

Soffit

MOCKBA
2023

Над изданием работали:

Куратор и координатор проекта *М. И. Вилькин*
Научный консультант: старший научный сотрудник
Государственного исторического музея,
эксперт по художественным ценностям Министерства культуры РФ,
кандидат искусствоведения *Е. Ю. Елькова*

Авторы статей, составители каталога и аннотаций к предметам:
М. И. Вилькин, Е. Ю. Елькова

Редактор: *А. С. Бондарева*
Корректор: *Л. Б. Казьмина*
Фотосъемка: *К. А. Гуляев*
Подготовка изображений, дизайн-макет и верстка: *А. В. Гайс*

Большая вступительная статья кандидата искусствоведения Е. Ю. Ельковой раскрывает историю европейских осветительных приборов с момента их появления до периода ар-деко. Подробно рассказывается о стилях, их последовательном чередовании и значимых мастерах. Статья и каталожная часть основываются на европейском собрании Галереи Soffit, начиная со свечных люстр и бра времен Людовика XIV и заканчивая веком модернизма. Материал рассчитан на широкий круг читателей.

SOFFIT

Антикварная галерея

Москва, ул. Усачева, д. 11и
+7 999 555 4993 | info@soffit.ru
www.soffit.ru | t.me @SOFFIT_MSK



SOFFIT.RU



@SOFFIT_MSK

© Гуляев К. А., изображения, 2023
© Коллекция М. И. Вилькина, изображения, 2023

Люминарий собрания Галереи SOFFIT

*Благодаря Пламя за свет его, но не забывай Светильника,
стоящего в тени с постоянством терпения.*
Рабиндранат Тагор

Предметы коллекции Галереи Soffit относятся к категории «люминария» (от фр. le luminaire — осветительные приборы) и предназначены для искусственного освещения репрезентативных пространств и интерьеров, решенных в духе эпохи постмодернизма или же оформленных в ретроспективных художественных стилях. Во все исторические времена проектирование и изготовление световой арматуры являлось широким полем для приложения лучших художественных сил мастеров и дизайнеров, преобразовавших утилитарный предмет в произведение искусства. Таким же двуединым остается и существование их произведений во времени: светильник — это и функциональный элемент интерьера, и престижный коллекционный арт-объект.

Издrevле осветительные приборы составляли особый предметный мир и определенно отличались от других изделий человеческих рук. Выражаясь математически, аргументом функции люминария выступает огонь — священная стихия и мистическая субстанция, дающая тепло, пищу и свет. Абсолютно необходимый для выживания, огонь обожествлялся пещерными людьми; его сакрализация, почитание и поклонение ему продолжились в великих древних цивилизациях. В Египте проводились священные церемонии праздника ламп, в китайской империи Цинь — праздника фонарей, в античной Греции — панафинейские бега с факелами «ламподромии», в императорском Риме в храме Весты вечно горело неугасимое культовое пламя — гарантия существования города. В иудео-христианской традиции в приоритете уже не огонь, а именно свет — первое изведенное из небытия творенье Господа: «И стал свет» (Книга Бытия, 1:3), «...и тьма не объяла его» (Евангелие от Иоанна, 1:5). В веках божественная природа, семантика и аксиология света получили глубокое метафизическое богословское истолкование.

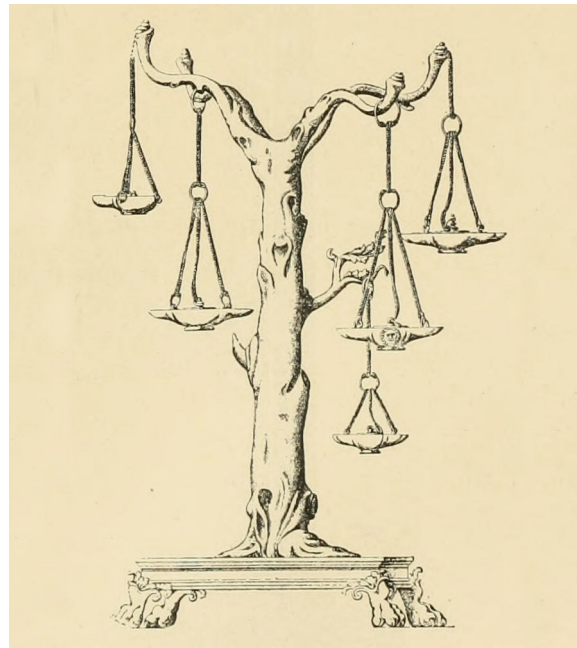
Умение укрощать и использовать огонь выделило человека из животного царства. Вторым шагом стало создание им приспособлений, специально предназначенных для освещения жилища: история люминария насчитывает более пяти тысяч лет. Обозревая этот долгий путь

исторического развития осветительных приборов, следует признать, что их типология достаточно ограничена: различаясь по «месту назначения», они бывают только подвесными, настенными и поставными, и лишь последние — напольные, настольные и переносные светильники — более или менее мобильны, остальные же, наряду с мебелью, неподвижны, и в этом их отличие от других предметных типов в разнообразном мире вещей.

Иной принцип систематизации различает люминарий по характеру горючего материала. Кроме смоленой пакли или сосновой лучинки, горящих в архаичных факелах или крестьянских свечах, это был фитиль восковой и сальной свечи, а также фитиль, опущенный в масло или керосин. В начале XIX века современников несказанно удивило бесфитильное газовое горение, а пришедшее в 1880-х годах на смену ему электричество произвело решительные революционные преобразования не только в восприятии и использовании осветительных приборов, но и в принципах их проектирования.

Именно взаимодействие с открытым огнем жестко ориентировало предметы люминария в пространстве, и большинство из них должны были фиксироваться на постоянном месте. Демонтированные и снятые со стенного или потолочного крюка, светильники деформируются, напоминая выброшенную на берег медузу: вместо волшебного купола — перекошенный обод, ветки-рожки непривычно завалились набок, бахромы подвесок спутались. Иначе говоря, вне своего должного положения люстры и стенники теряют функцию, облик, логику конструкции и даже красоту (для сравнения: с другими предметами — ни с поставными, ни тем более с портативными — такого не происходит).

Физическая природа открытого огня — опасного контрагента светильников — изначально жестко имплицировала и саму форму осветительного прибора. Именно для него требовалась особая конструкция, гарантирующая вертикальное положение горящего в масле фитиля, смоленой пакли или восковой свечи, и назначение арматуры светильника — надежно обеспечить их безопасное



Древнеримский светильник в виде дерева
Ок. I века н. э. Бронза. Археологический музей Неаполя
Воспр. по изд.: Н.-Р. d'Allemagne. *Histoire du luminaire*, 1891. С. 39

горение, доступ воздуха и равномерное рассеивание света. Такая векторная ориентация осветительной конструкции всегда доминировала, и только изобретение электричества полностью развязало руки дизайнерам, позволило им произвольно расположить новейшую светоточку боком, наискосок, а чаще всего — направить ее свет отвесно вниз (кат. 42, 35, 6). Однако овладение электричеством не перечеркнуло, не отменило накопившийся в веках запас предметов люминария. В XX столетии огромное количество осветительных приборов прошлого, созданных для свечного, керосинового или газового освещения, было электрифицировано и, не утратив ни своих функциональных, ни художественных достоинств, активно используются по сей день, будет цениться и впредь.

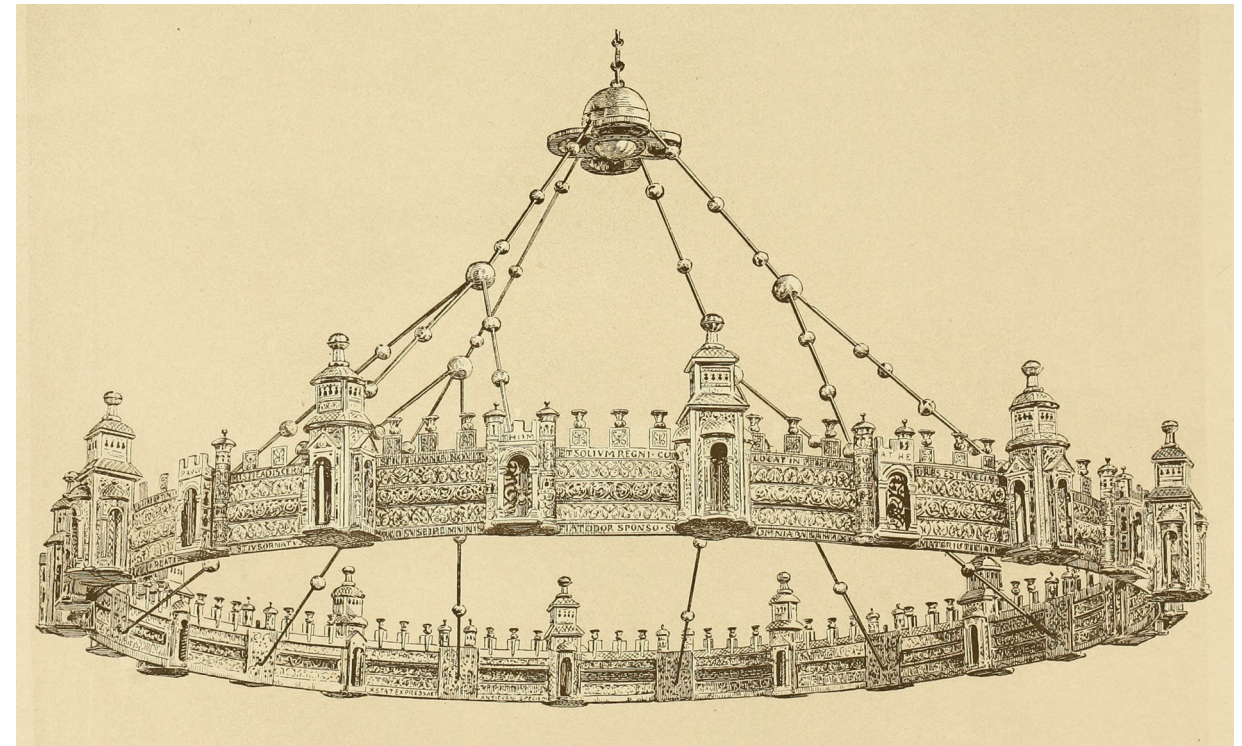
Но что же конкретно определило основу построения традиционных подвесных осветительных приборов? Большинство из них (даже включая бесконечно разнообраз-

ный люминарий XX века) сохраняет генетическую память о своих далеких предках — первоначальных, древних, доисторических осветительных приспособлениях. Она восходит к двум основным их типам: к вертикально-консольной конструкции, с ветками-рожками, отходящими от центрального стержня — веретена, и горизонтально-кольцевой, со свечниками, крепящимися к подвесному полному ободу. Возможно, в обоих этих конструктивных типах закодировано точное историческое воспоминание: в первом случае о факеле, воткнутом в стену или зажатом в руке, а во втором — о подвешенном на цепях колесе со свечниками по его ободу.

Вертикальная «факельная», или стержневая конструкция люминария развивалась от древнейшего поставного односвечника в виде колонки или треножника — к многосвечнику, о котором древнеримский поэт Марциал оставил такую эпиграмму: «Хоть освещаю я всю пирушку своими огнями, // С множеством рылец для них, лампой считаюсь одной» (Martial, XIV/41). Этот вертикальный тип модифицировался в поставные канделябры и подвесные многосвечники-паникадила Средневековья, и далее — в люстры и консольно-кронштейновые настенные светильники-бра Нового времени. Кстати, название «бра» (от фр. bras — рука) отсылает к исходной точке: факелу в человеческой руке (кат. 7).

Кольцевая же «колесная» осветительная конструкция приняла вид хороса, большой люстры из подвешенного на цепях литого ажурного обода или диска, с подвешенными к нему же масляными лампами или с воткнутыми сверху свечами. Как и колесо, хоросы несли всю полноту богатой семантики и символики круга, коннотировали с временной бесконечностью, с круглой формой и колесным вращением главного светильника Вселенной — Солнца (кат. 16, 19).

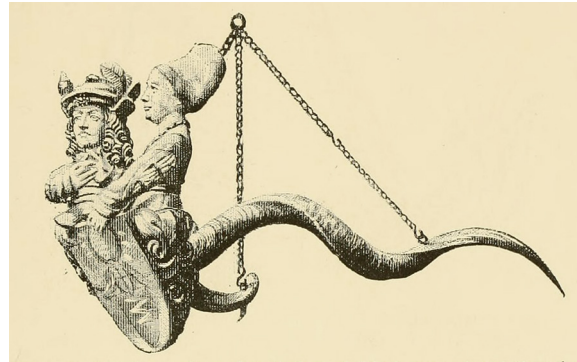
В дальней доисторической перспективе осветительные приборы изготавливались из дерева, камня и глины, но затем эти простейшие доступные ресурсы сменил металл — кованый, клепаный, литой. Предметы люминария выполняли в самых разных металлах — от железа до золота, но чаще всего — в бронзе и других медных сплавах (лишь XX столетие дополнило этот ряд целым спектром новых материалов и техник). Предметы верхнего ценового уровня традиционно золотились, и для осветительного прибора это покрытие обрело особый смысл: со времен библейского семисвечника золото выступало эквивалентом, метафорой, иконой света. Золоченые поверхности оттенялись вставками синего северского фарфора (клас-



Большой хорос (колесная люстра) собора в Гильдесгейме
Германия. Начало XI века. Бронза, золочение
Воспр. по изд.: Н.-Р. d'Allemagne. *Histoire du luminaire*, 1891. С. 91

сизм Людовика XVI), черно-патинированной бронзой (ампир, кат. 28), полихромной лаковой росписью (историзм, кат. 36).

Стекло (а изначально алебастр или слюда), призванное ограждать открытый огонь фонаря или лампы от ветра, — второй по значимости материал люминария, ставший для него непререкаемым. Кроме функции протектора, оно смягчало и рассеивало резкий свет языка пламени, но также и вело свою собственную декоративную партию в «дуэте» с металлом арматуры светильника. Диапазон эстетического использования стекла в осветительных приборах широк: от простого матирующего эффекта до технически сложных и изощренных художественных приемов. Абажуры — простых геометрических или фигурных очертаний — формируют основной объем предмета, определяют и обрисовывают его контуры. Граненые хрустальные подвески люстр и жирандолей вспыхивают искрами всех цветов радуги, движутся и мелодично звенят. Зеркала дублируют объемы и удваивают светонесущность факела или свечи. Витражное остекление знаменитых ламп Тиффани переливается полихромным калейдоскопом, а глухие металлические абажуры горят огоньками отдельных стеклянных вставок, окрашивающих льющийся свет в яркие цвета. Иногда стеклянные вставки эффектно обыгрывают изобразительный ряд люминария, превращаясь, например, в пламенеющие красным огнем глаза совы (настольная лампа стиля ар-нуво в виде летящей ночной птицы из коллекции Галереи Soffit, кат. 45).



Люстра из оленьего рога
Германия. XIV век. Дерево, рог
Воспр. по изд.: Н.-Р. d'Allemagne. *Histoire du luminaire*, 1891. С. 149

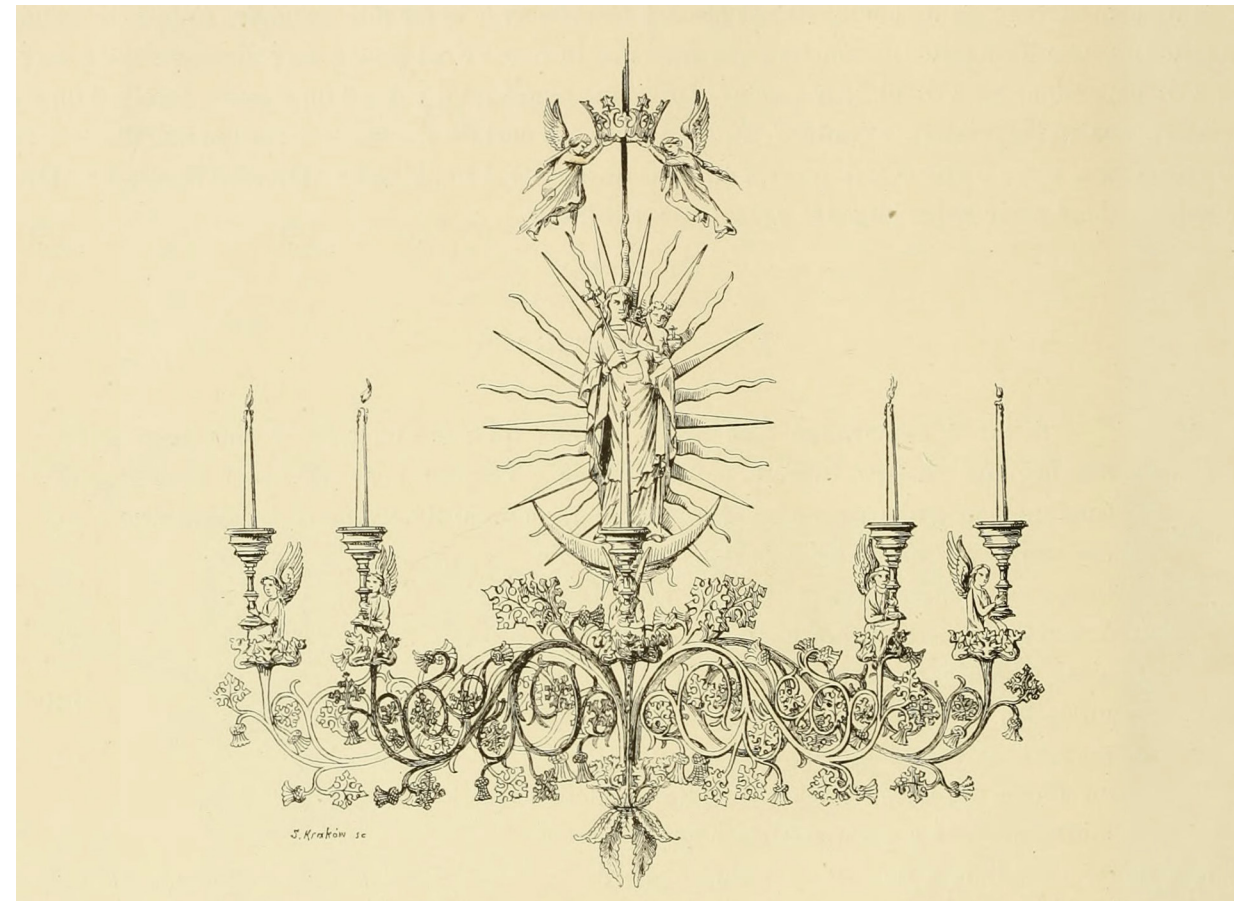
В украшении осветительных приборов древнего и нового времени со стеклом соперничают многие другие прозрачные и непрозрачные материалы. Полупрозрачный черепаховый панцирь люстры в китайском стиле из собрания галереи — пример использования в конструкции осветительного прибора особенных, редких и драгоценных природных материалов — так называемых натуралий (кат. 15). В Древней Руси к веретену паникадила (большой церковной люстры) подвешивалось экзотическое «строфокамилово» — страусиное — яйцо. Эта византийская и ближневосточная традиция связывалась с древней легендой о страусе, высидивающем птенцов своим взглядом, и служила напоминанием верующему о постоянном мысленном воззрении на Бога (а кроме того, большое полое яйцо оберегало масло и свечи от мышей). В средневековой же Европе для каркаса потолочного светильника нередко использовался другой вид натуралий — горизонтально подвешенные олени рога, к острым концам которых крепились свечи, а тупой комель завершался резной деревянной полуфигурой святой Люции — «Светлой», память которой праздновалась в день зимнего солнцеворота. Древняя персонификация прибывающего света дополнялась христианским символом воскресения и бессмертия души, который несли возобновляющиеся каждый год олени рога, и бытовое изделие обрело глубокую религиозную и онтологическую символику. Историческая память о женской полуфигуре такого средневекового люминария возрождается в электрической люстре конца XIX века из коллекции Галереи Soffit (кат. 9).

Действительно, изображение — нарисованное, рельефное, а преимущественно скульптурное — важнейший и глубоко традиционный прием декорирования осветительных приборов, как, впрочем, и любых иных рукотворных изделий.

Один из наиболее привлекательных экземпляров коллекции Soffit — шестисвечная люстра с хрустальными подвесками, выполненная в стиле рококо (а вернее, в его раннем, переходном варианте — в стиле регентства, кат. 10), — украшена живой и выразительной фигуркой слона. Небольшие скульптуры экзотических животных — носорога, слона и льва — были созданы еще в середине XVIII века знаменитым парижским бронзовщиком Ж.-Ж. де Сен-Жерменом для украшения корпуса каминных часов, и с тех пор многократно повторялись другими мастерами. В пластичном изображении массивного существа, отлитого в темной патинированной бронзе, — с клыками из настоящей слоновой кости, с загнутым петлей хоботом и характерной повадкой — удачно отражался своеобразный натурализм «естествоиспытателей» эпохи рококо. Столь же живы и пластичны фигурки китайцев или дракона из восточной сказки, прячущиеся среди цветущих рокайльных веток со свечниками двух моделей парных стенников-бра в стиле «третьего рококо» из Галереи Soffit (кат. 11, 12, 13).

Скульптурные украшения предметов освещения классических стилей отнюдь не преследуют такого же живоподобия изображений, принцип формообразования здесь совсем иной: он подчинен жесткой стилизации в духе декоративного искусства Древней Греции и Рима. Люминарий эпох Людовика XVI и Наполеона I украшают лишь скульптурные элементы: маскароны, гермы, полуфигуры крылатых слав, грифонов или же Пегаса, присутствие которого в предмете освещения неслучайно: мифический конь, символ поэтического вдохновения, был любимцем муз — спутниц бога солнечного света Аполлона. Роль скульптуры в классических светильниках не столь велика даже по сравнению с оформлением часовых корпусов тех же эпох, представлявших целые сюжетные группы с вписанным в них циферблатом.

Скульптура осветительных приборов периода историзма — и, более всего, линии неobarocko — заметно «эмансипируется», согласно художественному вкусу времени, насквозь пронизанному пластикой. Полноценная круглая скульптура вторичных стилизаций историзма украшает светильники намного обильнее, чем в оригинальных версиях этих стилей XVIII — начала XIX столетия.



Средневековая кронштейновая люстра
Вестфалия. XV век. Железо, дерево, роспись
Воспр. по изд.: Н.-Р. d'Allemagne. *Histoire du luminaire*, 1891. С. 194

Как, например, выразительная фигурка Амура, несущего ярус света неоклассического стенника работы императорского бронзовщика Пикара, или живые и изящные грации с букетами тюльпанов на 15-свечной люстре из собрания Soffit (кат. 22, 24).

Своеобразие скульптур люминария второй половины XIX столетия ярко характеризуют танцующие фигуры еще

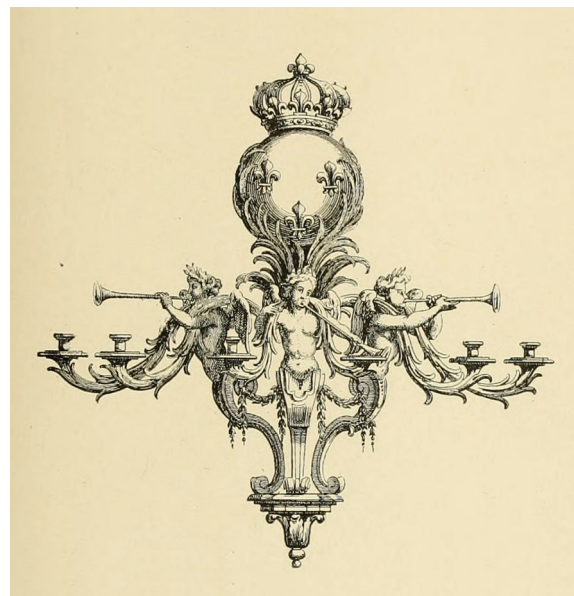
одного осветительного комплекса галереи — божественные олимпийские близнецы Аполлон и Диана работы Огюста Моро (Auguste Moreau, 1834–1917), служащие стоянами парных поставных ламп (кат. 38). Аффектированный выразительный жест, продуманная и исполненная изящества поза, формально отточенное условное па — их телодвижение можно сравнить с хорошо отрежиссирован-



Церковный подсвечник в виде ангела-лампадофора
Германия. XIV век. Дерево, рог. Б. Германский музей Нюрнберга
Воспр. по изд.: H.-R. d'Allemagne. Histoire du luminaire, 1891. С. 207

ным балетом. И действительно: истинная «танцевальная эпидемия» как метод творчества охватила несколько поколений французских скульпторов. Их создания — сотни «балетных танцоров» — наводнили залы парижских салонов, заняли здания, площади и парки городов, украсили предметы и интерьеры по всему миру.

Именно с этих пор в конструировании люминария значительно изменилась прежде эпизодическая роль профессионального скульптора (ранее прикладная скульптура исполнялась преимущественно производителями изделий — бронзовщиками). Сформировавшаяся во Франции 1870-х годов огромная армия сертифицированных скульпторов с трудом могла применить свои таланты и нашла для них широкий выход в декоративной сфере. Тогда окончательно оформилось понятие прикладной скульптурной пластики; их авторские произведения — корпуса часов, чернильницы, лотки, вазы — несли с тех пор не только клеймо изготовителя, но и факсимильную подпись автора скульптурной модели (чего не знало предыдущее столетие: имена Гудона или Клодиона редки на подлинных



Люстра в стиле барокко с трубящими славами и гербом Франции
Гравюра по рисунку Жана Берена. Франция. Конец XVII века
Воспр. по изд.: H.-R. d'Allemagne. Histoire du luminaire, 1891. С. 295

изделиях XVIII века, но они систематически появляются на подобных же репликах 1800-х).

Кроме Огюста Моро, люминарий Галереи Soffit представляет поименно немало мастеров последующих эпох, модерна и ар-деко: француза Жюля Мелиодона, шведку Алису Нордин, австрийца Йозефа Поля, итальянца Аффортунато Гьори, советского скульптора Фридриха Карловича Лехта. При этом надо отметить, что скульптура, использованная в осветительных приборах советской эпохи, впервые обрела идеологическое содержание, работала на агитацию за новую власть, на пропаганду ее достижений. Она воспевала пантеон вождей революции, и прежде всего В. И. Ленина, маркировала социальные завоевания страны (настольная лампа «Рабфаковка»), счастливое пионерское детство ее подрастающих поколений (лампы «Пионер с овчаркой», «Юный вратарь»), а чаще всего — славилась мощь защитников государства рабочих и крестьян — красноармейцев, пограничников, летчиков (кат. с-16–с-21).

Нередко скульптура не просто украшает осветительный прибор, но и целиком его поглощает. Предмет пол-

ностью перевоплощается в некое скульптурное изображение — человека, животного или птицы, которые к тому же еще и «работают», заняты важным и нужным делом. Так, именно в люминарии соответствующим «действующим лицом» предмета чаще всего оказывается несущая в своих руках источник света человеческая фигура — лампадофор (от греч. lampas и phoros — светоносец). Но человека здесь может заменить и птица с фонарем в клюве (кат. б), и любое четвероногое существо. Хотя, например, обезьянка Бубу держит в лапах не саму лампочку, но... тканый зонтик с бахромой, который служит абажуром для одной из ламп Галереи Soffit (кат. 48). А иногда светильники начинают играть в подлинный маскарад: свеча или лампа «переодеваются» в факел (ампир, кат. 34), настольная электролампочка — в прожектор на государственной границе (соц-арт, кат. с-17).

Кроме этой идеи действия, импульсы подмены конструкции осветительного прибора тем или иным трехмерным изображением могут быть разными. Каркас строения электроабажура навел автора советской настольной лампы на мысль задать ему форму знаменитого каркасного дирижабля «Московский химик-резинщик» в память об успехах социалистического воздухоплавания (кат. с-2); алый цвет мака внушил дизайнеру сделать резервуар керосиновой лампы из красно-оранжевого стекла в форме чашечки цветка (кат. 47); литературный контекст эпохи — популярный роман писателя конца XVIII века Ж.-А. Бернарден де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» — заставил мастера облеечь кронштейны парных стенников в головы «добрых дикарей», героев произведения (кат. 14). А иногда скульптурная форма предмета осмысливается настолько глубоко, что становится емкой образной метафорой, созвучной времени и стилю. Идея укрощенного электричества и неоклассический образ мечущего перуны Зевесова орла сошлись в создании пары французских электролюстр в виде царственной птицы с молниями в лапах, а в настольной лампе «В. И. Ленин с факелом мировой революции» преломились одновременно и новый советский миф о «лампочке Ильича», и древний образ античного Прометея, несущего с Олимпа свет людям (кат. 35, с-10).

Помимо скульптурной декоративной составляющей, при конструировании предметов люминария нередко предусматривались дополнительные эффекты, специально «режиссировалась» особая игра света. Изначально подсвечники (особенно настенные) дополнялись рефлекторами — панелями с гладкой металлической поверхностью, отражавшей мерцающие язычки пламени. Для той



Канделябр в стиле рококо с аллегорической фигурой
Гравюра по рисунку Ж.-Н. Ретьера. Франция, 1748
Image by Gordon Johnson from Pixabay

же цели использовались зеркала, а также — гладко отполированные металлические шары на подвесных цепочках люстр (кат. 16). Дырчатые абажуры металлических фонарей бросали на потолок подвижные световые зайчики и блики, на плоских экранах-литофаниях при зажженном свете подсвечников проступали волшебные изображения, ночники завораживающе светились изнутри, как, например, уникальный павильончик станции московского метро «Арбатская» — совмещенная с письменным прибором электролампа 1935 года из коллекции Галереи Soffit (кат. с-8).

Еще одно свойство осветительных приборов (особенно наглядное в конструкции потолочных и настенных светильников) связано с тем, что они занимают совершенно

пустующие средний и верхний уровни помещения. Отсюда возможны свободный разворот конструкции в пустом пространстве, любая конфигурация в рамках заданного устройства, любые (в том числе и очень большие) размеры. Отсюда же — важная роль люминария в интерьере: «зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Евангелие от Матфея, 5:15). Светоточка всегда на виду, открыта со всех сторон с возможностью ее кругового осмотра; горящий свет неизменно фиксирует внимание на его источнике.

Поэтому именно объекты люминария выступают декоративным камертоном или модулем художественной организации среды, задают стилистическое решение интерьера комнаты или зала. Как ни один другой предметный тип (опять же помимо мебели), они наиболее близки к архитектурному проектированию, и именно архитекторы в XVIII и XIX веках в основном занимались их дизайном.

Стилистически законченный осветительный прибор не просто демонстрирует определенный набор украшающих его декоративных элементов, присущих тому или иному стилю, но выражает свойственные эпохе принципы художественной организации формы, выявляет векторы силы, выстраивающей объемы и составные элементы светильника. Так, классические стили — классицизм, ампир, неоклассика — подчеркивают ясную логическую архитектонику композиции люминария, наглядно демонстрируют тягу земного притяжения и преодолевающую ее работу конструкции (кат. 28, 29). Стили, шедшие на смену классическим, напротив, атектоничны, в их основе лежит энергичное витальное начало: не архитектурные, а растительные формы, не строгая симметрия, а напротив, криволинейные, прихотливые очертания растущего, тянущегося вверх стебля, задающие подчеркнутый асимметризм конструкции (кат. 11, 12).

Важно также различать органические, «автохтонные» стили прошлого (как бы продиктованные загадочной и имперсональной Kunstwollen — «волей к форме» немецкого историка искусства А. Ригля), и их не столь давние повторные волны, поздние воспроизведения и исторические реминисценции, к которым окончательно обратилось искусство со второй трети XIX столетия. Именно в это время яснее проявляется двигатель, во многом определяющий эволюцию и смену художественного языка эпох: стремительно возрастает объем информации и в равной мере ее доступность. Научные открытия, описания, изображения, чертежи и обмеры памятников старины издавались все шире и шире, дизайнеры получили возможность свобод-

ного выбора из хорошо изученных художественных форм и элементов. Они создавали проекты, выдержанные в едином избранном историческом стиле (отсюда почтенный термин «историзм»), или произвольно комбинировали стилистические элементы различных эпох (отсюда несколько негативное понятие «эkleктика»).

Разумеется, что «первичные» образцы стиля ценны своей аутентичностью, редкостью и штучной ручной работой, они позволяют прикоснуться к материализованной живой истории, ощутить мистический ореол далекого прошлого, реально прочувствовать связь веков. Подлинники давних эпох уникальны и являются не просто художественной составляющей интерьера, но истинным коллекционным раритетом и материальной ценностью. Однако с течением времени растет значимость и не столь давней тиражной продукции второй половины XIX столетия, выполненной по более старым образцам. Особенно сейчас популярны и востребованы стильные модели начала XX века, искусство ар-нуво и ар-деко, равно как и раритетные памятники отечественной промышленности первых десятилетий существования СССР.

Коллекция антикварных осветительных приборов Галереи Soffit включает широкий диапазон предметов люминария различных эпох и национальных производств, в том числе и редкие, коллекционные изделия из Австрии, Швеции, Северной Америки. Так, люстра 1910-х годов со стилизованными химерами, созданная знаменитой бруклинской фирмой «Кетцаль» и принадлежавшая американскому режиссеру Алану Шнайдеру (Alan Schneider, 1917–1984), — наверное, единственная в своем роде на российском рынке (кат. 41). В коллекции представлены и произведения отечественного искусства, их особый статус определяет тот ценностный приоритет, который прочно сложился на антикварном рынке новой России за последние тридцать лет. Среди российских работ — ампирные бра и уникальный шехтелевский ансамбль двух люстр и бра из усадьбы фон Дервизов (кат. 32, 33, 40), а также редкая по значимости коллекция советских осветительных приборов.

При этом очевидно, что в собрании преобладают изделия французских мастерских и фабрик конца XVIII — начала XX века. Общеизвестно, что художественный стиль, вкус и моду Нового и Новейшего времени преимущественно диктовала и определяла Франция: ее мощная художественная промышленность (включавшая изощренное бронзолитейное мастерство и передовое стеклоделание) и ее блестящая школа дизайна. Охвативший и Старый,

и Новый Свет французский художественный экспорт издавна и по сей день традиционно распространялся на Россию. И в наши дни именно французские изделия преобладают на мировом антикварном рынке.

Поэтому для общей систематизации предметов собрания Soffit наиболее подходит французская периодизация стилей европейского искусства, принятая по времени правления королей и по формам политического устройства Франции XVII–XIX веков: три Людовика, Первая империя Наполеона I и Вторая — Наполеона III, Регентство, Директория, промежуточный стиль транзисьон (от фр. transition — переход) и пр.

Наиболее ранним художественным стилем, представленным памятниками люминария в собрании Галереи Soffit, оказалось французское барокко. Этот вариант Большого европейского стиля впервые в истории искусства определили мастера орнаментальной гравюры, авторы тиражированных офортов в альбомах и сериях отдельных листов. Проекты декорации целых интерьеров и рисунки отдельных предметов — ваз, канделябров и люстр — создавал Ж. Лепотр, декоративные композиции — Ж.-А. Дюсерсо, а причудливые артистичные гротески-«беренады», сочиненные «рисовальщиком короля» Ж. Береном, воплощались в произведениях мастерской Андре Шарля Буля (André-Charles Boulle, 1642–1732), знаменитого придворного краснодеревщика и бронзовщика. Последний создал в прикладном искусстве мощное течение, названное его именем. Стиль Буль, синоним французского барокко, практически не затухал на протяжении двух последующих столетий. Именно к моделям Буля обратятся французские бронзовщики XIX века, работы которых представлены монументальной люстрой и двухсвечными бра из собрания Галереи Soffit (кат. 1, 5). Эти произведения демонстрируют основной репертуар декоративных элементов стиля: ламбрекены — фигурные драпировки балдахинов, решетки-трельяжи, пластичные фигурки сфинксов и грифонов, впечатляющие фантазмагорические маскароны сатиров (недаром португальское слово *barroco* означает «странный», «причудливый»).

С упрочением и абсолютизацией королевской власти барочный стиль начала правления Людовика XIV приобрел черты монументальной мощи, торжественного и помпезного великолепия, поэтому в современной историографии его поздний вариант определяется как «барочный классицизм». К прежней прихотливой барочной основе добавились классические мотивы: аканф, античные кариатиды и гермы, лучистый маскарон бога солнца



Канделябр в стиле классицизм
Гравюра по рисунку Р. де Лалонда. Франция, 1795
Воспр. no изд.: H.-R. d'Allemagne. Histoire du luminaire, 1891

Аполлона — метафора и эмблема великого «короля-солнце» (именно ее можно различить на ободке внушительной, стилизованной в духе «беренад» начала XVIII столетия люстры из комплекса осветительных приборов Галереи Soffit, *кат. 2*).

Главным декоративным элементом стиля Людовика XV, рококо, стал рокайль (от фр. roc — скала) — полуорганический-полуминеральный S-образный завиток. Пышно дополнивший его растительный орнамент — листья, цветы, пальмовые ветви, стручки и тот же классический аканф — обрели в формах рококо почти натуралистическую трактовку, как, например, в характерных настенных светильниках-бра из собрания Soffit, выполненных в виде шести прихотливо изогнутых ветвей аканфа в когтях дракона (*кат. 12*).

Подобно тому, как от ствола произрастает боковой отросток, европейское рококо породило первое в истории стилей «внутристилевое течение» — волну ориентализма (от фр. oriental — восточный), повального подражания чудесным изделиям Дальнего Востока, впервые попавшим в Европу в конце XVII века. Привезенные из Поднебесной ткани, лаки и фарфор вдохновили мастеров эпохи рококо на искусные стилизации, получившие французское наименование «шинуазри» (от фр. la Chine — Китай). Экзотические мотивы пагод, драконов, самих китайцев и китайнок в широких распашных одеждах, с бритыми головами или в остроконечных колпаках причудливо и эффектно преломлялись сквозь призму рококо, создавали волшебный иллюзорный мир (*кат. 11, 13*). Именно в своих «первородных» формах рокайля ориентальный стиль возобновился в середине XIX столетия, прежде чем прокатиться снова художественными волнами иной окраски (и все они отлично представлены в собрании).

Через переходный и компромиссный вариант позднего рококо, именуемый «транзисьон», пришедший ему на смену стиль Людовика XVI ознаменовал новый возврат к классицизму; для Франции это был уже второй классический период, поэтому в зарубежной историографии он обозначается как неоклассицизм. «Старые мехи» оживило исключительно важное новейшее вливание — археологическое открытие древнеримских городов Помпеи и Геркуланум, изучение и публикация их художественных сокровищ. Формы предметов люминария в это время снова упорядочились, их строение опять определили архитектурно-техническая логика и земное тяготение. Люстры и стенники-бра подвешивались на упруго натянутых лентах с бантами, кронштейны рожков из классического аканта рисовали

правильную окружность — энергичную и пружинистую, гирлянды и драпировки провисали под силой тяжести, детали в виде стрелы острием вниз указывали направление, вектор действия этой силы (*кат. 28*). Не перегруженное декоративными элементами, бронзовое литье осветительных приборов этого времени задавало всему пространству интерьера идеальную сбалансированную гармонию и классическую ясность.

Именно такова пара трехсвечных бра 1780-х годов из собрания Галереи Soffit, выполненная знаменитым бронзовщиком конца XVIII века Франсуа Ремоном (François Rémond, ок. 1747–1812), придворным поставщиком короля Людовика XVI и российской императрицы Екатерины II. Замечательный образец его искусства — парные бра скомпонованы из пышной ленты с бантом, на которой «подвешен» корпус в виде вазы с тонко моделированными рожками. Рельефная корзинка с фруктами и маскароны смеющихся сатиров украшают композицию, изящные ниспадающие гирлянды завершают ее (*кат. 20*). Аналоги этим произведениям Ф. Ремона хранятся в Лувре, а среди отечественных собраний — в Государственном музее-заповеднике Павловск и в Музее-усадьбе Останкино.

У классицизма Людовика XVI (а вернее, у пришедшего ему на смену близкородственного стиля директории) также была своя экзотика. Ориентализм последних десятилетий XVIII века был ориентирован на далекие французские колонии в Юго-Восточной Африке, вдохновлялся ее ярким местным колоритом и экзотическими жителями, описанными писателем-путешественником Ж.-А. Бернарден де Сен-Пьером. Его сентиментальная повесть «Поль и Виргиния» (1787) с Домингом и Мари, преданными чернокожими рабами главных героев, инициировала появление в изобразительном и декоративном искусстве нового образа — «доброе дикаря», и от этого персонажа пошло целое стилистическое направление под названием «au bon sauvage». Редкий образец двусвечных стенников в форме голо негра и негритянки отлично иллюстрирует художественные возможности этого стиля (*кат. 14*).

Ретроспективные возвращения к французскому неоклассицизму повторялись в XIX и начале XX столетия; замечательный тому пример из собрания Soffit — бра на четыре свечи в виде вазы с цветами золоченой и патинированной бронзы, с престижным происхождением из Казино де Марракеш (*кат. 27*).

Если классицизм XVIII века вдохновлялся древнегреческими образцами, то ампир — стиль паневропейской Империи Наполеона начала следующего столетия, сохра-

няя основы античной классики, апеллировал к помпезному искусству императорского Рима. Считается, что эту классическую волну инициировала воля самого Бонапарта и графического дизайнера Шарля Персье (Charles Percier, 1764–1838) и Пьера Фонтэна (Pierre Fontaine, 1762–1853) — архитекторов, построивших очень немного зданий, но определивших художественный облик французских интерьеров наполеоновской эпохи. По сравнению с классицизмом формы ампира суше и холоднее, краски ярче и контрастнее, больше тонких деталей, украшений и мелких элементов. Предметный ряд (и, в частности, люминарий) ампира украсили разнообразнейшие декоративные мотивы — пальметты, венки, лавровые ветви и ликторские пучки, пылающие факелы, воинские трофеи. Силуэтные барельефные накладки и круглая скульптура изображали античных богов и героев, крылатые славы, имперских орлов, лебедей или Пегаса, как в парных бра из коллекции Soffit (*кат. 30, 31*).

Эпоха ампира венчает расцвет французской бронзы: изощренная техника литья, чеканки и золочения металла достигла тогда предела ювелирного совершенства. В это время окончательно сложилось мастерство великого Пьера-Филиппа Томира (Pierre-Philippe Thomire, 1751–1843), работали многие его талантливые современники и последователи, как, например, парижский бронзовщик Клод Галль (Claude Galle, 1758–1815), создатель представленной в галерее камерной люстры с полуфигурами крылатых Викторий и рогами изобилия, а также — монументальной люстры-фонаря с гирляндами хрустальных подвесок и с восемью рожками в виде крылатых грифонов (*кат. 28, 29*). Один из самых известных мастеров эпохи Людовика XVI, Директории и Империи, Галль выполнял королевские, а затем императорские заказы по украшению парижских и загородных резиденций французских суверенов — дворцов Трианон, Тюильри, Компьень, Фонтенбло и Рамбуйе. Изделия бронзолитейной мастерской Галля приобретались и представителями российской императорской фамилии, высшей русской знатью: его работы хранятся в собрании Павловского дворца, в Архангельском князей Юсуповых и в Останкине графов Шереметевых, в Эрмитаже и Историческом музее.

К середине столетия история последовательно следовавших стилей прерывается, и наступает своеобразный «постмодернизм» XIX века — период эклектики, или историзма, когда множественные стилистические направления быстро сменялись, а скорее, сосуществовали одновременно. Архитектура и декоративное искусство как бы

заговорили на всех языках, создав своего рода «вавилонское столпотворение» исторических стилей, с той разницей, что языки этих художественных систем были хорошо изучены создателями вещей и понятны их адресатам — заказчикам, покупателям и владельцам новых стильных изделий арт-индустрии. В эпоху правления императора Наполеона III выполнялись факсимильные копии произведений вековой давности, по подлинным эскизам или чертежам старых мастеров реконструировались великолепные модели, которые по каким-либо причинам не были реализованы в свое время, а по мотивам и в духе памятников прошлых художественных эпох воплощались собственные фантазии-пастиши бронзовщиков и дизайнеров XIX столетия.

В это время действовали многие бронзолитейные предприятия, замечательные образцы продукции которых полно представлены галереей. Среди них — трехсвечное бра с обнаженной фигуркой Амура в полный рост, поддерживающей ярус света из мастерской Анри Пикара (Henri Picard, раб. между 1831–1864), поставщика луврских апартаментов Наполеона III (*кат. 22*). Из поставленного на широкую ногу предприятия Анри Виана (Henri Vian, раб. между 1860–1905) вышла строгая неоклассическая люстра на 12 свечей (*кат. 21*). Знаменитым, активно работавшим с 1880 по 1989 год дизайнерским бюро Жана-Анри Жансена (поставщиком Рокфеллеров, английского королевского семейства и Белого дома) спроектированы парные стенники с фигурками китайцев (*кат. 13*). Фирма «Мезон Жансен» не занималась бронзовым литьем, но заказывала отливки по своим эскизам лучшим парижским бронзовщикам, и в частности, Анри Дассону (Henri Dasson, 1825–1896), характерной фигуре французской художественной промышленности второй половины XIX столетия.

Дассон, известный французский краснодеревщик и бронзовщик, производил высококачественную мебель, так называемые королевские бюро, и золоченые бронзовые осветительные приборы, в основном канделябры и стенники. Продукция его фабрики была высоко оценена на Всемирной промышленной выставке 1889 года в Париже, его изделия специально заказывались высокопоставленными особами (как, например, свадебный подарок принцессы Туринской Летиции Бонапарт), приобретались для лучших европейских собраний (коллекции Ротшильда, Уоллесов или Лонедонов), украшали частные и общественные здания европейских столиц. (Интересно, что большие бронзовые стенники-бра Дассона все советское время освещали и зал одного из магазинов в Столешнико-

вом переулке.) Галерея Soffit демонстрирует выполненные в его мастерской факсимильные повторения классических моделей Пьера Гутьера (Pierre Gouthière, 1732–1813) и П.-Ф. Томира — стенники-бра с лентами и гирляндами. По старому гутьеровскому проекту, предназначенному для Золотого кабинета королевы Марии-Антуанетты в Версале, в 1880-е годы у Дассона была воссоздана и большая многосвечная двухъярусная люстра собрания, украшенная маленькими фигурками путти (*кат. 37, 23, 26*).

Эпоха историзма воспроизводила и произвольно чередовала не только «магистральные» художественные стили французских Людовиков, но также стилизовала и многие иные ответвления и подварианты больших и малых стилей прошлого. Неоренессанс, еще одна «реинкарнация» классического наследия, определяется в прикладных изделиях середины века по набору декоративных элементов, заимствованных у итальянского Возрождения и у его французского аналога первой половины XVI века, времени правления короля Франциска I: полуфигуркам путти, гротескам, вазонам и баласинам. К этому стилистическому направлению в Soffit можно отнести люстру с расписными северскими фарфоровыми вставками (*кат. 36*) и фонарь-корону со стеклянными подвесками и полуфигурками путти (*кат. 37*).

В охватившем французское искусство 1860–1890-х годов избыточно пышном и великолепном течении необарокко, как уже говорилось, особым полем приложения сил была скульптурная пластика — монументальная, станковая и прикладная. Художественным пафосом этой эпохи, заслуженно названной прекрасной (фр.: La Belle Époque), стал поиск и прославление вечной красоты и радости жизни. Главными фигурами французской необарочной скульптуры были Ж.-Б. Карпо, Ж. Далу, Э. Карье-Беллез и целая династия скульпторов семьи Морó — Матюрен, Ипполит и Огюст. Динамичные фигуры божественных близнецов Аполлона и Дианы работы последнего украшают парные лампы собрания Галереи Soffit, столь же пластически «активны» полуфигуры трех граций, окруживших веретено выставленной в собрании великолепной люстры на 15 свечей (*кат. 38, 24*).

В поисках вдохновения стилизаторы XIX века пробирались и дальше в глубь столетий, изучая и реконструируя мистические и спиритуальные формы средневековой готики, столь родственной таинственным фантазиям писателей и художников-романтиков. В 1830-е годы они создали поэтичный стиль трубадур, во второй трети столетия — сухую и мрачноватую неоготику. Сперва элементы

готической архитектуры — стрельчатые арки, острые башенки-пинакли, цветки-флероны и причудливые завитки-краббы — лишь скрывали декоративным покровом стандартный классический каркас здания или предмета, но затем, на пороге ар-нуво, мастерам-дизайнерам удалось воссоздать сам дух средневекового искусства, оживить выразительные образы его скульптурных гаргулий, проникнуть в законы готической конструкции, тонко стилизовать ее декоративные элементы. Таким великолепным образцом отечественной неоготики в Галерее Soffit является эксклюзивный ансамбль из стенника-бра и двух парных люстр, с массивным многоступенчатым веретеном, с короной наверху и большим остроовальным фонарем снизу, с граненым пирамидальным корпусом витражного застекления, с двумя кронштейнами в виде полуфигур крылатых чешуйчатых химер, держащих в зубастой пасти подвесные фонари (*кат. 40*). Этот комплекс принадлежит авторству творца русского модерна, Ф. О. Шехтеля (1859–1926). Его неоготика формировалась в немецком варианте стиля 1870–1880-х годов, именуемом в то время древнегерманским (от нем. Altdeutsch). Именно ранние «готические» особняки принесли Федору Осиповичу известность; а проект осветительных приборов галереи, вероятно, был связан с одним из первых архитектурных заказов Шехтеля — усадьбой промышленника и мецената Сергея Павловича фон Дервиза (1863–1943) Кирицы под Рязанью и предназначался для вестибюля жилого дома.

В рамках историзма прошла и новая волна ориентальных подражаний. Мавританский стиль, проблески которого появлялись в европейском искусстве еще с середины XVIII века, пришел во Францию лишь столетие спустя из ее североафриканских колоний, из стран Магриба. Особенно ярко «мореск» сказался в дизайне осветительных приборов, воспроизводящих конструкции алжирского, тунисского и марокканского люминария с его традиционным мастерством металлообработки: литья, чеканки и просечки меди и медных сплавов. Этих произведений сохранилось немного, и среди них — пара подвешенных на цепях эффектных семисвечных люстр из Галереи Soffit в виде ажурного обода звездчатой формы, с литыми словновыми головами по кругу (*кат. 16*).

Скровища японского искусства получили широкий доступ к европейским ценителям лишь после 1855 года, когда закрытая для Запада страна обратилась к контактам и коммерции. Влияние японизма охватило мастеров новейшей живописи от Уистлера и Тиссо до Ван Гога. В Париже открывались художественные салоны дальне-

восточных изделий, как, например, магазин «Японские фантазии» С. Бинга. Привезенные из Страны восходящего солнца драгоценные образцы обогатили и обновили старый репертуар «китайщины», которую сменили теперь стилизации-«жапонри». Первые такие заимствования были отмечены в фарфоровом производстве, в дизайне интерьеров, в костюме и моде; чернолаковую мебель с перламутровой инкрустацией начал изготавливать краснодеревщик Г. Виардо.

Специализировались на японских стилизациях и дизайнеры художественного металла, такие как руководитель арт-бюро фирмы «Кристофль» Э. Райбер или владелец мебельной мастерской Эдуар Льевр (Édouard Lièvre, 1828–1886). График-орнаменталист по образованию, Льевр занимался промышленным дизайном на чугунолитейном предприятии, издавал альбомы эстампов, проектировал в японском стиле лучшие выставочные изделия для ведущих бронзовщиков Франции — Шарля Кристофля и Фердинана Барбедьена. Именно по его эскизу третья по значимости парижская мануфактура художественного металла «Марниак», основанная Шарлем Марниаком, выпустила представленную в Галерее Soffit люстру с четырьмя плафонами, бронзовый каркас которой имитирует гнутые и связанные между собой стебли бамбука, а верхний ярус «населяют»... лягушки (*кат. 17*). Лягушка или жаба — восточный символ удачи, духовного и материального богатства; в японском фольклоре и мифологии за ней закреплена также покровительство путешественникам (иероглиф «лягушка» созвучен иероглифу «возвращаться»). Э. Льевр конструировал главным образом металлическую мебель и вазы различного назначения, а предметами люминария занимался мало; тем выше коллекционная значимость его «бамбуковой» люстры с лягушками.

Само название нового стиля, ар-нуво (от фр. Art Nouveau — новое искусство), сложившегося на рубеже XIX и XX веков, говорит о том, что он пришел на смену стилей старых и впервые, за многие десятки лет, отменил весь репертуар хорошо известных исторических и географических стилизаций, обновил их формами ранее неведомыми и яркими, заданными особым линейным ритмом — «линейной жизни», или «сильной линией». Для дизайнеров осветительных приборов, уже вполне освоивших художественный ресурс электричества, это было время «наслаждения избытком возможностей» (по точному выражению историка искусства М. М. Алленова), первых свободных экспериментов с формой и конструкцией. Ар-нуво (или модерн, как его называли в России), прикладной стиль эпохи индивидуализ-

ма, выдвинул на первый план значение малой, персональной светоточки — камерной настольной электrolампы.

Искусство модерна создало и свой особый загадочный женский тип, отрешенный и замкнутый, с экзотической маской на лице, с телом, гибким как у кошки, с взглядом, гипнотизирующим подобно змеиную, образ иллюзорно-натуралистический и жестко стилизованный одновременно. Именно такое кодированное «инобытие» принимает в начале XX столетия классическая нимфа Дафна, панически бегущая от преследующего ее Аполлона и на глазах превращающаяся в ветвистый лавр; а может быть, это античная Дриада, душа лесного дерева? Лампа «Дриада» или «Дафна» из коллекции Галереи Soffit (*кат. 42*) смоделирована парижским скульптором Жюлем Мелиодоном (Jules André Méliodon, 1875–1940), который учился у знаменитых Фальгьера и Фремье, выставлял свои работы в салонах, преподавал искусство в школах родного города, а позже — в далекой американской Пенсильвании.

Исключительно удачно давались мастерам ар-нуво стилизованные изображения животных. Как и растительные мотивы, мир фауны рассматривался во всех подробностях и повадках, пристально и укрупненно, будто через увеличительное стекло. Именно этому приближенному способу видения европейских мастеров научило искусство японской гравюры. Отсюда и крупный кадр, и резкий ракурс летящей совы, служащей абажуром электrolампы из собрания Soffit, подписанной австрийским скульптором Адольфом Йозефом Полем (Adolf Josef Pohl, 1872–1930) и пронумерованной 120-м экземпляром из тиража в 210 отливок (*кат. 45*). Поль учился в Венской школе прикладных искусств и в Академии художеств, его скульптуры регулярно экспонировались в Вене и за рубежом: в Праге, Санкт-Петербурге, Москве и Париже, где в 1900 году автор был удостоен бронзовой медали. Известны и прикладные модели венского мастера: письменный прибор «Жнецы», настольная лампа «Хоровод», зеркала, вазы, лотки, пепельницы и подставки с фигурками птиц (снова дорогая ему «Сова», а также «Марабу» и пр.).

Действительно, собрание галереи в достаточной мере позволяет выявить и оценить особенности национальных интерпретаций искусства модерна. Так, помимо лампы-совы А. Й. Поля, знаменитая своими литыми микроминиатюрами венская бронза представлена редкостными парными люстрами с большими летучими мышами, выполненными со свойственным Вене иллюзорным натурализмом и отражающими свет своими распахнутыми перепончатыми крыльями (*кат. 43*).

Особенности скандинавского дизайна начала XX столетия визуализируют уникальные в нашей стране характерные и качественные образцы шведских электрических ламп. Небольшую люстру ручной работы украшает знакомая нам по архитектурному декору Петербурга орнаментальная стилизация северного модерна (*кат. 46*). По ее кольцевидному абажуру тонким сплошным барельефом отчеканен анималистический мотив — лесные белки на фоне листвы; позолоченный металл контрастно оттенен крупными вставками-кабошонами зеленого стекла, матовый плафон мягко рассеивает свет.

На самой известной в Швеции и просуществовавшей более века (с 1872 года) стокгольмской фабрике люминария «Болмаркс» выполнена другая люстра сходной кольцевой конструкции с тремя электролампами в плафонах, которые держат в клювах раскинувшие крылья орлы (*кат. 44*). Автор дизайна лампы — Алиса Нордин (Alice Maria Nordin, 1871–1948), одна из первых женщин-выпускниц шведской Королевской академии художеств, путешественница и писательница, моделировала обычную европейскую скульптуру в стиле модерн и необычную, ярко национальную лепную арматуру осветительных приборов. Ее люминарий — настольные лампы со стоянами в виде густолиственных деревьев, подвешенные на цепях или тягах люстры с рельефными абажурами — населяют волшебные образы густых скандинавских лесов: растения, звери, птицы, сказочные персонажи.

Иная, вертикально-консольная конструкция была использована при проектировании четырехсвечной люстры со стилизованными драконами, попавшей в Галерею Soffit с другого континента (*кат. 41*). Она демонстрирует элементы европейской неоготики в не знавшем Средневековья американском искусстве. Люстра создана знаменитой бруклинской фирмой по производству художественного стекла «Кетцаль» (названной так по имени таинственной и неуловимой тропической птицы с самым великолепным красочным оперением). Фирма была основана в 1902 году химиком М.Бахом и стеклодувом Т.Джонсоном, освоившими технологии на заводе Тиффани; для своего предприятия они изобрели новый метод изготовления полихромного стекла цвета опала, золота и изумруда, с характерными перламутровыми переливами.

Изысканный, прятный и эффектный стиль ар-деко был назван по нашумевшей парижской Международной выставке современного промышленного и декоративного искусства, суммировавшей в 1925 году первые завоевания новой художественной системы, незаметно сменившей

и вытеснившей предшествовавший ей модерн. Эта система совместила гармонию и ясность форм вновь вернувшегося классического начала с острой графической стилизацией; жесткую геометрию граненых объемов эпохи кубизма — с аэродинамичной обтекаемой формой, творчески осмысленным образом завоеванного человеком скоростного движения автомашин и летательных аппаратов.

Анималистическое «крыло» стиля представляет в галерее настольная лампа под названием «Обезьяна Бубу» (*кат. 48*). Еще в переходные 1910-е годы несколько вариантов ламп и фонарей с этим интересным персонажем создал Макс Ле Верье (Louis Octave Maxime Le Verrier, 1891–1973) — фигура из первого ряда ведущих французских дизайнеров (и одновременно производителей) осветительных приборов в стиле ар-деко. Летчик-истребитель в Первую мировую войну, герой французского Сопротивления во Вторую, Ле Верье в 1919-м открыл свою первую мастерскую, и вскоре уже завоевал золотую медаль знаменитой выставки 1925-го, а еще через три года создал подлинный шедевр — лампу «Ясность» (фр.: Clarté), ставшую навсегда иконой стиля. Кроме арматуры осветительных приборов, Ле Верье отливал кабинетную пластику французских скульпторов эпохи ар-деко (чаще всего — свою собственную и своих друзей, М. Бурэна и П. Фажэи).

Интересно, что шимпанзе Бубу — не собирательный образ, а реальный прототип и любимая модель французского мастера. Она обитала в парижском Ботаническом саду и пользовалась доверием служителей, разгуливая на свободе перед своей клеткой. Вслед за великими анималистами Парижа Ле Верье регулярно ходил туда и сделал с обезьянки множество рисунков и этюдов, подкармливая ее бананами. Обезьянка привыкла к нему и с раннего утра поджидала своего друга, запечатлевшего ее на века в бронзе (кстати, имя Бубу получила по характерной просторной африканской одежде из некроеной ткани).

Начав с натурной скульптуры, Ле Верье пришел к жесткой геометрической стилизации, имплицитной духом времени — кубистической живописью и конструктивизмом архитектуры ар-деко. Графичные и угловатые, вписанные в трапецию фигурки пеликанов фонаря и двух стенников из собрания Галереи Soffit превратились в узнаваемый «фирменный знак» замечательного дизайнера (*кат. 49*).

Конструктивизм фонаря Ле Верье контрастно подчеркнут парой настенных ламп итальянского мастера эпохи ар-деко, принадлежащей противоположному, декоративному течению этого стиля (*кат. 50*). Неоклассические

оправы их стеклянных щитков-экранов выполнены с избыточной пышностью в богатой гамме золота и серебра, а рельефная женская фигурка-накладка переливается бликами дробной детальной моделировки. Автор стенников — выпускник флорентийской Академии изящных искусств скульптор Аффортунато Гори (Affortunato Gori, раб. между 1895–1925). Около 1900 года он переселился в Париж и на протяжении двух десятков лет выставял

в Салоне французских художников свою декоративную скульптуру в хризозлефантинной технике, работы в белом мраморе и бронзе, плавно эволюционируя от модерна к ар-деко. Стенники Галереи Soffit с фигуркой танцовщицы — редкий экземпляр прикладного творчества А. Гори.

Елена Елькова,
кандидат искусствоведения

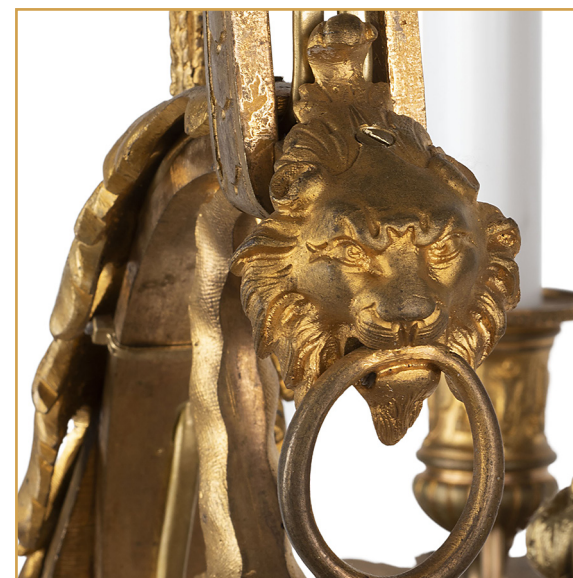
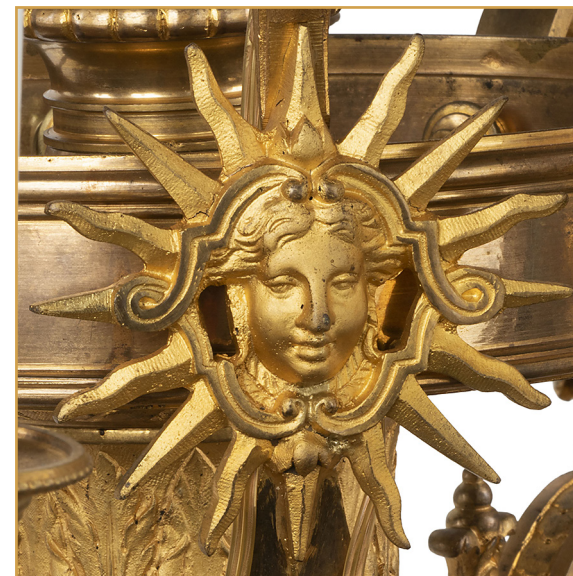


Пара бра на 2 свечи в стиле Людовика XIV

Франция, эпоха Наполеона III

По модели А. Ш. Буля

Бронза; литье, чеканка, золочение



2 МОНУМЕНТАЛЬНАЯ
ЛЮСТРА НА 24 СВЕЧИ
В КОМПЛЕКТЕ С ДВУМЯ
ПАРАМИ БРА НА 5 СВЕЧЕЙ
В СТИЛЕ ЛЮДОВИКА XIV



Франция, эпоха Наполеона III

Бронза; литье, чеканка, золочение





3
ПАРА БРА НА 9 СВЕЧЕЙ
В СТИЛЕ ЛЮДОВИКА XIV

Франция, эпоха Наполеона III

Бронза; литье, чеканка, золочение