

Светлана Рассохина

Японские мотивы в ювелирных украшениях Люсьена Гайяра

Статья посвящена французскому ювелиру конца XIX — начала XX века Люсьену Гайяру. Основным направлением в его творчестве было обращение к японскому искусству — одной из важных составляющих, сформировавших образные принципы иконографии ар-нуво. Воздействие японской культуры на ювелирные украшения Гайяра, особенно ксилографии с изображением цветов и птиц японских художников Хаяси Мотохару и Кацусика Хокусая, выявляется при их сопоставлении. Биография Люсьена Гайяра, собранная по редким источникам, дает картину его творческого и жизненного пути: от подмастерья до признанного мастера национальной ювелирной школы. В статье дается характеристика работам Гайяра, рассматриваются выразительные возможности материалов и ювелирных техник.

Ключевые слова:

Люсьен Гайяр,
ар-нуво, Франция,
ювелирное искусство, японизм.

Всемирные выставки в Лондоне (1862) и Париже (1867 и 1878) открыли для европейцев искусство, влияние которого в художественных кругах ведущих европейских стран сохранялось на протяжении нескольких десятилетий. Яркая картина культурного взаимодействия элементов ориентального искусства и искусства Старого Света, отнюдь не выглядела модным сиюминутным поветрием. Образные средства, приемы и методы, мотивы и формы, краски и линии характерных, традиционных дальневосточных культур, их эстетика — существенно обогатили европейское искусство, были высоко оценены и явились источником вдохновения целого поколения представителей европейского искусства. Японские мотивы в искусстве ар-нуво имели одно из первостепенных значений в становлении собственно его стилевых свойств как художественного движения в культуре конца XIX века. В особенности ориентировала и направляла вкус художников ар-нуво живопись и графика периода Эдо (1603–1868) и начала эпохи Мэйдзи (1868–1912). Для многих мастеров ар-нуво стало очевидным то, что Восток и Запад, преодолевая географическую отдаленность, могут взаимодействовать и даже создавать общие иконографические принципы, что один из них мог бы «достичь» той же ступени, что и другой, и что в основе восприятия здесь и там лежат одинаковые «зрительные» схемы. «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» [4, с. 20]. Поэтому освоение наследия японской культуры стало возможным вследствие признания ее равнозначности и ценности, которая существенно обогатила художественную европейскую систему. Такая «встреча» культур давала толчок к развитию каждой из них. Обращение к традициям, корням, индивидуальным формам искусства, позволяло увидеть и противоположность и, одновременно, усилить взаимное влияние и расширить взаимные заимствования.

Европейских мастеров очень привлекали приемы построения композиции, сам художественный язык «одушевляющего подражания»

природе, те идеи, в которых была необходимость, для выведения европейского искусства на новый уровень. Японские источники приобрели в новом стиле особую значимость, стимулировали интерес к таким мотивам, как волна, естественный рост растений или их постепенное увядание, смена времен года, словом, жизнь природы во всех ее проявлениях, со всеми ее стихиями, созидательными и разрушительными силами. Они давали художникам материал для построения образов, визуальных стилистических форм, артистических идей, выражающих представление о мироустройстве. Асимметричный растительный декор, динамичный ритм гибких текучих линий, незаконченность движения, деликатное напоминание предшествующего мгновения и возможность предчувствовать последующее, особенно в изображении пейзажей, тонкость, легкость, изящество — исходили от японской образительной традиции. 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 приемы, впоследствии широко распространившиеся и постепенно утратившие связь с первоисточником» [7, с. 315].

«Японизм» (*Japonisme*) — термин французского критика Филиппа Бюрги [11, с. 25–26] — был одним из излюбленных тем при создании и ювелирных изделий. «Особенно французские драгоценности ар-нуво испытали самое большое влияние японского искусства, хотя, конечно “европеизация” японских ремесел в большей или меньшей степени проходила и в других странах» [10, р. 12]. Собственно все японское искусство было обращено к природе, как и стиль ар-нуво, отмеченный характерными особенностями, воспроизводящими действительность по образцам природы. Этот живой интерес к изящным натуралистическим созданиям давал неисчерпаемый материал для построения и отбора мотивов и орнаментальных сюжетов, подходивших для выражения его идей.

Для французских ювелиров это был богатейший материал. Одним из важнейших приемов построения ювелирных украшений, воспринятых под впечатлением своеобразных композиций японского орнамента, была асимметрия, не свойственная традиционным драгоценностям.

Причудливые неуловимые мотивы дальневосточного искусства, близкие к японской графике и декоративной живописи, переносились в миниатюрные ювелирные произведения ар-нуво, в которых форма и образ тесно взаимодействовали и составляли неразрывное единство. «...Европейский творческий гений привыкал к чуждым форменным элементам и, претворяя их среди элементов своего искусства, постепенно пришел к созданию новых, неизвестных дотоле художественных форм», — писал немецкий художественный критик Адольф Брюнинг в статье «Влияние Китая и Японии на европейское искусство» [2, с. 165].

Среди мастеров периода ар-нуво, которые в своем творчестве обращались к японской культуре и лежащим в ее основе природным мотивам, являвшимся, по сути, «результатом длительного коллективного опыта и многовекового отбора» [7, с. 314] был один из ведущих представителей французской ювелирной школы Люсьен Гайяр (1861–1933).

Он начинал свой творческий путь ювелира, художника, технолога подмастерьем у своего отца — серебряных дел мастера. В 1860 году Эрнст Гайяр отец Люсьена, получил в наследство от своего отца Амеди Гайяра ювелирную мастерскую в Париже на Рю дю Тампль, 101, основанную в 1840 году. Уже тогда Эрнст был известен как ювелир, увлекающийся японским искусством и смешанными ювелирными техниками. В 1878 году его работы получили признание, и он 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 чем свидетельствуют истории многих французских ювелирных домов, достаточно известных.

С 1878 года Люсьен Гайяр обучался ювелирному делу и, овладев секретами мастерства, превзошел своих отца и деда. Он также изучал сложные технологические процессы, прежде всего техники по золоту и серебру — чеканку, гравировку. Кроме того, Гайяр посещал разнообразные курсы ювелирного дела. По меньшей мере, известны имена двух мастеров, обучавших Гайяра, — это Дюжарден и Сальмон [9, р. 75].

В начале своей блестящей карьеры он преуспел в изучении металлов и их патинирования, особенно интересовался тайнами древних японских сплавов и лаков, которые до него во Франции практически

не применялись. Гайяр понимал, что в использовании цветовых эффектов, в колористической обработке металлических изделий, применении травления японцы были неподражаемы. Искусствовед и исследователь творчества мастера Элен Андрё, благодаря которой сегодня известны редкие подробности жизни Гайяра, так писала о нем: «Его знания о металлах и сплавах удивительны. Он знает химическую природу вещества, которое он использует. Он владеет искусством патины, работая долго и деликатно, разграничивая ее 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» [9, р. 78]. Это такие сплавы, как *shakudo* (сплав золота и меди, после соответствующей обработки принимает темный сине-черный цвет патины) и *shibu-iti* («четверть» — сплав меди и $\frac{1}{4}$ серебра; патина становится серой).

«Страстно влюбленный в свою профессию, неутомимый исследователь, который очаровывал своими работами, — говорил о нем Анри Веве (ювелир, историк ювелирного искусства и современник Гайяра), — Гайяр, восторженно, с упоением постигал все сложные технологические аспекты ювелирного дела, такие как ювелирные сплавы, золочение, патинирование, получая великолепные результаты» [15, р. 636]. В 1889 году на Международной выставке в Париже Гайяр (как и его отец) был награжден: ему была вручена золотая медаль за граверные работы по серебру.

В 1890 году молодой мастер становится членом Ассоциации ювелиров Парижа (*Chambre Syndicale des Bijoutiers, Joailliers et Orfèvres de Paris*). 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 патины [9, с. 76].

Рубежным годом в жизни и карьере Люсьена Гайяра является 1900 год. Во-первых, с 1900 по 1901 год он публикует свои научные объяснения по практическому применению патин и новых техник в журнале

Revue de la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie. Этими публикациями заинтересовались мастера в некоторых странах Европы, например в Англии, Бельгии, Германии [9, с. 76]. Во-вторых, он приобрел новое четырехэтажное здание недалеко от Елисейских полей на Рю Бозти, 107, и переехал в него, установив там новейшее оборудование. Под его началом здесь работало восемьдесят человек. В-третьих, Гайяр пригласил к себе в фирму японских мастеров — специалистов по металлу, знавших секреты старинных сплавов, граверов, ювелиров, лакировщиков. Японцы помогали ему разобраться в тонкостях и специфике национального искусства. И наконец, он принял участие во Всемирной выставке 1900 года в Париже. Здесь мастер представил украшения и серебряные вазы, 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 и другом — 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» [15, р. 642].

Дизайн Гайяра во многом обязан Лалику. Он также находил вдохновение в природе, интуитивно улавливая суть природного явления. Многие его работы с характерными чертами японского искусства открывали образы природы созерцательной. Гайяр, как и Лалик, изобретал новые техники, что помогло ему придать своим произведениям совершенно особый характер. Критик Божидар Карагеоргиевич писал об этих двух мастерах: «Лалику и Гайяру, для патинирования слоновой кости, чтобы добиться 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-зеленый оттенок кости, перламутрово-серый, зеленый и фиолетово-жемчужный оттенок рога, а иногда даже оранжевый и розовый» [12, р. 151]. В другой статье, посвященной Салону, Карагеоргиевич продолжал: «...я восхищаюсь



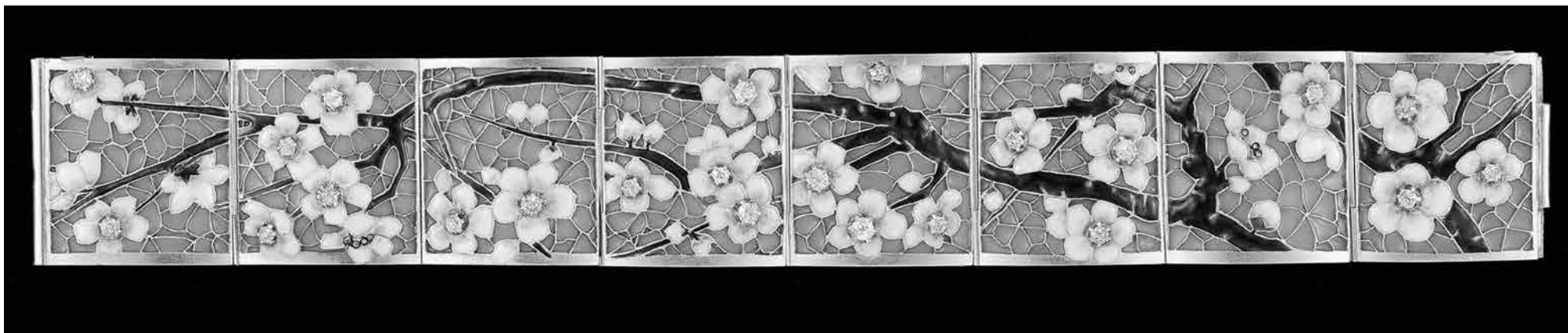
1. Люсьен Гайяр. Гребень *Японский*
веер. 1902
Золото, рог. Высота 14,5
Музей декоративных искусств, Париж

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, как мне кажется, заслуживает самой лестной оценки» [13, р. 220].

Итак, с этого времени Гайяр начал создавать собственные ювелирные украшения в стиле ар-нуво с определенным «японизированным» вкусом. 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» [14, р. 134]. В этих украшениях чувствовалось явное японское влияние, особенно в тех, где изображались насекомые, цветы, в первую очередь полевые, деревья и их семена. Это неудивительно. Японские мастера, работавшие в фирме, помогали Гайяру создавать 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 флер. 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 же культуре мотив исходит из разнообразных ассоциативных связей, накопленных веками, в которых могут выявляться особые, понятные японцу, символы пожелания счастья, национальные мифологические персонажи или образы японской поэзии, которые все вместе являлись строгими носителями канона. «Семантическое поле изображения расширялось за счет внеизбирательных средств, и в силу этого деталь, намек обладали не меньшим, если не большим, воздействием, чем развернутый мотив. Кроме того, любой, казалось бы, самый незначительный предмет воспринимался как органичная часть природной целостности... Иначе говоря, мотив обычно был развернут за пределы визуальных форм» [7, с. 315].

Практически все представители ар-нуво восприняли от японской эстетики такие особенности, как идеальную сбалансированность, асимметрию, декоративность, приверженность к недосказанности и «значащим умолчаниям», гармонию красоты и даже философские установки. «Важной особенностью работ дальневосточных мастеров была принципиальная композиционная незавершенность, когда сюжет можно мысленно продолжить, «достроить» в уме, включив в него недостающие элементы» [3, с. 101]. Исходя из японской традиции, особая красота предмета, определявшая его художественные достоинства, выражалась в отрешенности от времени, принадлежности к миру созидательному, выражении самых сокровенных и постоянных чувств



2. Люсьен Гайяр. Браслет *Ветка яблони*
Около 1900
Золото, бриллианты, эмаль. 3 × 20
Частное собрание (прежде — Галерея
Тадема, Лондон)

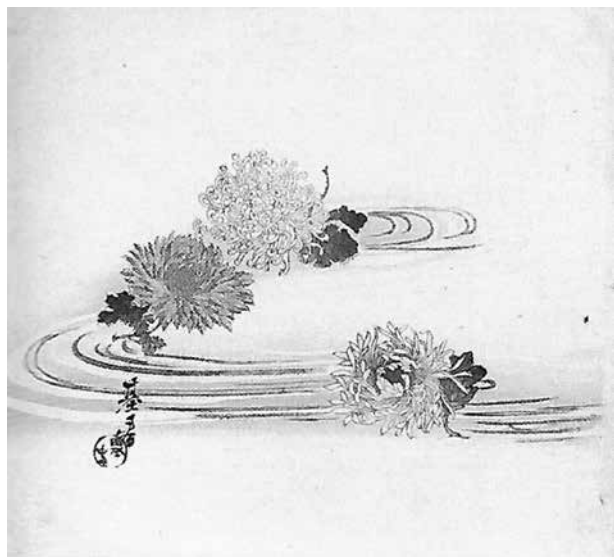
к природе. «Такое понимание задач искусства обусловило исключительное обобщение формы и орнамента в совершенно особый строй художественного образа, исключавший всякую возможность ограниченного, “бытового” переживания предмета, восприятия его как нечто замкнутое в себе, изолированное и, напротив, дававшее возможность широкой ассоциации» [1, с. 59].

Такое толкование можно отнести и к целому ряду произведений Люсьена Гайяра — заколкам, шпилькам и гребням. 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. «В ювелирных изделиях в стиле модерн подход к женщине не претерпел изменений. Мода на шиньоны 90-х годов потребовала изготовления гребенок и булавок для волос, которые, на манер японских, превратились в настоящие украшения. Ставился акцент на эротизацию женских причесок. 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» [5, с. 66].

Типичной особенностью этих произведений было то, что основным их материалом были рог и слоновая кость, которая после обработки кислотой, получала эффект светящейся кожи, а рог приобретал 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. Также Гайяр любил опалы и стеклянную пасту *pâte-de-verre* (дословно — «тесто из стекла»). Об этом писал Б. Карагеоргиевич: «Мсье Гайяр отправил в этом году на Салон множество очень красивых и очень светлых вещей, созданных для возвышения красоты женщины... Гребни из полупрозрачного рога, мягкого серо-зеленого тона чистой формы очень гармоничны, например, один, с простым естественным золотым колосом и квадратным топазом, в котором нет ничего стилизованного. В нем много простоты, возможно, этого действительно мало для украшения, но все сбалансировано, сделано с высоким вкусом в выборе материалов, форм и работы. Это неоспоримое и восхитительное произведение искусства... Подвески с птицами на легких ветках, держащие



3. Люсьен Гайяр
Гребень *Хризантемы*
1904. Золото, опалы,
рог. 20,8 × 7,4
Музей Орсе, Париж



4. Хаяси Мотохару. *Хризантемы*. До 1903
Ксилография. ГМИИ им. А.С.Пушкина

в коготках драгоценные камни; прозрачные цветы, собранные на проволоке и прикрепленные к гребню; наконец, небольшая шейная пластина сдержанных тонов, — все эти декоративные изделия не являются дорогими орудиями пыток, как у многих ювелиров, которые боятся, что вложили в свои работы недостаточно искусства, — это лишь малая часть того, что сделал Гайяр, практически все изделия которого наделены простотой, но той простотой, которой присущи непринужденное мерцание опалов, рассыпанных в изящных линиях *pâte-de-verre*; закрепленные маленькие бриллианты, в едва стилизованные хризантемы, изящные, как натуральный цветок; томные фуксии, водяные цветы, которые будто держатся на воде, давшей им жизнь» [12, р. 152–153].

Больше всего Гайяра интересовали японские секреты ювелирного производства, техники исполнения и художественных композиций. Произведения японских мастеров в Париже выставлялись у Самюэля Бинга — коллекционера, мецената, торговца произведениями искус-

ства, в его магазине *Maison de l'Art Nouveau*, где, к слову, выставлял свои произведения и брат Люсьена — Эжен Гайяр, дизайнер мебели. Поэтому сам Люсьен имел возможность подробно изучать особенности японского искусства, начиная еще с 1881 года вместе со своим отцом, учителем и наставником — Эрнстом Гайяром. С 1888 по 1891 год Бинг издавал журнал *Le Japon Artistique*, посвященный японскому и европейскому искусству, 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 энциклопедию японского искусства.

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 писала: «После Лалика, Веве и Фуке, Люсьен Гайяр сделал, 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» [10, р. 72].

Одна из таких работ — гребень «Японский веер» (1902, Музей декоративного искусства, Париж; ил. 1), 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. В предельно лаконичной форме мастер выразил глубокое ощущение природы и материала, раскрывая красоту предметного мира. 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 скобами. 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.

Еще одно произведение Люсьена Гайяра — «Ветка яблони» (около 1900, Галерея Тадема, Лондон; ил. 2), созданное им в стилистике японского искусства, уникально тем, что его элементы с самостоятельным сюжетом, переходя от одного к другому, объединяются в единую композицию браслета, подчеркивая основной принцип японских мотивов — гармонизированную ритмическую структуру всех композиционных элементов, выстраивающих внепредметные формы, превращая их в орнамент. На восьми прямоугольных плакетках украшения, 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 черной эмалью, лепестки распустившихся цветов — эмалью нежно-розовых оттенков, переходящих в более темные к центру каждого цветка. Тычинками являются небольшие круглые бриллианты в крапановой закрежке, 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 шелком или рисовой бумагой. Такие ширмы в Европе появились на международных выставках в конце 1890-х годов. По мнению 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» [6, с. 68].

В период ар-нуво широкое распространение получила натуралистическая трактовка растительных мотивов, свойственная японскому искусству, с его глубоким проникновением в тайны природных явлений. На гребне «Хризантемы» (1904, Музей Орсе, Париж; ил. 3) Гайяр, следуя «урокам» японского искусства, легко и непринужденно расположил две белые на белом хризантемы, — ярко выраженное колористическое совершенство, смелая и неожиданная эффектная гармония красок. Рог, из которого сделан гребень, светлый и полупрозрачный. 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,



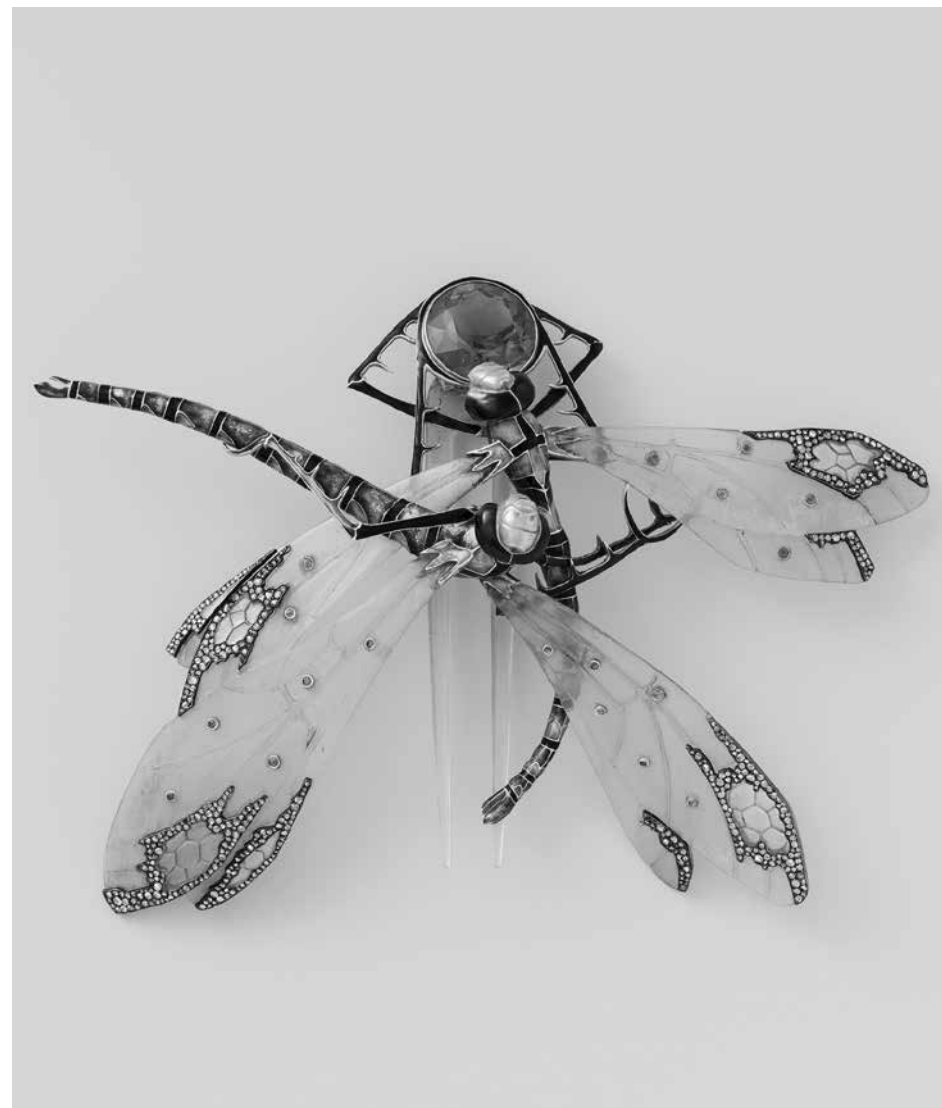
5. Люсьен Гайяр. Шпилька *Боярышник*
Между 1902 и 1904. Золото, алмазы,
рог, слоновая кость. 14,7 × 9,3
Музей Орсе, Париж

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. Незавершенность в этой композиции, «выход» за пределы предметной формы — важнейшая особенность работ японских художников, — побуждающая додумать отсутствующие элементы декора,

сознательно не представленные автором. Такое построение композиции связано с ритмической структурой произведения, которая, в свою очередь, делала его «открытым» и асимметричным — художественный прием, один из важнейших в построении японских произведений. Вообще «ритмическое начало в искусстве Дальнего Востока, вытекающее из коренного мировидения, имело не всегда явное для западного зрителя проявление — в виде ассоциаций, порой далеких смысловых сопоставлений, исторических параллелей, обусловленных представлениями о не причинных связях, свойственных культуре» [6, с. 67]. По сути, это означает, что любая часть природы существует, соподчиняясь другой в определенной ритмической последовательности, и является отголоском или откликом другой. Такая организация композиции, ритм живого движения, особенно подчеркнуты в гребне Гайяра «Хризантемы».

По словам Вивьен Беккер, «японский аромат и простота продолжали быть его [Гайяра] торговой маркой» [10, р. 72]. Хризантемы в гребне французского ювелира и на гравюре японского художника эпохи Мэйдзи Хаяси Мотохару, исполненной в жанре катё-э (до 1903, ГМИИ им. А. С. Пушкина; ил. 4), проникнуты друг другом, они движутся в ожившем орнаменте. Им предписано мастерами, их создавшими, нести определенные чувства соощущения с природным миром, передавая некие внутренние духовные качества.

В шпильке «Боярышник» (между 1902 и 1904, Музей Орсе, Париж; ил. 5) мастер показал, как можно достичь абсолютного соответствия природе. Чтобы передать фактуру листьев, Гайяр скрупулезно 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. В центре композиции находятся вырезанные из слоновой кости три цветка боярышника, украшенные алмазными тычинками. Примечательно, что четвертый цветок, изображенный на среднике, еще окончательно не распустился, поэтому вырезан мастером из рога, цвет которого темнее, чем три больших цветка и светлее, чем сами листья. Тычинки в нем только обозначены небольшими кусочками золота. Алмазов в них нет. Гайяр показал в одном украшении моменты, важные для растения: от формирования бутонов, их цветения до увядания листьев. Событийность — важнейшая составляющая ювелирных украшений ар-нуво. И Гайяр это прекрасно понимал. Эта шпилька мастера выполнена с абсолютным натурализмом. Такое же восприятие



6. Люсьен Гайяр. Шпилька
Две стрекозы. 1904
Золото, алмазы, изумруды, цитрин, рог,
эмаль. 11,2 × 15,4
Рейксмузеум, Амстердам



7. Люсьен Гайяр. Гребень *Ласточки*.
Около 1901. Золото, черепаховый
панцирь, эмаль, алмазы. Высота 12,7
Частное собрание



8. Утагава Хиросиге
Рисовка и слива
Ок. 1847–1848
Ксилография
34,3 × 11,4
ГМИИ им.
А.С.Пушкина

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, озаренные ярким солнечным светом, поражают нежностью и сочностью тонов...», 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 паразитической меткостью и наблюда-

тельностью и тонким эстетическим чутьем берет мотивы для украшения своих изделий» [2, с. 170–171].

Вместе с тем анонимный автор журнала *L'art decoratif* замечал: «Очень интересна коллекция гребней и шпилек мсье Л. Гайяра, который любит использовать в известном смысле новые материалы и мотивы дикой природы почти наугад, осознавая, что декоративность может быть свободна от естественности» [8, р. 186].

Одна из интереснейших работ Люсьена Гайяра — большая шпилька, на которой изображены две стрекозы, сражающиеся за добычу (1904, Рейксмузеум, Амстердам; ил. 6). Природный мотив, типичный для ар-нуво, поражает динамизмом и экспрессией. Гайяр исполнил это украшение с большой реалистической достоверностью, передав сиюминутность, мгновенность движения. Одна из стрекоз будто обхватила лапками огромный цитрин круглой огранки. Другая — пытается сбить ее, подлетев снизу, зацепившись за крылья соперницы. Сильный ракурс, изгиб тельца насекомого — все говорит о стремительности движения. Для создания этого украшения мастер привлек японских мастеров, специализировавшихся на резьбе по рогу и лаку. Здесь использованы и дорогие, и относительно недорогие материалы: крылья насекомых выполнены из прозрачного рога, по поверхности которых — изумруды в ободковых оправках. Кончик каждого крыла покрыт зеленовато-голубой прозрачной эмалью, в технике *plique-à-jour* (витражной эмали). Вокруг эмалевых пятен хаотично расположены мелкие бриллианты. На головках насекомых закреплены алмазы огранки «роза». Тельца стрекоз выполнены из золота и декорированы чередующимися полосками темно-зеленой и голубой эмали *champlevé* (выемчатой эмали).

Основа гребня «Ласточки» (около 1901, частное собрание; ил. 7) — зубья — вырезаны из черепахового панциря; навершие выполнено из золота и покрыто эмалью двух видов; 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. Понятный язык природы, тщательно скопированный 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. Такой постановкой Гайяр определил новое понимание пространства «ненаписанной» картины, «осязая» развитие от плоскостного к глубинному. Всесилие природы в изобразительном искусстве ар-нуво и японской изобразительной традиции, погружение в ее тайны, становятся образцовым примером естественной магии. Такие изображения характерны для японского гравера и иллюстратора периода Эдо (1603–1868), одного из последних представителей направления укиё-э Утагава Хиросиге (1797–1858). Ведущим средством художественной выразительности в японской гравюре была линия — то четкая и определенная, то тончайшая, словно постепенно тающая. А через цвет осуществлялось своеобразное единение вещественности и беспредметности, усиливавшее эмоциональное содержание образа, как, например, в гравюре по дереву «Рисовка и слива» (около 1847–1848, ГМИИ им. А. С. Пушкина; ил. 8).

Один из важнейших приемов искусства японских мастеров, принявший характер философского мышления, воспринятых и многими европейскими художниками эпохи ар-нуво — понятие о 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 «намек», 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.

С 1900 по 1910 год Люсьен Гайяр создал свои лучшие украшения. Это было время поисков и находок, научных открытий и постижения тайн японской культуры. «За эти десять лет ювелирные произведения Гайяра явились предметом обычных комментариев со стороны критики и художественной прессы; ими восхищались, они анализировались, а иногда — интриговали новыми техниками, которые применял мастер» [9, p. 76].

Начиная с 1910 года творческая активность Гайяра постепенно снижается. Он все реже выступает с научными докладами и перестает участвовать в парижских Салонах. Производство ювелирных украше-

ний продолжалось мастером вплоть до 1921 года. Вместе с Рене Лаликом Гайяр занимался исследованиями в области стеклоделия, но в конце концов они оба утратили интерес к созданию драгоценностей. Окончательно художественная и научно-исследовательская деятельность мастера завершилась в 1925 году. Через семнадцать лет, 23 ноября 1942 года он умер в своей парижской квартире [9, с. 76].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродский В. Сходство и контрасты. О взаимосвязи японского и европейского декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1962. № 12.
2. Брюнинг А. Влияние Китая и Японии на европейское искусство // Вестник воспитания. 1902. № 9.
3. Гейко А. Г. Проблема восточного воздействия на художественную культуру Франции второй половины XIX — начала XX века // На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. СПб., 2006.
4. Каган М. Проблема Восток–Запад в философии культуры: взаимодействие художественной культуры. М., 1994.
5. Мидан Ж.-П. Модерн. Франция. М., 1999.
6. Николаева Н. Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры // Вопросы искусствознания. 1993. Вып. 2–3.
7. Николаева Н. Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2–3.
8. À travers les Expositions // L'Art Décoratif. 1903. Jan-Juin.
9. Andrieux H. Lucien Gaillard. Un orfèvre, bijoutier, passionné // L'Estampille/L'Objet d'Art. 1993. № 273.
10. Becker V. Art Nouveau Jewelry. London, 1998.
11. Burty Ph. Japonisme // La Renaissance littéraire et artistique. 1872. No. 4. Mai.
12. Karageorgevitch B. Le bijou moderne // L'Art Décoratif. 1903. Juil-Dec.
13. Karageorgevitch B. Les objets d'art au Salon (artistes française). Premier article // L'Art Décoratif. 1903. Jan-Juin.
14. Knowles E. Art Nouveau. London, 2000.
15. Veve H. La bijouterie française au XIX-e siècle (1800–1900). Vol. 3. Paris, 1908.