

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

ФАКУЛЬТЕТ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ



**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ.
МЕДІАПЕДАГОГІКА**

Колективна монографія

Том X

Київ – 2024

УДК 7.072.2+316.77+37.015

ББК 85

М 656

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 6 від 30 жовтня 2023 р.)

Рецензенти:

Скуратівський В.Л., доктор мистецтвознавства, професор, академік
Національної академії мистецтв України;

Новальська Т.В., доктор історичних наук, професор;

Поліщук О.С., доктор філософських наук, доцент.

Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колективна
монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2024.
Т. 10. 283 с.

ISBN 978-966-602-180-2

ISBN 978-966-602-383-7

Колективна монографія, підготовлена професорсько-викладацьким складом факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв, кафедри кіно-, телемистецтва Київського університету культури за участю українських і закордонних фахівців, розкриває комплекс найактуальніших загальнотеоретичних, історичних, практичних питань з мистецтвознавства, соціальних комунікацій та медіапедагогіки.

Для викладачів екранних мистецтв і студентів, що навчаються за спеціальностями «Кінотелемистецтво», «Театральне мистецтво», «Тележурналістика», «Культурологія», «Педагогіка».

ISBN 978-966-602-180-2

ISBN 978-966-602-383-7

© Колектив авторів

© Київський національний університет культури і мистецтв
культури і мистецтв

ЗМІСТ

Артем'єва Віра Борисівна

Камерна кантата у творчості Жана-Філіппа Рамо:
соціокультурний вимір 5

Ванюга Людмила Степанівна

Діяльність Обласного державного українського драматичного театру
ім. І. Франка в Тернополі (1939-1948 рр.) 24

Костюк Наталія Олександрівна

Прикладне музикознавство і аналітичний дискурс: підхід до перегляду
методологічного апарату в контексті новітньої гуманітаристики 56

Миславський Володимир Наумович, Субота Євген Володимирович

Розвиток української кіногалузі у 1920-ті роки 83

Погребняк Галина Петрівна

Світоглядна культура кіно в сучасному мистецтвознавчому дискурсі 103

Редя Валентина Яківна

Інтегративні процеси в мистецтві перехідних періодів
як «художній прогноз» 126

Романенкова Юлія Вікторівна

Ювелірні прикраси Сари Бернар як інструмент формування
сценічного іміджу актриси 143

Сидорчук Тетяна Анатоліївна

Типологічний аналіз та особливості побутування музичного альманаху
в медіамистецтві 171

Станіславська Катерина Ігорівна Концепт видовищних форм у контексті сучасного мистецтвознавства	199
Чміль Ганна Павлівна, Корабльова Надія Степанівна, Безручко Олександр Вікторович Homo villicus у сучасному екранному середовищі	214
Юдова-Романова Катерина Володимирівна Осередки театральної культури Києва: сторінки історії	241
Ющенко Антон Олександрович, Світова культура інформаційного суспільства в контексті збереження та трансляції культурних цінностей	258
Ryabukha Nataliia Oleksandrivna, Kostogryz Sergii Oleksandrovych, Nataliia Vitaliyivna Markhaichuk, Cherkasova Nataliia Oleksandrivna From “silent” to “sound” cinema: the formation of musical illustration	271

*Романенкова Юлія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ЮВЕЛІРНІ ПРИКРАСИ САРИ БЕРНАР ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ АКТРИСИ

В історії ювелірного мистецтва не багато добре вивчених періодів. Збереглося не так багато матеріалу, який дозволив би давати вичерпний, комплексний аналіз доробку кожного з етапів формування ювелірного світу. Доля ювелірики будь-якої історичної доби майже завжди трагічна. Твори ювелірного мистецтва, як і костюм, найкраще передають дух епохи, її енергетику, оскільки були нерозривно пов'язані з власниками і залежали від їх особистого смаку. Проте той факт, що ювелірні шедеври створювалися з матеріалів, які в більшості випадків мають високу матеріальну цінність, приводило до того, що їх доля виявлялася драматичною, багато творів втрачені безповоротно: щось вкрадено і безслідно зникло, щось – переплавлено і продано в якості дорогоцінного «брухту», щось перероблено. Бібліографія історії ювелірного мистецтва залишає бажати кращого – комплексних досліджень, в яких можна було б знайти і мистецтвознавчий аналіз стилеутворення в ювелірному мистецтві, і аналіз художньої цінності виробів, їх історію, і суто технологічний аспект створення ювелірних виробів, дуже мало [1].

Але однією з тих епох в історії ювелірного мистецтва, що найважче піддаються осягненню й аналізу, стала епоха модерну, досліджень про яку обмаль [3–12]. Один із найбільш швидкоплинних, короткочасних, контрастних і парадоксальних етапів трансформації ювелірної моди припав на злам XIX і XX ст. Незважаючи на те, що цей феномен відокремлений від нас лише трохи більше, ніж століттям, він є важким для аналізу – занадто еклектичною, синтетичною, примхливою і спірною є його природа. До сьогоднішнього дня досліджень

з ювелірики модерну не так багато, і їх лівова частка присвячена або локальним варіантам стилю (французькому, бельгійському, англійському, американському, російському, скандинавським гілкам), або конкретним персоналіям, так би мовити, візуалізаторам, натхненникам стилю в ювеліриці (Рене Лаліку, Альфонсу Мусі, представникам династій Фаберже, Тіффані, Фуке) [6]. Є і дослідження про найзнамітіші ювелірні будинки, фірми, що стали візитними картками ювелірної епохи, як це сталося з компанією «Тіффані і Ко» (з 1837 р.), компанією Вільяма Б. Кера (з 1891 р.), компанією «Брати Ангер» (з 1878 р.), компанією «Ліберті і Ко» (з 1875 р.), компанією «Картъє» (з 1874 р.), ювелірною фабрикою Фуке (з 1860 р.), ювелірним домом «Бушерон» (з 1858 р.), тобто про легенди ювелірної історії, що зароджувалися саме в той час.

Проте, особливу сторінку в історію ювелірного світу вписав тандем художника, ювелірів та актриси – Альфонса Мухи, Жоржа Фуке, Рене Лаліка [4], і Сари Бернар [2]. Історія культури знала чимало випадків, коли прикраси відігравали неабияку роль у становленні стосунків людей мистецтва і сильних світу цього. Але в історії культури зламу століть це явище можна назвати найунікальнішим. Саме ця співпраця, що стала доленосною для кожного з фігурантів історії, і буде основним об'єктом уваги в даній статті, метою якої буде актуалізація творчої взаємодії легендарної актриси і ювелірів, які стали не тільки законодавцями мод в ювелірному світі, але і творцями нового стилю.

Найцікавішими, спірними і складними в історії мистецтва завжди ставали явища, що припадали на злам століть. Прекрасним підтвердженням цієї закономірності став стиль, що захлеснув всю Європу на межі XIX та XX ст., – модерн. Стиль, який пройшов хвилиною всією Європою, трансформувавшись в Арт Нуво у Франції та Бельгії, ліберті – в Італії, югендстиль – у Німеччині, сецесіон – в Австрії, дуже яскраво характеризує злам епох в організмі мистецтва – в ньому поєднується непоєднуване, він базується на протиріччях, контрастах і парадоксах, що далось взнаки у всіх видах мистецтва. Модерн створив нову сторінку в історії архітектури, образотворчого мистецтва, про що написано чимало досліджень, але одним з найяскравіших і найсвоєрідніших його облич стало ювелірне

багатоголосся. До того ж, за всіма стилістичними характеристиками модерн можна назвати ще й певною реінкарнацією маньєризму, якщо говорити безпосередньо про ювелірний Арт Нуво. Французька версія стилю стала однією з найпримітніших, специфічних і показових. Франція, яка повернула собі верховенство в культурній царині в період імпресіонізму і знову звернула на себе увагу всього світу в останній третині ХІХ ст., продовжувала приковувати пильні погляди і в епоху Арт Нуво. Хвиля, яку називали протиріччям прагненню до еклектики, насправді сама багато в чому синтетична, але, на відміну від еклектики, цей синтез часто був органічним.

Проте, часом і модерн бував дуже строкатим і неоднорідним, що вже саме по собі приховує зерно протиріччя. Модерн захлеснув усі види мистецтва, і в кожному його прояві були притаманні контрастність, неординарність, часто – епатаж, новизна й експериментаторство. Зрозуміло, ці риси якнайкраще лягають і на моду, в тісному зв'язку з якою розвивається декоративно-прикладне мистецтво. Історія ювелірики, перш за все, безпосередньо пов'язана з історією костюма, зачіски, а в цій галузі відбувається безліч яскравих змін, що видно в першу чергу в жіночій моді. Традиційність, класичні форми, скутість етикетом, властиві для більш раннього часу, стають архаїзмами, і в моду входять сплески свободи, розкутості й новизни. Передусім це стосується світу мистецтва – законодавцями мод часто стають саме його представники. Особливо характерним був вплив на формування модних тенденцій цього часу з боку представниць «напівсвіту» – знаменитих актрис, балерин, кожен вихід на публіку яких міг завершитися новим витком модних рішень. Можна сказати, що пік моди зароджувався в надрах паризького дна. Тенденція бачити законодавцями мод представників артистичної спільноти була притаманна не тільки Франції: на початку ХХ ст. легендарна Айседора Дункан дозволяє собі вольності в одязі – як у побуті, так і у сценічному костюмі, які дуже скоро підкорять весь артистичний світ. Вона танцює у легкому пеплосі, не стягнута корсетом, незабаром весь балетний світ буде аплодувати босоногій Айседорі, переймаючи у неї нововведення. Проте не можна забувати ще про один парадокс епохи: та ж Айседора, перебуваючи в Росії, разом із

ученицями робить візит визнання і поклоніння Матильді Кшесінській, яка, як відомо, була академічною балериною, дотримувалася класичних традицій, що, правда, не завадило їй взяти участь у декількох постановках М.Фокіна.

Злам століть, на який припадає модерн, виправдав свої характеристики повною мірою. З одного боку, це втома від традиційних рішень у будь-якому з видів мистецтва і прагнення до новизни і сміливих експериментів, з іншого – багато з цих експериментів будуються на використанні саме традиційних рішень, їх трансформаціях і експлуатації. Це не єдині з парадоксів модерну. Синтез гіпертрофованих форм і мотивів колишніх історичних епох народжує нове явище, що з часом переросло в заперечення власних основ. Так було і з маньєризмом, який будувався спочатку на наслідуванні ідеалів Ренесансу, а з плином часу перетворився на його заперечення. І модерн в цьому відношенні можна сприймати як якусь реінкарнацію маньєризму, його чергове втілення, тим більше, що навіть атрибутивний бік дуже багато в чому схожий із маньєристичним. Модерн має у своїх надрах захоплення митців, перш за все – майстрів декоративних мистецтв – японською культурою, тобто прагнення до екзотики, що тягне за собою незвичайність форм і мотивів, закоханість у Давній Схід, у першу чергу – Стародавній Єгипет, тяжіння до відродження духу Середньовіччя, Ренесансу. Тобто Новий стиль являє собою синтез колишніх традицій. Але, водночас, обіграє їх по-своєму, народжуючи новизну. Цей парадокс породив сміливість і нестандартність рішень, що майже завжди засновані на контрастах, а це і стало чи не найхарактернішим художнім принципом модерну. Ювелірний світ Арт Нуво – один із найчутливіших «лакмусових папірців», що демонструє всі характерні тенденції моди епохи. У працях дослідників можна нерідко зустріти твердження про те, що модерн, на відміну від колишніх епох, дав ювеліру новий статус – художника, а не ремісника, що створює унікальний твір, а не тиражну річ. Це твердження теж таїть у собі зерно парадоксу, воно вельми неоднозначно. З одного боку, модерн – безумовно, несе в собі новизну і свіжість, і кожна робота стає неординарним відкриттям, що тримається на стильових перевагах особистості майстра. Але ніяк не можна погодитися з тим, що до цього часу

ювелірне мистецтво трималося на ремісниках, а статус художника ювелір отримує тільки зараз, наприкінці XIX – на початку XX ст. А як же бути з іменами тих, чії шедеври досі прикрашають скарбниці багатьох країн світу? Адже навіть один із творців ювелірної моди Арт Нуво, Рене Лалік, отримав схвальне прізвисько «французького Челліні» – а маестро Бенвенуто ніяк не можна було покаржитися на відсутність належної поваги до нього як до майстра. Безумовно, наприклад, середньовічний період в історії ювелірики практично не зберіг імен, але це стосувалося не тільки ювелірів, анонімність мистецтва того часу цілком зрозуміла. Проте, вже Ренесанс поступово змінює статус майстра, а XVIII «діамантове століття» посилює цей процес – ми знаємо багато імен прекрасних майстрів. І, тим більше, не можна сказати, що твори ювелірного мистецтва цих періодів шаблонні, однотипні і тиражні. Навіть чисто технічно це невірно. Навпаки – ювелірний світ Арт Нуво все ближче до того, щоб можна було виробляти тиражні речі, але, в першу чергу, завдяки тому, що активно впроваджуються у використання нові матеріали і технології, які дозволяють здешевити вартість твору. Але окремо і тоді, в період верховенства модерну, на зламі XIX і XX ст., стоять унікальні твори, що не вписуються в загальні рамки. Саме вони задають характер стилю, випадаючи при цьому з його загальних, типізуючих характеристик.

Французьке ювелірне мистецтво межі XIX і XX ст. свій основний, визначальний характер отримало ще з 1870-х рр., хоча для художників того часу основним захопленням був культура Сходу, японські мотиви, що дається знати в численних проявах, водночас, зберігається захопленість власними традиціями, мають місце середньовічні ремінісценції, тяжіння до Ренесансу, ще більше – до маньєристичних традицій. І це все синтезується самим примхливим чином, проявляючись перш за все, у виборі мотивів і любові до орнаменту. Модерн – епоха володарювання орнаменталістики, в якій химерно сплелися всі ціннісні орієнтири цього періоду. Ще з 1878 р., коли на Всесвітній виставці французи вперше потрапили під вплив чарівності японської графіки, для ювелірного мистецтва стала неминучою хвиля «япономанії» – орієнталізм явно відчувався

і в домінуючих мотивах, і в колористиці. Для Арт Нуво, навіть раннього, була характерна пристрасть до флоральних мотивів – захопленість квітами, рослинами від звичайних до найекзотичніших, передрікаючи появу безлічі витончених творів ювелірного мистецтва.

І якщо, наприклад, російському модерну притаманні скоріше більш тривіальні мотиви, прості польові квіти, ягоди, колосся, з яких майстри рівня Фаберже або Перхіна створювали шедеври світового рівня завдяки найвищому рівню майстерності, то французькі художники були більш схильні до екзотичних рослин, на зразок орхідеї або хризантеми. Той самий принцип зберігається і в захопленості образами живих істот, які були не рідкісні в ювеліриці того часу. Якщо в російському модерні переважають образи курочок, півників, навіть поросят або свинок, зустрічаються і зображення слонів, ведмедів тощо, що було вельми характерно для каменерізного мистецтва поч. ХХ ст. (прикладом можуть служити вироби все того ж будинку Фаберже), то французька ювелірика тяжіє до образів, наприклад, змій, хоча нерідкі і більш витончені мотиви: наприклад, чи не символом французького Арт Нуво стане метелик. Саме ці образи пояснюють таку неймовірну ступінь пластичності, вишуканості ритміки, притаманну більшості виробів у стилі Арт Нуво. І це знову повертає до маньєристичних ремінісценцій – є і химерність ритму, екзальтація, *linea serpentinata*, що стала одним із улюблених прийомів майстрів, а згодом ускладнилася і доповнена «ударом бича». Якщо, наприклад, російський модерн базується на прагненні домінування національних мотивів, будучи досить консервативним, ближчим до класичних традицій колишньої епохи і більш утилітарним (частіше можна спостерігати характерні прояви стилю в побутових предметах), то французький ювелірний Арт Нуво екзотичний, динамічний, синтетичний, багатолікий і, перш за все, проявився в особистих прикрасах – для рук, для голови, для костюму.

Окремою хвилею, що захлеснула ювелірний світ, було захоплення пейзажними мотивами, часто зустрічалися в ювелірних виробках зламу століть, у більшості випадків доповнюваними орнаментальними вкрапленнями. Ще один з улюблених мотивів – жіночий образ, пластичний, томний, вишуканий,

еротизований і чуттєвий. Ритміка цих образів химерна, екзальтована, пристрасна і музична. Зустрічаються як жіночі головки, так і фігури – німфи, дріади і т.п., при цьому вони можуть бути як одою оголеності, неймовірно пластичною і ніжною, так і демонструвати пластику множинних каскадів драперій. Таким чином, стирання меж між видами мистецтва і їх взаємопроникнення проявляється навіть в ювеліриці – брошка, підвіска або корсажна прикраса може бути наділена рисами мальовничого полотна, декоративного панно і т.п., являючи собою цілу сюжетну композицію, доповнену орнаментальними вкрапленнями, що часто бувало притаманне «*bijoux de peintres*». Захопленість японістикою доповниться єгиптоманією – адже саме з Франції, після єгипетського походу Наполеона Бонапарта, почалося захоплення світу таємницями давньоєгипетської культури. А розкопки Говарда Картера згодом, з 1917 р., лише посилять це тяжіння.

Проте крім флорального напрямку Арт Нуво, його захопленості рослинним орнаментом, пластики ритму й лінійної пишності, було і тяжіння до геометризації як окрема хвиля всередині стилю – це було породжено готичними, середньовічними ремінісценціями, і не стало характерними особливостями Арт Нуво, хоча і було довго відчутно. В інших національних варіантах модерну, як, наприклад, у скандинавських, можна частіше зустріти рубані форми, грубіші і більш схильні до геометризації мотиви, проте французький Арт Нуво все ж вважав за краще пластику рослинного орнаменту, вишуканість більш плавних ліній, їх складні комбінації – вузли, переплетення, збагачені фігурами або головками німф із локонами, що розвиваються, метеликами, зміями, орхідеями, лілеями або ірисами. Таким чином, один із парадоксів модерну полягає передусім у тому, що мотиви, що зазвичай вважаються новими і впроваджуваними художниками в ювелірику стилю як експеримент і новий символ ювелірного світу епохи, часто були насправді якісно, творчо трансформованими традиціями минулих епох, від Стародавнього Єгипту та Японії до італійського та французького маньєризму. Тяжіння до флоральних мотивів та екзотики зооморфних мотивів, любов до створення якихось ювелірних інсектаріїв – від Сходу; короткочасна хвиля узагальнення, укрупнення форм і геометризації – від Середньовіччя; захоплення

образами оголених німф з ідеальними рисами і пропорціями – від античності і Ренесансу; екзальтація, химерність і ускладненість, розкіш гіпертрофованих форм і багатошаровість, нервозність і пластика, прагнення до плавності і уникнення гострих кутів – від маньєризму. Тобто новизна і революційність Арт Нуво в ювелірному мистецтві будувалися швидше на синтезі традицій і новаторства. І новаторство полягало насамперед у використанні абсолютно нетипових для більш ранніх періодів матеріалів, що призвело до зміни палітри виробів, їх форм, загального характеру дизайну, цілком змінюючи спектр можливостей майстрів. Якщо раніше основними були дорогоцінні матеріали, в першу чергу – золото, рідше – срібло, або їх сплав, і ювелірні камені перших порядків, то відтепер завдяки революційному впровадженню матеріалів, абсолютно неприйнятних раніше, спектр дуже розширився: якщо основними металами все ж переважно залишаються золото і срібло, рідше – платина, що не виключає застосування, і, наприклад, бронзи, то в якості вставок у хід пішли напівкоштовні камені, опал, кістка, Ріг, скло, отримали небачену популярність емалі, в яких досяг досконалості й віродив їх секрети Рене Лалік. А нові матеріали породжують і безліч нових форм. Однією з нових рис, часто властивих виробам Арт Нуво, стала асиметрія, що підкреслює оригінальність і нестандартність композицій. Проте, і прихильність традиціям колишніх епох усе ще можна спостерігати, при чому, це нерідко поєднується в одному і тому самому виробі. Наприклад, срібна брошка у формі пари лебедів із емаллями, Золотий пейзажний кулон із опаловим склом а емаллями – роботи Рене Лаліка (обидві – 1900 р.) – типові приклади стилю Арт Нуво, як за композиційним рішенням, так і за мотивами й матеріалами, але доповнюються перлинними панделоками; аналогічний панделок, але аметистовий, прикрашає золотий кулон Анрі і Поля Веверів із жіночою головою в центрі (1900 р.); той самий перлинний панделок зустрічається в золотій брошці Жоржа Фуке з квіткою гвоздики і золотій брошці з павичами (обидві – 1900 р.). Цікаво, що величезна кількість знакових прикрас була створено в 1900 р., рубіжному для становлення стилю, – це дата Всесвітньої виставки в Парижі, на якій ювеліри викликали фурор і з якої почалася нова

сторінка історії французької ювелірики. Використання панделоков, частіше перлинних, стає однією з родзинок Арт Нуво, властивих брошкам, підвіскам, корсажним прикрасам, словом, усьому тому, чому вони були притаманні і в XVI ст., коли активно увійшли в ювелірну моду, тобто знову йдеться про ренесансові і маньєристичні ремінісценції у виключно нових трансформаціях, тільки цього разу – в контексті матеріалів, але не мотивів декору і художніх рішень.

Одна з головних рис, що з'явилися відтепер в ювеліриці, – це різке розширення кола замовників на виробу, що стало можливим завдяки розширенню спектру використовуваних матеріалів. Це розширило не тільки палітру і спектр форм, але і коло споживачів арт-продукту, що народжується у майстрів. Використання напівкоштовних і декоративних вставок здешевлювало вартість виробу, роблячи його більш доступним і, відповідно, можливим для придбання більшої кількості людей. Ювелірне мистецтво завжди було замовним, характер виробу залежав від смаку і волі замовника. І завжди прикраса знаменувала статус власника, слугувала індикатором його фінансового стану. Відтепер цей показник стає розмитішим. Але це не можна сприймати як загальний та незаперечний факт: відбувається лише розмежування категорій «joaillerie» і «bijouterie», але майстерність родоначальників Арт Нуво робила виробу другої з цих категорій шедеврами, не менш гідними захоплення, ніж класичні ювелірні виробу з дорогоцінних металів і каменів, як і раніше, використовуваних для категорій заможних замовників. Модерн дуже швидкоплинний, йому було відведено лише близько двох десятків років, можливо, тому він весь пролетів «на єдиному зітханні» – майстри немов поспішали висловити все бажане. У цей період працювали брати Вевер, Люм'єн Гайар, Ежен Фейятр, Жюль Дестап, Поль Грандом, Оноре Бурдокль, Шарль Беранжер, Луї Аукок, Люсьєн Фаліз, вже діяв Дім Фуке, очолюваний Альфонсом Фуке, але істинними законодавцями ювелірної моди Арт Нуво стали Жорж Фуке, який прийняв кермо влади Домом після смерті батька, і Рене Лалік. Проте, ці імена стали відомі і перетворилися на візитні картки ювелірного французького модерну насамперед завдяки Сарі Бернар, яка привернула до них увагу суспільства.

Серед замовників, які могли собі дозволити дорогі унікальні прикраси, все частіше зустрічаються не тільки вінценосні особи і представники знаті, а з часом – і просто заможні люди різних статків (наприклад, російське купецтво могло собі дозволити навіть виробу дому Фаберже), але й артистична еліта, богема. І це пояснюється не тільки згаданим розширенням цінового діапазону ювелірних виробів, а й зміною ролі, значущості актрис, балерин, співачок, серед яких на зламі століть було чимало власниць ювелірних див, що стали нині легендарними історичними коштовностями. Трансформація їх соціального статусу зробила можливим замовлення прикрас у провідних ювелірів епохи.

І справа була не стільки у величезних гонорах, що виплачуються улюбленцям публіки за виступи, що робило їх потенційними замовниками ювелірів, а й власне зміна місця в соціумі. Зрозуміло, це відбувалося не відразу, і в прогресивному французькому суспільстві – набагато швидше, ніж, наприклад, у консервативному російському, де знаменита балерина могла купатися в розкоші, але не претендувати на роль дружини великосвітського вельможі, і ця стіна трималася ще досить довго.

Винятки зустрічалися, але були ще поодинокі. Французьке суспільство вже було набагато прогресивнішим і демократичнішим у цей час, що дозволило улюбленцям глядачів опинятися серед найзаможніших людей Франції. Іноді стирання кордонів відбувалося і зворотним чином – ще в період постімпресіонізму французьке театральне, балетне середовище частенько бачило в своїх кулуарах графа Анрі-Марі-Раймона де Тулуз-Лотрека-Монфа, завсідника «паризького дна», що надихався життям «дамочок» і немов став живою ілюстрацією до роману Готьє «Капітан Фракасс» через два століття.

Але роль актрис, балерин стає все більш вагомою, їх талант цінували дуже високо, а деякі з них змінювали хід історії. У ці роки танцює Айседора Дункан, що запаморочила голову Сергію Єсеніну, Матильда Кшесинська, яка змогла стати музою відразу декількох представників дому Романових, і нарешті – дружиною одного з них, Анна Павлова, що блищала в балетному світі, танцівниця Клео де Мерод, яка підкорила Париж, всесвітньо відома танцівниця Маргарита Гертруда Зелле, більш відома під псевдонімом Мата Харі, яка втручалася в хід історії відразу декількох держав.

Однією з таких особистостей стала і легендарна актриса, що володіла схильністю до експериментів, нових рішень, під час – скандальних і нестандартних, чие ім'я стоїть у ряді творців нового театру Європи, – Сара Бернар (1844–1923 рр.). Її гра багато в чому трималася на запереченні класичної манери, традицій, вона могла зіграти Джульєтту у віці семидесяти років, могла перетілитися юнака у свої п'ятдесят, їй були підвладні і Гамлет, і Офелія, і Тоска, і Феодора, в її манері синтезувалися класика і авангард.

І підхід до створення образу теж був нестандартним. Сару обожнювала публіка, її балували подарунками. Її екстравагантність простягалася і на сценічний образ, і на імідж у побуті – поступово різниця практично стерлася. Схильна до розкоші, до всього незвичайного, актриса переносила ці переваги як на домашню обстановку, так і на сцену. І однією з основних складових її сценічного образу були аксесуари – ювелірні вироби. Модерн якнайкраще відповідав запитам схильної до експерименту і нестандартних рішень актриси.

Неординарність способу життя, вподобань, схильностей проявлялася навіть у побуті: з подорожі Сара Бернар могла привезти гепарда (якого водила на золотому ланцюжку, замовленому у ювеліра), хамелеонів у коробці і вовкодавів, у неї жили дві черепашки, панцир однієї з яких був прикрашений золотом і топазами трьох кольорів, навіть сьогодні вона б легко заслужила титул «Мадам епатаж». У її діях відчувався виклик, і він відмінно перекладався на мову ювелірного мистецтва в стилі Арт Нуво – прикраси цього стилю так само своїми нестандартними матеріалами, комбінацією класики й авангарду, незвичайними формами кидали виклик традиціям, вимагаючи сміливості від власників. Тому Сара Бернар і Арт Нуво, можна сказати, були створені один для одного, більше того, багато в чому вони і створили один одного, були немов деміургами один для іншого. Арт Нуво прекрасно відображав характер і переваги мадам Бернар, від форм до мотивів декору виробів. Адже задумки для більшості її прикрас, що ставали невід'ємною частиною костюму, сценічного образу, а потім – і іміджу в побуті, належали самій Сарі. У неї була безліч коштовностей, актриса була оточена розкішшю і красою – коштовність є ознакою статусу, заможності, а в даному випадку – і прихильності, чому цілком відповідала наявність величезної кількості прикрас у Сарі Бернар.

Бернар використовувала екстраординарні прикраси як інструмент для досягнення мети, що полягала в тому, щоб епатувати, засліпити, шокувати. Один з унікальних тандемів, що сприяли досягненню актрисою цієї мети, а для ювеліра – сприяв стрімкому зростанню кар'єри, – це тандем із Жоржем Фуке (1862–1957 рр.). Для виконання афіш до вистав Сари Бернар був запрошений чеський дизайнер Альфонс Муха (1860–1939 рр.). Саме ці афіші і підштовхнули до того, щоб втілювати в дорогоцінних матеріалах фантазії художника. Весь Париж із 1893 р. був обклеєний афішами Мухи, що стали своєрідним маніфестом модерну в графічному дизайні. Першою була Афіша до вистави «Жисмонда». З цього моменту столиця шаленіла, зустрічаючи радістю кожен новий плакат. У 1894 р. актриса познайомила молодого художника, який отримав завдяки її протекції посаду в театрі «Ренесанс», що належав Сарі, з ювеліром Жоржем Фуке. А афіші спровокували Фуке запропонувати Альфонсу Мусі співпрацю – в 1898 р. ювелір побачив афішу до вистави «Медея». Плідний тандем дизайнера та ювеліра проіснував з 1899 до 1901 рр., але за цей час були створені прикраси, що стали символами Арт Нуво. Найзнаменитіші з них створювалися для Сари Бернар. Хоча існують згадки про продовження співпраці Мухи і Фуке до 1923 р., але плідний істинний тандем протримався лише три роки. Альфонс Муха, і як дизайнер, і як художник по меблях, і як графік був затребуваний у Парижі, а Фуке безпомилково вгадав у ньому талант ювеліра. Прикраси, створювані для Сари Бернар, в яких вона виходила на сцену і нерідко блистала у світі, стали її візитною карткою, іміджеформуючим елементом у житті й інструментом формування образу на сцені. У свою чергу, вона стала Музою, натхненницею двох майстрів, а не тільки замовницею: Сару з повним правом можна назвати і співавтором, оскільки вона була не просто споживачем готових виробів, а й брала участь ідеями в їх створенні. Головне, що відрізняло мадам Бернар як замовницю ювелірів, – це відсутність страху та морально-етичних рамок, вона не боялася носити прикраси стилю Арт Нуво, що було далеко не кожній світській левиці під силу. Вироби, які виходили з-під рук Мухи і Фуке, були досить претензійні, масивні, великі за розміром, іноді – важкі, часто – агресивні,

як формою, так і мотивами декору, і мало яка великосвітська манірниця посміла б таке на себе надіти. Це потрібно було вміти носити, і Сара Бернар воістину володіла цим талантом. Якщо вона служила живою рекламою для ювелірів, підвищуючи попит на їх творіння і збільшуючи їх вартість, то і вони прекрасно доповнювали образи акриси, відмінно відчуючи характер, стиль. Знакові прикраси, що стали частиною образу на сцені й улюблені Сарою в житті, стали символами стилю в ювелірному мистецтві. Частина з тих коштовностей Сари Бернар, які згодом стали незмінним компонентом її сценічного образу, можна бачити в альбомі «Декоративні документи», виданому в 1902 р. А. Мухою. Крім ескізів столових приладів, глечиків, чашок, виделок, графінів, ножів і т.п., інтер'єрів, меблів, виконаних олівцем, частина – з підсвіткою білилами, тут було і чимало ескізів ювелірних виробів, серед яких – гребені, підвіски, брошки, каблучки, намиста, ланцюги, браслети, шпильки. Основними мотивами прикрас стали все ті ж флоральні фантазії, улюблені Мухою, іриси, лілії, плющ, вплетені в витончені, примхливі орнаментальні композиції, складні за ритмікою і дуже музичні за пластикою.

Одним з найхарактерніших став знаменитий браслет, створений за ескізом Альфонса Мухи Жоржем Фуке для вистави «Медея». Саме з неї почалася історія тандему, коли Фуке був вражений побаченою афішею. На афіші красувалася зм'я, що обвивала руку Медеї, яку прозорливий Фуке вирішив перевести в дорогоцінні матеріали. Є й згадки про те, що ідея перетворити прикрасу з афіші на реальну коштовність належала самій актрисі. Готовий браслет припав до смаку Сарі Бернар, і вона одягала його і в житті, і під час вистав «Медея» і «Клеопатра», тому іноді його називають браслетом «Медея» або браслетом «Клеопатра». Але більше він відомий під назвою «Троянда руки» (1899 р., золото, емалі, опали, рубіни, діаманти; міський музей Сакаї, Японія, рис. 1).



Рис. 1. Фуке Ж., Муха А. Браслет «Троянда руки».

1899 р. золото, емалі, опали, рубіни, діаманти

Образ Сари поступово став невіддільний від образу браслета, вони злилися воєдино, прикраса набуло не тільки історію, а й обличчя, так що це той випадок, коли можна говорити скоріше не про історію коштовності, а про її біографію. Прикраса відмінно передава характер образу, трималася в стилістиці Арт Нуво. Дизайн, форма, матеріали, спосіб носити браслет – усе було незвично. Конструкція браслета передбачала дві частини, власне браслет і каблучку, що надівається на вказівний палець, з'єднані між собою ланцюжком. Прикраса була виконана з золота у формі двох змій, одна з яких обвиває руку кільцями, закінчуючись вигином хвоста вище зап'ястя, а голова другої вінчає палець у формі кільця. Коштовність масивна, строката за колористикою, вітражна за характером, оскільки декоративність підсилена перегородчастими емалями, але кольорові акценти все ж зроблені на головах змій, декорованих опалами. Опал,

один з улюблених каменів модерну, – вставка, що найкраще підходить для цієї ювелірної композиції. Цей мінерал володіє своєрідною містичною світлоносністю – благородний опал переливається декількома кольорами відразу і має фактуру блискучої напівпрозорої води. Тому Сарі, яка випромінювала таємничість, цей камінь підходив ідеально – завдяки мотиву змії, агресивності форми і поліхромності емалей золота прикраса прекрасно вписувалося в образ кривавої Медеї, ставши одним з його творців, і також цілком відповідала уявленням про грізну магію Клеопатри. Коштовність була забезпечена системою шарнірів, тому володіла рухливістю і не заважала актрисі на сцені, не сковувала її рухів, а лише посилювала драматизм образу своєю агресивною формою і містикою мерехтіння.

Слава браслета Сарі була розділена й однією з найвідоміших брошок, народжених фантазією Мухи і Фуке, – знаменитою «Орхідеєю» (1900 р., золото, перламутр, рубіни, емалі і перли, зібрання Андерсон, Великобританія, рис. 2). 1900 р. подарував світові чимало унікальних коштовностей – рік всесвітньої виставки в Парижі, на якій ювеліри отримали визнання і здобули популярність, став зламним для їх кар'єри. Мотив орхідеї обігравався ювеліром не один раз, але знаковою стала саме ця брошка. Її стиль, збагачений фантазією майстра та глядача, набуває майже зооморфний характер – за формою брошка схожа скоріше на якесь фантастичне морське чудовисько, що посилюється використанням перламутру в нижній частині прикраси. Фантазійність форми дозволяє бачити в ній безліч форм, що йде тільки на користь при створенні сценічного образу, особливо епохи Середньовіччя або Ренесансу, для чого вона і створювалася. Сприйняття образу, створюваного цією формою, схоже на те, як глядач сприймав анаморфози епохи маньєризму, настільки улюблені в XVI ст. Цьому «перегуку» епох сприяє і фантазійний характер загальної форми, і використання перламутру (мушлі наутілусів були дуже популярні в маньєристичній ювеліриці, особливо для створення кубків химерних форм), і присутність перлів кеші, використаних як завершення своєрідних тичинок, що облямовують рубінову серединку квітки.



*Рис. 2. Муха А., Фуке Ж. Брошка «Орхідея».
1900 р. Золото, перламутр, рубіни, емалі, перли*

Тим же роком датується і корсажна прикраса з приватного зібрання, створена тандемом А.Мухи і Ж. Фуке на замовлення Сари, з використанням кістки, золота, бірюзи, опалів, перлів і емалей. Вона має досить складний, цікавий дизайн, але оригінальним його можна назвати лише з часткою умовності – образотворчі мотиви, застосовані в ньому, експлуатувалися майстрами досить часто, як і композиційна схема виробу. На вузькій горизонтальній планці кріпиться подоба маскарона з жіночим обличчям, обвитим примхливим вузлом змієподібного волосся, з боків закріплені звисаючі на ланцюжках елементи, з напівдорогоцінним камінням різних кольорів, а центром композиції в її нижньому регістрі стала підвіска з зображенням жіночої фігури (рис. 3).



Рис 3. Муха А., Фуке Ж. Корсажна прикраса Сари Бернар. 1900 р. Емаль, кістка бірюза

Така композиційна схема, з центральним елементом, фланкованим підвісками, була улюблена ще Альфонсом Фуке, батьком прославленого співавтора Альфонса Мухи, Жоржа Фуке. Її можна побачити в ланцюжку «Бьянка капела» (пр.1878 р.), наприклад, і в низці інших прикрас. Вона дещо багатослівна для Арт Нуво, з відтінком ще барокової складності композиційної схеми, маньєристичною ритмікою елементів, трохи дробна для форм модерну, що тяжів до укрупнення і специфічної громіздкості.

Звисаюча центральна підвіска, яка містить зображення жіночої фігури, варійоване багаторазово Мухою і в інших прикрасах, перекочувала в них з афіш, присвячених виставам Сари Бернар. Прикраса трохи еkleктична не тільки в силу композиційної схожості з виробами трохи більш раннього періоду, що передує Арт Нуво, але і завдяки тому, що в ньому синтезовані образотворчі мотиви різного характеру, в яких можна углядіти символіку відразу декількох періодів і риси різних стилів. Тут поєднуються ще барокові композиційні риси, перед-модерн в побудові прикраси, тяжіння до витіюватості композиції і химерності

ритміки, притаманне маньєристичним виробам, майже версальський сонячне обличчя верхньої частини прикраси контрастує з графічно-площинним, плакатним образом нижньої підвіски. Виразно читається хрест загальної композиції прикраси, що поєднується з античною оголеністю вишуканої фігури нижньої підвіски, акварельної за своїм характером. Основний смисловий і композиційний вузол прикраси – фактично подоба центральної частини Егіди Афіни, прекрасний лик горгони, симетричний, по-королівськи версальський спокій якого протиставлено дикій пристрасті ритміки пасом-змій, які розвиваються та облямовують обличчя. Той самий мотив повторюється і в нижній підвісці, але в площинному зображенні.

Настільки ж дивною і навіть дикою сприйнялася корсажна прикраса, виконана в 1902 р. за ескізами Альфонса Мухи і за безпосередньою участю в розробці дизайну самої Сари Бернар, – «Крилатий змій» («Крилатий дракон», рис. 4). Коштовність відповідає всім запитам модерну – вона кричущої форми, асиметрична в окремих елементах при збереженні загальної рівноваги композиції, досить велика і масивна, різка і ламана за ритмікою, поєднує різноманітні матеріали. Проте є в ній і традиційні вкраплення колишніх історичних періодів, зокрема «відгомони» ренесансової ювелірики, це дійсно якийсь перегук епох: прикраса має композицію, що віддалено нагадує форму банта, характерного для більш раннього періоду, але замість традиційних м'яких за формою і ритмікою стрічок будується на гострих уламчастих ритмах, рослинних мотивах і образі змії, пластичному і агресивному одночасно.



Рис. 4. Муха А. «Крилатий дракон». Корсажна прикраса. 1902 р.

Золото, діаманти, емалі, перли

Змія була основою і браслета Сари, пристрасть творців до цього образу легко пояснити: це не тільки вказівка на мудрість власниці, перегук із символікою давнини, але і дуже вигідний для ювеліра і дизайнера мотив, експлуатований завдяки ритміці і пластиці. Замість кілець традиційного банта – стилізовані гострі крила змія, замість вузла – золота зміїна голова. При створенні коштовності були використані матеріали, що як віддають данину традиціям, так і демонструють новизну стилю: золото, діаманти, емалі та перли. При чому, цікаво, що золото, на яке традиційно, як і на діаманти, робився акцент ювелірами колишніх епох, практично приховане під емалями, воно виконує функцію основи і не більше, акценти зміщені на користь поліхромії емалей і форми перлин. Перли цієї коштовності теж цілком відповідають задуму – використані барокова перлина, що звисає улюбленим ще в період Відродження панделоком, і перли кеші, дрібніші й абсолютно асиметричні.

Серед найхарактерніших прикрас, які створювали образ Сари на сцені і постійно були присутні на афішах А. Мухи та стали невід'ємними від іміджу актриси, були тіара або діадема. Прикраса, не особливо типова для повсякденного життя, занадто претензійна і громіздка для неї у свідомості обивателя, міцно вкорінилася як сегмент образу актриси.

Найбільш знакові прикраси для голови, перш за все – діадеми, були виконані (нерідко за ескізами того ж А. Мухи) ще одним ювеліром, який точно влучив своєю художньою мовою у звучання струн Сари Бернар, – Рене Лаліком (1860-1945 рр.). Досі триває суперечка про те, хто з двох ювелірів перевершував іншого і з ким тандем Сари був пліднішим, – з Фуке або з Лаліком. Стилїстика виробів обох майстрів була багато в чому подібною, авторство деяких прикрас навіть приписували їм обом. Хоча можна зустріти і згадки про те, що Фуке іноді переймав стилістичні знахідки Лаліка, нібито відтіснив його від особи актриси і трохи затьмарював його. Лалік почав роботу з Бернар 1890-х рр., завдяки їй познайомився з меценатом вірменського походження Калустом Гульбекяном, співпраця з яким тривала багато років і в колекції якого, в музеї Лісабона, зараз знаходиться одна з найбільших і вдалих добірок його робіт – приблизно півтори сотні [12, с. 129]. Колекціонер викупував роботи Лаліка більше тридцяти років, до кінця 1920-х рр. Його великі, зухвало агресивні за формами кошовності прекрасно доповнили вигляд епатажної актриси. Лалік уже був сформованим майстром, коли познайомився з Сарою, але це знайомство, як і для Мухи або Фуке, стало для нього доленосним. 1890-і рр. для нього осяяні зіркою «Божественної Сари». Лалік створював для Бернар громіздкі, витіюваті за дизайном браслети, каблучки, діадеми, корсажні прикраси. І в його виробках вона виходила на сцену в своїх найзнаменитіших виставах. Деякі з уже легендарних виробів лише гіпотетично пов'язують із Сарою. Прикладом може служити підвіска «Жіночий лик», із колекції Гульбекяна, що датується пр.1897-98 рр. (золото, емалі, слонова кістка, діаманти, сапфіри). Центром композиції у ній стало жіноче обличчя з закритими очима, яке вважається портретним зображенням Сари Бернар. Це знову втілення контрасту – ніжний томний жіночий лик протиставлений жаху образу чудовиська: в розкритій

паші химери, розташованої над дамським білим личком, сяє великий глибоко-синій сапфір. Лалік –прекрасний композитор: витончена симетрія рослинного орнаменту поєднується з антропоморфним і зооморфним вкрапленнями, створюючи у фантазії глядача якийсь прекрасний хаос, при тому, що підвіска абсолютно симетрична за композиційним задумом. Протиріччя у всьому: краса протиставлена потворності, гармонія і розміреність симетрії – хаосу, світлі плями – темним контурам. При всій розміреності композиції, що наближається до пірамідальної, тобто найстійкішої, формі, загальне враження від твору – свобода, рух, нестабільність і плинність завдяки ривкам ритміки. Величезне значення відведено лакунам форми - вони надають прикрасі легкість дихання. Холодна палітра відтіняє сон жіночої головки – холодні відтінки зелених емалей гармонійно доповнені глибиною синяви сапфірів.

При створенні ряду виробів тандем «Бернар-Лалік» доповнювався і Альфонсом Мухою, який створював дизайн прикрас. Так сталося зі знаменитою діадемою «Принцеса Греза» (музей театру Опера, Париж), що теж стала однією з візитних карток самої актриси, – вона позувала в ній на фото, блистала на сцені. Діадеми-вінки з найрізноманітніших кольорів – типова для Мухи деталь дизайну його афіш. На одній з них, зробленій із нагоди події на честь Сарі, влаштованій у Парижі в 1896 р, її образ був представлений у своєрідній тіарі-вінку з живих білих лілій. Незабаром Лалік втілює флоральні фантазії Мухи в матеріалі – у виставі за п'єсою Е. Ростана «Принцеса Греза» Сара Бернар вийшла на сцену в ролі Мелісінди з перлинною тіарою на копиці волосся (рис. 5).



Рис. 5. Муха А., Лалік Р. Діадема Сарі Бернар «Принцеса Греза».

Перли, напівкошовні вставки, метал

Лілії на підкинутій голівці з афіші припали так до вподоби, що графічний задум Мухи був втілений у розсипах перлів по металу. Тіара велика за розміром, досить громіздка, важка, але Сара посилювала це шокуюче враження від образу, надягаючи до неї в ансамбль ще й чимало не менш громіздких пернів, які унизали пальці. Тіара доповнена напівдорогоцінними кольоровими вставками, але основний акцент зроблений на перлах, прекрасно передав білизну лілій. До цього ж образу була створена і підвіска з панделоком (нині – нью-йоркська колекція). Підвіска асиметрична за композицією, сюжетна – жіноча фігурка з ланню, розміщеною на тлі дерев, композиція обрамлена орнаментальною оправою і забезпечена аметистовим панделоком, золото поєднується з емаллями і діамантами.

Інший характер надано покритій позолотою бронзовій підвісці «Принцеса Греза» з напівдорогоцінними вставками за ескізом Мухи, але втілений А.Трюфійє (1900 р., Королівський музей вишуканих мистецтв Бельгії, Брюссель), – вона майже скульптурна, на противагу площинній підвісці Лаліка.

Не менш претензійними, зухвало масивними, майже архітектурними були і задумані Лаліком головні убори для вистави «Феодора», де Сара Бернар втілювала образ імператриці. Ось де майстер міг уже не стримувати своє прагнення до королівської розкоші і кричущої величі, що досягалося за допомогою мови дорогоцінних аксесуарів. Ескізи головних уборів до п'єси Сарду обіцяють грандіозне втілення образу. Діадеми зі скроневими підвісками обрамляють обличчя, максимально відповідаючи уявленням авторів образу (майстра і актриси) про дух епохи. Один із таких уборів будується на клубку змії – мотиві, який був використаний Лаліком не один раз. Змія (урей) вінчала голову актриси і у виставі «Клеопатра», для якого працював над аксесуарами і Лалік. Тут майстер пішов далі – на ескізі копицю волосся дамської головки вінчає цілий клубок люто шиплячих змії, що трохи заспокоюються водоспадом перлинних ниток. Саме так – каскадом сплетених у живий вузол шиплячих змії із відкритими пащами, з яких струмували перлинні нитки, Лалік втілює у дорогоцінних матеріалах пектораль, яка нині зберігається в музеї Гульбекяна (1898–1899 рр.,

золото, емалі (рис. 6). У матеріалах ювелір цього разу був стриманий – крім емалей, золото нічим не збагачене, він уникнув використання дорогоцінних вставок, зробивши акцент на декоративних властивостях емалей. Золота основа, як і в переважній більшості прикрас Лаліка, майже прихована шаром емалей, що відрізняє стилістику Лаліка від, наприклад, художньої мови Жоржа Фуке, який досить активно експлуатує колірне і фактурне розмаїття поверхні золота, часто не закриваючи його ні емаллями, ні декоративними вставками, а збагачуючи, наприклад, гравіюванням. Змія шипіла, попереджаючи про срибок, напад – так Сара кидала виклик глядачеві, привчаючи його до нового і неординарного, виховуючи і приручаючи, немов знову провокувала звиклу до академічних канонів публіку: в очах обивателів читалося «c'est impossible, c'est terrible», «так не прийнято, так не бувало!», а у відповідь вона всім своїм образом, кожним аксесуаром немов парирувала: «А тепер буде! Тепер так буде нормою!» (рис. 6).



Рис. 6. Лалік Р. Діадема «Клубок змій». 1898-99 рр. Золото, емалі

Серед прикрас роботи Лаліка в колекції Сари Бернар були і брошки. Різні композиційні схеми, від горизонтально орієнтованих, як, наприклад, Паризька брошка зі скарабеями (1890-і рр., золото, діаманти, хризопрази), до суворо вертикально спрямованих. З ім'ям Сари Бернар пов'язано і гучне диво виставки 1900 р. – корсажна брошка «Жінка-бабка» (1897–1898 рр., золото, емалі, хризопраз, халцедон, місячний камінь, діаманти; Музей Калуста Гульбекяна, Лісабон, рис. 7). На цьому святі мистецтва корсажна прикраса Лаліка викликала фурор. Брошка, в силу великих розмірів (23 см висоти і 26,5 см ширини) вимагає особливих умов для можливості носіння, була забезпечена системою шарнірів, які робили її рухомою. Рухливість була необхідна ще й у зв'язку з тим, що це корсажна прикраса, тобто розташоване на площині, яка передбачає рельєфність. Подібна схема вже зустрічалася в прикрасах Сари – браслет «Медея» теж був оснащений такою самою системою, що дозволяло робити його еластичним при збереженні зовнішньої масивності.



*Рис. 7. Лалік Р. Корсажна брошка «Жінка-бабка». 1897-98 рр.
Золото, емалі, хризопраз, халцедон, місячний камінь, діаманти*

Ця прикраса стала одним з уособлень символів модерну. Легка витонченість і агресивність, краса і потворність, неймовірна пластика і краса ритму, протиставлені хижості, – всі ці протиріччя містяться в одній прикрасі. Робота поліхромна, кольори дорогоцінних і напівкоштовних каменів доповнені палітрою емалей. Цікаво, що і «Жінка-бабка», як і більшість прикрас роботи Лаліка, за колористикою досить холодна – майстер віддавав перевагу синім, зеленим кольорам у всьому розмаїтті відтінків, тому так органічні його коштовності в морському стилі, зоо – і антропоморфні фантазії, рослинний орнамент. Вогняні, теплі образи Лаліку не притаманні, найчастіше його прикраси аристократично стримані за палітрою.

Більшість афіш, створених Альфонсом Мухою для Сари Бернар, містили прикраси, які вражали акрису. Багато мотивів афіш перекочували згодом у прикраси роботи Лаліка або Фуке. Але їх подальше втілення в матеріалах часто відрізнялося від первинного задуму. Адже крім уявлення Сари про те, як повинні виглядати брошка, діадема або каблучка, що передають дух Середніх віків, були ще й переконання художника і ювеліра про те, наскільки це буде технологічно, і, до того ж, як вплине на глядача. А сприйняття глядача могло бути успішним лише в разі досить великих розмірів коштовностей – адже вони сприймалися на актрисі з великої відстані, що відділяло публіку від сцени. Таким чином, ювелір і дизайнер виявлялися в становищі живописця або скульптора, для вдалого сприйняття творів яких необхідний відхід на певну відстань. Тільки якщо в ситуації з картиною або скульптурою збільшення відстані між глядачем і твором покращує успіх сприйняття, то для коштовності ефект протилежний – чим більше відстань, тим згубніше вражене, віддалення від твору губить його в очах глядача. Тому громіздкість прикрас Сари, створюваних для вистав, була не тільки стилістичною характеристикою Арт Нуво, а й вимушеним критерієм, як і великі форми, відсутність дрібних елементів. Образ Сари Бернар як квінтесенція геніальності актриси, екстравагантності жінки і неординарності людини настільки органічно доповнювався прикрасами в стилі Арт Нуво, що багато які з них приписувалися їй, насправді не маючи до актриси відношення – чутка додумувала образ, зараховувала йому те, що йому личило.

Прикладом може служити одна з найзнаменитіших прикрас модерну – чудове опалове намисто роботи Рене Лаліка, яке періодично приписують Сарі Бернар, але насправді створене для дружини самого майстра. У цій нав'язливій ідеї синтезу двох образів є логіка – фантазія глядача наполегливо бажає бачити все найцікавіше і гідне увічнення разом, в одному образі: як символ акторської майстерності і ювелірної досконалості – їм просто судилося йти разом в уяві глядача. Сара Бернар втілювала уявлення про ідеальну акторську гру, прикраси Фуке і Лаліка втілювали уявлення про унікальний ювелірний шедевр, що і спонукало синтезувати ці образи в оди спільний, і це виходило вельми органічно. Чи була Сара Бернар співавтором ювелірів при створенні прикрас?

Безумовно. Як активним, беручи участь в розробці дизайну (що цілком природно, враховуючи, що мадам Бернар була і талановитим скульптором), так і пасивним, як замовник і натхненник, за що її часто називають музою знаменитих ювелірів. Але водночас і ювеліри були співавторами створеного Сарою сценічного образу – він невід'ємний від ювелірних див, якими актриса доповнювала свої неординарні костюми. Коштовності дозволяли зробити образ яскравішим, змусити його блищати, передавали дух епохи.

Але варто пам'ятати і про те, що Сара, що славилася як власниця безлічі дорогих унікальних коштовностей, не ставила володіння ними самоціллю – вона робила їх інструментом свого образотворення, іміджоформування, вони допомагали їй створювати себе. Актриса цінувала образ, що твориться прикрасою, фарби, які воно народжувало у фантазії глядача, його дизайн, задум, а дорожнеча матеріалів відходила на дальній план. І, незважаючи на відому любов Сарі до діамантів, в її колекції було багато речей, у яких аж ніяк не домінували дорогоцінні камені першого порядку – адже модерну притаманні експерименти з синтезом раніше не поєднуваних матеріалів, часто – з верховенством далеко не найдорожчих: цінністю дорогоцінних каменів і металів жертвували на догоду фарбам образу, що досягається іноді легше за допомогою скла або кістки. Модерн – це виклик і контраст.

І в ювеліриці це виразніше, ніж в інших видах мистецтва, характерніше. Тому якщо для, наприклад, Матильди Кшесинської, що також славилася обожнюванням коштовностей, головним був блиск каміння і народжувана ним розкіш, то для Сари – створюваний коштовністю образ. Уявити коштовності Сари Бернар на комусь іншому практично неможливо – вони створені для неї, заради неї і служили саме їй. Тому актрису можна повноправно вписувати в історію ювелірного мистецтва як одного з творців ювелірного Арт Нуво, а Рене Лаліка, Жоржа Фуке, Альфонса Муху – зараховувати до сонму впливових особистостей і співавторів артистичного мікрокосму Франції зламу XIX і XX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. У 2-х тт. Львів: Априорі, 2015.
2. Bernhardt S. My double life. New York: State University of New York Press, 1999. 345 p.
3. Brunhammer Y. Art Deco Style. New York: St. Martin's Press, 1984. 175 p.
4. Brunhammer Y. Jewels of Lalique. Paris: Flammarion, 1999. 203 p.
5. Deboni F. Authentic Art Deco Jewelry Designs (Dover Jewelry and Metalwork). New York: Dover Publications, 1982. 80 p.
6. Dufrene M. 305 Authentic Art Nouveau Jewelry Designs. New York: Dover Publications, 1985. 78 p.
7. Ebert M. Art Deco: the period, the jewelry. *Gems & Gemology*, 1983, Spring, pp. 3-11.
8. Geoffrey C. M. Triumph of Love: Jewellery 1530–1900. London: Thames and Hudson, 1993. 109 p.
9. Lesieutre A. The Spirit and Splendor of Art Deco. New York: Paddington Press, 1974. 304 p.
10. McClinton K.M. Art Deco: a guide for collectors. New York : C.N. Potter: Distributed by Crown Publishers, 1986. 278 p.

11. Posseme E. *Art Deco Jewelry: Modernist Masterworks and their Makers*. London: Thames & Hudson, 2009. 255 p.
12. Romanenkova J., Bratus I., Gunka A. Historical jewels in the museums of the world. *Agathos*, 2020, 11 (1), pp. 132–144.
13. Seling H. *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529 – 1868*. München: Verlag Beck, 2011. 390 p.