой амазонкой. Романтическая идеализация женственности, как некой тайны, нередко приобретала в ту эпоху гораздо более глубокий, философский смысл. Поразительно, как проникновенно звучит стихотворение Бодлера «Печали луны», написанное в середине XIX века, и, примерно через сорок лет художником и ювелиром эти образы «соответствий» были воплощены в украшениях ар нуво, как доказательство взаимосвязи стиля с литературными источниками:

*«Луна уже плывёт медлительно и низко.
Она задумалась, - так, прежде чем уснуть,
В подушках утонув, мечтает одалиска,
Задумчивой рукой свою лаская грудь.*

*Ей сладко умирать и млеть от наслажденья
Средь облачных лавин, на мягкой их спине,
И всё глядеть, глядеть на белые виденья,
Что, как цветы, встают в лазурной глубине.*

*Когда ж из глаз её слеза истомы праздною
На этот грустный шар падёт росой алмазною,
Отверженный поэт, бессонный друг ночей,*

*Тот сгусток лунного мерцающего света
Подхватит на ладонь и спрячет в сердце где-то,
Подальше от чужих, от солнечных лучей»²⁵⁷.*

В подвеске 1900 года, находящейся в коллекции музея Metropolitan в Нью Йорке, созданной Жоржем Фуке, по эскизу Мухи, художник объединяет строгий, даже воинственный образ женщины и образ нежной, юной девушки в одном украшении (илл. 144). Возможно, это был один из элементов одного

большого оплечного украшения. Центральный мотив подвески – женский резной бюст из хризопраза. Голова женщины украшена золотым шлемом с небольшими огранёнными изумрудами, из чего можно заключить, что это может быть изображение амазонки. Шея женщины-воина прикрыта бармицей (кольчужным пологом), прикрепленной к краям шлема и спускающейся к плечам, выполненной в технике витражной эмали. Справа и слева от бюста горизонтально размещены золотые головы орлов. К шеям птиц на маленьких звеньях прикреплены две каплевидные подвески-пластины, с изображением юных дев, в технике росписи на перламутре. Два одинаковых золотых кокошника с зелеными эмалевыми трилистниками венчают головы девушек, одна из которых изображена в анфас, другая в $\frac{3}{4}$ повороте. Всю эту сложную композицию мастер расположил под золотой «аркой», украшенной листьями, покрытыми зелёной витражной эмалью. Под «аркой» висят крошечные подвески с барочными жемчужинами и брелоки с полудрагоценными камнями. Верхняя и нижняя части украшения соединяются с помощью нескольких тонких золотых цепочек. Особенностью этого украшения является его сходство с рукоятью боевого меча. Например, боковые выступающие части меча начала XVIII века, хранящегося в кладовой «Зелёные своды» коллекции музея Staatliche Kunstsammlungen в Дрездене, как и аналогичные элементы подвески Жоржа Фуке, имеют зооморфные мотивы (илл. 145). В свою очередь, богато украшенная золотом, изумрудами и бриллиантами, костяная рукоять выглядит как дорогое ювелирное украшение.

Вырабатывая свои стилевые приемы, Альфонс Муха безошибочно следовал определённой иконографической системе. Тяга к миру флоры, орнаментальные узоры в эскизах украшений, указанная в линиях сознательная кривизна, волнообразная подвижность и гибкость, столь характерные для нового стиля, стали определяющими в этот период в творчестве художника. В 1901 году были изданы «Documents décoratifs» (Образцы декоративно-прикладного искусства) – книга, в которой были

художественные проекты Мухи для ювелирных украшений и других изделий из металла, основанные на изображении растений (илл. 146. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Париж). «В своей утонченной роскоши эти сокровища соперничали с современным живописным ювелирным искусством, вдохновлённым символизмом, таким как искусство Рене Лалика. С тем, чтобы привлечь более широкую клиентуру, в последующих произведениях Муха отбросил орнаментальную избыточность в пользу большей строгости»²⁵⁸.

Альфонс Муха никогда не изготавливал ювелирные изделия, а лишь создавал их проекты. Как дизайнер ювелирных украшений, Муха прошёл довольно необычный путь, от изображения украшений в своих декоративных композициях, до эскизов ювелирных изделий на заказ. Знающий цену человеческим чувствам, он создал романтический живописный мир грёз на афишах и плакатах и поднял этот вид искусства до совершенства; его тщательно проработанные орнаменты и мотивы – сродни безупречной, тончайшей работе ювелира.

«Стиль Мухи» - это редкий композиционный талант, абсолютное владение рисунком, умение показать полноту интеллектуального восприятия природы и пластические формы сознательно выбранного стиля – эти важнейшие качества и сблизили двух незаурядных художников, результатом сотрудничества которых стали неординарные ювелирные изделия.

Однако надо заметить, что необычные проекты Мухи сначала смущали критиков, которые упрекали дизайнера в недостатке связи с текущей модой, предвещая ему временную ограниченность. Драгоценности, которые он проектировал, были очень близки мотивам его графических работ и очень отличались от украшений современных ювелиров, работавших в стиле ар нуво. Веве писал об этом: «Хотя это и была немного эксцентричная мысль, создавать большие парюры для формирования неотъемлемой части платья, но она оправданно привлекла большое внимание»²⁵⁹. Украшения по его эскизам, выполненные Фуке, действительно, порой содержат в себе большое

количество декоративных деталей. Однако подобные изделия являются подлинными непревзойденными образцами ювелирного искусства, всецело соответствующие вкусу эпохи ар нуво. Потому, что «произведение искусства ценно не только в силу своих эстетических достоинств (пусть это и есть главный смысл всякого художественного творчества), но и оттого, насколько полно и своевременно встраивается оно в общую структуру культуры. С предметами искусства происходит те же превращения, что и с остальными предметами вещного мира: или они гармонично вписываются в окружающий мир, или, входя с ним в противоречие, отторгаются»²⁶⁰.

Произведения, рождённые в творческом союзе Жоржа Фуке и Альфонса Мухи, не только не отторгаются или остаются отдельно от культуры и времени, - они создают гармоничное соответствие друг другу и, относясь к разным направлениям в искусстве, очень тесно взаимодействуют. Более того, каждое произведение абсолютно зависит от другого, а именно: персонаж на афише или панно невозможен без изображения драгоценностей, те, в свою очередь, создаются по графическому образцу и уже становятся неотъемлемой частью театрального костюма, без которого воплотить драматический образ на сцене и сыграть его не представляется возможным.

Роже Маркс считал творческий союз двух художников очень интересным, плодотворным и современным. В одной из своих статей он писал: «Талантливые мсье Муха и мсье Фуке делают акцент на экзотику с большим вкусом и очарованием. Это сотрудничество нас не удивляет, скорее даже нам нравится. Мсье Муха не был готов к тому, что единственный, кто поддержит его вдохновение – Фуке, к которому он принёс уникальный новый дизайн драгоценностей. Он придумал для головы украшение с «варварской» роскошью: золотой шлем с оборванными цепями или прикрепленными к ним большими кольцами, которые окружают ухо и заканчиваются многочисленными брелоками. Аграф для корсажа ещё сложнее: особенностью его является форма, образованная продолговатым кулоном, на котором изображена миниатюра, соединяющаяся с плечевыми

эмалированными накладками и пятью цепями, на которых крепится целое созвездие камней. Я не вмешиваюсь в определение значимости таких работ; можно любить привычные для нас украшения и согласиться с новым путем нашей страны. Изобретательность – это тоже ремесло; два этих понятия и являются ювелирными изделиями мсье Мухи, - они сейчас управляют спросом»²⁶¹.

Именно такими фантастическими драгоценностями Муха «одаривал» женщин в своих афишах и декоративных панно, как, например, украшение для корсажа или аграф 1900 года, изготовленное для Сары Бернар (илл. 147. Частная коллекция). И это экстравагантное живописно-скульптурное произведение Фуке создал в соавторстве с художником. В центральной части аграфа находится портрет Сары из слоновой кости, выполненный в высоком рельефе, в обрамлении роскошно «вьющихся» волос. Волосы в этом украшении являются не только частью портрета, они становятся здесь самостоятельным классическим орнаментом *à la mode*. Ювелир и художник нашли великолепный способ выделить лицо: они чередуют два материала, из которых сделаны волосы – искусно резаная слоновая кость и золото в фактурной чеканке. Костяные «пряди» плотно окаймляют жесткий золотой прут, создающий горизонтальную линию украшения. Концы его асимметрично изогнуты и создают впечатление мягкой, податливой ленты. К ним, с помощью тонких цепочек, подвешены две грозди маленьких брелоков из полудрагоценных камней и барочных жемчужин. Подобные брелоки напоминают амулеты, которые носили в течение нескольких столетий в средневековой Европе.

Над головой актрисы находится четырёхлучевая корона из золота, покрытая розовой непрозрачной эмалью. На фоне огромного золотого нимба, расписанного бирюзовой эмалью и декорированного золотой сеткой, корона выглядит особенно эффектно. Вероятно, на современников это украшение производило неоднозначное впечатление. Во всяком случае, такое неординарное исполнение, не обошлось без авторства самой Сары.

Излюбленный мотив Мухи – изображение одалиски на пластине, выполненной в технике живописной эмали, имеющей форму «перевернутой» капли, находится под центральным элементом украшения и завершает эту сложную ювелирную композицию. Среди сохранившихся драгоценностей времени «нового искусства», этот аграф с коронованной головой Сары Бернар и живописной подвеской, один из самых великолепных.

В авторском повторении аграфа 1904 года (илл. 148. Virginia Museum of Fine Arts, Ричмонд), Фуке отказался от нескольких деталей первоначального варианта – вырезанных из слоновой кости прядей волос, от брелочков и золотого прута, а, главное, от пластины с изображением одалиски. Вместе с тем, он добавил в композицию два раскрытых огромных крыла за спиной персонажа и цветы из резного стекла. Неизменным остался только портрет Сары, только теперь это был уже бюст, с подвешенной к его нижней части барочной жемчужиной. Возможно, актриса захотела увидеть себя в образе ангела, созданного ювелиром, а не только в драматических образах, созданных ею самой на сцене, а возможно, таким было её представление о собственной душе. Как бы там ни было, - это портретный образ эпохи. Изображение человека, реально живущего, преобразованное в ряд идеализированных женских украшений и, показанное с помощью различных средств художественной выразительности, - ещё одна из особенностей французской ювелирной школы. Такое изображение существенно отличается, например, от «парсун» XVIII века, выполненных в жанре портрета, в технике живописной эмали.

Оба эти произведения, посвящённые Саре Бернар, несомненно, созданы под влиянием символизма. Исследование глубин души, не внешней стороны и окружающего мира, а главной «идеи», то есть сложнейшего эмоционального ряда чувств и переживаний человека – главная тема этих двух произведений. Английский искусствовед и литератор Пол Гринхалл писал о Мухе, как о художнике, оставившим материализм далеко позади, по

крайней мере, в период ар нуво: «Художники-дизайнеры, такие как Альфонс Муха... были глубоко привязаны к наследию символизма»²⁶².

Украшения, выполненные по эскизам Мухи, получили признание публики на ряде Всемирных выставок, покоров её тонким эстетическим чутьём двух незаурядных мастеров. Содружество ювелира и художника продолжалось только два года: с 1899 года по 1901 год. Но за этот короткий период украшения Фуке, созданные по эскизам Альфонса Мухи, стали легко узнаваемыми. Их «особенный» дизайн и безупречное исполнение сделали Фуке одной из ведущих фигур среди французских ювелиров ар нуво. И даже Веве, который всегда говорил более чем сдержанно о творчестве Жоржа Фуке, все-таки признал, что «ювелир остался верен тем первым тенденциям и композициям, теперь уже не таким обворожительным, но, тем не менее, всегда отличавшимся прекрасным вкусом, что способствовало успеху на салонах и выставках. И в будущем принесут ему заслуженную славу»²⁶³.

Одно из последних украшений, созданных для личной коллекции Сары Бернар Жоржем Фуке, ныне находится в Petit Palace в Париже. Колье 1905 года называется «*Фуксия*» (илл. 149. Petit Palace, Париж). Мастер возвращается к культу растительных и флоральных мотивов ар нуво. Впрочем, по утверждению Вивьен Беккер, «фуксия, с её эффектным потоком висящих цветов, была викторианским мотивом, принятым ювелирами ар нуво. Хотя это растение было известно уже в начале восемнадцатого столетия, им тогда пренебрегли; оно было открыто вновь в конце того же столетия, с развитием интереса к цветущим растениям, и стало модным после 1830 года»²⁶⁴. В этом украшении, имеющем форму ожерелья, Фуке использует минимум ювелирного материала. Обод колье состоит из золотых листьев, покрытых «эмалью с золотыми лепестками» зеленоватого оттенка. В центре композиции находятся три ровные белые жемчужины. Тонкие линии, выложенные бриллиантами, обозначают стебли цветов. Бутоны фуксии состоят из пластин, вырезанных из опалов. В окончания крошечных золотых тычинок вставлены круглые бриллианты. «Драгоценности Фуке

были очень оригинальными, драматическими и очень современными. Он был ведущей фигурой среди французских ювелиров эпохи ар нуво. Не все драгоценности с его клеймом доходили до рынка, многие из них становились собственностью истинных коллекционеров или экспонатами музеев»²⁶⁵.

Большинство работ мастера тщательно описаны в документах фирмы, доказывающих их подлинность, включая эскизы и дизайнерские наброски. Ныне часть этих раритетов находятся в Музее декоративных искусств в Париже. Его украшения обычно подписывались монограммой «G.Fouquet» или «Gges Fouquet», а также маркировались собственным ударным клеймом.

Фуке прекратил показы своих ювелирных изделий на парижских Салонах в 1904 году и сконцентрировал свое внимание на больших международных выставках, включая Льеж в 1905 году и Милан в 1906 году. Там же, в Милане, в своем докладе в ответ на сравнение его работ с работами Лалика он напишет: «Бок-о-бок с интеллектуальным искусством Рене Лалика и его "лапидарным символизмом", есть место для искусства менее благоразумного мсье Жоржа Фуке. Без настойчивости, остроумия, особенного внимания, без пленительных загадок; его заслуга – создание украшений, с помощью гармонии цвета и прелестных форм»²⁶⁶.

Приблизительно в 1910-х годах Фуке начал изготавливать драгоценности в «эдвардианском» стиле, следуя вкусу английской аристократии и состоятельных американских промышленников. В 1919 году Жорж Фуке передал фирму своему сыну Жану (род. 1899), который создавал украшения уже в стиле ар деко. С течением времени, Фуке, как признанный мастер прошедшей эпохи, приглашался на выставки, проходившие в Париже в 1925 и 1937 году, на которых он был почетным президентом гильдии парижских ювелиров, а также являлся постоянным членом «Union Centrale des Arts Décoratifs» (Союза Главных Декоративных искусств). Таким образом, Жорж Фуке один из немногих ювелиров-дизайнеров ар нуво, который не терял интерес к отечественному ювелирному делу и всегда оставался верен притягательной мистике драгоценностей.

Анри Веве (1854-1942)²⁶⁷.

Ювелирный дом Веве «Maison Vever» был основан в Меце в 1821 году Пьером Веве (1795-1853). При ювелирной мастерской находился и магазин. Старший сын Пьера Веве – Эрнст (1823-1884) начал работать с отцом с 1848 года, постепенно расширив производство и разнообразив ассортимент ювелирных изделий. В течение всего времени его работы в Германии и Австрии, Эрнст Веве понял рентабельность провинциальных мастерских, которые могли быть самостоятельны и играть важную роль в производстве модных ювелирных украшений.

Во время франко-прусской войны 1870-1871 годов Эльзас-Лотарингия была захвачена немцами. Формальным поводом к войне стали претензии на испанский престол, после свержения испанской королевы Изабеллы II. Германия и Франция выдвинули свои кандидатуры, которые были неприемлемы для обеих конфликтующих сторон. Спровоцированная прусским канцлером Бисмарком война, закончилась поражением для Наполеона III и Франции. По окончании войны, из Северогерманского союза образовалась Германская империя.

После капитуляции Меца семья Веве сначала переехала в Люксембург, а затем в Париж, где Эрнст купил известную ювелирную фирму Бугранд на Rue de La Paix (сам владелец фирмы Бугранд умер во время осады Парижа в 1870 году). С этого времени, Веве объединяет опыт работы, полученный на собственной провинциальной фирме, с престижем известного Парижского ювелирного дома.

Эрнст Веве стал очень успешным и уважаемым предпринимателем, «фигурой высокого положения», и репутация, теперь уже Ювелирного дома Веве, продолжала расти. Он был президентом Гильдии Ювелиров Парижа (Chambre Syndicale) и руководил собственной фирмой до 1881 г. В этот год его ювелирный дом окончательно перешел к его двум сыновьям – Полю (1851-1915) и Анри (1854-1942) (илл. 150), которые работали с отцом с 1874 года и стал называться «Maison Vever Frères» (Дом братьев Веве).

Оба были хорошо знакомы с производством ювелирных украшений. Вместе эти два брата достигли международного признания, благодаря выставкам в конце 1880-х – 1890-х годов. Например, на их первой выставке 1889 году братья выиграли один из «Гран-При»²⁶⁸. Примечательно, что братья Веве в 1891 году представляли свои ранние произведения на выставке французского искусства в Москве. Им была предоставлена возможность изучить корону Российской Империи работы Иеремии Позье и другие царские драгоценности. Для расширения своих знаний и образования братья предприняли дальнейшее путешествие по Российской Империи. Побывали на Кавказе, в Самарканде, далее в Стамбуле, где также были удостоены чести увидеть сокровища султана. В 1893 году Анри был «специальным уполномоченным» на выставке в Чикаго. В 1895 году он выиграл призы на выставке в Бордо, в 1897 году в Брюсселе и, наконец, в 1900 году на Всемирной Выставке в Париже Анри Веве и его ювелирному дому был вручён «Гран-При» за ювелирные украшения в стиле ар нуво²⁶⁹.

Анри Веве был одним из лучших французских ювелиров конца XIX – начала XX веков, но он известен ещё и как коллекционер, меценат и историк ювелирного искусства. В Музее декоративных искусств в Париже находится переданная им коллекция драгоценностей Ювелирного дома Веве. Мастер проявлял большой интерес к современной французской живописи и оказывал помощь в продаже картин Коро, Сислею, Ренуару и Моне в Галерею Жоржа Пети в Париже (1897 год). Анри Веве собрал большую коллекцию предметов японского и исламского искусства. Он начал коллекционировать японские гравюры еще в 1880 году и в 1892 году создал частную студию японского искусства. В 1920 году через дилера Садаиро Яманако Анри Веве продал несколько тысяч японских гравюр Когоро Матсуката, который сформировал основу Матсука Коллекшн (ныне Токийский Национальный Музей). Кроме того, в трехтомнике «Французские ювелирные украшения XIX века» мастер писал о воздействии японского искусства на французские драгоценности ар нуво и считал его важным до такой степени, что посвятил этой теме

несколько страниц. Понимание некоторых аспектов японского искусства, по его мнению, давало более полную оценку и украшениям, созданным в новом стиле.

Но наиболее ярко художественное дарование Анри Веве проявилось в ювелирном искусстве. Он обучался в «Школе декоративных искусств» (École des Arts Décoratifs) по вечерам, а днем работал в ювелирных ателье Loguet, Hallet, и Dufong. Этот период он вспоминает так: «Анри Веве каждый вечер посещал курсы дизайна, моделирования и композиции орнамента в Школе декоративных искусств, где тогда преподавали профессора Кабассон, Эте, Роуилляр, Аиме Милле, Руприш Робер. После конкурса он был принят в Национальную школу изящных искусств, главой которой тогда был мсье Гуилльём, входивший также и в мастерскую Жерома; «и получилось как в старые времена – "маленькая школа" даёт многочисленные награды»²⁷⁰.

Анри Веве создавал подлинно художественные изделия, в которых главным была их высокая эстетическая значимость. Его украшения «в отличие от других, созданных ранее, в стилях ушедших эпох, были очень новы и современны, благодаря блестяще продуманному дизайну и великолепному исполнению»²⁷¹. Он по сей день остается одной из самых важных фигур во французском ювелирном искусстве.

Многие из известных французских ювелирных фирм в конце XIX столетия в своих художественных поисках перешли к стилистике ар нуво в дизайнерских разработках ювелирных украшений. Не остались в стороне и братья Веве. Впрочем, по мнению Тчуди Мэдсена, фирма Веве «сначала приняла только некоторые принципы ар нуво, осторожно, как задний план в изделиях присутствовали элементы нео-рококо, постепенно, к 1900 году, становясь более "цветочными" украшениями, позволившими стилю сосредоточить всю меру свободы действий»²⁷².

Подтверждением слов Мэдсена может служить ранняя подвеска в стиле ар нуво Анри Веве «*Фуксия*», созданная в 1895 году (илл. 151. Частная коллекция). Асимметричная композиция украшения разделена на две части:

одна – символизирует движение вверх – это листья; другая – движение вниз – это цветы. Золотой стебель растения, декорированный мелкими алмазами огранки «роза», сильно изогнут. Четыре бутона, три из которых «нераскрыты», выполнены из тонких пластин светло-голубого опала. К четвертому цветку, самому длинному, прикреплены алмазные тычинки. Жорж Фуке в своем колье «Фуксия» 1905 года (илл. 149), описанном выше, последовал за Веве и также, как и он, украсил цветы опалом. Самыми сложными по технике исполнения в подвеске Веве являются листья. Витражная эмаль, покрывающая их, темно-зеленого цвета, почти точно повторяет структуру и форму натуральных листочков, а золотые прожилки усиливают этот эффект. Тем не менее, украшение выглядит немного плоскостно, со слабо выраженным рельефом. Подвеска крепится на цепь при помощи небольшого ушка, декорированного, как и стебель мелкими алмазными «розочками».

Кроме слоновой кости, Веве, подобно Рене Лалику, использовал рог, для создания модных гребней. Вместе с тем, Веве говорил об этом органическом материале, как об очень непрактичном и даже некрасивом. По его мнению, иногда «эти барельефы из рога хрупки и грубоваты и выглядят как рельефный картон»²⁷³. Однако, это не стало препятствием в использовании рога в экстравагантных гребнях цвета мёда и шпилек для волос. Один из таких гребней Веве создал в 1899 году (илл. 152. Museum für Kunst und Gewerbe, Гамбург). Нижняя часть гребня состоит из пяти зубцов, которые плавно переходят в навершие украшения. Навершие состоит из трёх усиков с завитками на концах. Между усиками две золотые ветки омелы с длинными раздвоенными листочками и небольшими белыми жемчужинами, изображающими ягоды. Стебли и листья растения покрыты желтовато-зеленой эмалью. Сучковатые стебли и раздвоенные листья с жемчужинами изображены очень натуралистично. Мастером передано движение, как будто в ветках запутался воздушный поток.

В выборе материалов для ювелирных изделий Веве был более консервативен, чем Лалик или Жорж Фуке. Представление о драгоценностях как о настоящем богатстве, во многом определялось и пожеланиями заказчиков. Многие заказчики дома Веве продолжали предпочитать традиционные ювелирные украшения с драгоценными камнями. «Между консерваторами и радикалами были те ювелиры, которые использовали массивные алмазы, чтобы создавать формы ар нуво»²⁷⁴. Веве любил включать в украшения крупные бриллианты и другие драгоценные камни. Но, в то же время, Веве следовал стилю и объединял фигурные части украшений, выполненные из полудрагоценных или поделочных камней, слоновой кости или эмалированного золота с драгоценными камнями, создавая дорогое ювелирное изделие. К таким украшениям относится одна из самых знаменитых подвесок Веве «*Сильфида*» (от греч. *silphe* - моль, мотылёк), созданная им около 1900 года, которая была представлена на Всемирной выставке в Париже (илл. 153. Музей декоративных искусств, Париж). Образ женщины-бабочки, окутанный мистицизмом, как и образ женщины-стрекозы Лалика, являются неотъемлемой составляющей ювелирного искусства ар нуво. Веве изобразил фантастическое существо со спины. Решение неординарное и довольно смелое. «Произведениям, выполненным в стиле модерн, присуща только им свойственная динамика "застывшей волны". Так и кажется, что долго и тщательно выбирается ракурс и поза предмета, а затем он и запечатлевается художником... В ювелирных изделиях совершенно очевидны... утрированность и нарочитость позы. И очевидно, поэтому в предмете модерна невозможно отыскать и намека на "до" и "после". В нём есть только одно навеки ставшее»²⁷⁵. На голове женщины-бабочки украшение в виде бриллиантового шлема с двумя извивающимися усиками, также покрытыми бриллиантами. Опущенные вниз руки существа, и бюст, с повернутой в профиль головой, выполнены из полупрозрачного агата однородной структуры. Лиф платья украшен бриллиантами и двумя крупными рубинами огранки груша. Золотое платье покрыто ярко-жёлтой

эмалью. В его рельефных складках виден чёрный эмалевый орнамент. Самый яркий элемент этого драгоценного изделия – крылья существа. Каждое крыло состоит из четырех частей. Верхние маленькие украшены эмалью салатого цвета в технике *plique-à-jour*. Контур каждого маленького крылышка выложен бриллиантами. Два больших, «сложенных» поверх платья крыла, имеют сложный рисунок. В него включены элементы, выполненные в технике витражной эмали того же цвета, что и в маленьких крыльях, тонкие золотые линии, покрытые черной эмалью, усиливающие яркость и чёткость перегородок, а также плавные линии, выложенные бриллиантами. В нижней части крыльев в ободковых оправках находятся два больших круглых бриллианта. Скульптурность и рельефность придают этому украшению выразительность, а камни, создавая обильные переливы и вспышки света, активно включаются в художественный образ произведения. «...Современные критики пришли в восторг от виртуозного мастерства и удивительной изобретательности Веве, которая продемонстрирована в этой вещи»²⁷⁶. Высота подвески составляет 12 см, ширина – 6 см.

Анри Веве стал признанным мастером нового стиля, природные формы стали любимыми в новых украшениях Веве, а его Ювелирный дом завоевал лидерство в движении ар нуво. Большинство украшений, вышедших под клеймом дома Веве, имели некоторые особенности, например, своеобразная скульптурность во флорально-фигуративных мотивах, то есть в изображении женских фигур и головок, с растительными элементами в орнаменте. «Братья объединили прекрасную технику, хорошую форму, полудрагоценные и драгоценные камни, превращая ювелирные украшения в миниатюрные скульптуры»²⁷⁷, - писал искусствовед, коллекционер Э.Новлес.

Хотя Жорж Фуке и, в редких случаях Рене Лалик, все же включали драгоценные камни в свои ювелирные украшения, в большинстве их работ преобладали эмаль, полудрагоценные камни, рог, слоновая кость, формованное стекло. Веве, в отличие от Лалика, предпочитал использовать в своих работах резной камень, вместо формованного стекла. Но в применении

слоновой кости, для создания женских обнаженных фигур, Веве следовал за Лаликом, часто включая её в ювелирные украшения. Хрисоэлефантинные скульптуры Веве – неизменный идеал красоты и исключительности.

И все же «работы Веве были немного тяжеловаты и менее непосредственны, чем украшения Лалика и Фуке и он, вероятно, не гордился так своими изделиями, как делали это другие, при создании выдающихся специфических шедевров»²⁷⁸. Как пример, можно привести золотую подвеску 1900 года, на которой изображена обнажённая женская фигура, вырезанная из слоновой кости (илл. 154. Музей декоративных искусств, Париж). Сочетание теплых оттенков кости и покрытых зеленой эмалью длинных стеблей, создает спокойный, нежный колорит в украшении. Девушка «запрокинула» руки над головой, «погружаясь» в стебли травы, которые плавными линиями «обволакивают» её как кокон, образуя форму стилизованного гриба. Небольшие грозди бриллиантовых искр мастер располагает в двух местах на зеленых стеблях. Завершает композицию барочная жемчужина, подвешенная к нижней части украшения. На стержне, смонтированном в жемчужину, находится золотая глухая оправа, в которую вставлен небольшой бриллиант.

Среди многочисленных тем в ювелирных украшениях Веве, чаще других появлялись женские образы: бюсты дев с длинными волнистыми волосами, или изображенные в полный рост, в струящихся складках одежд. Но наиболее интересна в работах этого мастера тема обнаженной женской фигуры. Иногда невозможно сказать, где заканчивается антиклизированная скульптурная форма и начинается декор, – одно и другое очень тесно взаимодействуют. Например, в большой подвеске 1900 года *«Юность»* (илл. 155. Schmuckmuseum, Пфорцхайм). Размер украшения 9,3 см х 4,4 см. Статуарность позы девушки, выполненной из золота, напоминает произведения античного искусства. Например, статую Венеры Таврической, созданную римским скульптором по образцу прославленной работы Праксителя – Афродиты Книдской (илл. 156. Государственный Эрмитаж,

Санкт-Петербург). В образе, представленном Веве, сохранена та же изысканность удлинённых пропорций и правильных черт лица, плавность очертаний стройной фигуры и лёгкая манерность в трактовке позы. Длинные черные волосы девушки проработаны в технике выемчатой эмали. Обрамляет фигуру орнамент ар нуво, состоящий из веток, цветов, листьев и плавных золотых линий, обозначающих корневую систему растения. В центре каждой пары золотых цветов, покрытых белой выемчатой эмалью, вставлены ограненные рубины и хризолиты. Длинные резные листья выполнены в технике *plique-à-jour* зеленоватого оттенка, дают перспективу и ощущение глубины. На золотой завиток у ног девушки подвешена белая барочная жемчужина.

Веве проявлял большой интерес к национальной культуре Франции. Ажурная золотая подвеска 1899-1900 годов называется «**Бретонка**» (илл. 157. Частная коллекция). На ней изображен бюст девочки в народном бретонском костюме. Голова повернута в профиль. Лицо, шея и волосы, которые «лежат» ровными прядями, покрыты матовой опаловой эмалью желтых оттенков. На голове девочки убор в виде ленты, состоящей из пластинок опала, контур которых обозначен бриллиантовыми «полосками». Криволинейные очертания подвески образует лента её головного убора из тех же материалов, переплетающаяся с веткой цветущего растения, листья которого покрыты зелёной эмалью, а мелкие цветочки – жёлтой. Этот орнамент является обрамлением бюста. На плечах девочки находится «S»-образный воротник, выложенный поперечными бриллиантовыми «полосками». Левый рукав костюма выполнен из резного аметиста. Верхняя петля эмалевой ленты декорирована бриллиантами, к нижней, также украшенной мелкими бриллиантами, подвешен каплевидный аметист, который поддерживается золотыми остроконечными листочками. Высота подвески 11,9 см, ширина – 5,3 см.

Бретонская женщина была любимой темой для писателей и художников во второй половине XIX века. Этот народ обессмертили в своих

произведениях поэты, такие как Ренан, Бризо и Хередиа. Ван Гог, Гоген и художники, близкие Гогену, представители Понт-Авенской школы также с большим воодушевлением работали над созданием картин из провинциальной жизни французской Бретани. Изображения бретонского воскресного костюма и характерные белые головные уборы переносились и в ювелирные изделия мастеров ар нуво. И Веве посвятил бретонкам не одно украшение, с многочастными деталями, богато украшенными эмалью.

Минимум материалов в некоторых произведениях Веве также приветствовал. Например, брошь 1900 года, с изображением романтической женской головки (илл. 158. Музей декоративных искусств, Париж), выполнена из цветного золота и дополнена одним топазом, одной жемчужиной, тремя маленькими алмазами и несколькими мазками эмали. Как уже не раз говорилось, одним из основных мотивов стиля ар нуво в декоративном искусстве был длинный, гибкий, извивающийся растительный стебель. Композиционно центральное изображение женского профиля этой броши «вписано» в раму из стеблей ириса. Бутоны цветов, покрытые золотисто-оранжевой эмалью, «деликатно» накрывают голову девушки. Высоко забранные её волосы, «перетянуты» алмазной лентой. Два тонких стебля симметрично подняты над её головой. Между кончиками стеблей закреплен золотистый топаз огранки «маркиз» (довольно редкой огранки для украшений ар нуво). К нижней части броши подвешена белая каплевидная жемчужина.

Поль и Анри Веве сотрудничали с талантливыми дизайнерами, например, немецким дизайнером Эрхартом Фердинандом, и знаменитыми художниками, такими как Брато, эмальером Полем Грандоммом, скульптором Рене Розе, который разработал драгоценности для показа на выставке 1900 года и многими другими²⁷⁹.

Для ювелирного дома Веве свои дизайнерские находки ювелирных украшений выполнял и Эжен Самуэль Грассе (1841-1917), швейцарский живописец, архитектор и иллюстратор – «лучший из иллюстраторов

Символизма. Он находился под сильным влиянием этого эстетического движения»²⁸⁰. Эжен Грассе происходил из семьи художников. Он преподавал в Школе Герен на Монмартре промышленный дизайн и декоративную композицию с 1890 по 1903 гг. Более того, его увлекало исследование растений. Из-под его пера вышли книги «Растение и его использование в декоре» (*La plante et ses applications ornamentales*) (1896), с рисунками более 160 тысяч видов растений; и «Метод орнаментальной композиции» (*La méthode de composition ornementale*) (1905), к которым не раз обращались мастера ювелирного искусства ар нуво. «Он проделал титаническую работу по созданию орнаментов и мотивов стиля модерн, которыми впоследствии руководствовались многие художники и иллюстраторы, мастера мебельного дела и архитекторы, текстильщики и дизайнеры. По количеству и разнообразию работ, он по праву считается одним из создателей стиля ар нуво»²⁸¹. «Если Муха был "лицом" движения, его "разумом" являлся Эжен Грассе, работы которого впитали в себя чувствительность прерафаэлитов, идеи Уильяма Морриса и Движения искусств и ремесел»²⁸². Эжен Грассе работал практически во всех сферах прикладного искусства.

Драгоценности по эскизам Грассе были оригинальны, полны фантазии и стали шедеврами ювелирных работ ар нуво. Надо сказать, что отличительной особенностью рисунков Грассе, а потом и выполненных по ним украшений, было то, что в них либо вовсе не было, либо было небольшое количество драгоценных камней. Как правило, они изображают женское лицо или профиль молодой девочки с меланхоличным, мечтательным выражением. Например, брошь *«Поэзия»* 1900 года (илл. 159. Музей декоративных искусств, Париж). Главный персонаж этого украшения – фигура девушки, лицо и руки которой вырезаны из слоновой кости. Ее длинные волосы, выполненные из золота, «спускаются» прядями, образуя нижнюю часть украшения. Большое внимание мастер уделяет точным деталям – типичный приём в работах Вева. На голове девушки золотой

лавровый венок, покрытый зелёной эмалью. Её платье имеет рельефный рисунок, состоящий из небольших кругов, покрытых эмалью различных зелёных оттенков. Деликатный блеск – рассыпанные крошечные алмазы – на правом рукаве платья. В руках персонажа броши находится струнный музыкальный инструмент, в верхней части которого изображены золотые завитки – волюты, символизирующие звуки музыки, – очень характерный для эскизов Грассе декоративный элемент. Взгляд её направлен вверх, рот приоткрыт, она «напевает» песню. Пальцы левой руки «удерживают» два листочка клевера. Такие же листья художник и ювелир поместили на волосах девушки в нижней части композиции, два из которых покрыты зеленой эмалью, а три – эмалью серо-зеленых оттенков. Грассе и Веве располагают элементы броши так, что контур её кажется почти симметричным. Это украшение – олицетворение поэзии, близкое к образам Сафо или Орфея, к которым часто обращались художники и поэты символизма. Лицо девушки, её волосы очень напоминают и женственные типы на полотнах Боттичелли. Выразительность пластического образа, воплощенного в этом украшении, свидетельствует о мастерстве художника и ювелира.

Ещё одно украшение, выполненное Веве в 1900 году по эскизу Эжена Грассе называется *«Видение»* (илл. 160. Музей декоративных искусств, Париж). Эта маленькая брошь (размер ее 3,2 см х 5 см) очень часто репродуцируется. Она интересна своей композицией. Лаконичный рисунок украшения, минимум деталей создают маленький рассказ о двух влюбленных. Грассе изобразил воду, поверхность которой «бликует» золотистыми топазовыми «шариками»-кабошонами разных размеров. Спиралевидные «водовороты» покрыты темно-зеленой эмалью. «Движение» золотой воде придает чередование жёлтых и зелёных эмалевых «волн», причём, жёлтые «волны» изображены в немного углублённом рельефе, и показаны как нижний слой «воды». В центре «водной» поверхности находятся головы «плывущих» юноши и девушки. Расположенная на

переднем плане голова девушки выполнена из двух материалов: лицо с полуоткрытым ртом и закрытыми глазами вырезано из слоновой кости, прямые волосы из золота покрыты жёлтой эмалью. Одна прядь волос пересекает по диагонали её лицо. Своей головой она наполовину «прикрывает» лицо юноши, находящегося на втором плане. Его волнистые волосы покрыты черной эмалью. Один глаз юноши широко открыт. Пронзительность взгляда достигается при помощи чёрной и белой эмали. Критик и искусствовед Мод Эрнстил охарактеризовала эту вещь как «мимика роковой маски»²⁸³. Действительно, выражение изображённых лиц очень напоминает древнегреческие трагические маски. К этому произведению ювелирного искусства можно отнести и слова Вивьен Беккер: «ритмичная энергия и динамические силы природы, сконцентрированные в декоративном дизайне, сделали драгоценности ар нуво очень эмоционально наполненными произведениями искусства»²⁸⁴. А Роже Маркс, увидев это произведение в 1900 году, не замедлил высказать свое восхищение в журнале «Gazette des beaux-arts»: «Пряжки и броши, созданные совместно Грассе и Веве, встречаются публикой более благосклонно... они обладают непередаваемым нео-византийским очарованием, с их кабошонами из топаза, сердолика, аметиста, усыпанные эмалированной зернью. Эти свободные фантазии принадлежат к числу новых творений, которые лишней раз доказывают вкус Веве, достижения его труда, его тонкое понимание правил своего искусства... Он создает баланс между линией и массой... интенсивностью цвета... он хочет упростить украшение, с помощью последовательных исключений...»²⁸⁵.

Кроме того, высокий эмоциональный фон этого произведения Грассе-Веве, объясняется цветовой стилизацией, частью которой является портрет. Внутренние переживания героев, изображение «спящего» рассудка человека – это абсолютные проявления искусства символизма. Два портрета освобождены от мотивов и действий. Они существуют сами по себе. Разум одного из них «спит», а вокруг него происходят «водовороты» видений.

Авторы украшения оставили среду, в которой находятся эти два лица, преднамеренно загадочной. Зрителю остается только самому пережить мистическую глубину этого произведения.

Редкое для совместного производства братьев Веве и Эжена Грассе украшение – золотая пряжка для пояса, с изображением водорослей и двух рыб, была создана между 1899 и 1900 годами (илл. 161. Wurttembergisches Landesmuseum, Штутгарт). Особенность её композиции состоит в том, что построена она на контрасте цвета эмалей и камней на схожих по форме деталях. Две рыбы, расположенные по принципу «туда-сюда» (голова одной рыбы находится внизу, а хвост наверху, другая – наоборот), образуют овал пряжки. Первая рыба покрыта выемчатой синей эмалью с эффектом «золотых лепестков». Плавники имеют зеленоватый оттенок. Спинка рыбки декорирована квадратными хризолитами в глухих золотых оправках. Глаз обозначен хризолитом огранки кабошон внутри широкого золотого каста. Вторая рыба покрыта красной эмалью в той же технике. Золотые лепестки, мерцающие на эмали, передают блестящую поверхность чешуи. В отличие от синей морской обитательницы, красная – декорирована квадратными рубинами, а глазом её является круглый кабошон рубина в таком же гладком золотом касте. Плавники её покрыты эмалью оливкового цвета. Этот же цвет эмали равномерно распределён на водорослях, которые находятся в центре композиции асимметрично относительно двух рыб.

Три вышеописанных украшения были изготовлены к Всемирной выставке 1900 года в Париже. Они вошли в состав двадцати драгоценностей и являлись результатом творческого союза художника Эжена Грассе и ювелира Анри Веве. На этой выставке Ювелирный дом Веве завоевал «Гран-При» и приобрел известность уже не только во Франции, но и на всём европейском континенте и в США. Сам Веве об этом написал: «В конце концов, на грандиозном событии – индустриальной Выставке 1900 года главной заботой дома Веве было не представлять обычное производство, а показать предметы, представляющие особый, новый характер, не

нарушающий соответствия с законом равновесия и гармонии, необходимых для каждой хорошей композиции»²⁸⁶. А критик Леонс Бенедит говорил, что Веве был необычен тем, что продолжал использовать в ювелирных украшениях только драгоценные камни, в отличие от других ювелиров ар нуво. Он считал, что «достаточно двух имен, Лалика с одной стороны, Веве с другой, для того, чтобы широко продемонстрировать искусство ювелира на Всемирной выставке»²⁸⁷. И Роже Маркс положительно высказывался о творчестве мастера: «В целом, теперь, кажется, что это Веве, как ювелир predetermined и установил переход между старой школой и новой, между простым ювелиром и разносторонним мастером... В отличие от старых мастеров, Веве стремится к декоративности, комбинируя материалы; и мы видим, как постепенно происходит противодействие сверкающих граней камней с простотой и матовостью эмалей, дополненных прозрачностью бриллиантов и переливами опалов»²⁸⁸.

Кроме художников-дизайнеров, братьями Веве приглашались для сотрудничества известные ювелиры, такие как Люсьен Готре и Анри Воле.

Одна из интересных подвесок была выполнена в 1900 году для Ювелирного дома Веве Люсьеном Готре. Украшение в виде медальона с лицом девочки в профиль, вырезанного из слоновой кости (илл. 162. Частная коллекция). Лицо обрамлено золотым рельефом, состоящим, с одной стороны из подсолнуха и с другой – из «спутанных», подобно языкам пламени, волос девочки. Центр цветка выполнен в технике витражной эмали темно-коричневых оттенков, гребень в её волосах покрыт зелёной эмалью в той же технике. Эти приглушённые цвета хорошо контрастируют с яркой шелковистой белизной слоновой кости. Один золотой локон волос в нижней части подвески выполнен в виде звена, к которому, возможно, была подвешена жемчужина, ныне утраченная. Высота украшения 8 см, ширина – 4 см. Это произведение посвящено, возможно, античному мифу о Клитии и Аполлоне. Нимфа Клития страстно влюбилась в бога солнца Аполлона. Но сын Зевса равнодушно взирал на её слёзы и мольбы о любви. Тогда она

отказалась от питья и еды и, умирая от тоски, навсегда превратилась в цветок подсолнечника, который всякий раз поворачивает свою головку вслед за солнцем от рассвета до заката.

«Цветочная девушка» - мотив, традиционный для литературы XIX века, был особенно привлекателен для Веве. Именно такой образ женщины мастер часто использовал в своих драгоценностях. Окутанные лирическим флёром, подобно цветку, они стали символом красоты и невинности. В отличие от *femmes fatales* Рене Лалика, - роковых обольстительниц, капризных королев в немыслимых нарядах, с пугающей атрибутикой, способных погубить всех на своём пути, опутать паутиной неистовых колдовских чар, - Веве изображал женщин, нежных, кротких, женственных, потупивших взор, живущих мыслями и чувствами в первозданной чистоте.

Некоторые знатоки и исследователи ювелирного искусства периода ар нуво, например Вивьен Беккер, говорят о творчестве Веве, как о более сдержанном и не таком фантастическом, как у Лалика. «Работы Веве были не такие невероятные и свободные, какими были украшения Лалика, хотя темы их схожи. У Веве драгоценности более управляемые или геометрически уравновешенные, они находятся между вялой формальностью Фуке и безудержным воображением Лалика. Это марка – "Веве. Париж"»²⁸⁹.

Коллекционер Эрик Новлес так пишет о произведениях братьев Веве: «В их работах преобладала скульптурность, которой не было до сих пор; их часто сравнивают с Рене Лаликом, однако Лалик был более изобретательным»²⁹⁰. А искусствовед Шарлотт Гере в защиту Веве определяет первостепенную важность в создании украшений их функциональность. Она говорит о том, что Лалик, создавая украшения с витражной эмалью, не задумывался о том, что цвет эмали хорошо виден только на просвет и теряется, когда изделие носят. А Веве понимал эту особенность витражной эмали и придумывал более практичные украшения: «даже успешные ювелирные фирмы, такие как Бушерон или Веве зачастую

преданные пышности, создавали изделия, являвшиеся одними из наиболее практичных в этом стиле»²⁹¹.

Тем не менее, Анри Веве был одной из основных фигур в истории ювелирного искусства Франции и в производстве драгоценностей в конце XIX века. Но, кроме этого он был еще широко известен как критик и историк ювелирного искусства. Он написал трехтомник «Французские ювелирные украшения XIX века» (1906-1908), который уже не раз упоминался в работе. Это фундаментальное произведение и по сей день является лучшим источником, необходимым для изучения французского ювелирного искусства от времен Консульства, до эпохи ар нуво.

Сам мастер о творчестве ювелира говорил, явно скромничая: «любой человек со вкусом и навыками композиции может создать рисунок ювелирного украшения; правила такие же, как для любого декоративного объекта. В его создании, художник может дать свободный курс своей фантазии и использовать все элементы, которые ему удобны, ресурсы выполнения практически безграничны. Металл поддается любым прихотям; в погоне за высоким уровнем, позволяется всё: эмаль, патины и даже драгоценные камни дополняют друг друга и все вместе делают украшение богатым, более образным и более гармоничным»²⁹².

Большинство ювелирных украшений Веве маркировались обычно именем фирмы VEVER (ударное клеймо, принадлежавшее ещё отцу Анри и Поля и монограммой) и серийным номером. Если эскиз украшения принадлежал Эжену Грассе, то на нем ставился инициал – Grasset. Изделия создавались в ограниченном количестве и практически никогда не повторялись.

В 1921 году Анри Веве передал ювелирный дом сыновьям своего брата Андре и Пьеру – четвертому поколению ювелиров знаменитой фирмы.

«Большое количество известных имён внесли свой вклад в историю французского ювелирного искусства. Это был период богатый образными и идеалистическими концепциями драгоценностей, которые признавались

произведениями искусства. Сила движения ар нуво отражена в извилистых формах, в свободной плавной линии, потрясающих органических мотивах и развитии блестящих методов, особенно в работах с эмалью»²⁹³, - писала Вивьен Беккер. Среди французских ювелиров, создававших ювелирные украшения в конце XIX – начале XX века, можно выделить ещё два имени – это Люсьен Готре и Люсьен Гайяр. Произведения этих мастеров, вместе с художественными находками Лалика, Фуке и Веве, уже ставшими легендой, полностью и всеобъемлюще формируют мир ювелирного ар нуво, мир необычных драгоценных красок, форм и образов.

Люсьен (Леопольд) Готре (1865-1937)²⁹⁴.

Л.Готре – один из выдающихся представителей французской ювелирной школы. О нем известно очень мало. Пожалуй, его биография и обстоятельства его творчества и по сей день являются неразрешёнными загадками в истории ювелирного искусства ар нуво. Даже его имя доподлинно неизвестно. Большинство исследователей называют его «Люсьен», однако есть и другие, например, искусствовед и коллекционер Виктор Арва, который пишет его полное имя, как Леопольд Альбер Марин Готре.

Готре закончил Школу изящных искусств в Париже. Впервые свои произведения, а это были восковые вазы, он выставил на Салоне Общества французских художников 1894 году. В следующем 1895 году Готре отливал их уже в позолоченной бронзе. Ныне они находятся в Музее декоративных искусств в Париже. Точно известно, что он начал свою деятельность у парижского ювелира Леона Гаруа в 1897 году как гравер и дизайнер брошей и подвесок, став впоследствии, ведущим его ювелиром. Люсьен Готре «создавал ослепительные украшения в стиле ар нуво до 1905 года, после которого он продал все свои оригинальные модели ювелиру из Пффорцхайма. Говорят, что некоторые из них были созданы заново в 1970-х годах»²⁹⁵. Эту

важную информацию предоставил Виктор Арва в своей книге «Ар нуво: французская эстетика» (Art Nouveau: The French Aesthetic).

У Леона Гаруа Готре работал до 1920 года. Как уже говорилось, он и Эжен Грассе, сотрудничали и с ювелирным домом Анри Веве. Готре создавал модели ювелирных украшений для этой известной фирмы. Веве упоминает его имя в ряду талантливых модельеров: «Гаруа известен своими красивыми брошами и подвесками, современными или классическими. Реальному поиску характерных различных удачных моделей Гаруа обязан бесконечному таланту мсье Готре, своему верному сотруднику»²⁹⁶.

Одной из особенностей украшений Готре – его орнамент. Он считал его главным, как бы вычлняя отдельные формы орнамента и, в то же время, объединяя его с образом, создавал группу целостного художественного произведения. «В одном только орнаменте, какой был во всех лучших изделиях французского ар нуво, показано изящество и утонченность линии, которая стояла бок-о-бок с работами, выполненными во Франции в период всего XIX века»²⁹⁷. Трансформируя растительные формы в орнаментальные мотивы, Готре, как и Жорж Фуке, иногда подвергал их сильной стилизации, в отличие от Лалика и Веве. Впрочем, работы Рене Лалика оказали на него большое влияние. Это очевидно. В некоторых изделиях заметно и некоторое подражание Лалику.

Тем не менее, Готре создавал в своих украшениях, свойственное только ему, впечатление гармонического равновесия в изобразительном мотиве, усиливая эмоциональное воздействие. Чем сложнее была задача, тем интереснее она была мастеру. Несмотря на некоторый переизбыток деталей и, даже подробностей, Люсьен Готре подчеркивает природный образ и предоставляет ему главенствующее положение в произведении. Таковыми являются его подвески и броши с женскими головками, преимущественно милovidными, но, иногда с несообразно сложным декором. «Ранее уже отмеченная женская суть модерна может быть дополнена следующей сентенцией: в модерне, как и в женщине, все очевидное – загадка, и,

напротив, все загадочное – очевидно; и там, и там лукавое и лживое иногда достовернее самой сокровенной правды...»²⁹⁸.

Одна из лучших и уникальных по сложности подвесок Люсьена Готре (илл. 163. Ок. 1900 г. Частная коллекция) состоит из трех частей: двенадцатилучевой звезды, погрудного изображения девушки и подвески с жемчугом, бриллиантом и хризолитом. Бюст девушки выполнен из золота. Тончайшая проработка деталей – правильные черты лица, едва уловимая полуулыбка, статуарность – создают впечатление одухотворенности, того самого «возврата к чистоте» по Рёскину, царившей в средние века. Волосы девушки, выполненные в технике витражной эмали, переходят в плавную линию, симметрично обрамляющую её погрудное изображение. Вообще, основной принцип композиции украшения – симметрия. Абсолютно симметричные перегородки-волосы расположены мастером таким образом, что становятся похожими на раскрывшийся от «ветра» капюшон, а сложность и уникальность подвески состоит в том, что промежутки между этими, плавно изогнутыми перегородками, заполнены прозрачной витражной эмалью. Голова девушки увенчана короной с навершием, внутри которого закреплен хризолит в ободковой оправе с гризантом. Корона, украшенная алмазами огранки «роза», напоминает средневековые венцы. На перекрестии алмазных дуг короны Готре поместил алмаз коньячного цвета в глухой оправе. К венцу справа и слева прикреплены небольшие отрезки цепей, которые, в свою очередь, подвешены к двенадцатилучевой звезде, в центре которой закреплен круглый бриллиант в крапановой оправе. Верхняя часть парадного платья девушки украшена эмалью розового, абрикосового и черного цветов и тонкой «полоской» мелких алмазов. Завершает композицию трехчастная подвеска, состоящая из крупного хризолита неправильной формы, напоминающей сердце, в ободковой оправе с нанесением гризанта; круглого бриллианта и белой, ровной жемчужины.

В одной из самых фантастических брошей Люсьена Готре женская фигура изображена в трёх ипостасях: собственно женщина, птица и змея

(илл. 164 а, б. Брошь и кольцо для дома Гаруа. Ок. 1900 г. Hessisches Landesmuseum, Дармштадт). Украшенная шлемом, покрытым перегородчатой эмалью нежных голубовато-розовых тонов, золотая головка женщины повернута в $\frac{3}{4}$ повороте влево. Шлем в налобной части венчает змея в стойке, готовая к броску. У существа-гибрида отсутствуют руки. Вместо них изображены крылья, выполненные в технике витражной эмали. Небольшие цветовые акценты мастер расположил в верхней части крыльев – это две узкие пластинки опалов. Грудь женщины – раскрытый капюшон кобры, переходящий в «извивающийся» золотой хвост, с прочеканенным узором чешуи рептилии. К кончику хвоста прикреплены небольшие золотые звенья с кастами, в которых мастер поместил два бриллианта и каплевидную жемчужину. Вся эта композиция повторена Люсьеном Готре в золотом колье. Цветовую гамму эмали автор сохранил. В отличие от броши, шлем женщины в колье выполнен в технике выемчатой эмали. Дополнительными элементами в авторском повторении является, закрепленный в ободковой оправе прямоугольный изумруд, насыщенного темно-зеленого цвета, который прикреплен к змее на шлеме женщины небольшим звеном. Он, в свою очередь, соединен с золотой дугой, в центре которой находится многолучевая звезда с большим круглым бриллиантом. Боковые окончания дуги переходят в симметрично расположенных змей. К их шеям припаяна массивная цепь. Это украшение Люсьена Готре наполнено мистицизмом и символикой. Возможно, это рассуждение о тройственной природе женщины; женщина – это красота, это мудрость, это свобода, - неуловимая сущность летящей над остальным миром птиц. Символизм Готре – это чувственный, идеализированный, одухотворенный покой, в котором условное и реальное находятся в равных величинах.

Удачное сочетание формы, декора и образа отличает все работы Готре. Все его девы из мира сказок и мифологических сюжетов. Сложный орнамент, в котором «живут» его нимфы и юные феи, богат символами. И именно символы делают сами образы легко узнаваемыми. Такова брошь-подвеска

1900 года *«Речная нимфа»* (илл. 165. Sothbey`s). Это украшение конструктивно представляет собой треугольник, в который «вписано» изображение, спящей над гладью воды девушки. Голова её опущена вниз. Черные волосы, выполненные в технике *champlevé* (выемчатой эмали), «разбросаны» по плечам. На голове девушки венок, состоящий из двух кувшинок, покрытых бежево-коричневой эмалью. В центре венка закреплен небольшой круглый бриллиант. Почти такого же размера бриллиант мастер поместил на шею речной нимфы. Обрамлением, декоративной рамкой броши-подвески служит довольно сложный, свойственный работам Готре, орнамент. С двух сторон от лица девушки расположены большие, фантастические подвески, напоминающие колты, которые состоят из двух треугольных хризолитов в ободковой оправе, к которым, в свою очередь, присоединены по шесть узких, остроконечных опаловых пластин, чередующихся друг с другом, наложенных одна на другую. Острые кончики опалов слегка прикрывают волнообразные линии, покрытые эмалью, в технике *plique-à-jour*, символизирующие воду. Под ними находится прямая тонкая алмазная «полоска», закругляющаяся справа и слева. В нижней части броши-кулона мастер расположил большой треугольный хризолит, к оправе которого горизонтально прикреплены стилизованные египетские лотосы, покрытые той же светло-зеленой витражной эмалью. В местах соединения пучков лепестков находятся бриллианты, по одному с каждой стороны. Стебли лотосов плавно «переходят» в алмазную «береговую линию».

Колье, созданное Готре около 1900 года *«Лесная нимфа»* (илл. 166. Sothbey`s), состоит из одной декоративной плакетки асимметричной формы, цепи и подвески с жемчужиной и бриллиантом. Сюжет, изображенный мастером прост: в лесной чаще гуляет её хозяйка – нимфа. Золотой контур динамичной линии ар нуво обрамляет задник, состоящий из чередующихся в хаотичном порядке стволов сосен, покрытых зеленой эмалью, и опаловых пластин. На среднике находится золотой профиль девушки, обращенный влево. Передний план обозначен золотыми ветками сосен. Справа и слева от

головы девушки Готре расположил по два тёмно-зеленых изумруда-кабошона в ободковой оправе. Вверху композиции, рядом с золотыми сосновыми иголками, закреплен круглый бриллиант, а в нижней части плакетки находится подвеска с небольшим бриллиантом и каплевидной жемчужиной розовато-серого оттенка. В отличие от подвески Лалика, в которой лесная нимфа изображена обнаженной, в полный рост, стоящей на ветке дерева, исполненная в технике резьбы по кости (илл. 89), композиция кольцо Люсьена Готре выглядит более упрощенной. Мастер обозначает только профиль персонажа, как бы на мгновение показавшегося из-за ствола дерева. Но в этом и состоит природа *ар нуво*, в интересе к ускользящим нюансам, которые вызывают влечение к таинственному и неопределенному.

Галерею женских образов в ювелирных изделиях работы Люсьена Готре продолжает кольцо «*Амазонка*» (илл. 167. Ок. 1900 г. Частная коллекция). Жрица Артемиды, богини-воительницы, изображена погрудно, в профиль вправо. На голове девушки – золотой шлем, украшенный крыльями, покрытыми белой перегородчатой эмалью. К нижней части шлема прикреплены височные подвески с мелкими алмазами. Пепельно-черные эмалевые волосы амазонки «выбиваются» из-под шлема и «спускаются» волнистыми прядями на её плечи и грудь. На золотых перегородках волос закреплен круглый бриллиант. Девушка изображена на фоне трёх золотых лун, вероятнее всего, символизирующих Малую Азию, Древнюю Грецию и Северное Причерноморье, в эпосе которых, упоминалось это воинствующее племя. По контуру боковых сторон украшения мастер поместил золотые пальмовые ветви. На заднике кольцо изображено подобие трона, состоящего из семи золотых вертикальных цилиндрических столбиков и боковых частей, напоминающих стилизованных кобр с раскрытыми капюшонами и украшенных белой эмалью и мелкими алмазами. Венчает трон большой треугольный сапфир в ободковой оправе, закрепленный на горизонтальной перекладине, соединяющей золотые столбики. Наличие трона, предполагает, что это не просто изображение воинственной амазонки, Готре посвятил

украшение их царице и предводительнице Ипполите. К боковым частям трона крепятся с обеих сторон небольшие отрезки цепей, которые соединены одним звеном, припаянным к пластине, в виде щита, украшенного белой перегородчатой эмалью и небольшим синим треугольным сапфиром. Такой же сапфир находится на нагруднике Ипполиты, в нижней части кольца. Как и многие украшения Люсьена Готре, композиционным завершением в них является подвеска с маленьким бриллиантом и жемчужиной.

При большом количестве деталей, сложной орнаментики, мастеру удалось сохранить спокойную цветовую гамму всего произведения: не более четырех цветов, в которые входят цвета эмалей, камней и металла.

Удивительная по простоте и «немногословности» подвеска *«Летучая мышь»* (илл. 168. Ок. 1900 г. Hessisches Landesmuseum, Дармштадт) создана мастером из серебра. Готре изобразил «хозяйку ночи» с головой миловидной девушки. Она улыбается настолько «живо», что, казалось бы, пугающее создание – летучая мышь, в интерпретации Люсьена Готре вызывает абсолютно положительные эмоции и даже симпатию. Итак, тельце этого фантастического существа, голова с мышинными ушками и перегородки между перепонками крыльев отлиты из серебра. Сами перепонки заполнены витражной эмалью серо-лилового цвета. К крыльям летучей мыши прикреплены два небольших отрезка цепей, которые соединены серебряным вензелем. По форме подвеска напоминает перевернутый вниз равнобедренный треугольник. Вершина этого треугольника образована сомкнутыми кончиками крыльев летучей мыши. В этом произведении мастер создает новый фантастический мир. Он имеет свой прообраз в природе, но его нет в действительности. Существа Готре не только порождены его собственной фантазией, но и вызывают к фантазии зрителя и переносят его в зыбкий мир мистического и загадочного.

Как уже не раз говорилось в работе, животный и растительный мир в искусстве ар нуво являлись основными источниками вдохновения художников и, в частности, ювелиров. В них орнаментальное творчество

неустанно черпает мотивы, отвечающие идеалам мастеров, которые при полной свободе действий, переносят законы гармонии в маленькие драгоценные произведения искусства. В украшениях Люсьена Готре нет, пожалуй, слепого копирования природы. Он, скорее познает окружающий мир во всем его многообразии. Он находит в натуре мотивы и формы, отвечающие эстетическим идеалам ар нуво, способные пробудить игру фантазии и творческое воображение, которые, в свою очередь, являются своеобразным толчком к созданию ювелирного украшения.

Увиденные мотивы природы, переносятся Люсьеном Готре в произведения уже сфантазированными и поэтически прочувствованными. Неточность, зыбкость или «размытость» контуров или вовсе отсутствие таковых, не мешают стремлению автора, не связанного никакими художественными ограничениями, достоверно показать внешний вид птицы, насекомого или цветка, даже подвергшихся стилизации. Общая живописная структура ювелирного произведения показывает маленький мир абсолютно понятным, содержащим в себе подлинный смысл и естественность.

Среди произведений Люсьена Готре, посвященных природным мотивам, подвеска *«Ласточка и ветка яблони»* (илл. 169. Ок. 1900 г. Частная коллекция) одна из лучших. Как и во многих украшениях мастера, здесь сложная художественная композиция, имеющая три плана и тончайшие цветовые переходы эмали. Подвижность и текучесть живописной материи переносят в мир естественной непринужденности и простоты. На переднем плане в высоком рельефе изображена золотая ласточка, «парящая» над ветками «цветущей» яблони. «Распустившиеся» цветы дерева, отлитые из золота и покрытые молочно-золотистой эмалью, и ветки с листьями, покрытые зеленой эмалью, составляют композиционный средник подвески. Третий план представляет собой пластину, в виде роскошного веера, на котором изображено «восходящее» солнце. Золотые лучи являются перегородками, промежутки между которыми, заполнены витражной эмалью. Цветовое решение, придуманное автором, говорит о его высоком мастерстве:

жёлто-золотой цвет переходит в светло-золотистый, тот, в свою очередь, в бледно-зеленый, а завершается эта «предрассветная» палитра густой «бирюзой». Эта небольшая, очень лирическая композиция, посвященная весне и нежной любви, крепится с помощью двух небольших отрезков цепей к соединительному декоративному элементу – веточке с двумя листочками, покрытыми светло-зеленой эмалью и бутоном, украшенным каплевидной жемчужиной. К верхней части этого элемента прикреплена ещё одна цепь более крупного сечения, которая надевается непосредственно на шею. Завершает композицию украшения серебряная подвеска, в которой в ободковой оправе находится небольшой круглый бриллиант и идеальной формы каплевидная жемчужина.

Брошь «*Сова*», созданная Готре совместно с Леоном Гаруа для дома Веве около 1900 года (илл. 170. Частная коллекция), в точности повторяет контур плакетки колье «Лесная нимфа» (илл. 166). Отличие состоит в том, что эта брошь посвящена не сказочной героине, а реальной представительнице фауны – сове. Она расположена мастером в центре, на переднем плане украшения и выполнена из золота. Стволы сосен, покрытые опаковой зеленой эмалью, стилизованные золотые сосновые иголки и шишки-изумруды огранки кабошон, огромная круглая луна из опаловой пластины – вся эта лесная красота является вторым планом художественной композиции броши. Третий план – выполнен в технике витражной эмали и изображает ночной сгустившийся туман над лесом. Темно-зеленые и серо-голубые тона плавных струй «воздуха» добавляют таинственности и загадочности этому украшению. Лесная птица вот-вот «слетит» с сосновой ветки и, на освещенной лунной дорожке найдет себе «зазевавшуюся» добычу, а потом,

*«найдя под чёрным тисом кров,
Как экзотические боги,
Мечтают совы, тихи, строги,
И пламень в их зрачках багров.*

*Не шевелясь, ждут, чтоб легла,
Тесня склонённое светило,
И луч последний поглотила
Меланхолическая мгла.*

*Их поза – мудрецам урок:
Прочь в этом мире от дорог,
Ведущих к шуму и движенью.*

*А если кто, покой забыв,
Помчится, опьянённый тенью,
Пусть кары ждёт за свой порыв»²⁹⁹.*

Украшения, выполненные Готре, посвященные миру природы, адаптированы в соответствии со вкусом ар нуво. Ювелир много изображал в брошах и подвесках павлина – одного из символов «нового искусства». Для более достоверного, детального рисунка, он использовал различные техники эмали. Как правило, гармония красок, эффекты переходов от полутонов к ярким пятнам, свойственно его авторской манере. Эмальерные работы Люсьена Готре очень нарядны. Цвет эмалей он тщательно подбирал, чтобы усилить выразительность формы и орнамента.

Например, одна из таких работ Готре – брошь и одновременно кулон 1900 года – *«Павлин во всей красе»* (илл. 171. Schmuckmuseum, Пфорцхайм). Мастер подверг образ птицы сильной стилизации. Почти симметричная композиция включает в себя золотое туловище птицы с головой, украшенной хохолком, повернутой влево, богато декорированный хвост и подвешенную белую жемчужину идеальной каплевидной формы. На стилизованном золотом хвосте, выполненном в технике витражной эмали зеленого цвета, находятся, закрепленные в ободковых оправках опалы-кабошоны. Чтобы придать объем броши-кулону, Готре соединяет правую и левую стороны хвоста павлина только в верхней части, оставляя пустое пространство в виде капли, контуры которой обозначены мелкими бриллиантами, за головой «красующейся птицы», которая как в рамке, «выдвигается» на передний план.

Это украшение и последующее, создано, несомненно, под влиянием работы Рене Лалика «Павлин» 1899-1900 годов (илл. 38. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон), представленной ранее во второй главе «Материалы и техники. Типология украшений». Многие ювелиры ар нуво не раз обращались к теме павлина, распутившего хвост или павлиньего яркого пера. Готре, так же как и Лалик подверг стилизации образ птицы, сочетая мягкие линии и как бы обтекаемые, причудливо изгибающиеся контуры переливающегося опалами хвоста, обрамляющего тельце павлина.

Любимая тема Готре – павлины, продолжает коллекцию украшений, посвященных этим представителям фауны. Колористическое решение серебряного стилизованного павлина выполнено мастером в неестественных, для живущих в природе птиц, сине-серо-голубых тонах. Тем не менее, в броши, созданной Люсьеном Готре *«Красующийся павлин»* (илл. 172. Ок. 1900 г. Частная коллекция), передана сущность величавой и самовлюбленной птицы. Павлин изображен в пол-оборота влево, с распущенным вниз хвостом. Тело и голова выполнены из чеканного серебра, мелкие перья у основания хвоста и хохолок покрыты темно-синей витражной эмалью. Чем дальше от основания хвоста и ближе к кончикам самых длинных перьев, тем цветовая гамма эмали становится светлее. Нежно голубые цвета переходят в почти белые по нижнему контуру. Там же мастер расположил девять круглых голубых опалов. В центре хвоста находится длинное стилизованное перо, которое выполняет функцию ушка для подвески. К нему прикреплена каплевидная жемчужина. Голова птицы обрамлена серебряной окружностью, символизирующей солнце, украшенной мелкими алмазами, огранки «роза». Окружность прерывается, доходя до хохолка. Вероятно, в этом есть некий подтекст или символ – красота земной птицы может затмить блеск солнца.

Изображение павлина в японской художественной традиции всегда означало богатство и мирскую власть. Одна из ксилографий художника периода Эдо (1603-1868) Кацусика Хокусая (1760-1849) *«Павлины и пионы»*, созданная около 1822-1830 гг. (илл. 173. Государственный музей

изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва), выполнена в стиле катё-э (картины о цветах и птицах) – поджанре укиё-э. Стилистически роднит два произведения Готре и Хокуся, изображающих павлинов, прежде всего, общность иконографии, эстетический эффект от созерцания красивых птиц, вызывающий особые ощущения: они находятся одновременно и очень близко, и так далеко...

Еще одна подвеска Люсьена Готре, изображающая павлина, композиционно проста (илл. 174. Ок. 1900 г. Галерея Тадема, Лондон). Павлин распустил хвост, который состоит из пяти голубых перьев, выполненных в технике витражной эмали. Каждое перо украшено одним круглым сапфиром голубоватого оттенка в ободковой оправе. На поверхности отлитого из золота тела птицы наложен чеканный орнамент в виде мелких перьев. Голова павлина повернута вправо. В область глаза вставлен маленький рубин круглой огранки. К нижней части туловища припаяно золотое кольцо, с подвесным элементом, к которому подвешена белая жемчужина. Завершается композиция этой небольшой подвески двумя перекрещенными серебряными цепями, прикрепленными к крайним перьям хвоста павлина – слева и справа. В месте перекрещивания цепей находится небольшой круглый бриллиант. Размер подвески, лаконичная композиция, несложное исполнение, дают право предполагать, что это одна из ранних работ мастера, почти ученическая.

Украшение-трансформер в стилистике египетского искусства «*Летящий жук*» (илл. 175. Галерея Тадема, Лондон) 1899 года Готре и Гаруа, относится к довольно редкой для мастера теме – мира насекомых. Стилизованный жук, который является одновременно и подвеской, и брошью, (7см x 6,5 см) выполнен Готре с тщательной проработкой деталей. Главный акцент сделан на камни, особенно, закреплённые на тельце насекомого, которое состоит из большого грушевидного сапфира, глубокого синего цвета и двух довольно больших бриллиантов, один из которых огранки «триллион», другой – «груша». Симметрично расположенные

крылья, выполнены в технике витражной эмали зеленого цвета. Тончайшие золотые прожилки на крыльях жука создают впечатление хрупкости. По верхнему контуру крыльев мастер в корнеровой закрежке «каре» расположил алмазы, огранки «роза». Алмазы более крупного размера, уменьшающиеся к центру украшения удерживаются, благодаря тиктовой закрежке. К нижним золотым лапкам прикреплена белая каплевидная сверлёная жемчужина, штырь которой оканчивается мелким бриллиантом в ободковой оправе на круглом звене. Глаза насекомого – небольшие розовые сапфиры в такой же ободковой оправе. Завершает композицию украшения массивная золотая цепь, выполненная Леоном Гаруа, с четырьмя звеньями в виде стилизованных египетских лотосов, покрытых витражной эмалью такого же цвета, что и крылья «летающего» в полуденный зной над водами древнего Нила драгоценного жука. Брошь-подвеска «Летающий жук» и предыдущая подвеска «Павлин» являлись собственностью Галереи Тадема в Лондоне. Ныне они внесены в раздел с пометкой «продано».

Флоральные мотивы в искусстве Люсьена Готре, как, впрочем, и анималистика, и фигуративно-орнаментальные украшения, взятые из природы, насыщены определенными оттенками художественной выразительности. Это сложный процесс внутреннего, индивидуального восприятия природы.

Основу композиции подвески *«Васильки»* (илл. 176. Ок. 1900 г. Частная коллекция) составляют два василька, изображенные в разных ракурсах. Любопытно, что первый цветок, находящийся слева от центра подвески, изображен сердцевинкой наружу, а второй – сердцевинкой внутрь. Мастер полностью сделал его из золота, не давая никаких цветовых акцентов. Лепестки другого василька, напротив, покрывает очень яркая сине-голубая эмаль. Готре создал произведение, в котором весь художественный замысел построен на контрасте формы и цвета. Стебли растений выполнены из золота и украшены мелкими алмазами огранки «роза». В нижней части подвески стебли сходятся в одной точке и образуют небольшой завиток,

кончик которого также выложен мелкими алмазами. Мастер обозначает границы задника украшения плавной золотой «лентой», образующей форму трилистника, поверхность которого залита витражной эмалью зеленого цвета. Великолепное владение композицией и цветом, ставят это произведение Люсьена Готре в ряд одних из лучших драгоценностей ар нуво.

Еще одно украшение, под названием *«Васильки»*, (илл. 177. Коллекция Messrs. S.J.Shrubsole, Нью Йорк), является почти зеркальным отображением предыдущей подвески Готре. Оно создано около 1900 года. Принципиальное отличие двух подвесок состоит в форме контура. Если в первой – он очень плавный, его линия переходит от одного цветка к другому, прерываясь только за лепестками васильков, давая ощутить объём и трёхмерность украшения, то во второй, - эта линия трансформируется в угловатую рамку, с очень острыми углами, также «пропадающую» за лепестками и «возникающую» вновь, изображая стремительное, резкое движение. Ещё очень важное дополнение второй подвески – два крупных сапфира василькового цвета вверху и внизу рамки и симметричная деталь, с изображением трёх синих эмалевых лепестков на фоне белой витражной эмали. Такая деталь существенно дополняет декор украшения. Она удлиняет его и, как и многие другие подвески в стиле ар нуво, является как бы «предисловием» к основе, к главной его части, которая всегда находится под этой маленькой деталью. Как правило, она имеет «X»-образную форму, так как является соединительным звеном между цепью и левой, и правой сторонами подвески. Стебли цветов украшены мелкими алмазами огранки «роза».

В искусстве растительный орнамент играл для художников всегда очень важную роль. «По мотивам папоротника, кресс-салата, петрушки и тысячи других обычных растений они моделировали капители и фризы, отличающиеся красотой линии, нарядностью и одновременно такой точностью изображения, что это до сих пор поражает и захватывает нас»³⁰⁰. Эту традицию в полной мере продолжили мастера ар нуво. Последовательное

изучение природы и воплощение её проявлений в ювелирных украшениях выгодно показывают особенности самого изделия, благородство материала и гармоничность узора.

Сложнейшее по композиции и исполнению кольцо «*Папоротник*» (илл. 178. Ок. 1900 г. Частная коллекция) также входит в число лучших произведений Люсьена Готре. Основу композиции составляет равносторонний треугольник с заострёнными и закруглёнными углами и покрытый золотой «паутиной». Промежутки сетки заполнены витражной эмалью. Мастер тщательно подобрал цвета эмалей: в центре эмаль светло-оливковая. На таком фоне особенно удачно смотрится большой хризолит огранки «триллион». По мере удаления от центра, цвета эмалей «темнеют», приобретая буро-коричневые оттенки. На переднем плане, как бы прикрывая «паучью» сеть и «тайну» паука, располагаются два листа папоротника, покрытые эмалью оливкового цвета в технике *cabochonné*. Они соприкасаются кончиками в верхней части треугольника. Яркие природные мотивы мастер дополняет орнаментом в нижней части кольца. Это своего рода лента, покрытая узором из золота, эмали, драгоценных и полудрагоценных камней. Золотые асимметричные перегородки, напоминающие корявые, сухие ветки деревьев из лесной чащи, являются основой орнамента ленты. Промежутки между «ветками» заполнены черной витражной эмалью. В центральной её части находится круглой огранки бриллиант. Очень красивое сочетание цветов оливкового и фиолетового, Готре выразил в подборе полудрагоценных камней, соответствующих этой гамме, украшающих декоративную ленту. Среди них два аметиста и один хризолит. Все камни треугольной огранки, с сильно вытянутыми боковыми сторонами. Аметисты мастер расположил справа и слева от центра вершинами вверх, а хризолит вершиной вниз по центру, причём закрепил их почти невидимыми крапанами. Декоративный орнамент и природные мотивы разделены в колье тонкой белой эмалевой полосой.

Над треугольником с сетью и папоротниковыми листьями, справа и слева от вершины находятся ещё два хризолита фантазийной огранки. Они закреплены в неровной оправе, крапана которой напоминают сухие ветки, такие, как в орнаменте внизу треугольника. К ней припаяна петля из небольшого отрезка цепи. Круглый бриллиант в ободковой оправе, является соединительным элементом между парными хризолитами. Вся эта сложная флорально-орнаментальная композиция, при помощи цепочечной петли, крепится к ещё одному небольшому элементу. Он выполнен в виде геометрической фигуры с острым перевернутым вниз углом и дугообразной верхней стороной с прорезью. В центр фигуры помещен бриллиант круглой огранки в крапановой оправе. Примечательно, что вся композиция и последний геометрический элемент соединены подвижно.

Сложность, обилие декора и, в то же время, легкость, ажурность, объём великолепно сочетаются в этом колье. Вместе с тем, здесь есть тема, тема природы и её секретов. В самом деле, «раздвинув» листья папоротника, можно обнаружить чей-то хрупкий, прячущийся, оберегающий себя мир. Готре трепетно относится к природному источнику, который служит ему сюжетом и обладает техникой точного его изображения.

Осенняя тема представлена в броши Люсьена Готре «*Каштан*» (илл. 179. Ок. 1900 г. Частная коллекция). Небольшое, круглой формы украшение напоминает средневековые бляхи-застежки, скреплявшие полы плащей или накидок. Золотой обруч с неровными краями является своего рода рамкой всей ювелирной композиции. Внутри неё находятся, также выполненные из золота, перегородки, между которыми вставлены кусочки опала, по принципу витражной эмали. Пять круглых бриллиантов в крапановой оправе «разбросаны» хаотично по опаловому «полю». Подложкой им служат золотые касты в виде розеток с «рваными» краями. Основные элементы украшения, давшие название броши – три листа каштана, выполнены из золота. Они расположены «по кругу» на фоне пластинок опала. В высоком рельефе, с тонкой проработкой деталей они выглядят как настоящие, и,

кажется, вот-вот «сорвутся» и «обнажат» золотые ореховые скорлупки каштанового дерева. Мысленно возникает очень поэтическая картина в осенних красках: «пожухлые» листья кружат, подгоняемые ветром и тихо падают на землю, едва покрытую искрящимся первым снегом. Люсьен Готре с поразительно тонким чутьём художника переводил язык природы в язык искусства.

Пожалуй, самое массовое украшение, которое, вне зависимости от моды, вкуса и времени было востребовано всегда – шпильки для волос. Пока существует женщина – существует прическа, а, стало быть, необходимы и аксессуары для неё. Готре, отдавая дань одному из самых женских предметов, создал шпильку, по сложности не уступающую шпилькам Рене Лалика (илл. 180. Ок. 1900 г. Частная коллекция). Зубцы украшения выполнены из рога. Навершие состоит из семи белых цветков. Их мастер вырезал из перламутра, в точности повторяя структуру поверхности живых лепестков. В центре соцветий, в местах нахождения пестиков, расположены небольшие алмандины, закрепленные крапанами. Примечательно, что места соединений перламутра и рога абсолютно невидимы. Как мастер закрепил цветы на зубцах и лепестки с золотыми кастами, можно увидеть, только, если развернуть шпильку обратной стороной. Virtuозное исполнение этого небольшого украшения, ставят его в ряд наиболее интересных произведений ювелирного искусства ар нуво.

Необычные цветы выбирались, благодаря их особенностям. Каждый художник интерпретировал растение по-своему, обращая внимание на детали. «Лепестки казались колышущимися на воздухе складками, чертополохи и одуванчики, собирающимися распадаться на ветру; увядающая роза, лилия, скручивающимися в чувственной меланхолии. Художники были особенно очарованы орхидеей, которую они рассматривали по-иному, представляя её почти ирреальный характер и, преобразовывая её в эротическую форму с багрянистыми испещренными прожилками листьями,

"толкающимися" тычинками и извивающимся языком»³⁰¹. Свое видение редкого цветка показал и Люсьен Готре.

Один из шедевров мастера – брошь «*Орхидея*», созданная около 1900 года (илл. 181. Primavera Gallery, Нью Йорк), очень отличается от большинства его украшений. В ней нет свойственного мастеру сложного орнамента. Здесь представлен бутон распутившегося цветка, более чем натуралистично. Убирая всё лишнее, оставляя только необходимое, ювелир создал точную копию живой орхидеи. Пять лепестков из тонкого листового золота покрыты белой многослойной опактовой эмалью. На верхний слой эмали мастер нанес тончайшие линии бежевого цвета, показывающие прожилки и структуру лепестков. Их волнистые края, их лёгкая асимметрия передают неповторимую форму тропического растения. Шестой лепесток, так называемый «зев», покрыт красно-розовой эмалью. Мастер показал переход цвета от густого красного до бледно-розового в самой сердцевине яркого, привлекающего птиц, лепестка. Главный акцент в этой изящной броши – круглый бриллиант, закрепленный почти в центре цветка. Он помещён в каст с восемью крапанами. Это редкое украшение для Готре. Возможно, он пытался превзойти самого Лалика. Во всяком случае, диадема мэтра «*Орхидеи*», вырезанная из рога и слоновой кости, описанная выше, была создана позже на три года (илл. 75). Впрочем, Лалик не раз изображал этот цветок в своих украшениях. Сравнивая брошь Готре и «*Орхидею*» Жоржа Фуке, выполненную в сотрудничестве с Шарлем Дерозьером (илл. 123), очевидна сильная стилизация последней. В ней отсутствует естественная красота живого цветка, которую «уловил» Готре. Орхидея Люсьена Готре передана настолько натуралистично, что, кажется, к ней вот-вот подлетит хрупкая колибри и начнёт осторожно потягивать тонким клювом сладкий нектар.

Люсьен Готре, как Рене Лалик, Жорж Фуке и Анри Веве, не раз обращался к мифологическим сюжетам. Ранее была представлена подвеска, с изображением водной нимфы Клитии и подсолнуха, исполненной Готре для

Ювелирного дома Ве́ве (илл. 162). Ещё одна подвеска «*Подсолнух*» (илл. 182. Ок. 1900 г. Галерея Тадема, Лондон) с аналогичным сюжетом, посвящённым мифу о Клитии и её неразделённой любви к Аполлону, исполнена Готре с особой тщательностью построения образов. Мастер со знанием свойств материала, вводит в декоративную форму подвески флоральный мотив. Всё здесь подчинено равновесию образного строя. План за планом, последовательно, мастер показывает романтическую историю влюблённой речной нимфы, превратившейся в подсолнух. Чеканный солнечный цветок из золота изображён целиком с двумя соцветиями, вместе с корневой системой на переднем плане подвески, на фоне пейзажа. Одно из соцветий развёрнуто вперёд, другое обращено обратной стороной к зрителю.

Интересна цветовая гамма эмали, выбранная Готре для этого произведения. Золотисто-оранжевый эмалевый диск солнца ещё только-только «поднимается» над водной гладью реки на небосвод, покрытый зеленовато-голубой витражной эмалью. Вслед за ним, в предрассветный час расправляет лепестки и подсолнух, открывая свои соцветия навстречу своему любимому богу. Начинается новый день, полный радости и надежд. Возлюбленный Клитии Аполлон не любит её, но она надеется увидеть его образ хотя бы в тёплом и ласковом солнце...

Чёткие линии горизонтальных золотых перегородок на «поверхности воды» дробят слой эмали на маленькие отдельные окошки. Расходящиеся от центра лучи солнца, достигающие вершины композиции, поддерживают поперечное направление перегородок. Поперёк лучей мастер расположил и небольшие плоские кусочки золота, символизирующие облака. Бирюзовая эмаль в верхней части пейзажа обозначает небо. Солнце изображено двумя способами: поделённое поровну графически, одна часть светила покрыта сплошным оранжевым слоем эмали. Отражённая в воде вторая половина солнечного диска, разделена пятью горизонтальными витражными перегородками и покрыта зеленоватой эмалью. Находящаяся на одном уровне с отражением солнца вода, выделена мастером другим цветом эмали

– голубым. Таким образом, Готре уловил и показал оттенками эмали разницу в изображении поверхности воды и отражённого в ней солнечного диска.

Обрамлением композиции служит золотая рамка, орнаментально выдержанная в стилистике ар нуво. Раздвоенные части рамки в верхней части подвески завершаются двумя отдельными листьями подсолнуха, с петлеобразными стеблями, переходящими в небольшие отрезки цепи. Во многих подвесках Готре присутствует соединительный элемент между подвеской и цепями. Здесь он в виде цветка с острыми лепестками, в центре которого закреплён в четырёх крапанах круглый бриллиант. К золотой корневой системе подсолнуха, «выходящей» за рамку композиции, в нижней её части, присоединены золотые звенья, в промежутках которых находится круглый бриллиант в ободковой оправе и большая белая жемчужина почти идеальной формы.

Размер подвески – 4,7 x 11,4 см. Спереди, на одном из завитков рамки чётко видна монограмма мастера «L Gautrait». В данное время это произведение уже продано Галереей Тадема в частную коллекцию.

Самые удачные изделия фирмы Леона Гаруа атрибутированы как работы Люсьена Готре. Это скульптурные женские образы и великолепные «светящиеся» эмалевые работы. Они имеют не только клеймо фирмы самого Гаруа, инициалы «LG» в вертикальном ромбе, зарегистрированного в 1884 году, но подлинную монограмму Люсьена Готре. Такое клеймо ставилось и на изделиях из рога. Атрибутированных и рассеянных по частным коллекциям или возникающих, время от времени на аукционах его произведений немного, которые могли бы пролить свет на неизвестное творчество и подробности биографии Готре. Каталоги современных выставок, репортажи и статьи в специальных периодических изданиях являются скудным дополнением к имеющейся информации об этом французском мастере эпохи ар нуво.

Люсьен Гайяр (1861 – 1933)³⁰².

Л.Гайяр начинал свой творческий путь ювелира, художника, технолога подмастерьем у своего отца – серебряных дел мастера.

В 1860 году Эрнст Гайяр (род. 1836), отец Люсьена, получил в наследство от своего отца Амеди Гайяра ювелирную мастерскую в Париже на Rue du Temple, 101, основанную в 1840 году. Уже тогда сам Эрнст был известен как ювелир, увлекающийся японским искусством и смешанными ювелирными техниками. В мастерской создавались разнообразные украшения, но Эрнст Гайяр решил попробовать выпускать изделия из золоченой меди. Постепенно он перешёл к серебру и между 1870 и 1880 годами начал много экспериментировать с различными видами ювелирных техник, такими как эмаль, чернение и мелкая мозаика в стилистике японского искусства. В 1878 году его работы получили признание, и отец Люсьена Гайяра был удостоен серебряной медали на Международной Выставке в Париже. В 1889 году он был награжден Орденом Почетного Легиона за новаторский вклад в ювелирное ремесло.

В 1892 году Эрнст Гайяр передал управление ювелирной мастерской своему сыну Люсьену. Таким образом, Люсьен Гайяр стал следующим представителем ювелирной династии, что, впрочем, не являлось большой редкостью в XIX веке, о чём свидетельствуют истории французских ювелирных домов Веве, Фуке и некоторых других, достаточно известных.

Начиная с 1878 года, Люсьен Гайяр усердно обучался ювелирному делу и постепенно, овладев секретами мастерства, превзошёл своего отца и деда. Он также изучал сложные технологические процессы, чтобы получить желаемый результат, достичь нужного эффекта в том или ином производстве. Прежде всего, это техники по золоту и серебру – чеканка, гравировка. Кроме того, Гайяр посещал разнообразные курсы ювелирного дела. По меньшей мере, известны имена двух мастеров, обучавших Гайяра – это Дюжарден и Сальмон³⁰³.

В начале своей блестящей карьеры он преуспевает в изучении металлов и их патинирования, особенно интересуется тайнами древних японских сплавов и лаков, которые до него во Франции практически не применялись. Искусствовед и исследователь творчества мастера Элен Андрё, благодаря которой сегодня известны редкие подробности жизни Гайяра, так пишет о нём в 1993 году в своей статье «Люсьен Гайяр: драгоценность, украшение, страсть» в журнале «L'Estampille»: «его знания о металлах и сплавах удивительны. Он знает химическую природу вещества, которое он использует. Он владеет искусством патины, работая долго и деликатно, разграничивая её по своему усмотрению на текстуры и расцветки. Благодаря патине, Гайяру удается дать своим вазам и их обрамлениям особый блеск. Все патины проникали глубоко в материал, рождали разнообразную и долговечную окраску»³⁰⁴. Это такие сплавы, как *shakudo* (сплав золота и меди, после соответствующей обработки принимает красивый темный синечерный цвет патины) и *shibu-iti* (переводится как «четверть» - сплав меди и 1/4 серебра – патина приобретает серый цвет).

«Страстно влюбленный в свою профессию, неутомимый исследователь, который очаровывал своими работами», - говорил о нём Веве, - «Гайяр восторженно, с упоением постигал все сложные технологические аспекты ювелирного дела, такие как ювелирные сплавы, золочение, патинирование, получая великолепные результаты»³⁰⁵. В 1889 году на Международной Выставке в Париже Гайяр-младший, как в тот год и его отец, был награжден. Ему была вручена золотая медаль за гравёрные работы по серебру.

В 1890 году молодой мастер становится членом *Chambre Syndicale des Bijoutiers, Joailliers et Orfèvres de Paris* (Ассоциации ювелиров Парижа). Там он представляет свои доклады о сплавах металлов и о технике патинирования. Через три года его избирают президентом Технической Палаты за успешные исследования и практическое применение патин. Одновременно он уже сам руководит семейной фирмой и на протяжении

примерно четырех лет (до 1897 года) производит светильники, вазы, несессеры и другие предметы туалета в стиле Людовика XV и Людовика XVI, что, впрочем, хорошо пользовалось спросом и являлось залогом успеха фирмы и обеспечило известность самому мастеру. Отход от традиционных форм происходит в творчестве Гайяра в 1897 году. Он представляет на Выставке в Брюсселе ряд произведений в стиле ар нуво с неизменной техникой патины³⁰⁶.

Рубежным годом в жизни и карьере Люсьена Гайяра является 1900 год. Во-первых, с 1900 по 1901 год публикуются его научные объяснения по практическому применению патин и новых техник в «Revue de la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie». Этими публикациями заинтересовались мастера в некоторых странах Европы, например, в Англии, Бельгии, Германии. Во-вторых, он приобретает и переезжает в новое четырёхэтажное здание недалеко от Елисейских полей на Rue La Voëtie, 107, установив там новейшее оборудование. Под его началом здесь работало восемьдесят человек. В-третьих, Гайяр приглашает к себе в фирму японских мастеров – специалистов по металлу, знавших секреты старинных сплавов, гравёров, ювелиров, лакировщиков. Японцы помогали ему разобраться в тонкостях и специфике национального искусства. И, наконец, он принял участие во Всемирной выставке 1900 года в Париже³⁰⁷. Здесь мастер представил некоторое количество украшений и несколько серебряных ваз, которые произвели большое впечатление на публику своей тончайшей, едва уловимой, «завлекающей» патиновой тонировкой. Он получил от авторитетного жюри высокую экспертную оценку и «Гран-При», и вошел в число лидеров французского ювелирного искусства, таких, как Веве, Фуке, Бушерон. Но, что еще важнее, Гайяр встал на один путь со своим вдохновителем – ювелиром Рене Лаликом. Веве так писал об этом событии в жизни Гайяра: «На Выставке 1900 года его витрина была очень заметна. В ней находилось немного драгоценностей, но зато был большой выбор маленьких ваз и мелких предметов из патинированного серебра с новой

соблазнительной нотой. С этого момента, вдохновленный работами Лалика, Люсьен Гайяр начал создавать украшения с восхитительным художественным вкусом... Это был большой успех»³⁰⁸.

Люсьен Гайяр был другом Лалика. Именно Лалик, будучи талантливым новатором, ювелир с тонким чувством стиля, помог Гайяру, обладавшему многосторонними интересами, стать непревзойденным мастером украшений из рога и черепахового панциря, которые в период ар нуво, наряду с костью, являлись одними из популярных материалов, для создания ювелирных украшений. Дизайн Гайяра сильно обязан Лалику. Он также находил вдохновение в природе, интуитивно улавливая суть природного явления. Гайяр, как и Лалик, изобретал новые техники, что помогло ему придать своим произведениям совершенно особый характер. Современник Гайяра, критик Б.Карагеоргиевич высказал своё мнение об этих двух мастерах в своей статье «Современные украшения» в 1903 году: «Лалику и Гайяру, для получения патинирования слоновой кости, радужных переливов рога пришлось учиться химии, искать в течение нескольких месяцев, даже многих лет кислоты, которые дают мягкие тона, особенно гармоничные со структурой слоновой кости и рога, для создания из них цветов и морских водорослей. Прочность им это вряд ли придавало, но окраска была удивительной: темно-зелёный оттенок кости, перламутрово-серый, зелёный и фиолетово-жемчужный оттенок рога, а иногда даже оранжевый и розовый»³⁰⁹. В том же году Божидар Карагеоргиевич, посмотрев на Салоне в Париже произведения Гайяра, написал о нем в журнале «L'Art Décoratif»: «Нет ничего лучше, высказать своё мнение, что я восхищаюсь Гайяром и ставлю его рядом с Лаликом... Именно в этих гребнях присутствуют гармоничные приглушенные тона; каждый гребень сделан как изысканное художественное произведение, за которое Гайяр, мне кажется, заслуживает самые красивые оценки его очень большого искусства»³¹⁰.

Итак, с этого времени Гайяр начал создавать собственные ювелирные украшения в стиле ар нуво. С 1901 года он регулярно участвует на Салонах

«Общества французских художников», вплоть до 1910 года, где он неоднократно награждался медалями и призами: 1901 год – медаль; 1903 год – медаль Первого класса; 1904 год – первый приз и т.д.

В 1902 году на выставке в Глазго были представлены несколько его работ, которые также имели огромный успех. После этой выставки мастер становится Кавалером Ордена Почетного Легиона. «Дизайн Гайяра был всегда новаторским, потому, что он часто использовал сочетание простых и очень дорогих материалов»³¹¹. В этих украшениях чувствовалось явное японское влияние, особенно в тех, где изображались насекомые, цветы, особенно полевые, деревья и их семена. Это не удивительно. Японские мастера, работавшие в фирме, помогали создавать Гайяру ювелирные изделия. Примечательно, что многие современники и критики ювелирного искусства говорили, что когда французские ювелиры использовали японские идеи и мотивы, то, в конечном счете, изделие все равно приобретало французский флёр. Парижская работа была всегда узнаваема. Это объясняется тем, что мотив, как основа произведения, в европейском искусстве, в частности в ювелирном, всегда являлся самостоятельным, в том виде, в каком его представляет художник в данный момент, с необходимым формообразующим «набором» и колоритом. В японской культуре мотив исходит из разнообразных ассоциативных связей, накопленных веками, в которых могут выявляться особые, понятные японцу символы пожелания счастья, национальные мифологические персонажи или образы возвышенной японской поэзии, которые все вместе являлись строгими носителями канонического и обязательного фактора. «Семантическое поле изображения расширялось за счёт внеизбирательных средств, и в силу этого деталь, намёк обладали не меньшим, если не большим, воздействием, чем развёрнутый мотив. Кроме того, любой, казалось бы, самый незначительный предмет воспринимался как органичная часть природной целостности... Иначе говоря, мотив обычно был развёрнут за пределы визуальных форм»³¹².

Исходя из японской традиции, особая красота предмета, определявшая его художественные достоинства, выражалась в отрешённости от времени, принадлежности к миру созидательному, выражения самых сокровенных и постоянных чувств к природе. «Такое понимание задач искусства обусловило исключительное обобщение формы и орнамента в совершенно особый строй художественного образа, исключавший всякую возможность ограниченного, "бытового" переживания предмета, восприятия его как нечто замкнутое в себе, изолированное и, напротив, дававшее возможность широкой ассоциации»³¹³. Такое толкование можно отнести к целому ряду произведений Люсьена Гайяра - заколок, шпилек и гребней. К 1902 году Гайяр стал известным мастером этих украшений. Пожалуй, этот тип украшений был в его творчестве приоритетным, потому что именно разнообразные гребни и шпильки являлись важной деталью женских туалетов в «Стране восходящего солнца», а сюжеты их были близки мотивам в японской графике. «В ювелирных изделиях в стиле модерн подход к женщине не претерпел изменений. Мода на шиньоны 90-х годов потребовала изготовления гребёнок и булавок для волос, которые, на манер японских, превратились в настоящие украшения. Ставился акцент на эротизацию женских причёсок. Украшения Люсьена Гайяра более скромные, чем у Рене Лалика, достигают редкого уровня выразительности, ни одна деталь, ни один элемент не нарушает тонкости рисунка и структуры материала»³¹⁴.

Типичной особенностью этих произведений было то, что основным их материалом были рог и слоновая кость, которая после обработки кислотным методом, получала эффект светящейся кожи, а рог приобретал невероятное, перламутровое свечение. Материал строго подчинялся гармонии цвета. Если золото или серебро использовались для выполнения задуманного украшения, то они были «затонированы» мягкой патиной (в составе металла использовалась разнообразная лигатура – т.н. японская техника «смешанных металлов») и дополнены эмалями, гравировкой или и тем, и другим. Еще Гайяр любил опалы и тонкость стеклянной пасты *pâte-de-verre*. Об этом

писал Карагеоргиевич в 1903 году в уже упомянутой статье «Современные украшения»: «...Я думаю, что опять повторю мое очень мотивированное восхищение. Мсье Гайяр отправил в этом году на Салон обилие очень красивых и очень светлых вещей, сделанных в контексте незаметного возвышения красоты женщины, без привлечения ко всему этому особого внимания... Гребни из полупрозрачного рога мсье Гайяра, мягкого серо-зелёного тона чистой формы очень гармоничны, как тот, с простым естественным золотым колосом и квадратным топазом, в котором нет ничего стилизованного. В нем много простоты, возможно, этого действительно очень мало для украшения, но по-прежнему сбалансировано, сделано с высоким вкусом в выборе материалов, форм и работы. Это неоспоримое и восхитительное произведение искусства... Подвески с птицами на легких ветках, держащие в коготках драгоценные камни; прозрачные цветы, собранные на проволоке и прикрепленные к гребню; наконец, небольшая шейная пластина сдержанных тонов, – эти декоративные ювелирные изделия как инструмент пытки для ювелиров, создающих дорогие украшения в большом количестве. Это только маленькая часть изделий, ещё и очень простая, как почти всё, что делает Гайяр; непринуждённое мерцание опалов, рассыпанных в изящных линиях стеклянной пасты *pâte-de-verre*; закреплённые маленькие бриллианты, в едва стилизованные хризантемы, изящные, как натуральный цветок; томные фуксии, водяные цветы, которые будто держатся на воде, которая и дала им жизнь»³¹⁵.

Интерес Гайяра к японскому искусству был огромен, особенно к секретам ювелирного производства, техникам исполнения и построению художественных композиций. Произведения японских мастеров в Париже выставлялись у Самюэля Бинга в его знаменитом магазине «Maison de l'Art Nouveau», где, надо сказать, выставлял свои произведения и брат Люсьена – Эжен Гайяр, – хорошо известный дизайнер мебели. Поэтому, сам Люсьен имел возможность подробно изучать особенности японского искусства,

начиная ещё с 1881 года вместе со своим отцом, учителем и наставником – Эрнстом Гайяром.

Сложившийся на рубеже веков французский ар нуво был многим обязан японским мастерам, у которых заимствовал как стилистические, так и технические приемы. Многие выдающиеся ювелиры этого времени, в том числе и Гайяр, использовали их для создания новых видов орнаментации, акцентируя внимание на индивидуальности своеобразных природных форм. Вивьен Беккер написала о нем: «после Лалика, Вева и Фуке, Люсьен Гайяр делал, по моему мнению, наиболее новаторский вклад в ювелирный дизайн ар нуво. Его работы с сильным акцентом на природу и японский дизайн, имели очень характерную отличительную красоту»³¹⁶.

В сущности, основной системой изображения европейских художников стала более концептуальная система, которой придерживались на Востоке на протяжении многих веков. Особая стилизация японскими художниками неодушевленных предметов, превращение природных мотивов в декоративные узоры, собственно и определяли ритмическую структуру произведений, «...их работы, безусловно, подсказывали европейским коллегам многие приёмы, впоследствии широко распространившиеся и постепенно утратившие связь с первоисточником»³¹⁷.

Одна из таких работ – гребень *«Японский веер»* 1902 года (илл. 183. Музей декоративных искусств, Париж), в которой явственно прослеживается тесная связь ар нуво с дальневосточной художественной традицией. Такие работы позволяют почувствовать, насколько сильным было воздействие этой экзотической для западных художников культуры и как они переосмыслили восточный опыт. Украшение выполнено из рога двух цветов. Основа или «рама» из молочно-серого рога, с характерной для ар нуво обтекаемой, плавной, причудливо изогнутой линией. В центр композиции Гайяр поместил изображения пяти овальных вееров из рога желтовато-медового оттенка, «собранных» в пучок и вставленных в тонкую золотую оправу. Золотые рукояти вееров крепятся на центральный зубец гребня, а с верхней частью

рамы они «деликатно» соединены пятью маленькими золотыми скобками. Цветовая гамма деталей: глухой молочно-серый рог основания и прозрачные желтоватые овалы вееров – построена на контрасте. Искусство мастера заключалось в тщательном подборе сортов рога, на игре с рельефом и структурой этого органического вещества.

Колье 1903 года «*Чертополох*» (илл. 184. Robert Zehil collection, Монте Карло), созданное Гайяром также под впечатлением от японского искусства, состоит из гладкого золотого обруча и трех стилизованных соцветий чертополоха, выполненных из золота и покрытых витражной эмалью оливкового цвета. В полусферическую форму сердцевин цветков вставлены опалы-кабошоны. Контуры острых листьев чертополоха «обозначены» мелкими алмазами в тиктовой закрежке. Цветы растения расположены вертикально, относительно обруча. На самом обруче справа и слева от цветов находятся ещё два небольших листа, покрытых той же витражной эмалью оливкового цвета. «Французская виртуозность в сложнейшем технологическом процессе создания украшений с витражной эмалью, в обычных изделиях других мастеров крайне мало воспроизводилась»³¹⁸. Это еще одна особенность французского ювелирного искусства периода ар нуво: представители этой школы владели в совершенстве техникой витражной эмали и применяли её в различных украшениях, не только в небольших брошках с незатейливым цветочным сюжетом, но и в сложных произведениях, с изображением женских образов и многочастных пейзажных композициях. В данном случае мастер сделал акцент на неестественно большие листья растения и на покрывающую их эмаль. Пожалуй, Гайяр не стремился доподлинно изобразить этот дикорастущий цветок, скорее, он хотел показать художественный образ, стилистически очень близкий японскому искусству.

Шпилька «*Цветы яблони*» (илл. 185. Музей декоративных искусств, Париж) Люсьена Гайяра 1902 г., напротив, создана в абсолютно реалистичной манере. Она продолжает природную тему в ювелирных

украшениях этого мастера. Virtuозно исполненная, небольшого размера шпилька напоминает о весне, о периоде пышного цветения растений и зарождении новой жизни. Зубья шпильки, являющиеся одновременно ветками яблоневого дерева, изготовлены из тёмного гваякового дерева. Неровности, фактурность материала воспроизводят структуру настоящих веток. Декоративное навершие состоит из двух, искусно вырезанных из слоновой кости, цветов яблони. Расположенные в центре соцветий тычинки, украшены небольшими бриллиантами. Такая трактовка украшения очень схожа по тематике и исполнению с работами (шпильками и гребнями) друга Гайяра – Рене Лалика. Великий мастер ар нуво очень тщательно подбирал материал для создания копий живых растений. В данном украшении сочетание темно-коричневого дерева и светлых оттенков слоновой кости максимально соответствует природным формам. Листочек, «изъеденный» гусеницами, покрытый патинированным составом, Гайяр расположил между «благоухающими» цветами, намекая на символический подтекст: расцвет и увядание всегда рядом, как жизнь и смерть. «Шпилька «Цветы яблони» носит явные черты японского искусства... Мастер особое внимание уделяет простоте композиции. Материал является частью декора и формы объекта. Эта, почти органическая архитектура, особенно присутствует в его гребнях, которые часто следуют этой логике»³¹⁹, - написала Элен Андрё.

Ещё одно произведение Люсьена Гайяра «*Ветка яблони*» около 1900 г. (илл. 186. Галерея Тадема, Лондон), созданное им в стилистике японского искусства, уникально тем, что его элементы с самостоятельным сюжетом, переходя от одного к другому, объединяются в единую композицию браслета. На восьми прямоугольных плакетках, ширина которых составляет 2,5 см, изображена большая ветка цветущей яблони. В каждую золотую плакетку, как стоп-кадр, «вписано» изображение отдельной части ветки с весенними цветами яблоневого дерева. Вся композиция представлена на одном уровне, горизонтально. Изделие исполнено в технике витражной эмали. Кора ветки покрыта чёрной эмалью, лепестки распустившихся цветов

– эмалью нежно-розовых оттенков, переходящих в более тёмные к центру каждого цветка. Тычинками являются небольшие круглые бриллианты в крапановой закрепе, в шести крапанах. Бирюзовый фон эмали в окошках, «изрезанных» перегородками, как сеткой, этой яркой весенней композиции, обозначает безоблачное небо. Простая ленточная форма браслета очень напоминает японские ширмы, декоративно-организованные произведения, затянутые расписным шёлком или рисовой бумагой. Такие ширмы в Европе появились на международных выставках в конце 1890-х годов. По утверждению искусствоведа Н. Николаевой, японская ширма не что иное, «как особая форма размещения живописи, обладающая не только изменяющим свою конфигурацию пространством (по линии сгибов-изломов), но и силу этой изменяемости и подвижности – как бы и собственным временем»³²⁰. Браслет «Ветка яблони», созданный Люсьеном Гайяром являлся собственностью Галереи Тадема в Лондоне. Ныне он продан в частную коллекцию.

Как уже не раз отмечалось в работе, в период «нового искусства» широкое распространение получила натуралистическая трактовка растительных мотивов, свойственная японскому искусству, с его глубоким проникновением в тайны природных явлений. На гребне работы Гайяра 1904 года, находящемся в Музее д'Орсе в Париже, легко и непринужденно располагаются две белые на белом хризантемы, – ярко выраженное колористическое совершенство, смелая и неожиданная эффектная гармония красок.

Рог, из которого сделан гребень «*Хризантемы*» (илл. 187), светлый и полупрозрачный. По форме, это украшение для волос, очень схоже с испанскими гребнями. Навершие и зубцы имеют равную длину. Тема гребня – любимая тема Гайяра – японское искусство. Две хризантемы, расположенные по диагонали, вырезанные в низком рельефе, украшают навершие. Интересное решение, предложенное мастером: хризантемы изображены не полностью, а ровно настолько, насколько позволил контур

навершия. Снимая постепенно слои рога, Гайяр как бы обнажил поверхность, делая ее полупрозрачной, тем самым, выделив тонкие лепестки изящных растений. В сердцевинах цветов находятся бледные молочно-голубые опалы, закрепленные в почти невидимой золотой оправе. Резные лепестки нижней хризантемы «обозначены» на зубцах гребня тончайшей проработкой. Как многие украшения для прически, созданные Гайяром, этот гребень – прямая цитата из искусства Японии, – представляет собой единую конструкцию: навершие и зубцы вырезаны из цельной костяной пластины. По словам Вивьен Беккер: «японский аромат и простота продолжали быть его торговой маркой»³²¹.

Незавершённость в этой композиции, «выход» за пределы предметной формы – важнейшая особенность работ японских художников, – побуждающая придумать в уме отсутствующие элементы декора, сознательно не представленных автором. Такое построение композиции связано с ритмической структурой произведения, которая, в свою очередь, делала его «открытым» и асимметричным (художественный приём, один из важнейших в японских произведениях). Вообще «ритмическое начало в искусстве Дальнего Востока, вытекающее из коренного мировидения, имело не всегда явное для западного зрителя проявление – в виде ассоциаций, порой далёких смысловых сопоставлений, исторических параллелей, обусловленных представлениями о непричинных связях, свойственных культуре»³²². По сути, это означает, что любая часть природы существует, соподчиняясь друг другу в определенной ритмической последовательности, где одна является отголоском или откликом другой. Такая организация композиции, ритм живого движения, особо подчёркнуты в гребне Гайяра «Хризантемы».

Изображения хризантем в гребне работы Гайяра и на гравюре в жанре катё-э (картины о цветах и птицах) японского художника эпохи Мэйдзи (1868-1912) Хаяси Мотохару (1857/1858 - 1903) «Хризантемы» (до 1903 г.) (илл. 188. Государственный музей изобразительных искусств им.

А.С.Пушкина, Москва), проникнуты друг другом, от того, что одно могло оказать реальное, непосредственное воздействие на другое. Им предписано мастерами, их создавшими, нести определённые чувства соощения с природным миром.

Французские драгоценности ар нуво, как и японские ксилографии с растительной тематикой, «стремятся» к тесным «отношениям» с природой, к изображению самой её силы и чувственности. Почти все формы растений в украшениях находятся в движении, которое «поддерживает» жизнь, а использование линии подчеркивает волну роста или увядания. В шпильке «**Боярышник**», созданной между 1902 и 1904 годом (илл. 189. Музей д`Орсе, Париж), мастер показал, как можно достичь абсолютного соответствия природе. Чтобы передать фактуру натуральных листьев, Гайяр скрупулёзно проработал все мельчайшие прожилки. Более того, мелкими кусочками золотой фольги он отметил места «пожухлости», «увядания» растения и даже выявил неровные края отверстия почти посередине одного листа, «повреждённого» насекомыми. В центре композиции находятся вырезанные из слоновой кости три цветка боярышника, украшенные алмазными тычинками. Примечательно, что четвертый цветок, изображенный на среднике, ещё окончательно не «распустился», поэтому вырезан мастером из рога, цвет которого темнее, чем три больших цветка и светлее, чем сами листья. Тычинки в нём только обозначены небольшими кусочками золота. Алмазов в них нет. Гайяр показал в одном украшении моменты, важные для растения: от формирования бутонов, их цветения и даже увядания листьев. Событийность – важнейшая составляющая ювелирных украшений ар нуво. И Гайяр это прекрасно понимал. Эта шпилька мастера выполнена с абсолютным натурализмом. Такое же восприятие природы на эстетическом и эмоциональном уровне, лежащее в основе традиционного японского искусства, современник Гайяра А.Брюнинг объясняет тем, что «вся жизнь японца проходит под открытым небом, на вольном воздухе, где краски, озарённые ярким солнечным светом, поражают нежностью и сочностью

тонов...»³²³, поэтому «даже естественный рост растений умеет японец подчинить изящной игре линий, доказательством чего служат их декоративные цветочные растения. Натуралистический характер японского орнамента объясняется его источниками. Растительный и животный мир – вот та неисчерпаемая сокровищница, откуда японец с поразительной меткостью и наблюдательностью, и тонким эстетическим чутьём берёт мотивы для украшения своих изделий»³²⁴.

По сути, Люсьен Гайяр «сочинил» хвалебную оду рогу в своём творчестве. Казалось, уж куда проще материал, однако виртуозная резьба и, что еще важнее, образ, создаваемый в каждой шпильке, в каждом гребне, поставили его на одно из важнейших мест в ювелирном искусстве ар нуво. Гайяр проявил себя как незаурядный скульптор, гравер и химик.

Еще одно произведение из рога на флоральные темы, исполненное Люсьеном Гайяром, заслуживает внимания. Это небольшая шпилька с простым сюжетом – два крылатых семечка клёна на ветке (илл. 190. Музей декоративных искусств, Париж). Она была создана в 1906 году. В отличие от гребня Лалика «Кленовые соцветия» (илл. 67), который был описан выше, шпилька Гайяра выглядит более натуралистично. Лалик использовал халцедон, в изображении крылышек клена, Гайяр неизменно – рог. Слой рога настолько истончён, что кажется, будто это прозрачная витражная эмаль. Резьба по рогу потребовала немало мастерства, чтобы не повредить пластинки, толщиной с лист бумаги. В центре каждого из двух соцветий находится золотая раздвоенная семечка. Мастер расположил соцветия друг за другом, причем, верхнее – с небольшим наклоном вправо. Вся конструкция крепится к основе, состоящей из двух зубьев, вырезанных из рога. Тема осеннего клёна, изображение его соцветий была не раз повторена Гайяром в других шпильках, гребнях и в украшениях типа «собачий ошейник». В сатье журнала «L`Art Décoratif» в 1903 году об украшениях Гайяра говорилось так: «Очень интересна коллекция гребней и шпилек мсье Л.Гайяра, который также любит использовать материалы, в известном смысле нейтральные, и

мотивы, взятые со всех сторон в дикой природе, почти наугад, зная, что персонаж может носить декоративный характер и свободные, естественные формы»³²⁵.

В коллекции Музея украшений Пфюрцхайма находится кольцо «*Виола*» (илл. 191) работы Гайяра, созданное около 1900 года. По форме и теме оно очень напоминает кольцо «Пруд» (илл. 33) Рене Лалика, примерно того же времени. Флорально-орнаментальный стиль этих двух колец, сочетание разнофактурных материалов и цветовых отношений, соответствуют ювелирной отточенности и изысканности. Лалик показал поверхность воды маленького прудика с помощью опала. Гайяр – с помощью перегородчатой эмали. Голубовато-лиловая эмаль покрывает почти всю поверхность вытянутой формы кольца, которая поделена очень динамичными «рваными» перегородками. Так мастер передал отражение облаков и голубого неба на глади воды. В «прибрежной» полосе пруда «растут» три цветка виолы или анютины глазки. Они выполнены из золота. Их золотые стебли плавно «переходят» в шинку кольца. Характерная манера исполнения, тонкая декорировка навевают романтический образ «цветочного» неба.

Своеобразная иконография в украшениях Гайяра, посвященных теме насекомых, целиком и полностью соответствовала стилистическим особенностям ар нуво. Пожалуй, по значимости изображение насекомых уступало только флоральным мотивам в творчестве мастера. И та и другая темы в большей степени характерны для японской культуры, отдельные элементы которой, заимствованные и переработанные, видоизменили «новое» ювелирное искусство.

Гребень работы Гайяра «*Пчёлы и чертополох*» 1904 года (илл. 192. Музей декоративных искусств, Париж) повторяет тему гребня Рене Лалика «Шмели и зонтичные соцветия» 1901-1902 гг. (илл. 87). На первый взгляд композиция Гайяра проще. В самом деле, здесь не шесть насекомых, как у Лалика, а только два. И вырезанные из рога соцветия, покрытые голубой

эмалью по золоту, гораздо массивнее чертополоха в гребне Гайяра. Однако по технике исполнения – это украшение не уступает более раннему гребню Лалика. Гайяр «посадил» своих золотых насекомых на «шапки» чертополоха, которые тщательным образом вырезал из рога. Десятки колючек «торчат» из бутонов мистического растения, а остроконечные листья как бы обвивают стебли, плавно переходящие в зубцы гребня. Тельца пчёл покрыты эмалью трех цветов: черной, желтой и белой, а на крыльях, также вырезанных из рога, видны даже мелкие прожилки. Слой рога крыльев насекомых настолько тонок, что, кажется, будто они прозрачны. Пчёлы «заняты» своим серьезным и вечным делом. Впрочем, одна уже «закончила собирать» нектар и «приготовилась слететь» с колючего бутона чертополоха. Это произведение, созданное из минимального количества материалов, настолько органично и живо, что, пожалуй, только отсутствие звука дрожащих крыльев, разделяет искусство и реальность, хотя цветочное решение растения здесь, конечно, условно. Однако необходимо отметить виртуозное мастерство Гайяра в этом произведении.

Одна из интереснейших работ Люсьена Гайяра – большая шпилька, на которой изображены две стрекозы, сражающиеся за добычу (илл. 193. 1904 г., Rijksmuseum, Амстердам). Природный мотив, типичный для движения ар нуво, поражает динамизмом и экспрессией. Гайяр исполнил это украшение с большой реалистической достоверностью. Одна из стрекоз «обхватила» лапками огромный цитрин круглой огранки. Другая – пытается «сбить» ее, «подлетев» снизу, «зацепившись» за крылья соперницы. Сильный ракурс насекомого, изгиб тельца – все говорит о стремительности движения, которое «происходит» здесь и сейчас, в эту самую секунду. Такое повествовательное изображение особенно удавалось Гайяру. Мастер привлёк японских мастеров, специализировавшихся на резьбе по рогу и лаку, для создания этого украшения. В нём он использовал и дорогие, и относительно недорогие материалы. Крылья насекомых выполнены из прозрачного рога, по поверхности которых «разбросаны» изумруды в ободковых оправках. Кончик

каждого крыла покрыт зеленовато-голубой прозрачной эмалью, в технике *plique-à-jour*. Вокруг эмалевых «пятен» хаотично расположены мелкие бриллианты. На головках насекомых закреплены алмазы огранки «роза». Тельца обеих стрекоз выполнены из золота и декорированы чередующимися полосками тёмно-зелёной и голубой эмали в технике *champlevé*. Мастер украшений из рога здесь выступает и как почитатель традиционных для ар нуво техник эмали. Что же касается камней, то Гайяр подходил к этому вопросу очень осторожно. Умеренность в использовании драгоценных и полудрагоценных камней в его произведениях, делало их ещё более оригинальными.

Следующее украшение, посвященное миру насекомых, создано Люсьеном Гайяром около 1900 года (илл. 194. Metropolitan Museum of Art, Нью Йорк). Оно называется **«Ночной павлиний глаз»**. Это довольно большая подвеска, на которой изображены с абсолютной точностью и в натуральную величину две ночные бабочки. Насекомые представлены симметрично, напротив друг друга, соприкасаясь крыльями и золотыми усиками, образуя форму треугольника. Большая часть крыльев выполнена из цельного куска рога. На резной роговой пластине, с эффектом «наложения» одной, более мелкой части на другую, изображены, с помощью коричневой и жёлто-золотистой эмали, четыре «глаза» – природные знаки или своеобразные «метки». Золотые основания крыльев покрыты выемчатой темно-коричневой, почти чёрной, «радужной» или переливчатой белой и золотисто-коричневой эмалью. Также чередуется эмаль этих тонов на конусообразных тельцах ночных красавиц. Главный акцент композиции – головки насекомых. Они представлены в виде больших огранённых золотистых цитринов, закреплённых в ободково-крапановую оправу. Сама структура рога практически совпадает с натуральным цветом крыльев насекомых. И, если бы не строгая симметрия относительно друг друга, можно было бы не сомневаться, что это – настоящие бабочки. Кажется, дотронься до них слегка, - они тотчас «вспорхнут» и «улетят» в ночное небо.

Впечатление абсолютного понимания особого характера природы и её тайн, - свидетельствует о высоком мастерстве ювелира-художника.

На протяжении многих столетий в ювелирных украшениях анималистические мотивы служили декоративным целям, «оживляя» эти произведения искусства. В конце XIX века золотых дел мастера в большей степени, чем прежде, подражали природным формам, элементам, заимствованным у природы, создавая произведения более эмоциональные и волнующие. Язык природы, язык самой жизни стал самым понятным для всех. Чем тщательнее копировался природный мир, тем невероятнее выглядели украшения и, тем значительнее воспринималось мастерство.

В гребне Люсьена Гайяра «*Ласточки*», созданном около 1901 года (илл. 195. Частная коллекция) показан мир пернатых. Основа гребня – зубья – вырезаны из черепахового панциря. Навершие выполнено из золота и покрыто эмалью. В композиции украшения изображены три парящие в облаках ласточки. Птицы покрыты эмалью в технике *champlevé*. В технике живописной эмали выполнена роспись «клубящихся» облаков. Скрупулезная проработка оперения, тончайшие лессировки в изображении облачного неба и тел ласточек, придают живость композиции. Среди бледно-голубых облаков мастер поместил несколько золотых звездочек, в центре которых, закреплены маленькие алмазы. Драгоценные камни обеспечили осторожные акценты в этом украшении. Сравнивая ласточек в колье Лалика, представленном ранее в главе, посвященной его творчеству (илл. 57, 58), и птиц, изображенных Гайяром, несомненно, последние выглядят намного живописнее, а вся композиция имеет поразительный объём. «Рука высокого уровня мастера очевидна в этой вещи, особенно великолепна эмаль...»³²⁶, - отметил Э.Новлес.

Природный мир и пространство, в котором этот мир пребывает, выдают ощущение близости этого произведения к японской гравюре в жанре катёфугэцу (цветы, птицы, ветер и луна), в которой «пустота» являлась одним из основных связующих элементов композиции. Гайяр такой

постановкой определил новое понимание пространства «ненаписанной» картины, «осязая» развитие от плоскостного к глубинному. Целое отсутствующее обрамление, которое могло бы взаимодействовать с именно так изображёнными птицами, рождает сознание, и уже сфантазированы картины только что закончившегося долгожданного дождя, постепенно расходящихся облаков, пробуждения жизни на земле, а вестниками этого счастливого пробуждения, являются поющие небесные ласточки. Всесилие природы, в изобразительном искусстве ар нуво и японской изобразительной традиции, погружение в её тайны, становятся образцовым примером естественной магии. Такие изображения характерны для японского гравёра и иллюстратора периода Эдо (1603-1868), одного из последних представителей направления укиё-э Утагава Хиросиге (1797-1858). Вообще искусство гравюры было одним из самых массовых и демократических видов искусства в Японии. Ведущим средством художественной выразительности японского художника, является линия то чёткая и определённая, то тончайшая, словно постепенно тающая. А цвет будто осуществляет своеобразное сочетание вещественности и беспредметности, дающий собственную жизнь краскам, и усилению эмоционального содержания образа, как в гравюре по дереву «Рисовка и слива», созданной около 1847-1848 гг. (илл.196. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва).

Ещё один из важнейших приёмов искусства японских мастеров, принявший характер философского мышления, воспринятых и многими европейскими художниками в период ар нуво – понятие о некой Пустоте. Формы, которые создают Пустоту, могут не проявляться, однако, этот мир существует, он помогает создать из бесформенности событийность, которая во взаимодействии с конкретными формами, исполняющими функцию «намёка», делают картину или небольшое произведение ювелирного искусства наполненным, композиционно законченным, ритмично организованным, деликатно переходящим из бесформенной Пустоты в вещественную Реальность. Гребень «Ласточки» Люсьена Гайяра и гравюра

«Рисовка и слива» Утагава Хиросиге отвечают такой концепции построения формы в изобразительном искусстве.

У каждого из мастеров было свое понимание женской красоты, сущности женщины, её места в искусстве и жизни. Люсьен Гайяр основывал свое видение, пожалуй, на эфемерности, недостижимости, загадочности, на сложности женской природы и, вследствие чего, возможно, её боязни. Этот вывод следует из того, что работ, посвященных образу женщины, найти трудно. Также говорит об этой загадке в творчестве Гайяра и искусствовед Элен Андрё: «Как ни странно, в этот переломный момент века, он (Гайяр) использует очень мало одну из дорогих тем для ар нуво – женскую фигуру. Он отличается в этом от своих коллег Лалика, Фуке, Веве или Вольферса, которые используют её почти одержимо в своих творениях»³²⁷.

Ни роковые красавицы Лалика, ни романтические одалиски Фуке, ни меланхолические, нежные поэтессы Веве, ни символическое изображение «призрачных» фей и воительниц Готре не вдохновляли Гайяра, на создание своего образа мечтательной Евы. Пожалуй, это единственное отступление от иконографии ар нуво в творчестве Гайяра. Возможно, для него это был ирреальный мир – среда, которая «населена» слишком фантастическими и более тонкими «силами».

Итак, с 1900 по 1910 год Люсьен Гайяр создает свои лучшие украшения. Это время поисков и удачных находок, научных открытий и постижения тайн японской культуры. «За эти десять лет ювелирные произведения, представленные Гайяром, явились предметом обычных комментариев со стороны критики и художественной прессы; они анализировались, ими восхищались, а иногда и были заинтригованы некоторыми новыми техниками, которые применял мастер»³²⁸. Многие современники говорили об украшениях Гайяра, что они очень нравились парижским женщинам, потому, что были современны и изящны, и, что ещё очень важно, удобны и практичны для ношения.

Начиная с 1910 года, творческая активность Гайяра постепенно снижается. Он всё реже выступает с научными докладами и завершает своё участие на Парижских Салонах. Производство ювелирных украшений продолжалось мастером вплоть до 1921 года. Вместе с Лаликом Люсьен Гайяр осуществил исследования в области стеклоделия, пока, в конце концов, всё более увлекаясь возможностями стекла, они оба не утратили интерес к созданию драгоценностей. Окончательно художественная, научно-изыскательская деятельность мастера завершилась в 1925 году. Через семнадцать лет, 23 ноября 1942 года он умер в своей парижской квартире³²⁹.

Заканчивая исследование о творчестве одного из выдающихся французских мастеров ар нуво, внёсшего неоспоримый вклад в историю ювелирного и декоративно-прикладного искусства, создателя украшений с авторскими патинами, то, что до него не делал никто, необходимо привести ещё одну цитату из статьи князя Божидара Карагеоргиевича «Современные украшения»: «в то время как Гайяр показывал мне свои драгоценности, лежащие на газетах, загромождавших его письменный стол, я мельком посмотрел на бронзовую лакированную камбалу, одну из таких бесполезных очаровательных японских безделушек – рыбу в ярко-красной глубокой, плотной патине. Я задался вопросом: лак или эмаль? Такой интенсивный оттенок цвета жизни, который в самой Японии большая редкость, если только не созданный там специально для экспозиции. Я продолжал смотреть новые драгоценности, все же отвлекаясь на маленькую бронзовую кровь, - мой взгляд неудержимо к ней влекло. "А! – сказал мне вдруг Гайяр, - ты смотришь на это. Это всего лишь попытка, но я, наконец, нашел нужные лаки". И из ящика достал другие замечательные предметы из железа, бронзы, лаковые призмы. При таком богатстве цветные драгоценные камни, разбросанные по столу, просто померкли, и только оттенки слоновой кости, прозрачного рога и жемчуга продолжали свою сладкую песню гармоничных полутонов»³³⁰.

Люсьен Гайяр подписывал свои ювелирные работы «L.GAILLARD» ударным клеймом или монограммой.

Этот мастер создал свой художественный язык, свою образную и символическую систему, в которой встретились самобытные силы двух культур – восточной и европейской. Утончённая восприимчивость к гармонии красок и новые мотивы, эффекты построения форм, свойственные японской художественной традиции, подверглись в произведениях Гайяра талантливой декоративной разработке.

Люсьен Готре и Люсьен Гайяр – одни из лучших представителей французской ювелирной школы, безусловно «отстаивали» свой новый стиль, свое видение ювелирного искусства, любовь к орнаментике и, вдохновленные шедеврами Лалика, Фуке и Веве, создавали украшения, представлявшие лучшие стороны ар нуво.

Глава IV. Искусство, отражающее свою эпоху.

Всемирная выставка 1900 года в Париже.

Триумф французского ювелирного искусства³³¹.

В конце XIX – начале XX века в странах Европы, в том числе и во Франции, происходят изменения в экономике и промышленности, ускоряются темпы индустриализации, появляются новые технические достижения и научные открытия, развиваются средства сообщения, социально-политические связи и отношения выходят на новый уровень, в попытке избежать новых кризисных явлений в обществе и общественных противоречий. И в искусстве проявились тенденции, которые изменили его роль в жизни общества. Важнейшими становятся декоративно-прикладные искусства, активно связанные с бытом человека, с его личным пространством. «Взятый в конце XIX столетия «разбег» приводит к новым важным свершениям в культурной жизни Франции, которая развивается на фоне, переживаемого страной, экономического подъема... Париж живет исключительно бурно и притягивает к себе не только тех художников, которые стремятся к успеху, почестям, заказам..., но и тех, кто ищет новые пути в искусстве»³³². Возникает потребность в новом художественном языке, который «говорит» о едином принципе декорирования. Искусство вступает на новый путь, делает серьёзный шаг вперёд, в результате которого появляется направление со своими определёнными признаками и новой организацией пространства, которое оказалось невероятно сложным и неординарным: в процессе своего художественного развития и истории, соединения реалистического и фантазийного начал, глубокого проникновения в тайны природных явлений – оно сформировалось в стиль ар нуво – искусство, отразившее свою прекрасную эпоху. Новый стиль «... в общепринятом понимании ярче всего проявился во Франции, где источником новых форм и декоративных мотивов стал природный мир, неисчерпаемый в своем богатстве. Надо было "воззвать к природе" - этому вечному источнику вдохновения, чтобы уйти от имитации исторических стилей»³³³.

Но, несмотря на бурный технический и промышленный прогресс (рост количества железных дорог, строительство современных кораблей, заводов, фабрик, новые научные разработки, производство машинной продукции и т.д.), «эти нововведения, вместе с увеличением их потребления, позволяли быстро менять моду, и были периоды, когда стиль иногда совпадал с потребностями и по ходу «подпитывался» новым, сбивая всех с толку, но неизменно поднимался вверх»³³⁴. Этот стиль привнёс в развитие искусства критерии, которые признавались эстетически совершенными, особенно в декоративно-прикладном искусстве. Возникший огромный спрос на произведения в этом стиле, особенно предметы быта, обусловил выдвижение на первый план художественное ремесло. Всё жилище человека должно было стать произведением искусства. Красота в повседневной жизни, изящные вещи, обустройство уютного, гармоничного дома подняли значимость ручного труда. «В руках таких французских художников-ремесленников, как Эмиль Галле, Рене Лалик и Луи Мажорель, декоративные искусства достигли почти абсолютного совершенства. Мастерское владение техническими приёмами соответствовало оригинальной трактовке окружающего мира, экстраординарному воображению и неиссякаемому творческому потенциалу каждого из художников»³³⁵.

Представители декоративно-прикладного искусства «взаимодействовали» с другими видами и направлениями искусства, создавая образцы рукотворного совершенства. Гибкость и синтетичность стиля давали основания легко сочетать любые произведения между собой, «провозглашая» идею проникновения ремесла в искусство и искусства в ремесло, уравнивая их важность в художественном творчестве. Именно в синтезе жанров и состояла особенность ар нуво. «Можно поражаться тому, как иногда произведения мастеров модерна, созданные в разных странах и в разные годы, легко соединяются друг с другом, образуя гармоничный ансамбль. Пафосом создания такой универсальной синтетичности произведений, основой ее, являлась центральная идея – идея необходимости создания

"художественно творимой жизни". Модерн вовсе не хотел оформлять жизнь, он жизнь хотел уподобить искусству, и не то, чтобы сделать её искусственной, то есть как в искусстве, а сделать жизнь столь же совершенной как искусство, так, чтобы между ними не осознавалось различие»³³⁶. Мастера многочисленных художественных гильдий не концентрируются на одном виде искусства, они реализовывают себя сразу в нескольких жанрах, оставаясь, при этом, художниками высочайшего уровня. Некоторых из них могло заинтересовать и производство великолепных ваз из стекла и неповторимых мебельных предметов одновременно. Или, например, многие ювелиры создавали эскизы украшений, подстать живописным шедеврам или художники писали полотна, где были изображены драгоценности, которые затем ювелиры воплощали в золоте, платине, серебре, украшали эмалью, драгоценными и полудрагоценными камнями. В универсализме художников, в их тесных контактах был залог успеха создания произведений искусства. Это само по себе уже привлекло большое внимание публики, критиков и искусствоведов. И ювелирное дело находилось в авангарде нового направления. Оно пребывало в постоянном поиске новых декоративных форм. К 1900 году украшения стали предметом искусства и их значимость в культурной жизни общества стала очень значительной.

В конце XIX века все новейшие веяния и направления в искусстве исходили из признанного центра европейской культуры Франции или же активно стремились туда из других стран, на международные выставки, форумы собраний мирового искусства, чтобы там соперничать с лучшими художественными произведениями и получить общественное признание. «Художественная жизнь Франции в последней трети XIX века по её интенсивности и разнообразию, пожалуй, превосходила всё, что имело место ранее. Именно в этот период становится очевидным, что Франция стала лидером в развитии художественной культуры Запада»³³⁷. Это лидерство стало возможным, благодаря Парижским Салонам и событию мирового

значения, которое происходило в 1900 году в Париже в течение семи месяцев.

Это событие стало важнейшим и в истории стиля ар нуво - грандиозная Всемирная выставка (*Paris Universelle 1900*), подготовка которой началась еще в 1896 году. Впрочем, во Франции были и противники, например, представители Школы Нанси, которые «жаловались на её гигантизм, предчувствуя в нем триумф централизации, и оспаривали её ценность с коммерческой точки зрения»³³⁸. Тем не менее, Выставка 1900 года успешно состоялась и по масштабности она превзошла все предыдущие смотры мирового искусства. Согласно официальным данным, выставку посетили с 15 апреля по 12 ноября около 50 миллионов человек (!)³³⁹. Именно этот международный форум показал, что стиль ар нуво сформировался окончательно.

Выдающийся бельгийский поэт, драматург и критик Эмиль Верхарн (1855-1916) – автор поэтических сборников, таких как «Видения на моих путях» (1892), «Призрачные деревни» (1894), «Города-спруты» (1896) и др., восторженно описал картину событий, происходящих на выставке: «Сегодня павильоны и дворцы существуют вместе: ища друг друга, притягиваясь друг к другу, стоя друг перед другом, ослепляя друг друга, завидуя друг другу и опьяняя себя взаимным шумом. Их блеск растворяется в толпе, которую они зазывают и, от которой они заимствуют свою красоту, точно так же, как старинные дворцы искали себя в одиночестве. Толпа оживляет улицы, террасы и эспланады своими разноцветными массами... Толпа красива, весела, жива. Она создает миллионы волн, которым дает ритмичную регулярность, даже тогда, когда затихает. Это – могущественное и волнующее зрелище...»³⁴⁰. Как многие поэты-символисты и те, кто прочно связывал себя с символизмом, стремившиеся философски осмыслить мир, Верхарн словно предчувствовал перемены в жизни и искусстве, и, незадолго до описанных им событий продемонстрировал в одном из стихотворений превосходство мечты над реальностью:

*«В неистовстве всё знать, всё взвесить, всё измерить
Проходит человек по лесу естества,
Сквозь тернии кустов, всё дальше... Время верит,
Что он найдёт свои всемирные права!*

*Он в пыли, в атомах, в химических началах
Ликующую жизнь стремится подсмотреть.
Всё, всё захвачено в раскинутую сеть:
Миры вскрываются в песчинках малых!»³⁴¹.*

Удивительно, но как точно эти слова согласуются с искусством ювелира, особенно с произведениями в стиле ар нуво, где каждая «песчинка» и есть целый мир!

Посетители Выставки принадлежали разным поколениям, социальным группам, национальностям, но приходя в прекрасные сказочные дворцы, видя великолепные произведения искусства, разнообразие форм и красок, наблюдая ночные празднества, фейерверки, они ощущали себя представителями единого сообщества и свидетелями «рассвета нового мира», и именно здесь и сейчас происходило очень важное событие, давшее абсолютное понимание счастья. Так Выставка 1900 года «дала французам чувство возвращения в возраст чудес»³⁴².

Семьдесят шесть тысяч экспонентов, - тридцать шесть тысяч из Франции и сорок тысяч из-за границы, представляли искусство, которое потрясало и удивляло. Многие очевидцы воспринимали его как волшебство, дарованное в детстве каждому человеку. Мир стремился туда, где был настоящий праздник, и он был гарантирован всем. Любой нашел там воплощение своей мечты. Это было сродни мировой театральной постановке. Талантливый «режиссёр» – стиль ар нуво – пригласил многие нации на огромную сцену. Они «выходили» одна за другой, демонстрируя лучшие достижения своей культуры, вызывая искренние, бурные аплодисменты, подтверждая одобрение и абсолютное принятие «новой пьесы». Всё, что было показано в те дни, представляло цивилизацию.

Колоссальный, неисчерпаемый источник красоты – Природа, вдохновил новый стиль. Он вызывал только чувство восхищения и уважения. «Великолепие идей преобладало над великолепием вещей, и никто не считал возможным, чтобы стоять в стороне от движения мира»³⁴³.

И Франция показала огромное количество своих ценнейших сокровищ. Каждое художественное направление стремилось «превзойти» другое, а то и самоё себя. Во французских павильонах флоральное движение ар нуво, с глубоко проработанной орнаментальной системой, которая в течение нескольких предыдущих лет стремилась изменить традиционные представления о форме, нашло своё совершенное выражение. Именно здесь художники и мастера представили национальное направление нового стиля. ар нуво «оставил» свою печать и на драгоценных изделиях и на самых простых бытовых предметах, - все было подчинено только ему во французских павильонах. «То, что обычно называют французским «вкусом», есть бессознательная привычка, не позволяющая забывать о достижениях прошлого и опускаться ниже определенного уровня»³⁴⁴.

Ювелирные украшения были представлены в Павильоне объединенных декоративных искусств (илл. 197). Они произвели сенсацию. До этого искусенные парижане в большинстве своём не видели ничего подобного. Волна нахлынувшего интереса никого не оставила равнодушным.

Одно из помещений, находившееся внутри Павильона, созданного под руководством архитектора Хэнтшелля на его собственные средства, было перенесено в 1905 году в Музей декоративных искусств в Париже. Сегодня, в тех же самых витиеватых витринах, на фоне подлинных деревянных панелей, украшающих стены кабинета или Салона деревянных изделий, можно видеть произведения искусства, созданные в стиле ар нуво, которые видели те самые посетители выставки тогда в 1900 году. На одной из стен находится большое декоративное полотно Альбера Бенара «Счастливый остров». Это единственный внутренний ансамбль выставки, который всё ещё существует в своём первоначальном виде. Здесь творилась история ар нуво, здесь были

представлены его «безумные» проекты, с подчёркивающими характерными особенностями, произведения искусства.

Интерьер Павильона был устроен подобно ювелирному магазину. В нем было три зала. «Первый, тот, восстановленный в Музее декоративных искусств, опирался на резные деревянные столбы, напоминающие стилизованные деревья, которые показывали фактически природную мистику Вагнера, все это очень напоминало сцену в саду Клайнгсора, с драгоценностями Лалика и стеклянными вазами Галле. В этих резных витринах посетители могли восхищаться лучшими произведениями ар нуво, высоко ценимыми сегодня, благодаря которым, появилось это движение...»³⁴⁵. Витрины Рене Лалика украшала бронзовая решетка, декорированная изображениями женщин-бабочек – дань почтения танцовщице Лои Фуллер. Ее изображение или, скорее, изображение движений её танца, воспроизводилось многими французскими ювелирами в драгоценных материалах, которые были представлены здесь же, на Выставке. «Её трепещущие завесы» особенно вдохновляли Рене Лалика и Анри Веве (илл. 198).

Витрины всех ювелиров Франции напоминали огромные шкатулки, где каждый предмет имел свою ячейку. Большое количество разнообразных произведений ослепляло публику блеском эмалей и сверканием камней. Всех поражали невероятные, фантастические украшения, до сей поры невиданные. Сара Бернар, которая очень способствовала карьере Рене Лалика, вдохновила его создать к Выставке диадему «Сирена» (золото, бронза, изумруды, опалы) (илл. 199) и украшение для корсажа с изображением няяд и хищных рыб (золото, серебро, эмаль, опал, стекло) (илл. 200). «Мир театра как воплощение преображенной искусством реальности, был действительно очень близок Лалику. Сами произведения Лалика, оформленные им витрины и экспозиционное пространство, ассоциировались со спектаклем, зрелищем»³⁴⁶. Гений Лалика был по достоинству оценён публикой и критиками: «Колеблющийся полёт летучих мышей в голубоватом небе,

женщины, полные радости от жизни, увлекают своими чудесными, любовно смоделированными телами, раскинув крылья, едва касаясь и переплетаясь в свободном хороводе, принимая сказочные сокровища, выложенные у их ног. Выделяющиеся на бледном фоне, драгоценные камни в браслетах, цепочках и подвесках, расчёсках и украшениях для корсажа – лежат рядом друг с другом. Многоцветные, с разнообразными, но гармоничными линиями, вместе образуют невидимое пространство, тона которого смешались, как весенний луг или ясные, но таинственные глубины какой-то тихой холмистой вершины. Это собрание *objets d'art* является бесспорным, поскольку, оно гениальней всех триумфов Франции на этой выставке 1900 года»³⁴⁷, - писал в те дни Поль Невё.

Многие из этих прекрасных образцов в своём многообразии, показали экстраординарную новизну, вышедшую за границы обыденности. Можно сказать, что создавать такие украшения было невероятно смелым шагом, по сути, французская ювелирная школа совершила переворот в ювелирном искусстве, в традиционном понимании и назначении драгоценностей. Это была революция, это был пример, вызвавший подражание других ювелирных школ, многих и многих мастеров.

Творчество выдающихся французских ювелиров, представленных на Выставке, воспринималось уже как идеал «нового искусства», как эталон, без которого, на тот момент существование мирового ювелирного искусства было абсолютно немыслимо (илл. 201, 202, 203). «Французское превосходство в ювелирном искусстве кажется неоспоримым сегодня. Нет беспристрастного наблюдателя, который бы отрицал тот факт, что с нами больше богатства, больше разнообразия, больше оригинальности, которые больше нигде не найти; и ювелирная секция в Esplanade des Invalides на выставке 1900 г. представила целый мир прогресса, сделанный в этой особенной отрасли прикладного искусства, наших мастеров и художников, показавших остроумие, фантазию, орнаментальность, которые особенно свойственны французской расе во всём, что относится к статьям роскоши,

тем вещам, которые, в сущности, "бесполезны", если так можно сказать о женских украшениях, если так можно взглянуть на красоту драгоценных камней, искусное эмалирование и тончайшие формы, - каждая, к слову сказать, взята от безграничного богатства Природы...»³⁴⁸.

Кроме чисто национальных особенностей (сложных флорально-орнаментально-фигуративных форм, сочетания материалов и др.), французской ювелирной школе удалось дать женственный, лирически выразительный вариант ар нуво, противоречащий нормам изыск, исходивший из одной только идеи прекрасного. Не удивительно, что Выставка «вызвала громадный интерес к французской моде и дизайну»³⁴⁹, в том числе и к ювелирному искусству. Он был настолько велик, что на Выставке эти украшения приобретались не только частными лицами. Каждый хотел иметь какой-нибудь предмет ар нуво, и драгоценности были одним из самых востребованных способов принять этот стиль. Многие из них положили начало формирования музейных собраний ювелирного искусства ар нуво, например, таких как Музей Калуста Гюльбенкяна в Лиссабоне или дополнили сокровищницы музеев, таких как Музей украшений в Пфорцхайме, Музей искусства и художественных ремесел в Гамбурге, Музей декоративных искусств в Париже и др. Таким образом, менялся подход к этим произведениям, прошедшим быстрый путь от личного украшения к экспонату.

По сей день коллекции драгоценностей французских ювелиров периода ар нуво являются сокровищами мирового значения. Среди таких произведений – брошь-подвеска Лалика «Ласточки и девушки» (золото, эмаль, жемчуг) (илл. 204), которая была куплена в 1900 года на Всемирной выставке специально для собрания украшений «города золота» Пфорцхайма, который находится на севере Шварцвальда. В Музей Гамбурга отправился гребень «Хризантемы» работы Рене Лалика (золото, рог, эмаль, опалы) (илл. 205).

Еще два произведения французского ювелирного искусства, представленные на Выставке 1900 года от дома Веве по эскизу Э.Грассе, выполненные из золота и декорированные эмалями и полудрагоценными камнями, ныне находятся в постоянной экспозиции Музея декоративных искусств в Париже (илл. 208, 207). Там же можно увидеть и довольно редкое ювелирное произведение для ар нуво – часы, созданные Лаликом (золото, эмаль, стекло) (илл. 208), которые демонстрировались в его витрине в Павильоне объединенных декоративных искусств и переданные им в Музей, по окончании выставки.

«Можно сказать, что искусство этого времени прекрасно отражало дух своей эпохи»³⁵⁰. В самом деле, драгоценности французских мастеров, эти миниатюрные произведения искусства, настолько потрясли современников, что уже сразу, еще во время работы Выставки, они были возведены в ранг национального достояния и достопримечательностей музейного уровня. Таких драгоценностей никто не делал ни до, ни после. Каждое украшение было действительно *objet d'art*.

Еще одна из важнейших особенностей французского ар нуво – пропаганда ювелирного искусства через печатные издания. В специфической форме давалась возможность изучения и понимания драгоценностей, экспертизы и их анализа. Основным источником этих знаний стали парижские журналы «La Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie» (1900-1905), «Revue des Arts Décoratifs» (1897-1902), «Art et Décoration», основанный в 1896 году, и «L'Art Décoratif» (1898-1914). Некоторые выпуски были полностью посвящены проектам украшений, с описательными эссе и статьями. Особенно в период Выставки статьи известных французских критиков способствовали расширению географических границ, популяризации ювелирного искусства Франции, в котором, они считали, проявилось новаторство, специфические национальные особенности, творческие интерпретации принципов нового стиля.

В 1924 году критик Юлиус Мейер-Грефе, вспоминая это грандиозное событие 1900 года в книге «Двойная кривая – очерки» (Die doppelte Kurve – Essays), написал: «Это был вздор, но божественный вздор, и никто не раскаивается, что участвовал в нем»³⁵¹.

Важнейшим итогом Всемирной Выставки, вошедшим в историю искусства, явилась концентрация в одном месте огромного количества произведений искусства, потрясающий показ творческой мысли многих стран, следствием чего, было рождение новой эстетической системы изобразительно-выразительных средств, которая стремительно охватила всю Европу и перешагнула за океан. Особая заслуга в этом принадлежит и выдающимся французским ювелирам. И, не смотря на неизбежность распространения массовой индустрии производства (объединения искусства и промышленности), которое уже шло по пятам, такое направление, как ювелирное дело, могло и должно оставаться индивидуальным творчеством, основанным на высокой художественной программе, на ценном ручном производстве – это также было показано более ста лет назад на парижской Выставке 1900 года.

Третья республика одержала очень важную победу. Франция обрела огромный вес в культурной и политической жизни. Выставка помогла сформировать действительно ценные принципы: искусство объединило народы и страны; искусство имело и имеет созидательный характер; искусство расширило сферу своего влияния и охватило культуру в целом, что создало не только новый стиль в искусстве, но и новый стиль жизни; искусство явилось очевидным, мощным аргументом в защиту мира и спасения от войн и, наконец, искусство «открыло» границы и обеспечило универсальный мир – это был серьезный и значимый политический итог Всемирной выставки 1900 года. И, что немаловажно, этому способствовало и искусство ведущих французских ювелиров, их индивидуальный стиль, личностная самобытность, определяющая национальное своеобразие и отдельное направление *ар нуво*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ³⁵².

Эпоха стиля ар нуво – крупнейший этап развития искусства. Художественные поиски направляли представителей культуры в мир красоты и гармонии, побуждали многих из них искать прекрасное в прошлом, и это прекрасное интерпретировать по-новому, вызывали повышенный интерес к проблемам формы, технического и художественного мастерства. Преображение действительности, создание других форм декорирования и видов орнаментации, нового образа, за которым стоит целая эпоха, стали признаками стиля ар нуво. В этот период происходило переосмысление достижений мировой культуры, многочисленных художественных источников, ценных направлений, методов, формировавшихся до этого всей эволюцией европейского искусства и открытие новых художественных приёмов, сближение и слияние различных видов и жанров искусства, «смесь эпох и культур, коллаж декаданса и интеллекта – такова эпоха модерна»³⁵³.

Во Франции произошло масштабное «оживление» и обновление ювелирного искусства, непосредственно связанное с природой, как основным источником вдохновения. В это время ювелирное дело приобрело особый «статус» и достойное место среди ведущих видов искусства, а ювелирные украшения уже имели мало общего с предметами, определяющими уровень достатка их владельцев. Дизайн драгоценности не ставился в прямую зависимость от его функции, а стоимость металлов и камней не имела первостепенного значения. При создании украшений, самыми важными аспектами становятся: стремление познать законы природных явлений, переосмысление художественных памятников в культурно-историческом отражении, собственное видение художника в построении ювелирных композиций, высокое качество исполнения произведений, с применением трудоёмких эмалей и новых материалов. «Ювелиры Франции в этот период создавали образцы великолепные и яркие для общества, которое "праздновало" последние годы *La Belle Epoque*. Их работы были символическими, образными и поражающими новизной...»³⁵⁴.

Важными событиями, способствовавшими бурному росту «нового искусства» и новых дизайнерских проектов, были, несомненно, ежегодные международные выставки. Благодаря им, ар нуво очень быстро утвердился на всём европейском континенте и, в первую очередь, «захватил» декоративное искусство. Необходимость устройства международных выставок была вызвана стремлением обогатить и разнообразить художественные связи между деятелями искусства, желанием мастеров определиться с чёткими творческими задачами нового времени. Единое художественное течение, в противоположность смеси разнородным национальным типам, сформировало тонкое, эстетическое, сбалансированное целое. Лидерство французской ювелирной школы стало абсолютно очевидным, особенно на Всемирной выставке 1900 года в Париже, значение которой трудно переоценить. Одновременно, в одном месте было представлено мировое искусство, способное «идти в ногу» с прогрессом. Это был триумф искусства ар нуво и ювелирное дело заняло на этом форуме одно из ведущих, а, возможно, и первое место, настолько талантливо, виртуозно были ювелирные украшения французских мастеров. Публика проявила к этим работам колоссальный интерес. «Стиль "грёз" следовал находкам, которые внезапно "встретились" и сразу были признаны, потому что на них был огромный спрос»³⁵⁵, - утверждали современники.

Новая эра сложного в художественном отношении стиля ар нуво захватила ювелирное дело, что стало фактическим, основательным, очевидным преобразованием ремесла в искусство. Созданное золотых дел мастерами, отдельное, целостное и творчески яркое направление, было способно отображать жизненные явления, как и другие виды искусства. Предельная концентрация в маленьких произведениях искусства образного решения, организация пространства, построенного тщательно продуманными элементами, сохраняют композиционное единство. Натуралистичный характер изображения, аналитическая точность в передаче природных явлений и образов, большое количество профессионально-технологических

открытий, высокий уровень фантазирования и эксперимента определяют своеобразие, эффектность и притягательность французских ювелирных произведений в стиле ар нуво и характеризуют их как подлинно национальное искусство.

Это искусство соединило в себе натуралистическое и орнаментальное начала ар нуво. Оно создало свой собственный, узнаваемый декоративный стиль, особый характер, ювелирный язык. В ювелирных украшениях французских мастеров конца XIX – начала XX века утвердились новые формы и образы, отражающие жизненные явления – пленительные живые картины природы в миниатюре. Естественные, природные пластические мотивы, включая и женские, полные движения фигуры, которые существенно дополняли эстетическую значительность каждого изделия. Для этого мастера совершенствовали свой профессиональный уровень в технических приёмах обработки металла, камней и других материалов, создавали новые и воссоздавали подзабытые техники эмали, проявляли живой интерес к полудрагоценным и поделочным камням, рогу, кости, стеклу, акцентируя внимание на единство отраслевого ремесла и искусства. Их произведения – яркая овеществлённая память ар нуво, которая живёт вне времени и вне границ. По утверждению Клэр Филлипс, – автора нескольких статей о ювелирном искусстве ар нуво, – именно французская и бельгийская ювелирные школы находились в авангарде этого движения, и их совершенным украшениям не было равных: «ювелиры Парижа и Брюсселя создавали и определяли основы драгоценностей ар нуво, и именно здесь это искусство достигло наивысшего расцвета»³⁵⁶. Да и многие современные критики часто указывали на то, что французское ювелирное искусство, возможно больше, чем другие виды декоративно-прикладного искусства, выражали новый язык. Современники приписывали успех французской изобретательности, таланту мастеров, национальным традициям и выражали свой восторг патриотическими настроениями.

Основополагающим принципом успеха французских драгоценностей ар нуво, являлась, прежде всего, всегда ручная работа. Невозможно создать уникальное украшение машинным методом. Более того, каждая владелица хочет, чтобы драгоценная собственность подчеркивала её неповторимость, подходила только ей и никому другому, потому что главная цель украшений состоит в том, чтобы вызывать прекрасные чувства и ощущать себя индивидуальностью. Драгоценности ар нуво отвечали этим требованиям, - двух абсолютно одинаковых изделий мастера не создавали. И еще очень важная причина триумфа французских украшений ар нуво состоит в том, что, исполненные в большинстве своём из нетрадиционных материалов, они были приняты обществом частично и как реакция против недавно обнаруженных в южной Африке алмазов, которые охватили рынок в 1880-х годах³⁵⁷.

Определяющим признаком национального художественного своеобразия всегда являлось индивидуальное творчество мастера, «выявления» себя в своём произведении, характерных черт собственного стиля. Современники ар нуво так писали об этом: «стремясь к правильному движению, в котором развивается наше искусство, смелые писатели и художники, оглядываясь назад, после нескольких лет ослабления прогресса, свои сдержанные художественные и социальные чувства теперь стремительно выводят на новый путь; они все приняли уже осуществлённые реформы и через них, с чувством законной гордости, получили результаты, благодаря собственной смелости, необходимой для продолжения их творческой деятельности»³⁵⁸.

Французские ювелирные украшения этого периода становятся очень декоративными, нарядными, с характерными художественными «приметами» нового стиля, обращая на себя пристальное внимание публики. В основе их лежат живописность и естественность в изображении природных форм, умело найденный баланс между образом и орнаментом. Возникший в то время, большой интерес к ботанике и энтомологии, был вызван развитием естественных наук и влиянием японской культуры. Он, в свою очередь,

повлек за собой появление в последней четверти XIX века в искусстве, включая и ювелирное, направление, с подлинным воспроизведением природы и, одновременно, носящего особый фантазийный характер, той самой *natura naturans (naturata)* – «природы творящей» (сотворённой). Ювелирные композиции наряду с общими стилистическими чертами, порой содержали в себе яркие, индивидуальные сюжеты. Это разнообразные состояния природы, жизнь растений, насекомых, морских животных, женские образы, сказочные герои, экзотические превращения, которые заставляли ощутить и естественный ритм жизни, и проявление особенных законов драматургии. Золотых дел мастера, создавая свои драгоценные повествования, «пересказывали» их ювелирными «изобразительными» средствами, демонстрируя размах художественного таланта.

Высокая эстетическая значимость ювелирного изделия определенно влияла и на создание женских образов на живописных полотнах или плакатах. Свидетельством тому служат портреты, в которых художники стремились тщательным образом выписать ювелирное произведение. Порой казалось, что украшение, его фантастическая форма, доминирует, как декораторский приём. Отсюда и роль женщины, демонстрирующей подлинно художественные украшения на картинах, плакатах и в жизни, заключалась в том, что именно она была неременным объединяющим живым явлением, между прекрасным ювелирным изделием и публикой «по ту сторону искусства». Современники этих украшений чётко определяли значительность одного из самых специфических видов прикладного искусства для единого женского образа: «Теперь опять взгляните на декоративность и украшательство – не это ли высшая миссия, возложенная на женщину? Не она ли принимает на себя наиболее активную роль во всём этом? Современная ювелирная мода... имеет во Франции большее распространение новых идей на пути декоративного искусства, чем все крепкие эстетические теории когда-либо развивавшиеся»³⁵⁹. То есть, ювелирное искусство ар нуво, особенно французское, выходило за рамки

традиционного производства украшений, оно было эквивалентно эффектному декоративному приёму в живописи, скульптуре, а в некоторой степени, по выверенности, взвешенности и продуманности, сродни и архитектурному сооружению. Такой подход художников-ювелиров отражал характер и суть авторского ювелирного украшения, как произведения мирового искусства, как предмета возвышенного положения, которое воздействует эстетически и на тех, кто им владеет, и на тех, кто его разглядывает, вызывая тот же ассоциативный ряд впечатлений, что и от созерцания живописи или скульптуры. Ювелирное украшение в стиле ар нуво изменило отношение к материальной природе вещей, обозначив свою особую значительность, равнозначное место среди образцов мирового искусства, причастность к красоте и изыску, объединив в себе конкретное функционально-утилитарное назначение и созерцательное начало. Оно подтвердило неповторимое своеобразие личности художника, убедительно передавшего живописным языком своё «истолкование» природы, производя впечатление большой торжественности.

Однако критическая реакция современников на драгоценности ар нуво была неоднозначна. «Многие чувствовали, что ювелиры создавали украшения для витрины, которые были полностью непрактичны»³⁶⁰, то есть произведения без «практической пользы». Но, возможно ли вообще говорить об украшениях, как о вещах, создававшихся и создающихся из соображения практицизма, разумеется, исключая функцию скрепления одежды? Драгоценность как деталь костюма, соответствующая стилистике одежды, является его украшением и дополнением. В период ар нуво это было особенно актуально, потому что сам орнамент стиля с элементами символизма, переработкой исторических и национальных мотивов, натурализмом и тяготением к природным формам, полностью отвечал художественной фантазии ювелиров и дизайнеров, при создании в высшей степени декоративных и театральных драгоценностей. Некоторые и современные исследователи ар нуво признают его «потрясающее по

интенсивности воздействие, но ограниченное по возможности. Ар нуво больше подходил для будуара, а не для фабричной скамьи, к ручной индивидуальной работе для богатого заказчика, а не для массового производства»³⁶¹. Тем большую ценность драгоценности ар нуво имеют нынче, особенно, когда неумолимо бежит время и этим шедеврам перевалило за сто лет! Созданные в единственном экземпляре, подписанные известнейшими мастерами, имеющие *provenance*, такие украшения бесценны.

Одной из особенностей французского ювелирного искусства было то, что в созданных ювелирных шедеврах присутствовал довольно сложный декоративный язык: во флорально-орнаментально-фигуративных мотивах сочетались преимущественно женские образы с природным узором и динамичным линейным орнаментом. «Несомненно, привычное понимание декоративно-прикладного искусства прошедших веков отразилось в очень сложных созданиях в стиле модерн, но желание найти забытые техники, а также возвращение к ручному труду и внимание к материалам и цвету, к которым ранее относились небрежно, стали очень важными для искусства в период ар нуво»³⁶².

Особенностью таких драгоценностей являлось и то, что многие из них были больших размеров, многочастные, поэтому не годились для украшения костюма. Композиционно сложные драгоценности, созданные с помощью трудоёмких ювелирных техник, например, витражной эмали, которая сама по себе была очень хрупким материалом, становились своего рода арт-объектами, никогда не носились, а только экспонировались на выставках. Исключение могут составлять такого рода украшения, которые демонстрировались дамами в новом искусстве – искусстве фотографии, с развитием которой, не составляло особого труда запечатлеть драгоценность музейного уровня на костюме.

Отсюда и определялся круг заказчиков ювелирных драгоценностей ар нуво: театральные миры, аристократическая верхушка *Belle Epoque*, коллекционеры. Например, большие размеры украшений, сделанных для

Сары Бернар, Клео де Мерод, Жюли Барте и других актрис, не случайны. Ювелиры учитывали то, что со сцены драгоценности должны быть хорошо видны, поэтому их фантастический характер, в равной мере, был сродни части декорации, направленный на усиление выразительности образа.

Талант, изобретательность и профессионализм французских ювелиров, неординарное использование различных материалов, зачастую недрагоценных, непрерывное наблюдение и изучение природы, и высокий уровень изображения её мотивов, утонченный эстетизм, мастерство и убедительность художественного мировоззрения, подняли ювелирное дело до одного из ведущих видов искусства в период ар нуво. Важнейшие художественные новооткрытия в этой области стали возможны, благодаря творчеству ведущих и наиболее известных пяти французских мастеров: Рене Лалика, Жоржа Фуке, Анри Веве, Люсьена Гайяра и Люсьена Готре. Каждый из них внёс большой вклад в развитие ювелирного дела, где проявились наиболее характерные тенденции нового стиля, потому, что ар нуво – «это действительно самый декоративный стиль в истории искусства и один из лучших, подходящих для создания драгоценностей»³⁶³.

Рене Лалик – основатель французского ювелирного ар нуво, великий мастер, творчество которого убедительно показало отсутствие различия между высоким искусством и прикладным. Безусловно, что все работы этого мастера представляют огромный интерес. Он оказал самое большое влияние на ювелирное искусство Франции и европейское в целом. Его дизайн, идущий от природы, показал ар нуво эстетический. Его ювелирные изделия, выполненные с большим мастерством, - кольца, браслеты, украшения типа «собачий ошейник», броши, гребни для волос, часы, колье и диадемы являются, несомненно, произведениями мирового ювелирного искусства. Рене Лалик был одним из самых талантливых ювелиров периода ар нуво и его имя неразрывно связано с этим стилем. Именно в период ар нуво мастер создал свои лучшие произведения, навсегда вписав своё имя в мировое ювелирное искусство.

Ювелирные украшения Рене Лалика были очень неординарны, смелы и праздничны. Исполненные с большим эстетическим чутьём, они отличались жанровым разнообразием, для многих искусённых, они стали откровением. Темы литературных произведений, женские образы, пейзажные композиции, изображение флоры и фауны, мотивов японского искусства, имеют у него своеобразную трактовку. Оригинальность и высочайший профессиональный класс проявились и в украшениях Лалика, созданных в традициях гротесковой орнаментации. Его «созидательный дизайн был как точка кипения, выплескивающая через край свои идеи»³⁶⁴. Лалик стал ведущим ювелиром нового стиля, а его ювелирные изделия эталоном для многих европейских мастеров и ювелирных фирм. Примечательно, что многие французские ювелиры и ювелирные дома с приходом ар деко, возникшего в искусстве после Первой мировой войны, приняли этот стиль и начали создавать украшения, которые не имели ничего общего с предыдущим стилем. Многие, но только не Лалик. Этот мастер остался верен ар нуво и даже те немногие поздние украшения, которые были не так сложны конструктивно, все равно заключали в себе некую повествовательность, образ, мысль.

Изучение произведений первого ювелира Франции эпохи ар нуво помогает оценить работы его коллег и современников. Изготовление образных, коллекционных украшений, поставило в ряд ведущих ювелиров Франции этого периода и таких мастеров, как Жорж Фуке, Анри Веве, Люсьен Готре, Люсьен Гайар.

Изделия, созданные самим Фуке или по проектам, сотрудничавших с ним Ш.Дерозьера и А.Мухи, свидетельствуют о высоком уровне ювелирного мастерства и художественного вкуса. Стилизованные природные мотивы в украшениях Фуке были очень оригинальны и, что очень важно, современны. В совершенно самобытной манере, с многочисленными впечатляющими деталями, им выполнялись и портретные украшения, имеющие много общего с живописными полотнами. Лица и характеры его зрительных

образов в обрамлении органичного орнамента, явились одним из узнаваемых примеров стиля ар нуво.

Блестяще продуманные дизайнерские проекты драгоценностей ювелирного дома Веве и лично Анри Веве, имели характер новизны и свободы в выборе тем, согласно стилю эпохи. В художественном наследии Веве большой интерес представляют фигуративные композиции: и антикизированные, и связанные с национальными образами французской Бретани. Образ женщины, созданный им в украшениях, навеян романтическими литературными произведениями. Выдающиеся произведения ювелирного искусства были созданы Веве в сотрудничестве с Э.Грассе, в частности на аллегорические темы и на сюжеты, связанные с искусством символизма. В его изделиях чувствуется строгое соответствие орнаментике стиля. Анри Веве признается исследователями французского ювелирного искусства, как один из талантливых французских мастеров.

Люсьен Гайяр также создал свой художественный язык, свою образную и символическую систему. Основа её исходит из традиционного японского искусства, особенно живописи и графики. В его произведениях присутствует особый духовный мир, поэтому, как правило, его украшения выполнены со скрупулезным вниманием к каждой детали. Творческие находки Люсьена Гайяра – изысканные, высокохудожественные драгоценности в японском вкусе, поставили его в ряд мастеров, повлиявших на развитие ювелирного дела не только во Франции, но и за её пределами и упрочили связи европейского ар нуво и восточной изобразительной традиции.

Люсьен Готре – единственный из пяти ведущих ювелиров Франции периода ар нуво, кто не имел собственной фирмы и работал на другие ювелирные дома. Возможно, его заслуга в том, что, созданные им произведения, выходявшие в свет под клеймом этих фирм, только приумножали их славу, признание и успех. Такие компании, как Ювелирный дом Веве и фирма Гаруа, не без участия Готре, встали в ряд самых лучших производств французских и европейских драгоценностей ар нуво. Но и его

собственное имя навсегда вписано в золотой список художников-ювелиров «нового искусства».

Пятеро этих мастеров внесли, несомненно, огромный вклад и в национальное ювелирное дело. Их работы являются подлинно высокохудожественными образцами французского ювелирного искусства. Они признаны всемирной, прежде всего, эстетической ценностью и, конечно, материальной, независимо от того, что в них не часто использовались драгоценные материалы. Так или иначе, многие из мастеров были тесно связаны друг с другом. В основе их творчества лежат не только общие художественные принципы, характерные для рубежа веков, но и те своеобразные черты, которые определяют неповторимую авторскую манеру. Опыт и творчество каждого в отдельности и всех вместе являются наследием стиля ар нуво.

В целом, творчество пяти ведущих ювелиров Франции конца XIX – начала XX века отличается не только очень высоким профессиональным уровнем, но также тонким пониманием художественных традиций прошлых эпох, которые обрели новую жизнь в иконографии одного из самых красивых стилей. Сотрудничество ведущих ювелиров с художниками ар нуво, способствовало ещё более творческим подходам и дальнейшим разработкам украшений.

Лалик, Фуке, Веве, Готре и Гайяр всегда следовали золотому правилу, в котором говорится, что ювелир, прежде всего художник. Благодаря новому декоративному языку, стилевым приёмам, тщательной детализации они органично сочетали в драгоценностях мироощущения художников-прерафаэлитов, умеренный символизм, лёгкий романтизм, свободные интерпретации античности, готики, искусства Востока, специфические национальные особенности.

В совокупности орнаментальные элементы, мотивы и темы сформировали собственный стиль французских художников-ювелиров, который опирался на переосмысление исторических форм в контексте ар

нуво, изучая и принимая идеи, которые были им близки, исключая безоговорочное копирование и увлечение чужими изобразительными находками. Ещё в XVIII веке энциклопедист и критик искусства Дени Дидро писал по поводу культурного и исторического наследия: «Пренебрегать изучением великих образцов, это значит вернуть себя к моменту возникновения искусства и претендовать на славу Творца»³⁶⁵. Высоко ценя мастеров и искусство ушедших эпох, эти мастера никогда им не подражали. Неизменно сохраняя восхищение ими, они, одновременно, проявляли силу своего художественного мировоззрения, подчёркнутую индивидуальность, собственный «почерк», создавали свою конкретную форму совершенного произведения искусства. Новый для этого вида искусства психо-эмоциональный внутренний смысл произведений, своего рода материализация определённых человеческих переживаний, лёгкий оттенок мистицизма, чувственность и эротичность в рамках дозволенного, драматизм, выразительность, тонкий лиризм убедительно свидетельствовали о высоком художественном мышлении французских мастеров.

Они открыли характерную повествовательность в ювелирном искусстве. «Драгоценностей ар нуво сохранилось во Франции больше, чем в каких-либо других странах, потому что там было немало способных мастеров, если не сказать – гениев»³⁶⁶. Французские ювелиры воплощали в украшениях разнообразные явления природы. Каждый по-своему, они сумели в своих произведениях показать этот сложный, утонченный и своеобразный мир. Каждый из них был вовлечен в создание новой рукотворной красоты, в исследование растений, их биологических особенностей, структуры и циклов жизни, в изучение естественного поведения насекомых и птиц. Они сумели в увиденном тысячи раз, показать прекрасное средствами своего профессионального «языка». Более того, они создавали драгоценности с лицами и стройными женскими фигурами, а ведь это всегда было прерогативой ведущих изобразительных искусств.

Воздействие французских ювелирных украшений на западноевропейское ювелирное искусство конца XIX – начала XX века было очень значительным. Они дали своего рода толчок к переосмыслению собственных художественных изысканий мастеров во многих странах. Например, скульптор и автор эскизов изделий из стекла, Филипп Вольферс, стал одним из лучших ювелиров бельгийского ар нуво. С 1897 года он занялся исключительно изготовлением ювелирных изделий. Около 1900 года он открыл филиалы своей ювелирной фирмы в Антверпене, Люттихе, Генте, Дюссельдорфе, Будапеште, Лондоне и Париже. Вольферс, как и французские ювелиры, принимал участие в международных выставках с 1897 по 1905 год³⁶⁷.

Один из братьев Масриера, выдающихся испанских ювелиров периода ар нуво – Луис, был потрясен работами Рене Лалика, представленными на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Вернувшись в Барселону, он разобрал многие, уже готовые свои изделия и за шесть месяцев создал новую коллекцию украшений в стиле ар нуво, которые были проданы за одну неделю. Возможно именно эти изделия Луиса Масриеры, например, подвески с изображением девушек в контуре круга или на фоне декоративного диска, с наспадающими драпировками платья, стали «визитной карточкой» его Ювелирного дома.

В Америке влияние творчества Лалика и других французских мастеров, явно проявилось особенно после Всемирной выставки в Париже. Луис Тиффани и его фирма «Tiffany & Co» ещё до 1900 года изготавливали в стиле ар нуво изделия из серебра, стекла и керамики, демонстрируя принадлежность к этому стилю. Однако, познакомившись с драгоценностями, созданными французскими мастерами, Тиффани организовал у себя ювелирный отдел под руководством дизайнера Джулии Мэнсон³⁶⁸. Некоторые работы фирмы Тиффани практически скопированы с ювелирных украшений работы Жоржа Фуке и выполнены в технике «эмали с

золотыми лепестками», которую применял Этьен Туретт, при изготовлении драгоценностей.

В Англии некоторые представители «Движения Искусств и Ремёсел», относившиеся более сдержанно к декоративной линии ар нуво, постепенно перешли от простых образцов дизайна к более сложным, увидев произведения ювелирного искусства представителей французской ювелирной школы, например, один из ведущих мастеров движения художник, архитектор и ювелир Чарльз Роберт Эшби, последователь У.Морриса, основатель «Гильдии и Школы художественных ремёсел» в Лондоне³⁶⁹. Его новые серебряные украшения отличались бóльшей выразительностью и пользовались успехом.

И в России мастера фирмы Фаберже и другие русские Ювелирные дома приняли парижские новооткрытые сокровища, как истинное творчество, как новый этап в истории ювелирного искусства. «Эти драгоценности – захватывающий наркотик и даже больше... Драгоценности изменились раз и навсегда, благодаря этим немногим мастерам 1890-х годов, их ограниченному выпуску и ручной работе. Только уникальные, важные драгоценности сделали бессильной экономику массового производства. ...художники-ювелиры всюду сегодня должны свой рынок стимулировать силой искусства ар нуво. Важность этой эпохи стала признаваться только теперь»³⁷⁰.

На рубеже веков и в самом Париже появились целые школы подражателей Лалика, Фуке, Веве, Гайяра и Готре. Среди них были ювелиры, исследовавшие новую форму творчества: художник → дизайнер-модельер → мастер-ювелир. Многие известные фирмы начали приглашать дизайнеров стиля ар нуво: Люсьен Леви-Дюрмер работал у Андре Фализа, Люсьен Бонвалле – у Эрнеста Кардейлака³⁷¹.

В этот период «насыщенного» чувственностью искусства, возникло и понятие элитарного стиля, «стиля не для всех». «Менее оригинальные, из того огромного количества художников ар нуво и более талантливые, чьё

творчество стало подобно взрыву, достаточно сказать о стекле Эмиля Галле и ювелирном искусстве Рене Лалика, сделавших выбор "возвращения к ремеслу",... прочно встали на путь традиционной французской художественной роскоши»³⁷². Разумеется, французское ювелирное искусство этого времени имело светский характер. Буржуазия создала зависимость художников от самой себя. На благодатной почве спроса и моды определенные произведения «Прекрасной эпохи» становились ярким примером художественного сочетания коммерции и творчества.

И в то же самое время произведения искусства, созданные мастерами, ставились на конвейер производства и их пытались сделать доступными каждому. Общедоступность красоты провозглашается новым лозунгом времени, а механизация, ненадолго отступив, опять становится экономической потребностью. Так как массовое производство ювелирных изделий быстро распространялось, единичные вещи, выполненные вручную, становились все более дорогими и редкими, а потому невостребованными. Индустрия и всеобщая модернизация привели к неминуемой стандартизации изделий. Культ ручного труда, художественные навыки, на которых базировалась эстетическая программа ар нуво, остались в прошлом. Одно из важнейших правил, выдвинутых Джоном Рёскиным: «Никогда не поощряйте имитацию или копирование чего-либо, кроме, как ради сохранения записей о великих работах»³⁷³, было постепенно забыто.

Механические способы обработки драгоценных металлов, использование в основном полудрагоценных и поделочных камней, цветного стекла, заменившего любые другие вставки в украшениях, сделало возможным удешевление ювелирных изделий. Мастера производили более простые, легкие украшения, пользовавшиеся спросом у широких слоев населения. Немалую роль в этом сыграло широчайшее распространение дешевых фабричных изделий. Многие современники, понимавшие, что индустриализация навсегда разрушит традиции создания уникальных произведений, призывали остановиться и «не менять ювелирный молоточек

на прокатный стан... Это прекрасное искусство заканчивается с индустриализацией... древняя мастерская, старинная семейная мастерская очень быстро уступают место современной фабрике; техническая революция нарушила традиционные связи, нанесла по ним сокрушительный удар; этому превращению полезно противиться, – хотя бы так быть единственной ему преградой»³⁷⁴.

В условиях постоянно растущего промышленного производства, востребованности экономичных решений, индивидуальное творчество художника с трудом выживало в конкуренции с достижениями техники. «Часто говорится – эти блестящие работы несли с собой семена их собственного распада, потому что стиль – это последний вздох конца века, столь сложный при рождении, что он не мог далее развиваться... Дешёвое, тяжеловесное, но быстрое машинное производство, в отличие от трудоемкого, ручного, индивидуального труда, создало непреодолимое экономическое давление на ар нуво, как универсального стиля и фактически убило его»³⁷⁵.

Ещё одной возможной причиной быстрого снижения популярности драгоценностей ар нуво стало и их копирование ювелирами, мастерство которых было скромнее мэтров ювелирного искусства. Каждая оригинальная драгоценность была уникальна и эксклюзивна. Но копировщик делал реплику с определённой вещи, а вслед за ним и другой воспроизводил копию с копии. В результате получалось растиражированное изделие, которое мало походило на эксклюзивное произведение и уже не было интересно ценителям ювелирного искусства.

«В 1909 году Э.Деверин (худ. критик, искусствовед – прим. авт.) спросил несколько выдающихся критиков и мастеров в интервью, которые позже были опубликованы, почему подающий надежды, экспериментальный период, начавшийся около 1890 года не был плодотворным? Ф. Журден, Рене Лалик, Луи Мажорель и Роже Маркс ушли от этого вопроса, только предположив, что все надежды, которые процветали в 1899 и 1900 году

постепенно исчезли сами собой, и они все констатировали, что когда-нибудь будет тенденция возврата к классицизму»³⁷⁶. Однако, с сегодняшней точки зрения, французские украшения в стиле ар нуво, даже сделанные копирующими, представляют большой интерес и соответствуют своему времени, потому что безупречны сами образцы и суть этого своеобразного искусства.

В наши дни обращение к искусству стиля ар нуво господствовавшего на рубеже XIX – XX веков, к «следам» его непосредственного влияния на европейское искусство, к художественной жизни его эпохи, историко-культурному наследию, вызвано повышенным вниманием. Особенно к ювелирному искусству. Коллекционеры и ценители подлинных произведений искусства, проявляют особый интерес к истории художественных открытий стиля и художникам, ставших его выразителями. Производящие впечатление драгоценности, принимавшие участие не на одной «ярмарке тщеславия», постепенно перешли в разряд «закрытого» искусства. Учитывая стоимость этих украшений, многие владельцы не хотят говорить о них свободно и показывать общедоступными способами в целях безопасности.

Наследие ар нуво, покорное лишь его собственным законам, никогда не перестанет быть востребованным, потому что неизменно существует проблема эстетики и в быту, и вообще в жизни. Художественная программа его, рождённая из идеи красоты, может стать современной и необходимой, способной расширить интерес человека к культуре, проникнуть глубже в верное понимание природы. В образах стиля, смыслом которых является стремление привнести прекрасное в жизнь, видятся необходимые пути для достижения идеала, совершенства и гармонии. «Некоторые историки сегодня, когда говорят о стиле, безответственно пожимают плечами, другие выражают дикое и прогрессирующее повальное увлечение им, для третьих, он является серьезным универсальным движением, подобно готике или барокко... Он слишком быстро закончился, чтобы его по достоинству можно

было тогда оценить, кроме оставшейся твердой уверенности, что образное мышление этих художников, было весьма удивительно: в прикладном искусстве их изделия имели огромное разнообразие, спонтанность и романтическое состояние»³⁷⁷.

«Нарушивший» покой ар нуво, сумел влюбить в себя и покорить современников новизной своих художественных, фантастических образов, совершил настоящий переворот в искусстве, мышлении, мировосприятии. «Придумал» бесконечное количество эффектно построенных форм, для столь же громадного числа моделей, предметов и объектов. Стилистика его произведений, созданных на таком необъятном поле формотворчества, явилась независимой, свободолюбивой, утонченной, мечтающей. Именно с приходом этого стиля, с его абсолютно победным «шествием», совершилась эпохальная смена и художественной системы. Еще в 1901 году один из французских художественных критиков Морис Хамель регулярно писавший эссе о парижских Салонах, где выставлялись и произведения ведущих французских ювелиров, сформулировал причины триумфа искусства вообще и ар нуво в частности: «Искусство – это более высокая функция человеческого ума. В совокупности со всем остальным, оно не получило ничего, что бы изолировало его от ностальгического созерцания, но, к сожалению, очистило его от прошлого. Это не химерная область, которая находится за пределами жизни, а идеальное расширение этой жизни, магическое зеркало или собрание вечных типов, их эфемерных форм. Светлые и энергичные фазы его соответствуют эпохам или поколениям людей, где объединились силы в общей вере его великой миссии, определяющие его значение и даже находящие в нём цель – быть его гордостью и радостью»³⁷⁸.

В таком случае, естественно встал вопрос о причинах заката ар нуво. Кажется наиболее вероятным, что все его законы уже были выработаны в начале XX века, фантастическая новизна форм, некоторая манерность и кажущаяся вычурность, смелость художественных приемов, сотворивших

коренной переворот в искусстве, не могли развиваться далее, а, возможно, уже перестали быть новаторскими, уже не могли дарить тот восторг и удивление, которые были в начале его пути. Возникший, как интернациональное движение, ар нуво начал постепенно сталкиваться с национальными интересами, где движущей силой новых перемен в искусстве был патриотизм. Справедливости ради, надо сказать, что даже сами современники опасались угасания ар нуво ещё во время его расцвета. «Много сказано, много сделано, много отражено в возрождении ювелирного искусства, - это абсолютно очевидно в настоящее время в Париже. Это возрождение – богатство и изобилие, но что в будущем? Какой плод сможет выдержать столько гламура, который готов был родиться и исчезнуть? Не опасно ли, увидевшему хорошие намерения, потерпеть неудачу – высокую вероятность падения слишком обильного процветания этого движения?»³⁷⁹. Эти опасения оказались реальностью. «Непосредственный предшественник современности»³⁸⁰ - этот стиль был слишком красив, слишком совершенна была игра его красок, слишком обольстительны были его формы, исходившие от природы, исполненные с неповторимой выразительностью. Теперь стало очевидно, что «стиль "art nouveau" ... является утраченным раем общеевропейского культурного синтеза»³⁸¹.

Всё искусство ар нуво необходимо считать важной частью и следствием развития мировой истории. Уже ставшая исторической художественная форма, основанная на подлинных художественных ценностях, и, в то же время, как вновь открытая среда, как новое художественное откровение, и ныне обнаруживает в себе яркие, естественные, утончённые чувства, способные оказать гармоничное воздействие на жизнь человека. А одно из его наиболее выразительных направлений – французское ювелирное искусство, отразившее неповторимый образ собственной эпохи и тесно связанное с историческими художественными направлениями, «пленённое» волшебством природы и жизни, отказавшееся от производства стереотипных украшений, навсегда

утвердилось в контексте соединения «формы и духа». У.А.С. Бенсон – английский дизайнер – писал в 1903 году в эссе о прикладном искусстве (о «Движении искусств и ремесел» Уильяма Морриса, с чего и начался ар нуво): «хорошее и плохое в искусстве трудно определить: это – дело не разума, но чувства»³⁸². Идеи ар нуво, облечённые в высокую художественную форму, воспроизводящие природу и, одновременно, подчиняющиеся пылкому воображению, стали ярким проявлением в ювелирном искусстве Франции конца XIX – начала XX века.

Одно из самых ярких наследий ар нуво – французское ювелирное искусство – первоисточник, выдающийся памятник мирового искусства и сегодня продолжает оставаться образцом изящества, тонкого вкуса, восхищения. Это искусство является интереснейшим предметом изучения и, чем глубже проникновение в его сущность, в разнообразие форм и образов, в артистический замысел художников и мастеров, тем поразительней становятся собственные открытия в естественной Природе, в её жизненных, конкретных состояниях, которые, кроме эстетического, дарят и духовное наслаждение.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1. Агибалова, В. В поисках стиля: окружающий мир глазами художника / В. Агибалова // Антикватория – 2006. – № 2 (19). – С. 28-31.
2. Андерсон, Б. Определение драгоценных камней / Б. Андерсон. – М. : Мир камня, 1996. – 456 с.
3. Андриющенко, А.И. Руководство золотых и серебряных дел мастерства / А.И. Андриющенко. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2004. – 146 с.
4. Анисимова, Е. Работы Лалика в собрании Эрмитажа // Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М. : [б.и.], 2010. – С. 56-59.
5. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Словарь терминов / Под общ. ред. А.М. Кантора. – М. : ЭЛЛИС ЛАК, 1997. – 736 с.
6. Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – М. : Высшая школа, 1993. – 512 с.
7. Божович, В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX - начала XX веков / В.И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 319 с.
8. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага : Артия, 1988. – 496 с.
9. Борисова, Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX – начала XX века / Е.А. Борисова. – М. : Наука, 1971. – 239 с.
10. Борисова, Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн / Е.А. Борисова. – М. : Галарт, 1994. – 359 с.
11. Бродский, В. Сходство и контрасты: О взаимосвязи японского и европейского декоративно-прикладного искусства / В. Бродский // Искусство. – 1962. – № 12. – С. 55-61.
12. Брюнаммер, И. Произведения Рене Лалика в Музеях Московского Кремля // Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М. : [б.и.], 2010. – С. 12-25.
13. Брюнинг, А. Влияние Китая и Японии на европейское искусство / А. Брюнинг // Вестник воспитания. – 1902. – № 9. – С. 156-176.

14. Бурцев, А.К., Гуськова, Т.В. Драгоценные камни. Красота, долговечность, редкость, магия, легенды, жизнь / А.К. Бурцев. – М. : ПРИМАТ, 1992. – 128 с.
15. Буткевич, Л.М. История орнамента. Учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Л.М. Буткевич. – М. : Владос, 2004. – 264 с.
16. В плену у линии: искусство модерна в собрании Эрмитажа / [авт. текста – Т.В. Раппе]. – СПб. : Тип. НТ-Принт, 2005. – 31 с.
17. Вагнер, О. Современная архитектура // Мастера архитектуры об архитектуре / Под ред. А.В. Иконникова. – М. : Искусство, 1972. – 590 с.
18. Ван де Вельде, А. Очищение искусства // Мастера архитектуры об архитектуре / Сост. и ред. А.В. Иконников. – М. : Искусство, 1972. – С. 83-91.
19. Верхарн, Э. Избранное / Э. Верхарн. – М. : Гослитиздат, 1955. – 551 с.
20. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2002. – 344 с.
21. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / В.Г. Власов. – СПб. : ЛИТА, 2000. – Т.1. – 863 с.
22. Галанина, Л.К. Ювелирные изделия в Эрмитаже. Особая кладовая / Л.К. Галанина [и др.]. – Л. : Аврора, 1972. – 83 с.
23. Гейко, А.Г. Проблема восточного воздействия на художественную культуру Франции XIX – начала XX века // На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. – СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2006. – С. 100-103.
24. Герчук, Ю.Я. Что такое орнамент? / Ю.Я. Герчук. – М. : Галарт, 1998. – 326 с.
25. Голота, А.И. Апология Модерна / А.И. Голота. – М. : [б. и.], 1994. – 17 с.

26. Государственный Эрмитаж (альбом) / Сост. В.А. Суслов [и др.]. – М. : Советский художник, 1987. – 359 с.
27. Грабарь, И. Моя жизнь. Автобиография / И. Грабарь. – М., Л. : Искусство, 1937. – 376 с.
28. Декоративные цветы: По работам М.П. Веренея / авт. и сост. Виллер У. – М. : Магма, 2002. – 175 с.
29. Дидро, Д. Об искусстве / Д. Дидро ; пер с франц. К.А. Большевой, А.С. Гущина и Н.Б. Красновой. – Л., М. : Искусство, 1936. – т. I - 237 с., т. II – 248 с.
30. Долгих, Е. Вечно прекрасный Лалик / Е. Долгих // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – № 5. – С. 10-19.
31. Дронова, Н. Ювелирные изделия. Справочник. Энциклопедия. Классификация. Описание. Оценка / Н. Дронова. – М. : Ювелир, 1996. – 352 с.
32. Европейские ювелирные украшения: историзм и югендстиль 1850-1920. Пфорцхайм. Каталог выставки / [авт. кат. и концепции выст. Фриц Фальк]. – СПб. : Schmuckmuseum, sor., 1996. – 112 с.
33. Европейский символизм. Сборник статей / Отв. ред. проф. И.Е.Светлов. – СПб. : Алетейа Ист. кн., 2006. – 495 с.
34. Жаркова, Т. Этот сказочный Лалик... / Т. Жаркова // Jewelry Garden. – 2007. – № 6-7. – С. 51-56.
35. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. / М.М. Постникова-Лосева [и др.]. – СПб. : Комета-2 : Вертикаль, 2003. – 373 с.
36. Золото мира / Отв. ред. А. Журавлёв. – М. : Аванта+, 2003. – 183 с.
37. Зубрилина, С.Н. Справочник по ювелирному делу / С.Н. Зубрилина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. – 352 с.
38. Иванов, В. Искусство и ремесло ювелира: Пять вопросов художникам / В. Иванов // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 8 (321). – С. 5-19.

39. Искусство Картье. Каталог выставки / Ред. Ж. Шазал. – СПб.-Paris : Les Éditions du Mécène, 1992. – 136 с.
40. Искусство модерна / Под ред. Я. Пундик. – М. : Эксмо, 2012. – 240 с.
41. Искусство Рене Лалика. The art of René Lalique. Каталог выставки. Московский Кремль. – М. : [б.и.], 2010. – 269 с.
42. Каган, М. Проблема Восток-Запад в философии культуры: взаимодействие художественной культуры / М. Каган. – М. : Наука, 1994. – 158 с.
43. Калитина, Н.Н. Встречи с искусством / Н.Н. Калитина. – Л. : Искусство, 1963. – 158 с.
44. Калитина, Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII – XX веков / Н.Н. Калитина. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – 274 с.
45. Кашекова, И.Э. От античности до модерна / И.Э. Кашекова. – М. : Просвещение, 2000. – 143 с.
46. Кириченко, Е.И. Интерьер русского модерна / Е. Кириченко // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 10. – С. 53-64.
47. Кириченко, Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии / Е.И. Кириченко // Советское искусствознание. – 1979. – Вып.1. – С. 249-283.
48. Клингер, М. Живопись и рисунок / М. Клингер. – СПб. : изд. В. Л-ва, 1908. – 55 с.
49. Корнилов, Н.И., Солодова, Ю.П. Ювелирные камни / Н.И. Корнилов [и др.] . – М. : Недра, 1987. – 283 с.
50. Костеневич, А.Г. Французское искусство XIX - начала XX в. в Эрмитаже / А.Г. Костеневич. – Л. : Искусство, 1984. – 291 с.
51. Костюк, О.Г. Галерея драгоценностей Эрмитажа. Кандидатская диссертация / О.Г. Костюк. – СПб., 1995. – 260 с.
52. Котюкова, Н. Гений модерна / Н. Котюкова // J&W (Ювелирные украшения и часы). – 2006. – № 2. – С. 76-82.
53. Крижановская, М. Маятник Фуке / М. Крижановская // J&W (Ювелирные украшения и часы). – 2006-2007. [б. н.] – С. 80-87.

54. Лиможские эмали. Огневое искусство XX в. Каталог выставки. – СПб. : Славия, 2003. – 64 с.
55. Матлинз, А.Л., Бонанно. А.К. Ювелирные изделия. Драгоценные камни / А. Л. Матлинз. – М. : Дело и сервис, 2001. – 319 с.
56. Мейер-Грефе, Ю. Современное французское искусство / Ю. Мейер-Грефе // Мир искусства. – 1903. – т.10. – № 9. – С. 87-100.
57. Мидан, Ж.-П. Модерн: Франция / Ж.-П. Мидан. – М. : Магма, 1999. – 174 с.
58. Миллер, Дж. Ювелирные украшения / Дж. Миллер. – М. : Астрель, 2004. – 256 с.
59. Миллер, Дж. Модерн: Путеводитель коллекционера / Дж. Миллер. – М. : Астрель, 2005. – 240 с.
60. Моррис, У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. – М. : Искусство, 1973. – 512 с.
61. На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. Государственный Эрмитаж. Сборник. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 158 с.
62. Николаева, Н. Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры / Н. Николаева // Вопросы искусствознания. – 1993. – Вып. 2-3. – С. 58-73.
63. Николаева, Н. Японские мотивы в искусстве модерна / Николаева Н. // Вопросы искусствознания. – 1994. – Вып. 2-3. – С. 312-326.
64. Новая история стран Европы и Америки. Начало 1870-х годов – 1918 г. / Под ред. И.В. Григорьевой. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2001. – 719 с.
65. Пассуш Лейте, М.Ф. Рене Лалик в коллекции Гюльбенкяна: Дар художника и мастерство ювелира // Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М. : [б.и.], 2010. – С. 26-35.
66. Пешехонова, Л. Творчество Рене Лалика в художественной критике и эпистолярном наследии // Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М. : [б.и.], 2010. С. – 36-55.

67. Пиотровский, М. Замечательная ювелирная коллекция // Европейские ювелирные украшения: историзм и югендстиль 1850-1920. Пфорцхайм. Каталог выставки, [авт. кат. и концепции выст. Фриц Фальк]. – Спб. : Schmuckmuseum, сор., 1996. – С. 7.
68. Прикладное искусство XIX - начала XX века. Выставка. Каталог. – Ленинград : Аврора, 1974. – 97 с.
69. Простаков, С.В. Ювелирное дело / С.В. Простаков. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 352 с.
70. Рассохина, С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129.
71. Рассохина, С. Ювелирные произведения Рене Лалика в стилистике ар нуво / С. Рассохина // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 1. – С. 251-254.
72. Рассохина, С. Женские образы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Антикварное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 56-59.
73. Рассохина, С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119.
74. Рассохина, С. Ювелиры Франции на Всемирной выставке в Париже 1900 года / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015. – № 3. – С. 102-112.
75. Рассохина, С. Флорально-фигуративные мотивы в ювелирных произведениях Анри Веве / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – № 4. – С. 199-208.
76. Рассохина, С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика / С. Рассохина // Вестник

- Московского Университета. Серия 8. История. – 2018. – № 4. – С. 145-160.
77. Рассохина, С. Японские мотивы в ювелирных украшениях Люсьена Гайяра – одного из ведущих мастеров французской ювелирной школы периода ар нуво / С. Рассохина // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 134-153.
78. Рашкован, Н.В. Ювелирные изделия европейских мастеров XVI-XX вв. Путеводитель / Н.В. Рашкован. – М. : Изобразит. искусство, 1992. – 18 с.
79. Рембо, А. Озарения / А. Рембо. – СПб. : Искусство, 1994. – 254 с.
80. Рёскин, Дж. Искусство и действительность (избранные страницы) / Дж. Рёскин ; пер. О.М. Соловьёвой. – М. : Тип. А.И. Мамонтова, 1900. – 319 с.
81. Рёскин, Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 г. / Дж. Рёскин ; пер. Н.А. Макшеевой. – СПб. : Типолим. И.Г. Брауде и к°, 1907. – 142 с.
82. Рёскин, Дж. Семь светочей архитектуры / Дж. Рёскин ; пер. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухаревой. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 319 с.
83. Рид, П. Дж. Геммологический словарь / П. Дж. Рид. – Л. : Недра, 1986. – 286 с.
84. Рогозина, О. Связанные во времени / О. Рогозина // Ювелирный мир. – 2002. – № 4. – С. 8-11.
85. Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX в. / Сборник статей. – М. : ГМИИ, 1988. – 315 с.
86. Ростан, Э. Принцесса Грёза / Э. Ростан. – М. : Д.П. Ефимов, 1903. – 227 с.
87. Русанова, Л.М. Историческое сложение композиций ювелирных украшений / Л.М. Русанова. – М. : МАРХИ, 1988. – 86 с.

88. Русское золото XIV – начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / Авт.-сост. С.Я Коварская [и др.]. – М. : Советская Россия, 1987. – 240 с.
89. Русские ювелирные украшения 16-20 веков / Г. Медведева [и др.]. – М. : [б. и.], 1987. – 343 с.
90. Сазонова, А. Рене Лалик – гениальный триумфатор / А. Сазонова // RJ. Гильдия ювелиров России. – 2013. – Май. – № 1. – С. 20-23.
91. Самсонов, Я.П., Туринге, А.П. Самоцветы СССР / Я.П. Самсонов [и др.]. – М. : Недра, 1985. – 336 с.
92. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Д.В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 293 с.
93. Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Сборник статей / Отв. ред. и сост. И. Светлов. – М. : Спутник+, 2008. – 384 с.
94. Сингаевский, В.Н. Легендарные драгоценности / В.Н. Сингаевский. – СПб. : Полигон, 2011. – 160 с.
95. Смит, Г. Драгоценные камни / Г. Смит. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 511 с.
96. Сокровища из золота и серебра коллекции Тиссен-Борнемиса. Каталог. – Милан : Electa International, 1986. – 147 с.
97. Сокровища мира. Альбом / Под. Ред. Джанни Гуадалупи. – М. : Астрель, АСТ, 2001. – 334 с.
98. Сото, Д. Образы природы в украшениях Рене Лалика // Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М. : [б.и.], 2010. – С. 60-65.
99. Стернин, Г.Ю. О модерне // Музей 10. Художественные собрания СССР : Сборник статей. М. : Советский художник, 1989. – С. 6-7.
100. Стерноу, С. Арт нуво: Дух Прекрасной эпохи / С. Стерноу. – Минск : Белфаксиздатгрупп, 1997. – 128 с.
101. Стоун, Дж. Самые популярные драгоценные камни / Дж. Стоун. – СПб. : Кристалл, 2004. – 95 с.

102. Трайна, Дж. Уникальные драгоценности / Дж. Трайна ; пер. с англ. А. Дворядкина, А. Медникова. – М. Крон-пресс, 1997. – 215 с.
103. Тугендхольд, Я.А. Французское искусство и его представители. Сборник статей / Я.А. Тугендхольд. – СПб. : Просвещение, 1911. – 350 с.
104. Турчин, В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – М. : Прогресс-традиция, 2003. – 644 с.
105. Уильямс, Д., Огден, Дж. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V – IV вв. до н. э. / Д. Уильямс, Дж. Огден. – СПб. : АО Славия, 1995. – 271 с.
106. Ульмер, Р. Муха / Р. Ульмер. – М. : Taschen / Арт-родник, 2002. – 96 с.
107. Уолтерс, Р. Дж. Л. Все о драгоценных камнях / Р. Дж. Л. Уолтерс ; пер. с англ. О. Когтева. – М. : БММ АО, 2000. – 159 с.
108. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / Г. Фар-Беккер ; пер. с нем. А. Жуков, Е. Широкина и др. – Кёльн : Konemann, 2000. – 425 с.
109. Ферсман, А.Е. Очерки по истории камня / А.Е. Ферсман – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954. – Т. 1 – 370 с., 1961. – Т. 2 – 370 с.
110. Фридлиндер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлиндер. – СПб. : Андрей Наследников, 2001. – 205 с.
111. Харди, У. Путеводитель по стилю Ар Нуво / У. Харди. – М. : РАДУГА, 1998. – 127 с.
112. Шаталова, И. Стили ювелирных украшений / И. Шаталова. – М. : 6 карат (ЗАО Универсум Пабблишинг), 2004. – 153 с.
113. Шнуренко, И. Первая попытка международного стиля / И. Шнуренко // Новый мир искусства. – 1998. – № 1. – С. 16-18.
114. Эллридж, А. Альфонс Муха: Триумф стиля модерн / А. Эллридж. – М. : Мagma, 2001. – 224 с.

115. Ювелирное искусство и материальная культура. Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н.А. Захарова. – СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2001. – 238 с.
116. Ювелирное искусство и материальная культура. Семинар / Науч. ред. Н. Захарова. – СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2002. – 181 с.
117. Ювелирные изделия. Иллюстрированный типологический словарь / Авт.-сост. Р.А. Ванюшова и Б.Г. Ванюшов. – СПб. : Политехника, 2000. – 240 с.
118. Юхнина, О.Ю. Стиль Модерн как художественное явление в культуре XX века. Кандидатская диссертация / О.Ю. Юхнина. – СПб., 2003. – 163 с.
119. Яворская, Н.В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX-XX вв. Художественная культура Франции и её мастера / Н.В. Яворская. – М. : Советский художник, 1987. – 253 с.
120. Яворская, Н.В. Художественная жизнь Франции второй половины XIX в. / Н.В. Яворская. – М. : ОГИЗ, 1938. – 138 с.
121. Яковлева, Л. Чеканная ветка дельфиниума: Рене Лалик и его произведения в Эрмитаже / Л. Яковлева // Советский музей. – 1991. – № 117. – С. 52-59.
122. Яковлева, Л.А. Рене-Жюль Лалик и его произведения в Эрмитаже / Яковлева Л.А. // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 2004. – № 61. – С. 14-20.
123. À travers les Expositions (Автор не указан) // L'Art décoratif. – 1903. – Jan-Juin. – P. 183-189.
124. Abdy, J. Sarah Bernhard and Lalique: a Confusion of Evidence / J. Abdy // Apollo. – 1987. – Vol. 125, № 303. – P. 325-330.
125. Adam, P. Dix ans d'art français. Orné de reproductions d'oeuvres d'art d'après les maîtres / P. Adam. – Paris : A. Méricant, 1907. – 335 P.

126. Akkerman, K. M. La princess Lointaine. Een broche met het portret van Sarah Bernhardt / K.M. Akkerman // Origine. – 1997. – № 5. – P. 38-39.
127. Amaya, M. Art Nouveau / M. Amaya. – London : Studio Vista, 1966. – 168 p.
128. Andrieux, H. Lucien Gaillard: Un orfèvre, bijoutier, passionné / H. Andrieux // L'Estampille/L'Objet d'Art. – 1993. – № 273. – P. 74-81.
129. Antiques international / Ed. by Peter Wilson. – London, N.Y., Sydney, Toronto : Littlehampton Book Services Ltd, 1973. – 368 p.
130. Appolinaire, G. Chroniques d'art (1902-1918) / G. Appolinaire. – Paris : Gallimard, 1960. – 493 p.
131. Arem, J. E. Gems and Jewelry / J. E. Arem. – N.Y. : Bantam Books, 1975. – 159 P.
132. Art Nouveau: Belgium, France. Exhibition. Catalogue / Intr. Victor Beyer. – Huston-Chicago : Institute for the Arts, Rice University, 1976. – 512 p.
133. Art Nouveau 1890-1914. Exhibition / Ed. by Greenhalgh P. – London : V&A Publications, 2000. – 496 p.
134. Art Nouveau: An architectural indulgence / Ed. A. Papadakis. – London : Papadakis, 2000. – 136 p.
135. Art Nouveau: Visual Encyclopedia of Art. – Florence : Slovart, 2009. – 320 p.
136. Arwas, V. Art Nouveau: The French Aesthetic / V. Arwas. – London : Papadakis, 2002. – 624 p.
137. Arwas, V. Art Nouveau in Britain: From Mackintosh to Liberty: The birth of a style / V. Arwas. – London : Papadakis, 2000. – 200 p.
138. Babelon, J. L'orfèvrerie Française / J. Babelon. – Paris : Larousse, 1946. – 124 p.
139. Baschet, L. Paris Salon, 1899 // Catalogue illustré du Salon de 1899 / Éd. Baschet L. – Paris , 1899. – 287 p.

140. Baschet, L. Paris Exposition Universelle 1900 // Catalogue officiel illustré de Exposition Décennale des Beaux-Arts de 1889 a 1900 / Éd. Baschet L. – Paris, 1900. – 337 p.
141. Barten, S. René Lalique: Schmuck und Objets d`art, 1890-1910 / S. Barten. – München : Prestel, 1977. – 592 S.
142. Barten, S. Kostbarkeiten nach der Natur: René Lalique – Die Pflanzenvelt im Schmuck des Art nouveau / S. Barten // Weltkunst. – 1986. – № 23. – S. 3772-3775.
143. Barten, S. Materials and Techiques in the Jewelry of Rene Lalique // The jewels of Lalique / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 120-140.
144. Battersby, M. Art Nouveau / M. Battersby. – London : Hamlyn, 1971. – 53 p.
145. Baudin, P. Sur l`art contemporain / Baudin P. – Paris : H. Floury, 1912. – 192 p.
146. Bayer, P., Waller, M. The art of Rene Lallique / P. Bayer, M. Waller. – London : Boomsbury Publishing, 1988. – 192 p.
147. Beauclair, R. Art Nouveau: Motifs et dessins / R. Beauclair – Paris : Bookking international, 1988. – 86 p.
148. Beaunier, A. Les Bijoux de Lalique au Salon / A. Beaunier // Art et Décoration. – 1902. – XII. – P. 33-39.
149. Becker, V. Antique and Twentieth Century Jewellery / V. Becker – London : Robert Hale, 1997. – 356 p.
150. Becker, V. Art Nouveau Jewelry / V. Becker. – London : Thames& Hudson, 1998. – 240 p.
151. Becker, I. Schmuckkunst im Jugendstil / I. Becker. – Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1989. – 95 S.
152. Becker, E. Siegfried Bing et la naissance de l`art nouveau / E. Becker // L`Estampille/L`Objet d`Art. – 2004. – № 397. – P. 36-45.

153. Benedite, L. La bijouterie et la joaillerie a l'Exposition Universelle de 1900: René Lalique / L. Benedite // Revue des Arts Décoratifs. – 1900. – XX, Juillet. – P. 201-210.
154. Benedite, L. La bijouterie et la joaillerie a l'Exposition Universelle de 1900. René Lalique / L. Benedite // Revue des Arts Décoratifs. – 1900. – XX. Août. – P. 237-244.
155. Benedite, L. Le Bijou a l'Exposition Universelle / L. Benedite // Art et Décoration. – 1900. – Vol. VIII. Juillet-Décembre. – P. 65-82.
156. Bennett, D. Mascetti, D. Understanding Jewellery / D. Bennett, D. Mascetti. – London : Acc Art Books, 1989. – 494 p.
157. Bernard, E. L'Art modern, 1905-1945 / E. Bernard. – Paris : Larousse, 2000. – 143 p.
158. Bouilhet, H. L'orfèvrerie française aux XVIII-e et XIX-t siècles / H. Bouilhet. – Paris : H. Laurens, 1908. – 279 p.
159. Bouillon, J. P. Journal de l'Art Nouveau, 1870-1914 / J. P. Bouillon. – Geneve : A. Skira, 1985. – 247 p.
160. Bradford, E. Four centuries of European jewellery / E. Bradford. – N.Y. : Philosophical Library, 1953. – 266 p.
161. Brandt, F. R. Late 19th and Early 20th Century Decorative Arts / F.R. Brandt. – London : Virginia Museum of Fine Arts, 1985. – 300 p.
162. Briot, M.-O. The Physics and Metaphysics of Jewelry: «Something that has Never been Seen Before» // The jewels of Lalique / Ed. Y. Brunhammer, Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 50-78.
163. Brunhammer, Y. The diffusion of Art Nouveau: expositions, art reviews, and museums // Art Nouveau. Belgium, France. Exhibition. Catalogue / Intr. Victor Beyer. – Huston-Chicago : Institute for the Arts, Rice University, 1976. – P. 33-37.

164. Brunhammer, Y. The creators of Art Nouveau in France // Art Nouveau. Belgium, France. Exhibition. Catalogue / Intr. Victor Beyer. – Huston-Chicago : Institute for the Arts, Rice University, 1976. – P. 125-129.
165. Brunhammer, Y. L'Art Nouveau Bing // Art Nouveau. Belgium, France. Exhibition. Catalogue / Intr. Victor Beyer. – Huston-Chicago : Institute for the Arts, Rice University, 1976. – P. 130-132.
166. Brunhammer, Y. The Lalique Epoch // The jewels of Lalique / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 9-49.
167. Burty, Ph. Le Japonisme / Ph. Burty // La Renaissance littéraire et artistique. – 1872. – № 4, Mai. – p. 25-26.
168. Bury, Sh. Jewellery 1789-1910: The International Era. Vol. I, II. / Bury Sh. – Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors Club Ltd., 1991. – Vol. I. – 439 p., Vol. II – 424 p.
169. Canz, S. Symbolistische bildvorstellungen im Juwelryschmuck um 1900. Докторская диссертация / S. Canz. – München, 1976. – 307 S.
170. Cartlidge, B. Twentieth-century jewelry / B. Cartlidge. – N.Y. : Harry N Abrams Inc, 1985. – 238 p.
171. Cerval, M. de. Dictionnaire International du Bijou / M. de Cerval. – Paris : Du Regard, 1998. – 571 p.
172. Chadour, A. B. Die Fouquet 1860-1960 Schmuck-künstler in Paris / A. B. Chadour // Kunstchronik. – 1984. – № 8. – S. 302-306.
173. Champigneulle, B. Encyclopedie de l'Art Nouveau / B. Champigneulle. – Paris : Somogy, 1981. – 287 p.
174. Christie`s. Important Art Nouveau Jewels by Lalique and Fouquet. Sale Catalogue. Geneva : Christie`s, 1989. – May. – 48 p.
175. Coignard, J. René Lalique de l'Art Nouveau / J. Coignard // Connaissance des arts. – 2007. – № 647. – P. 102-109.
176. Cranach, W. L. von. Werke moderner Goldschmiede-kunst / W. L. Von Cranach. – Leipzig : Carl Scholtze, 1903. – 27 S.

177. Crane, W. Line and form. / Crane W. – London : George Bell & Sons, 1902. – 288 p.
178. Dawes, N. M. New acquisitions of Lalique at the Elvehjem / N. M. Dawes // Elvehjem Museum of Art. Madison. – 1991-1993. – P. 14-20.
179. Demaison, M. Le Musée des Arts décoratifs / M. Demaison // Les Arts. – 1905. – XLVIII. – P. 1-45.
180. Dievoet, W. van. Poinçons officiels et bureaux de garantie de l'orfèvrerie en France / W. Dievoet // L'Estampille. – 1981. – № 137. – P. 54-58.
181. Draguet, M. Treasures of Art Nouveau / Draguet M. – London : Skira, 1999. – 310 p.
182. Duncan, A. Art Nouveau / A. Duncan. – London : Thames & Hudson, 1994. – 216 p.
183. Duncan, A. The Paris Salons from 1895 to 1914: Jewellery, Vol. I. II. / A. Duncan. – Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors`Club, 1994. – Two vol. – 654 p.
184. Edwards, R. The Technique of Jewellery / R. Edwards. – London : Batsford, 1976. – 240 p.
185. Einführung in das Grüne Gewölbe / Text Joachim Menzhausen. – Dresden : Staatliche Kunstsammlungen, 1975. – 120 S.
186. Exposition retrospective de l'art décorative français, 1900 / Éd. Migeon G. – Paris : Goupil, 1901. – Vol. I & II. – 2904 p.
187. Exposition Universelle Internationale. 1900. Catalogue générale officiel de l'art français. – Lille : L. Danel, 1900. – 391 p.
188. Exposition universelle. Paris 1900. Le Beaux-arts et les arts décoratifs / Éd. L. Bénédite. – Paris : Gazette des beaux-arts, 1900. – 526 p.
189. Exposition Universelle. Paris 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 a 1900 / Éd. Baschet L. – Paris : Imprimeries Lemercier et C°, 1900. – 336 p.

190. Faniel, S. Le XIX siècle Français / S. Faniel. – Paris : Hachette, 1957. – 232 p.
191. Farneti Cera, D. Jewels of Fantasy: 20th Century Costume Jewellery / D. Farneti Cera. – N.Y. : Harry N Abrams Inc, 1992. – 600 p.
192. Fels, F. L`art vivant de 1900 a nos jours. Avec 550 ill. / F. Fels. – Geneve : P. Cailler, 1950. – 255 p.
193. Ferrier, J.-L. L`Avanture de l`Art au XIX siècle / J.-L. Ferrier. – Paris : Chêne, 1991. – 926 p.
194. Fontenay, E. Les Bijoux anciens et modernes / E. Fontenay. – Firenze : S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1986. – 520 p.
195. Fouquet, G. Bijouterie, Joaillerie, Medailles a l`Exposition Internationale de Milan 1906 / G. Fouquet. – Paris : Imprimerie C. Hérissey, Evreux, 1913. – 316 p.
196. Frantz, H. Le Salon de 1900. L`exposition décennale / H. Frantz. – Paris : Goupil & Cie. Manzi, Joyant & Cie., 1900. – 102 p.
197. Fregnac, C. Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau / C. Fregnac. – London : Published by Weidenfeld & Nicholson, 1965. – 128 p.
198. French jewellery of the nineteenth century. Henri Vever. A Loan Exhibition. Wartski / Transl. by Katherine Purcell. – London : Thames & Hudson, 2001. – 312 p.
199. Froissart Pezone, R. L`art dans tout: les arts décortifs en France et l`utopia d`un Art Nouveau / Pezone R. Froissart. – Paris : CNRS Éditions, 2004. – 266 p.
200. Gaigneron, A. de. La dynastie Fouquet / A. de Gaigneron // Connaissance des arts. – 1984. – № 384. – P. 46-51.
201. Gallé, É. Ecrits pour l`Art. 1884-1889 / É. Gallé. – Paris : Librairie Renourd, 1908. – 382 p.
202. Gary, M.-N. de. Musée des Arts Décoratifs: Les Fouquets. Bijoutiers et Joailliers à Paris: 1860-1960. Exhibition catalogue / M.-N. de Gary. – Paris : Flammarion, 1983. – 192 p.

203. Gary, M.-N. de. Die Fouquet 1860-1960: Smuck-künstler in Paris / M.-N. de. Gary. – Bern : Benteli AG, 1983. – 192 p.
204. Gauthier, M. M., Marcheix, M. Limosiner Email / M.M. Gauthier, M. Marcheix. – Praha : Artia, 1962. – 43 p.
205. Geffroy, G. Des bijoux: Apropos de M. René Lalique / G. Geffroy // Art et Décoration. – 1905. – XVIII. – P. 177-188.
206. Geffroy, G. Paris: Exposition universelle 1900: Les industries, artistique française et étrangères a l'Exposition universelle de 1900 / G. Geffroy. – Paris : Librairie centrale de beaux-arts, 1900. – 62 p.
207. Geffroy, G. René Lalique: L'Art Décoratif Moderne / G. Geffroy. – Paris : Edition d'Art E. Mary, 1922. – 43 p.
208. Gehren, G. von. Schmuck von René Lalique Ausstellung in London / G. von. Gehren // Weltkunst. – 1987. – № 14 – S. 1971.
209. Gere, Ch. American and European Jewelry 1830-1914 / Ch. Gere. – N.Y. : Crown Publishers Inc., 1975. – 240 p.
210. Gere, Ch. René Lalique and his patrons / Ch. Gere // Apollo. – 1987. – Vol. 125, № 303. – P. 320-324.
211. Gere, Ch. European decorative arts at the World's Fairs: 1850-1900 / Ch. Gere // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1998/1999. – Vol. 56. – № 3. – 96 p.
212. Goldsmiths Hall. The Jewellery of René Lalique. Exhibition catalogue / Ed. V. Becker. – London : Goldsmiths Company, 1987. – 192 p.
213. Goldsmiths Hall. International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961. Exhibition catalogue / Worshipful Company of Goldsmiths. – London : Worshipful Company of Goldsmiths, 1961. – 118 p.
214. Goldsmiths Hall. Treasures from the Pforzheim Collection. Exhibition catalogue / Goldsmiths' Hall. – London : Goldsmiths' Company, 1993. – 72 p.

215. Gomes Ferreira, M. T. René Lalique at the Gulbenkian Museum Lisbon / M. T. Gomes Ferreira // *The Connoisseur*. – 1971. – № 714. – P. 241-249.
216. Gomes Ferreira, M. T. Jóias de René Lalique. Catálogo. Museu Calouste Gulbenkian / M. T. Gomes Ferreira. – Lisbon: F.C.G., 1997. – 86 p.
217. Grandjean, S. L'orfèvrerie du XIX siècle en Europe / S. Grandjean. – Paris : PUF, 1962. – 161 p.
218. Gras, M.-C. Le bijou dans la peinture / M.-C. Gras. – Paris : Skira, 1999. – 180 p.
219. Greenhalgh, P. Essential Art Nouveau / P. Greenhalgh. – London : V&A Publications, 2000. – 96 p.
220. Greenhalgh, P. Art Nouveau and status of style / P. Greenhalgh // *Apollo*. – 2000. – Vol. 151, № 459. – P. 3-10.
221. Gregoriotti, G. Jewellery Through the Ages / G. Gregoriotti. – London : Hamlyn, 1970. – 319 p.
222. Haslam, M. Marks and monogram of the modern movement 1875-1930 / M. Haslam. – London : Charles Scribner's Sons/Cameron and Tayleur, 1977. – 192 p.
223. Hamel, M. Les Salons de 1901 / M. Hamel. – Paris : Goupil & Cie, 1901. – 102 p.
224. Hamel M. Les Salons de 1904 / M. Hamel. – Paris : Goupil. – 1904. – 87 p.
225. Havard, H. Histoire de l'orfèvrerie Française / H. Havard. – Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1896. – 472 p.
226. Heigl, T. Gold, silver and jewellery / T. Heigl // *The Connoisseur*. – 1971. – № 710. – P. 229-237.

227. Herzog von Württemberg, A. Hommage à Gulbenkian René Lalique – Shmuck-kunst des Jugendstils / A. Herzog von Wurttemberg // Weltkunst. – 1987. – № 23. – S. 3586-3587.
228. Hida, T. Japonism in Lalique`s Works: René Lalique. Exhibition Catalogue / T. Hida ; Transl. Keiko Katsuya. – Tokyo : Nihon Keizai Shimbun, Inc., 1992. – P. 39-46.
229. Hinks, P. Nineteenth Century Jewellery / P. Hinks. – London : Faber, 1975. – 120 p.
230. Hofstätter, H. H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf / H. H. Hofstätter. – Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1972. – 273 S.
231. Houriez, M. Lalique: Les magnifique / M. Houriez // L`Oeil. – 2007. – № 589. – P. 56-61.
232. Hughes, G. New life in Jewellery. A great London Exhibition / G. Hughes // The Connoisseur. – 1961. – № 597. – November. – P. 233-237.
233. Hughes, G. Modern Jewellery: An International Survey 1890-1964 / G. Hughes. – London & N.Y. : Studio Vista , 1964. – 256 p.
234. Hughes G. Jewellery / G. Hughes. – London : Studio Vista. – 1966. – 167 p.
235. Hughes, G. The Art of Jewellery / G. Hughes. – London : Viking Press, 1972. – 248 p.
236. Hughes, G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by Peter Wilson. – London, N. Y., Toronto : Littlehampton Book Services Ltd., 1973. – P. 88-101.
237. Huysmans, J. K. L`art modern / J.K. Huysmans. – Paris : Librairie Plon, 1911. – 301 p.
238. Kahn, G. L'art de René Lalique / G. Kahn // L`Art et les Artistes. – 1905. – № 3, Juin. – P. 147-153.

239. Karageorgevitch, B., prince. Les objets d`art au Salon (artistes française). Premier article / B. Karageorgevitch // L`Art Décoratif. – 1903. – Jan-Juin. – P. 219-224.
240. Karageorgevitch, B., prince. Les objets d`art au Salon (artistes français). Second article / B. Karageorgevitch // L`Art Décoratif. – 1903. – Juil-Dec. – P. 28-33.
241. Karageorgevitch, B., prince. Le bijou moderne / B. Karageorgevitch // L`Art Décoratif. – 1903. – Juil-Dec. – P. 150-156.
242. Keller, G. Paris Exposition 1900: Orfèvrerie d`or et argent / G. Keller. – Paris : Impr. G. de Malherbe, 1900. – 26 p.
243. Knowles, E. Miller`s Antiques Checklist: Art Nouveau / E. Knowles. London : Pub. Mitchell Beazley, 2000. – 192 p.
244. Koch, M. The Belle Epoque of French Jewellery 1850-1910 / M. Koch. – London : Thomas Heneage & Co., 1990. – 327 p.
245. Kóos, J. Motifs in the iconography of Art Nouveau // Actes du XXIIe Congrès International d`Histoire de l`Art. – Budapest : Akadémiai Kiadó, 1969. – Vol. II. – P. 313-318.
246. Japonisme: Japanese influence on French art. 1854-1910 // Collectif. – Cleveland : The Cleveland Museum of Art, 1975. – 232 p.
247. Jewellery: Makers, Motifs, History, Techniques // Collectif. – London : Thames & Hudson Ltd, 1989. – 192 p.
248. Joannis, C. Les bijoux regionaux française une collection à découvrir dans les musées / C. Joannis // La revue de Louvre et Musées de France. – 1988. – №5/6. – P. 419-424.
249. Jullian, Ph. Esthètes et magiciens: L`art fin de siècle / Ph. Jullian. – Paris : Librairie Académique Perrin, 1969. – 347 p.
250. Jullian, Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900 / Ph. Jullian. – London : Larousse & Co., 1974. – 216 p.
251. Lambert, S. The ring. Design: past and present / S. Lambert. – Switzerland : Crans-Près-Céligny, 1998. – 271 p.

252. Lancaster, D. Art Nouveau Jewelry. The connoisseur's guide / D. Lancaster. – London : A Bulfinch Press Book, 1996. – 80 p.
253. Leechman, F. The opal book / F. Leechman. – Sydney : Ure Smith, 1962. – 255 p.
254. Lehmann-Brauns, E. Kleinodien von René Lalique / E. Lehmann-Brauns // Weltkunst. – 1980. – № 20. – S. 2871-2873.
255. Leitzke, A. Blühende Steine / A. Leitzke // Weltkunst. – 2007. – № 14. – S. 12-15.
256. Les Bijoux de Lalique / Sous le direction d'Yvonne Brunhammer. – Paris : Flammarion, 1998. – 221 p.
257. Les antiquaiers, les décorateurs, les joailliers, les orfèvres au Grand Palais / P. Delbee. Propos sur la Décoration. Catalogue. – Paris : Edité par Grand Palais, 1964. – 150 p.
258. Libonis, L. Les styles français / L. Libonis. – Paris : Edité par Henry Laurens, [non daté]. – 300 p.
259. Madsen, S. T. L'Art Nouveau / S.T. Madsen. – Paris : L'univers des connaissances, 1967. – 256 p.
260. Madsen, S. T. Neo Art Nouveau and Psychedelic Art // Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. – Budapest : Akadémiai Kiadó, 1969. – Vol. II. – P. 389-392.
261. Madsen, S. T. Sources of Art Nouveau / S.T. Madsen. – N.Y. : Da Capo, 1976. – 488 p.
262. Maille, A. de. Les bijoux en cheveux / A. de Maille // Gazette des Beaux-Arts. – 1963. – Mars. – P. 181-189.
263. Mann, G. One Hundred Tiaras. An Evolution of Style 1800-1990. Exhibition Catalogue / G. Mann. – London : Wartski, 1997. – 38 p.
264. Mannoni, E. Bijoux: Art Nouveau / E. Mannoni // Art et Décoration. – 1991. – № 302. – P. 92-97.

265. Marcilhac, F. Rene Lalique (1860-1945). Maître Verrier. Analyse de l'œuvre et catalogue raisonné / F. Marcilhac. – Paris : Éditions de l'Amateur, 1989. – 1047 p.
266. Marx, R. Les maîtres décorateurs français: René Lalique / R. Marx // Art et Décoration. – 1899. – VI. – Juillet. – P. 13-22.
267. Marx, R. Paris Exposition centennale de l'art français (1800-1900) / R. Marx. – Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts. Éd. Émile Lévy, 1900. – 53 p.
268. Marx, R. La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900. Quatrième et dernier article / R. Marx // Gazette de Beaux-Arts. – 1901. – Vol. 25 – № 523-528. – Janvier. – P. 53-83; Février. – P. 136-168.
269. Mascetti, D., Triossi, A. Earrings. From antiquity to present / D. Mascetti, A. Triossi. – London : Rizzoli, 1990. – 224 p.
270. Masini, L. V. Art Nouveau / L. V. Masini. Firenze : Giunti, 1978. – 432 p.
271. Masson, Ch. Mucha / Ch. Masson // Art et Décoration. – 1900. – Jan.-Juin. – VII. – P. 129-138.
272. Meier-Graefe, J. Die doppelte Kurve – Essays / J. Meier-Graefe. Berlin : Zsolnay Verlag, 1924. – 265 S.
273. McClinton, K. M. René Lalique sculptor / K. M. McClinton // The Connoisseur. – 1980. – № 824. – Oct. – P. 118-125.
274. Michalski, E. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils / E. Michalski // Repertorium für Kunstwissenschaft. – 1925. – XLVI. – S. 133-149.
275. Minkus, F. Die Juwelierkunst auf Pariser Weltausstellung / F. Minkus // Kunst und Kunsthandwerk. – 1900. – № 3. – S. 485-503.
276. Montesquiou, R. de. Roseaux pensants / R. de Montesquiou. Paris : Charpentier, Éd. E. Fasquelle, 1897. – 359 p.

277. Montesquiou, R. de. Paons / R. de Montesquiou. Paris : Charpentier, Éd. E. Fasquelle, 1901. – 416 p.
278. Modern design in jewellery and fans / Ed. By Charles Holme. London, Paris, N.Y. : «The Studio» (special winter number), 1902. – 42 p.
279. Morel, G. L`eternal retour de l`Art Nouveau / G. Morel // *Connaissance des arts*. – 2009. – № 677. – P. 108-113.
280. Mortimer, T. L. Lalique, Jewellery and Glassware / T. L. Mortimer. – London : Hamlyn, 1989. – 128 p.
281. Mortimer, T. L. René Lalique – Bijoux. Verre / T. L. Mortimer. – Paris : Diffusé par Seuil, 1991-1992. – 254 p.
282. Müller, F. Lalique and Fashion // *The jewels of Lalique* / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 98-119.
283. Munn, G. The Triumph of Love: Jewellery 1530-1930 / G. Munn. – London : Thames & Hudson Ltd, 1993. – 104 p.
284. Munn, G. Tiaras Past and Present / G. Munn. – London : V&A Publications, 2002. – 128 p.
285. Neveux, P. René Lalique / P. Neveux // *Art et Décoration*. – 1900. – VIII. – Juillet-Décembre. – P. 129-136.
286. Newman, H. An illustrated dictionary of jewelry / H. Newman. – London : Thames & Hudson, 1981. – 334 p.
287. Nocq, H. Tendences nouvelles: Enquête sur l`evolution des industries d`art / H. Nocq. – Paris : Éd. H. Fleury, 1896. – 203 p.
288. Olivié, J.-L. Objets d`Art and Glassmaking: René Lalique`s contribution in the early twentieth Century // *The jewels of Lalique* / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 162-179.
289. Opresco, G. Un chapitre pie connu de la vie sociale et aritstique du Paris de la «Belle Epoque» / G. Opresco // *Gazette de Beaux-Arts*. – 1967. – Juillet-Aout. – P. 121-124.

290. Over, C. Revolution aus Gold, Glas, Email und Diamanten / C. Over // Weltkunst. – 2010. – № 1. – S. 98-101.
291. Papi, S., Rhodes, A. Famous Jewellery Collectors / S. Papi, A. Rhodes. – London : Harry N. Abrams, 1999. – 208 p.
292. Pevsner, N. The Sources of Modern Architecture and Design / N. Pevsner. – London : Thames & Hudson, 1968. – 216 p.
293. Phillips, C. Jewelry. From antiquity to the present / C. Phillips. – London : Thames & Hudson, 1996. – 224 p.
294. Phillips, C. Jewels and Jewellery / C. Phillips. – London : Watson-Guptill, 2000. – 160 p.
295. Phillips, C. Jewellery and the Art of the Goldsmith. // Art Nouveau 1890-1914 / Ed. By Paul Greenhalgh. – London : V&A Publications, 2000. – P. 236-249.
296. Possémé, É. Lalique, créateur de bijou moderne / É. Possémé // L'Objet d'art/L'Estampille. – 1992. – № 254. – P. 38-47.
297. Possémé, É. Landscape in work of Rene Lalique // The jewels of Lalique / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 146-160.
298. Pullée, C. 20th century Jewellery / C. Pullée. – London : Quintet Publishing, 1990. – 128 p.
299. Read, P. G. Dictionary of Gemmology / P. G. Read. – London, Boston : Butterworth Scientific, 1988. – 266 p.
300. Read, P. G. Gemmology / P. G. Read. – London : Butterworth-Heinemann, 2013. - 358 p.
301. René Lalique. Art Nouveau jewelry by René Lalique. Exhibition (1985-1986). Exhibition Catalogue / Ed. Dr. M. T. Gomes Ferreira. – Washington : [б.и.], 1985. – 119 p.
302. René Lalique. Exhibition Catalogue. The National Museum of New Art / General Curator Ms. Y. Brunhammer. – Tokyo : Nihon Keizai Shimbun, Inc., 1992. – 346 p.

303. René Lalique. Exceptional Jewellery 1890-1912 / Ed. By Yvonne Brunhammer. – Milan : Skira, 2007. – 336 p.
304. Rheims, M. L`art 1900 / M. Rheims. – Paris : Arts et métiers graphiques, 1965. – 428 p.
305. Rheims, M. The Age of Art Nouveau / M. Rheims. – London : Thames & Hudson, 1966. – 450 p.
306. Rocheblave, S. L`art, le goût en France: de 1600 à 1900 / S. Rocheblave. – Paris : Librairie Armand Colin, 1923. – 345.
307. Rudoe, J. Artists Jewllery / J. Rudoe // The Burlington Magazine. – 1989. – № 131. – Mar. – P. 235.
308. Rudoe, J. Falize: a dynasty of jewelers / J. Rudoe // The Burlington Magazine. – 2000. – № 1167. – P. 380-381.
309. Sanna, A. Art Nouveau: Visual Encyclopedia of Art / A. Sanna. – London : Endeavour, 2009. – 320 p.
310. Sataloff, J. Art Nouveau Jewellery / J. Sataloff. – Pennsylvania : Dorrance & Co., 1984. – 126 p.
311. Saunier, Ch. L`ivoire au musée Galliera / Ch. Saunier // L`Art Décoratif. – 1903. – Juil-Dec. – P. 53-59.
312. Seta, A. Les dessinateurs de bijoux, du 16 siècle a l`art nouveau / A. Seta // L`Estampille. – 1985. – № 183. – P. 46-52.
313. Scarisbrick, D. Jewellery: The Costume Accessories Séries / D. Scarisbrick. – London : Batsford Ltd., 1984. – 96 p.
314. Scarisbrick, D. René Lalique in London: Agnew`s / D. Scarisbrick // Apollo. – 1987. – Vol. 126, № 305. – P. 16-19.
315. Scarisbrick, D. Jewellery: Makers, motifs, history, techniques / D. Scarisbrick. – London : Thames & Hudson, 1989. – 192 p.
316. Schmalenbach, F. Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst / F. Schmalenbach. – Würzburg : K. Triltsch, 1935. – 161 S.

317. Schmutzler, R. Art Nouveau – Jugendstil / R. Schmutzler. – Stuttgart : Hatje, 1962. – 322 S.
318. Silverman, D. L. L`art Nouveau en France: Politique, psychologie et style fin de siècle / D. L. Silverman. – Paris : Flammarion, 1994. – 383 p.
319. Sotheby`s. Important Jewellery of René Lalique. Sale Catalogue. Geneva : Sotheby`s, 1996. – November. – 72 p.
320. Sotheby`s. Masterpieces of Art Nouveau Jewellery. Sale Catalogue. Geneva : Sotheby`s, 1997. – November. – 64 p.
321. Soulier, G. Les Bijoux de René Lalique / G. Soulier // Art et Décoration. – 1897. – Nov. – P. 160.
322. Soulier, G. Les Objets d`Art des Salons / G. Soulier // Art et Décoration. – 1899. – Jul.-Dec. – VI. – P. 1-12.
323. Speel, E. Dictionary of Enamelling / E. Speel. – London : Ashgate Publishing Ltd., 1998. – 200 p.
324. Spielmann, H. Jugendstil / H. Spielmann. – Dortmund : Harenberg Verlag, 1983. – 138 S.
325. Stöver, U. Schmuck der Art Nouveau von René Lalique / U. Stöver // Die Kunst. – 1986. – № 5. – S. 372-375.
326. Sturm, F.-X. La Femme et la Fleur dans l`Art Nouveau / F.-X. Sturm // L`Oeil. – 1989. – № 406. – P. 38-43.
327. Tait, H. Seven thousand years of jewellery / H. Tait. – London : British Museum Press, 1986. – 256 p.
328. Tait, H., Gere, Ch. The jeweler`s art / H. Tait, Ch. Gere. – London : British Museum Publications, 1978. – 23 p.
329. Tardy. Les poinçons de garantie internationaux pour l`or / Tardy. – Paris : Tardy, 1988. – 350 p.
330. Tillander, H. Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381-1910 / H. Tillander. – London : Arts Books International, 1995. – 248 p.
331. Thiébauld-Sisson, F. Le Salon de 1896 / F. Thiébauld-Sisson. – Paris : Boussod, Valadon & Cie, 1896. – 102 p.

332. The Art Nouveau style of Al. Mucha: all 72 plates from «Documents décoratifs» in original color / Ed. by David M.H. Kern. – N.Y. : Peter Smith Pub Inc., 1980. – 78 p.
333. The Art of Jewelry and artist` Jewels in the 20th century. Exhibition Catalogue / Ed. by M. Mosco. – Firenze : Giunti, 2001. – 478 p.
334. The historical Museum. Moscow Jewellery / Collectif. – Leningrad : Aurora Art Publishers, 1985. – 166 p.
335. The master jewelers / Ed. Snowmann, A.K. – London : Harry N Abrams Inc., 1990. – 262 p.
336. The Jewels of Lalique. Exhibition Cat / Ed. Y. Brunhammer. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 224.
337. The Dictionary of Art / Ed. by J. Turner. In 34 vol. – N.Y. : Grove, 1996.
338. Tilmans, É. Le bijou, objet d`art / É. Tilmans // Jardin des arts. – 1958. – № 50. – P. 120-125.
339. Triossi, A., Mascetti, D. The necklace. From antiquity to present / Triossi A., Mascetti D. – N.Y. : Harry N. Abrams, 1997. – 224 p.
340. Twentieth Century Jewellery / Ed. by Millidge, J. – London : Grande books, 1999. – 64 p.
341. Verne, H., Chavance, R. Pour comprendre l`art décorative modern en France / H. Verne, R. Chavance– Paris : Librairie Hachette, 1925. – 288 p.
342. Vever, H. La Bijouterie Française au XIX siècle. Vol. I, II, III / H. Vever. – Paris : Éd. H. Fleury, 1906-1908. – 810 p.
343. Vever, H. Les Bijoux aux Salons de 1898 / H. Vever // Art et Décoration. – 1898. – Vol. III. – Janv.-Juin. – P. 169-178.
344. Vever, H. Dessins de joaillerie / H. Vever // Art et Décoration. – 1899. – VI. – Juil.-Dec. – P. 83-89.
345. Vever, H. French Jewelry of the 19th Century / H. Vever ; transl. by K. Purcel and G. Munn. Vol. I, II, III. – London : Thames & Hudson Ltd., 2000 - 2001. – 1312 p.

346. Wallis, M. Secesja / M. Wallis. – Warszawa : Arkady, 1974. – 343 p.
347. Walters Art Gallery. Jewelry: Ancient to Modern / Exhibition Cat. – Baltimore : The Trustees of the Walters Art Gallery, 1979. – 255 p.
348. Ward, A. The Ring from Antiquity to the Twentieth Century / A. Ward. – London : Thames and Hudson, 1981. – 208 p.
349. Warren, G., Klein, D. Art Nouveau and Art Deco / G. Warren, D. Klein. – London : Galley Press, 1978. – 136 p.
350. Weisberg, G. P. Samuel Bing: international dealer of art nouveau // The Connoisseur. – 1971. - № 710. – Vol. 176. – P. 275-283.
351. Weisberg, G. P. The reception of René Lalique in America: 1901-1920 // The jewels of Lalique / Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat. – Paris-N.Y. : St Martins Press, 1998. – P. 80-97.
352. Wichman, S. Art Nouveau / S. Wichman. – Paris : Hachette Réalités, 1978. – 128 p.
353. Woodward, C., Harding, R. Gemstones / C. Woodward, R. Harding. – London : Natural History Museum, 1988. – 60 p.
354. Zeisler, W. Paris 1900 / W. Zeisler // Weltkunst. – 2009. – № 14. – S. 30-31.
355. 1900: Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 mars-26 juin 2000 / Exposition Cat. – Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. – 343 p.

ПРИМЕЧАНИЯ.

-
- ¹ При написании главы «Стиль ар нуво. его истоки, основные черты, идеи и мотивы. Его стилистическое воплощение в ювелирном искусстве Франции», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Ювелирные произведения Рене Лалика в стилистике ар нуво / С. Рассохина // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 1. – С. 251-254;
Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика / С. Рассохина // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – 2018. – № 4. – С. 145-160;
Рассохина С. Японские мотивы в ювелирных украшениях Люсьена Гайяра – одного из ведущих мастеров французской ювелирной школы периода ар нуво / С. Рассохина // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 134-153.
- ² *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. – Кёльн, 2000. С. 7.
- ³ Искусство модерна / Под ред. Я.Пундик. – М., 2012. С. 27.
- ⁴ *Рёскин Дж.* Искусство и действительность. – М., 1900. С. 199.
- ⁵ *Моррис У.* Искусство и жизнь. – М., 1973. С. 352.
- ⁶ В плену у линии: искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 7.
- ⁷ *Рёскин Дж.* Искусство и действительность. – М., 1900. С. 14.
- ⁸ *Рёскин Дж.* Лекции об искусстве. – СПб., 1907. С. 72.
- ⁹ *Hughes G.* Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P. Wilson. – London, 1973. P. 88.
- ¹⁰ *Jullian Ph.* Esthètes et Magiciens: L`art fin de siècle. – Paris, 1969. P. 30.
- ¹¹ *Стерноу С.* Арт Нуво. – Минск, 1997. С. 9.
- ¹² В плену у линии: Искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 16.
- ¹³ *Фар-Беккер Г.* Указ соч. С. 107.
- ¹⁴ *Миллер Дж.* Модерн: Путеводитель коллекционера. – М., 2005. С.9.
- ¹⁵ Цит. по: *Кашекова И.Э.* От античности до модерна. – М., 2000. С. 113.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Madsen S.T.* Sources of Art Nouveau. – N.Y., 1976. P. 31.
- ¹⁸ *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX веков. – Л., 1990. С. 124.
- ¹⁹ Цит. по: *Hida T.* Japonism in Lalique`s Works: René Lalique. Exhibition. Catalogue. The National Museum of New Art. – Tokyo, 1992. P. 42.
- ²⁰ *Каган М.* Проблема Восток-Запад в философии культуры: взаимодействие художественной культуры. – М., 1994. С. 20.
- ²¹ См.: *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 42-43.
- ²² Цит. по: *Ferrier J.-L.* L`Avanture de l`Art au XIX siècle. – Paris, 1991. P. 231.
- ²³ *Николаева Н.* Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. Вып. 2-3. 1994. С. 314.
- ²⁴ *Гейко А.Г.* Проблема восточного воздействия на художественную культуру Франции второй половины XIX – начала XX века / На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. – СПб., 2006. С. 101.

-
- ²⁵ *Калитина Н.Н.* Указ соч. С. 124.
- ²⁶ *Burty Ph.* Le Japonisme // La Renaissance littéraire et artistique. Mai. 1872. № 4. P. 25.
- ²⁷ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 12.
- ²⁸ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 10.
- ²⁹ *Брюнинг А.* Влияние Китая и Японии на европейское искусство // Вестник воспитания. 1902. № 9. С. 165.
- ³⁰ См.: *Carlidge B.* Twentieth-century jewelry. – N.Y., 1985. P. 13.
- ³¹ См.: *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 43.
- ³² *Lancaster D.* Art Nouveau Jewellery. The connoisseur`s guide. – London., 1996. P. 9.
- ³³ См.: *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 39-40.
- ³⁴ Там же. С. 108.
- ³⁵ *Голота А.И.* Апология Модерна. – М., 1994, С. 10.
- ³⁶ Там же. С. 7.
- ³⁷ *Костеневич А.Г.* Французское искусство XIX-XX веков в Эрмитаже. – Л., 1984. С. 158.
- ³⁸ *Рембо А.* Озарения. – СПб, 1994. С. 148-180.
- ³⁹ *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М., 1989. С. 9.
- ⁴⁰ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 9.
- ⁴¹ Twentieth century Jewellery / Ed. by Millidge J. – London, 1999. P. 18.
- ⁴² *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. С. 24.
- ⁴³ Новая история стран Европы и Америки. Начало 1870-х годов – 1918 г. / Под ред. И.В. Григорьевой. – М., 2001. С. 683.
- ⁴⁴ Les antiquaiers, les décorateurs, les joailliers, les orfèvres au Grand Palais / By Pierre Delbee. Propos sur la Décoration. – Paris. 1964, (стр. не указ).
- ⁴⁵ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 10.
- ⁴⁶ *Стерноу С.* Указ. соч. С. 6.
- ⁴⁷ Цит по: *Кашекова И.Э.* От античности до модерна. – М., 2000. С.115.
- ⁴⁸ В плену у линии: искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 15.
- ⁴⁹ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 13.
- ⁵⁰ *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX - начала XX веков. – М., 1987. С. 3.
- ⁵¹ *Мидан Ж.-П.* Модерн: Франция. – М., 1999. С. 36.
- ⁵² *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 9.
- ⁵³ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 12.

-
- ⁵⁴ Цит. по: *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 114.
- ⁵⁵ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 108-109.
- ⁵⁶ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 11.
- ⁵⁷ См.: Ibid. P. 10.
- ⁵⁸ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 118.
- ⁵⁹ Там же. С. 13.
- ⁶⁰ *Рёскин Дж.* Искусство и действительность. – М., 1900. С. 48.
- ⁶¹ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 18.
- ⁶² *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 83.
- ⁶³ *Knowles E.* Art Nouveau. – London, 2000. P. 128.
- ⁶⁴ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 18.
- ⁶⁵ Цит. по: *Jullian Ph.* Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 212.
- ⁶⁶ См.: *Мидан Ж.-П.* Указ. соч. С. 78-81.
- ⁶⁷ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 20.
- ⁶⁸ См.: *Jullian Ph.* Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 90.
- ⁶⁹ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 100.
- ⁷⁰ *Бодлер Ш.* Цветы зла. – М., 1993. С. 62-63.
- ⁷¹ *Иванов В.* Искусство и ремесло ювелира. Пять вопросов художникам // Декоративное искусство СССР. 1984. № 8. С. 14.
- ⁷² *Knowles E.* Op. cit. P. 128.
- ⁷³ *Пиотровский М.* Замечательная ювелирная коллекция / Европейские ювелирные украшения: историзм и югендстиль 1850-1920. Пфорцхайм. Каталог выставки. –, СПб., 1996. С. 7.
- ⁷⁴ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 18.
- ⁷⁵ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 26.
- ⁷⁶ *Костеневич А.Г.* Указ. соч. С. 197.
- ⁷⁷ *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. С. 19.
- ⁷⁸ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 3.
- ⁷⁹ *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. С. 16.
- ⁸⁰ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 22.
- ⁸¹ Русское золото XIV-начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / Авт.-сост. С.Я Коварская [и др.]. – М., 1987. С. 150.
- ⁸² Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага, 1988. С. 281.

-
- ⁸³ *Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 22.*
- ⁸⁴ *Ibid.*
- ⁸⁵ Ювелирное искусство и материальная культура. Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н.А. Захарова. – СПб., 2001. С. 168.
- ⁸⁶ *Фар-Беккер Г. Указ. соч. С. 89.*
- ⁸⁷ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага, 1988. С. 287.
- ⁸⁸ *Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 23.*
- ⁸⁹ *Knowles E. Op. cit. P. 133.*
- ⁹⁰ *Becker V. Art Nouveau Jewelry. - London, 1998. P. 24.*
- ⁹¹ Золотое и серебряное дело XV-XX вв. / М.М. Постникова-Лосева [и др.]. – СПб, 2003. С. 17-18.
- ⁹² Цит. по: *Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 24.*
- ⁹³ *Ibid. P. 22.*
- ⁹⁴ *Veveř H. Dessins de joaillerie // Art et Décoration. 1899. Juil.-Dec. VI. P. 84.*
- ⁹⁵ Цит. по: *Корнилов Н.И., Солодова Ю.П. Ювелирные камни. – М., 1987. С. 122.*
- ⁹⁶ *Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 22.*
- ⁹⁷ *Голота А.И. Указ. соч. С. 15.*
- ⁹⁸ *Кириченко Е. Интерьер русского модерна // Декоративное искусство СССР. 1971. № 10. С. 40.*
- ⁹⁹ *Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 9.*
- ¹⁰⁰ В плену у линии: Искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 27.
- ¹⁰¹ Русские ювелирные украшения 16 - 20 веков / Г. Медведева [и др.]. – М., 1987. С. 229.
- ¹⁰² *Sanna A. Art Nouveau: Visual Encyclopedia of Art. – London, 2009. P. 219.*
- ¹⁰³ *Фар-Беккер Г. Указ. соч. С. 89.*
- ¹⁰⁴ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага, 1988. С. 299.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 295.
- ¹⁰⁶ *Lancaster D. Art Nouveau Jewelry. The connoisseur`s guide. – London., 1996. P. 20.*
- ¹⁰⁷ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага, 1988. С. 293.
- ¹⁰⁸ *Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2018. № 4. С. 156-157.*
- ¹⁰⁹ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Сост. Д. Гейдова [и др.]. – Прага, 1988. С. 291.
- ¹¹⁰ *Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2018. № 4. С. 155.*
- ¹¹¹ *Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 198.*

-
- ¹¹² *Duncan A.* Art Nouveau. – London, 1994. P. 149.
- ¹¹³ *Hughes G.* New life in Jewellery: A great London Exhibition // *The Connoisseur*. 1961. November. № 597. P. 233.
- ¹¹⁴ *Arwas V.* Art Nouveau: The French Aesthetic. – London, 2002. P. 338.
- ¹¹⁵ *Duncan A.* Op. cit. P. 143.
- ¹¹⁶ *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М., 2002. С. 145.
- ¹¹⁷ *Харди У.* Путеводитель по стилю Ар Нуво. – М., 1998. С. 18-19.
- ¹¹⁸ *Duncan A.* Op. cit. P. 143.
- ¹¹⁹ *Фридендер М.* Об искусстве и знаточестве. – СПб, 2001. С. 17.
- ¹²⁰ Там же.
- ¹²¹ *Дидро Д.* Об искусстве Соч. в 2 т. Т. 1. – Ленинград-Москва, 1936. С. 46.
- ¹²² При написании подглавки «Рене Лалик (1860-1945)», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Ювелирные произведения Рене Лалика в стилистике ар нуво / С. Рассохина // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 1. – С. 251-254;
Рассохина С. Женские образы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Антикварное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 56-59;
Рассохина С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119;
Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика / С. Рассохина // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – 2018. – № 4. – С. 145-160.
- ¹²³ *Котюкова Н.* Гений модерна // J&W (Ювелирные украшения и часы). 2006. № 2 С. 76.
- ¹²⁴ См.: *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // *Apollo*. 1987. Vol. 125, № 303. P. 322.
- ¹²⁵ *Брюнаммер И.* Произведения Рене Лалика в Музеях Московского Кремля / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 13.
- ¹²⁶ См.: *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // *Apollo*. 1987. Vol. 125, № 303. P. 322.
- ¹²⁷ *Gomes Ferreira, M.T.* Joias de René Lalique. – Lisbon, 1997. P. 6.
- ¹²⁸ См.: *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // *Apollo*. 1987. Vol. 125, № 303. P. 322.
- ¹²⁹ *Харди У.* Указ. соч. С. 76.
- ¹³⁰ *Яковлева Л.* Чеканная ветка дельфиниума: Рене-Жюль Лалик и его произведения в Эрмитаже // Советский музей. 1991. № 117. С. 58.
- ¹³¹ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). Vol. III. – Paris, 1908. P. 690.
- ¹³² *Брюнаммер И.* Произведения Рене Лалика в Музеях Московского Кремля / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 17.
- ¹³³ *Котюкова Н.* Указ. соч. С. 81.
- ¹³⁴ *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 200.

-
- ¹³⁵ *Karageorgevitch B.* Le bijou moderne // L'Art Décoratif. 1903. Juil-Dec. P. 150.
- ¹³⁶ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 8.
- ¹³⁷ *Benedite L.* La bijouterie et la joaillerie a l'Exposition Universelle de 1900: Rene Lalique // Revue des Arts Décoratifs. 1900. XX. P. 241.
- ¹³⁸ Искусство Картье. Каталог выставки / Ред. Ж. Шагал. – СПб.-Paris, 1992. С. 36.
- ¹³⁹ *Marx R.* La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 82.
- ¹⁴⁰ *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 201.
- ¹⁴¹ *Canz S.* Symbolistische bildvorstellungen im Juwelryschmuck um 1900. München, 1976. S. 3.
- ¹⁴² *Knowles E.* Op. cit. P. 130.
- ¹⁴³ Ibid.
- ¹⁴⁴ *Ростан Э.* Принцесса Грѣза. – М., 1903. С. 83-84.
- ¹⁴⁵ *Soulier G.* Les Objet d'Art des Salons // Art et Décoration. 1899. Jul.-Dec.VI. P. 1.
- ¹⁴⁶ *Beaunier A.* Les Bijoux de Lalique au Salon // Art et Decoration. 1902. XII. P. 33.
- ¹⁴⁷ *Lancaster D.* Op. cit. P. 50.
- ¹⁴⁸ *Montesquiou, R. de.* Paons. – Paris, 1901. P. 348.
- ¹⁴⁹ *Пешихонова Л.* Творчество Рене Лалика в художественной критике и эпистолярном наследии / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 45.
- ¹⁵⁰ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 66.
- ¹⁵¹ См.: Art Nouveau 1890-1914. Exhibition / Ed. by Greenhalgh P. – London, 2000. P. 240.
- ¹⁵² *Lancaster D.* Op. cit. P. 14.
- ¹⁵³ *Marx R.* Les maîtres décorateurs français: René Lalique // Art et Décoration. 1899. Juillet. VI. P. 17.
- ¹⁵⁴ *Бодлер Ш.* Указ. соч. С. 48.
- ¹⁵⁵ Цит. по: *Vever H.* French Jewelry of the 19th Century. – London, 2000 - 2001, Vol. III. P. 710.
- ¹⁵⁶ *Marx R.* La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 82.
- ¹⁵⁷ *Canz S.* Op. cit. S. 3.
- ¹⁵⁸ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 740.
- ¹⁵⁹ *Gomes Ferreira M.T.* Op. cit. P. 7.
- ¹⁶⁰ *Lancaster D.* Op. cit. P. 13.
- ¹⁶¹ *Soulier G.* Les Objet d'Art des Salons // Art et Décoration. 1899. Jul.-Dec.VI. P. 1.
- ¹⁶² *Geffroy G.* René Lalique: L'Art Décoratif Moderne. – Paris, 1922. P. 8.

-
- ¹⁶³ *Wichmann S.* Art Nouveau. – Paris, 1978. P. 34.
- ¹⁶⁴ *Marx R.* La décoration et les Industries d`art: Les arts a l`exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 81.
- ¹⁶⁵ *Gomes Ferreira M.T.* Op. cit. P. 8.
- ¹⁶⁶ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 740.
- ¹⁶⁷ *Vever H.* French Jewelry of the 19th Century. – London, 2000 - 2001, Vol. III. P. 690-691.
- ¹⁶⁸ *Рёскин Дж.* Семь светочей архитектуры. СПб., 2007. С. 168.
- ¹⁶⁹ *Gomes Ferreira M.T.* Op. cit. P. 8.
- ¹⁷⁰ *Marx R.* La décoration et les Industries d`art: Les arts a l`exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 81-82.
- ¹⁷¹ *Пассуш Лейте М.Ф.* Рене Лалик в коллекции Гюльбенкяна: Дар художника и мастерство ювелира / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 27-28.
- ¹⁷² *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // Apollo. 1987. Vol. 125, № 303. P. 323-324.
- ¹⁷³ *Possémé, É.* Landscape in work of René Lalique / The jewels of Lalique. Ed. Y. Brunhammer. Exhibition Cat., - Paris-N.Y. 1998. P. 149.
- ¹⁷⁴ *Сото Д.* Образы природы в украшениях Рене Лалика / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 62.
- ¹⁷⁵ *Пешехонова Л.* Указ. соч. С. 46.
- ¹⁷⁶ *Гейко А.Г.* Указ. соч. С. 23.
- ¹⁷⁷ *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // Apollo. 1987. Vol. 125, № 303. P. 323.
- ¹⁷⁸ *Жаркова Т.* Этот сказочный Лалик... // Jewelry Garden. 2007. № 6-7. С.51.
- ¹⁷⁹ *Долгих Е.* Вечно прекрасный Лалик // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007. № 5. С. 11.
- ¹⁸⁰ *Canz S.* Op. cit. S. 5.
- ¹⁸¹ *Gomes Ferreira M.T.* Op. cit. P. 8.
- ¹⁸² *Харди У.* Указ. соч. С. 77.
- ¹⁸³ *Брюнхаммер И.* Произведения Рене Лалика в Музеях Московского Кремля / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 23.
- ¹⁸⁴ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 726.
- ¹⁸⁵ *Голота А.И.* Указ. соч., С. 11.
- ¹⁸⁶ *Geffroy G.* Des bijoux: Apropos de M. René Lalique // Art et Décoration. 1905. XVIII. P. 182.
- ¹⁸⁷ *Бодлер Ш.* Указ. соч. С. 56.
- ¹⁸⁸ Государственный Эрмитаж (альбом) / Сост. В.А. Суслов [и др.]. – М., 1987. С. 92.
- ¹⁸⁹ *Пешехонова Л.* Указ. соч. С. 41.

-
- ¹⁹⁰ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 12.
- ¹⁹¹ *Gere Ch.* René Lalique and his patrons // *Apollo*. 1987. Vol. 125, № 303. P. 323.
- ¹⁹² *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 747.
- ¹⁹³ *Ibid.* P. 722.
- ¹⁹⁴ *Duncan A.* Op. cit. P. 147.
- ¹⁹⁵ *Marx R.* Les maîtres décorateurs français: René Lalique // *Art et Décoration*. 1899. VI. Juillet. P. 22.
- ¹⁹⁶ *Ibid.* P. 14.
- ¹⁹⁷ *Ibid.* P. 15.
- ¹⁹⁸ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 733-734.
- ¹⁹⁹ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 67.
- ²⁰⁰ *Neveux P.* Rene Lalique // *Art et Décoration*. 1900. VIII. Juillet-Décembre. P. 129.
- ²⁰¹ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 738.
- ²⁰² *Ibid.*
- ²⁰³ *Benedite L.* Le Bijou a l'Exposition Universelle // *Art et Décoration*. 1900. Vol. VIII. Juillet-Décembre. P. 239.
- ²⁰⁴ *Marx R.* La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // *Gazette de Beaux-Arts*. 1901. Vol. 25. № 523-528. Février. P. 136.
- ²⁰⁵ *Neveux P.* Op. cit. P. 130.
- ²⁰⁶ *Geffroy G.* Paris: Exposition universelle 1900: Les industries, artistique française et étrangères a l'Exposition universelle de 1900. – Paris, 1900. P. 38.
- ²⁰⁷ *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 200.
- ²⁰⁸ *Сото Д.* Образы природы в украшениях Рене Лалика / Искусство Рене Лалика. Каталог выставки. – М., 2010. С. 62-64.
- ²⁰⁹ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 87.
- ²¹⁰ À travers les Expositions (автор не указан) // *L'Art Décoratif*. 1903. Jan-Juin. P. 186.
- ²¹¹ *Kahn G.* L'art de René Lalique // *L'Art et les Artistes*. 1905. № 3. Juin. – P. 149.
- ²¹² *Marx R.* Les maîtres décorateurs français: René Lalique // *Art et Décoration*. 1899. VI. Juillet. P. 15.
- ²¹³ *Geffroy G.* Paris: Exposition universelle 1900: Les industries, artistique française et étrangères a l'Exposition universelle de 1900. – Paris, 1900. P. 38.
- ²¹⁴ *Пешехонова Л.* Указ. соч. С. 37.
- ²¹⁵ *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 200.
- ²¹⁶ *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. – М., Л., 1937. С. 185.
- ²¹⁷ *Karageorgevitch B.* Les objets d'art au Salon (artistes française). Premier article // *L'Art Décoratif*. 1903. Jan-Juin. P. 220.

-
- ²¹⁸ См.: Gere Ch. René Lalique and his patrons // Apollo. 1987. Vol. 125, № 303. P. 324.
- ²¹⁹ Wichmann S. Op. cit. P. 34.
- ²²⁰ Canz S. Op. cit. S. 5.
- ²²¹ Montesquiou R. de. Roseaux pensants. – Paris, 1897. P. 172.
- ²²² Duncan A. Op. cit. P. 147-149.
- ²²³ Харди У. Указ. соч. С. 76.
- ²²⁴ Vever H. La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 718.
- ²²⁵ Canz S. Op. cit. S. 12.
- ²²⁶ Gere Ch. René Lalique and his patrons // Apollo. 1987. Vol. 125, № 303. P. 320.
- ²²⁷ Verne H., Chavance R. Pour comprendre l'art décorative modern en France. – Paris, 1925. P. 224
- ²²⁸ Миллер Дж. Указ. соч. С.148.
- ²²⁹ Soulier G. Les Objet d'Art des Salons // Art et Décoration. 1899. Jul.-Dec.VI. P. 1.
- ²³⁰ Lancaster D. Op. cit., P. 51.
- ²³¹ Ibid.
- ²³² Arwas V. Op. cit. P. 338.
- ²³³ Пешехонова Л. Указ. соч. С. 36.
- ²³⁴ Hughes G. Art Nouveau Jewelry / Antiques international. Ed. by P.Wilson. – London, N. Y., Toronto. 1973. P. 100.
- ²³⁵ Цит. по Gere Ch. René Lalique and his patrons // Apollo. 1987. Vol. 125, № 303. P. 323.
- ²³⁶ Котюкова Н. Указ. соч. С. 82.
- ²³⁷ Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 199.
- ²³⁸ При написанаа подглавки “Жорж Фуке (1862-1957)», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Женские образы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Антикварное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 56-59;
Рассохина С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119.
- ²³⁹ Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 69.
- ²⁴⁰ См.: Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 198.
- ²⁴¹ Knowles E. Op. cit. P. 132.
- ²⁴² Миллер Дж. Указ. соч. С.146.
- ²⁴³ Lancaster D. Op. cit. P.15.
- ²⁴⁴ Phillips C. Jewellery and the Art of the Goldsmith //Art Nouveau 1890-1914 / Ed. By Paul Greenhalgh. – London, 2000. P. 240.

-
- ²⁴⁵ *Veve H. French Jewelry of the 19th Century.* – London, 2000 - 2001, Vol. III. P. 626.
- ²⁴⁶ *Phillips C. Op. cit.* P. 243.
- ²⁴⁷ *Becker V. Art Nouveau Jewelry.* – London, 1998. P. 70.
- ²⁴⁸ *Canz S. Op. cit.* S. 8.
- ²⁴⁹ *Миллер Дж. Указ. соч.* С.149.
- ²⁵⁰ *Becker V. Art Nouveau Jewelry.* – London, 1998. P. 8.
- ²⁵¹ *Фар-Беккер Г. Указ. соч.* С. 91.
- ²⁵² *Миллер Дж. Указ. соч.* С.213.
- ²⁵³ Там же. С.212.
- ²⁵⁴ *Крижановская М. Маятник Фуке // J&W (Ювелирные украшения и часы). 2006-2007. [б. н.]. С. 82-83.*
- ²⁵⁵ *Lancaster D. Op. cit.* P. 58.
- ²⁵⁶ *Фар-Беккер Г. Указ. соч.* С. 85.
- ²⁵⁷ *Бодлер Ш. Указ. соч.* С. 93-94.
- ²⁵⁸ *Ульмер Р. Муха.* – М., 2002. С. 14.
- ²⁵⁹ *Veve H. French Jewelry of the 19th Century.* – London, 2000 - 2001, Vol. III. P. 624.
- ²⁶⁰ *Голота А.И. Указ. соч.* С. 10.
- ²⁶¹ *Marx R. La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 80.*
- ²⁶² *Greenhalgh P. Essential Art Nouveau.* – London, 2000. P. 35.
- ²⁶³ *Veve H. La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900).* – Paris, 1908. Vol. III. P. 626.
- ²⁶⁴ *Becker V. Art Nouveau Jewelry.* – London, 1998. P. 9.
- ²⁶⁵ *Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery.* – London, 1997. P. 198.
- ²⁶⁶ *Fouquet G. Bijouterie, Joaillerie, Medailles a l'Exposition Internationale de Milan 1906.* – Paris, 1913. P. 127.
- ²⁶⁷ При написании подглавки «Анри Веве (1854-1942)», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Женские образы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Антикварное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 56-59;
Рассохина С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119;
Рассохина С. Флорально-фигуративные мотивы в ювелирных произведениях Анри Веве / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – № 4. – С.199-208.
- ²⁶⁸ См.: *Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson.* – London, 1973. P. 99.

-
- ²⁶⁹ См.: Ibid.
- ²⁷⁰ Vever H. La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 674.
- ²⁷¹ Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 202.
- ²⁷² Madsen S. T. Op. cit. P. 364.
- ²⁷³ Vever H. Les Bijoux aux Salons de 1898 // Art et Décoration. 1898. Vol. III. Janv.-Juin. P. 233.
- ²⁷⁴ Phillips C. Op. cit. P. 238.
- ²⁷⁵ Голота А.И. Указ. соч. С. 11.
- ²⁷⁶ Koch M. The Belle Epoque of French Jewellery 1850-1910. – London, 1990. P. 127.
- ²⁷⁷ Knowles E. Op. cit. P. 136.
- ²⁷⁸ Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P. Wilson. – London, N. Y., Toronto. 1973. P. 99.
- ²⁷⁹ См.: Knowles E. Op. cit. P. 137.
- ²⁸⁰ Jullian Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 114.
- ²⁸¹ Искусство модерна / Под ред. Я.Пундик. – М., 2012. С. 71.
- ²⁸² Муллер Дж. Указ. соч. С.208-209.
- ²⁸³ Цит. по: Koch M. The Belle Epoque of French Jewellery 1850-1910. – London, 1990. P. 202.
- ²⁸⁴ Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 11.
- ²⁸⁵ Marx R. La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 80.
- ²⁸⁶ Vever H. La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 682.
- ²⁸⁷ Benedite L. Le bijou a l'Exposition Universelle // Art et Décoration. 1900. VIII. Juillet-Décembre. P. 238.
- ²⁸⁸ Marx R. La décoration et les Industries d'art: Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. 1901. Vol. 25. № 523-528. Janvier. P. 81.
- ²⁸⁹ Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 202.
- ²⁹⁰ Knowles E. Op. cit. P. 136.
- ²⁹¹ Tait H, Gere Ch. The jeweler's art. – London, 1978. P. 18-19.
- ²⁹² Vever H. Dessins de joaillerie // Art et Décoration. 1899. VI. Juil.-Dec. P. 84-85.
- ²⁹³ Becker V. Antique and Twentieth Century Jewellery. – London, 1997. P. 198.
- ²⁹⁴ При написании подглавки «Люсьен (Леопольд) Готре (1865-1937)», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Женские образы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Антикварное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 56-59;
Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика / С. Рассохина // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – 2018. – № 4. – С. 145-160.

-
- ²⁹⁵ *Arwas V.* Op. cit. P. 356.
- ²⁹⁶ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 618.
- ²⁹⁷ *Madsen S. T.* Op. cit. P. 31.
- ²⁹⁸ *Голота А.И.* Указ. соч. С. 17.
- ²⁹⁹ *Бодлер Ш.* Указ. соч. С. 94-95.
- ³⁰⁰ Декоративные цветы: По работам М.П.Вернея / авт. и сост. Виллер У. – М., 2002. С. 10.
- ³⁰¹ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 11.
- ³⁰² При написании подглавки «Люсьен Гайяр (1861-1933)», использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119;
Рассохина С. Японские мотивы в ювелирных украшениях Люсьена Гайяра – одного из ведущих мастеров французской ювелирной школы периода Ар Нуво / С. Рассохина // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 134-153.
- ³⁰³ См.: *Andrieux H.* Lucien Gaillard: Un orfèvre, bijoutier, passionné // L'Estampille/L'Objet d'Art. 1993. № 273. P. 75.
- ³⁰⁴ *Andrieux H.* Op. cit. P. 78.
- ³⁰⁵ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 636.
- ³⁰⁶ См.: *Andrieux H.* Op. cit. P. 76.
- ³⁰⁷ См.: Ibid.
- ³⁰⁸ *Vever H.* La bijouterie française au XIX-e siècle (1800-1900). – Paris, 1908. Vol. III. P. 642.
- ³⁰⁹ *Karageorgevitch B.* Le bijou moderne // L'Art Décoratif. 1903. Juil-Dec. P. 151.
- ³¹⁰ *Karageorgevitch B.* Les objets d'art au Salon (artistes française). Premier article // L'Art Décoratif. 1903. Jan-Juin. P. 220.
- ³¹¹ *Knowles E.* Op. cit. P. 134.
- ³¹² *Николаева Н.* Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2-3. С. 315.
- ³¹³ *Бродский В.* Сходство и контрасты: О взаимосвязи японского и европейского декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1962. № 12. С. 59.
- ³¹⁴ *Мидан Ж.-П.* Указ. соч. С. 66.
- ³¹⁵ *Karageorgevitch B.* Le bijou moderne // L'Art Décoratif. 1903. Juil-Dec. P. 152-153.
- ³¹⁶ *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. – London, 1998. P. 72.
- ³¹⁷ *Николаева Н.* Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2-3. С. 315.
- ³¹⁸ *Lancaster D.* Op. cit. P. 22.
- ³¹⁹ *Andrieux H.* Op. cit. P. 79.

-
- ³²⁰ Николаева Н. Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры // Вопросы искусствознания. 1993. Вып. 2-3. С. 68.
- ³²¹ Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 1985. P. 72.
- ³²² Николаева Н. Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры // Вопросы искусствознания. 1993. Вып. 2-3. С. 68.
- ³²³ Брюнинг А. Указ. соч. С. 170.
- ³²⁴ Там же. С. 171.
- ³²⁵ À travers les Expositions (автор не указан) // L'Art Décoratif. 1903. Jan-Juin. P. 186.
- ³²⁶ Knowles E. Op. cit. P. 134.
- ³²⁷ Andrieux H. Op. cit. P. 77.
- ³²⁸ Ibid. P. 76.
- ³²⁹ См.: Ibid.
- ³³⁰ Karageorgevitch B. Le bijou moderne // L'Art Décoratif. 1903. Juil-Dec. P. 153-154.
- ³³¹ При написании главы «Искусство, отражающее свою эпоху. Всемирная выставка 1900 года в Париже. Триумф французского ювелирного искусства», использован текст статьи:
Рассохина С. Ювелиры Франции на всемирной выставке 1900 года в Париже / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015. – № 3. – С. 102-112.
- ³³² Калитина Н.Н. Указ. соч. С. 172.
- ³³³ В плену у линии: Искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 15.
- ³³⁴ Lancaster D. Op. cit. P. 6.
- ³³⁵ Миллер Дж. Указ. соч. С. 8-9.
- ³³⁶ Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. – М., 2003. С. 78.
- ³³⁷ Калитина Н.Н. Указ. соч. С. 116.
- ³³⁸ Мидан Ж.-П. Указ. соч. С. 150.
- ³³⁹ См.: Jullian Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 203.
- ³⁴⁰ Цит. по Jullian Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 197.
- ³⁴¹ Верхарн Э. Избранное. – М., 1955. С.185.
- ³⁴² Jullian Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 93.
- ³⁴³ Ibid. P. 203.
- ³⁴⁴ Божович В.И. Указ. соч. С. 265.
- ³⁴⁵ Jullian Ph. Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900. – London, 1974. P. 112.
- ³⁴⁶ Пешехонова Л. Указ. соч. С. 47.
- ³⁴⁷ Neveux P. Op. cit. P. 129.

-
- ³⁴⁸ Modern design in jewellery and fans / Ed. By Charles Holme. – London, Paris, N.Y., 1902. P. 1.
- ³⁴⁹ Lancaster D. Op. cit. P. 20.
- ³⁵⁰ В плену у линии: Искусство модерна в собрании Эрмитажа. – СПб., 2005. С. 31.
- ³⁵¹ Цит. по: Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Кёльн, 2000. С. 121.
- ³⁵² При написании главы «Заключение» использованы тексты статей:
Рассохина С. Мотивы природы во французском ювелирном искусстве ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 117-129;
Рассохина С. Ювелиры Франции периода ар нуво / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – № 2, ч.2. – С. 111-119;
Рассохина С. Флорально-фигуративные мотивы в ювелирных произведениях Анри Веве / С. Рассохина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – № 4. – С. 199-208;
Рассохина С. Образы и формы ар нуво в произведениях выдающегося французского ювелира Рене Лалика / С. Рассохина // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – 2018. – № 4. – С. 145-160.
- ³⁵³ Фар-Беккер Г. Указ. соч. С. 22.
- ³⁵⁴ Twentieth Century Jewellery / Ed. By Millidge, J. – London, 1999. P. 21.
- ³⁵⁵ Verne H., Chavance R. Op. cit. P. 17.
- ³⁵⁶ Phillips C. Op. cit. P. 237.
- ³⁵⁷ См.: Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 100.
- ³⁵⁸ Nocu H. Tendances nouvelles: Enquête sur l'évolution des industries d'art. – Paris, 1896. P. 135.
- ³⁵⁹ Modern design in jewellery and fans / Ed. By Charles Holme. – London, Paris, N.Y., 1902. P. 1.
- ³⁶⁰ Phillips C. Op. cit. P. 249.
- ³⁶¹ Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson. – London, N. Y., Toronto. 1973. P. 88.
- ³⁶² Froissart Pezone R. L'art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopia d'un Art Nouveau. – Paris, 2004. P. 15.
- ³⁶³ Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 89.
- ³⁶⁴ Lancaster D. Op. cit. P. 9.
- ³⁶⁵ Дидро Д. Указ. соч. С. 205.
- ³⁶⁶ Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 98.
- ³⁶⁷ См.: Фар-Беккер Г. Указ. соч. С. 396.
- ³⁶⁸ См.: Харди У. Указ. соч. С. 81.
- ³⁶⁹ См.: Там же.
- ³⁷⁰ Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 101.
- ³⁷¹ См.: Харди У. Указ. соч. С. 77.
- ³⁷² Froissart Pezone R. Op. cit. P. 217.

-
- ³⁷³ Цит. по: *Modern design in jewellery and fans* / Ed. By Charles H. – London, Paris, N.Y., 1902. P. 3.
- ³⁷⁴ *Havard H. Histoire de l'orfèvrerie Française.* Paris, 1896. P. 455-456.
- ³⁷⁵ *Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international* / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 89.
- ³⁷⁶ *Madsen S.T. Op. cit.* P. 386.
- ³⁷⁷ *Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international* / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 88.
- ³⁷⁸ *Hamel M. Le Salons de 1901.* – Paris, 1901. P. 2.
- ³⁷⁹ *Modern design in jewellery and fans* / Ed. By Charles Holme. – London, Paris, N.Y., 1902. P. 1.
- ³⁸⁰ *Фар-Беккер Г.* Указ. соч. С. 109.
- ³⁸¹ *Шнуренко И.* Первая попытка международного стиля // *Новый мир искусства.* 1998. № 1. С. 16.
- ³⁸² Цит. по: *Hughes G. Art Nouveau Jewelry // Antiques international* / Ed. by P.Wilson. – London, 1973. P. 101.