

---

# Конструктивно-пластическое направление в авторском ювелирном искусстве России. 1970–80-е годы

---

Ирина Перфильева

Конструктивно-пластическое направление в авторском ювелирном искусстве России – одно из интереснейших художественных явлений как в отечественной школе, так и в европейском декоративно-прикладном творчестве второй половины XX века. Предметом исследования является становление и развитие этого художественно-стилевого направления. Произведения российских художников-ювелиров рассматриваются в сложном переплетении культурных традиций, технико-технологических и эстетических новаций, которыми отмечены «художественные драгоценности» в современном мировом ювелирном искусстве.

*Ключевые слова:* художественные драгоценности, конструктивно-пластическое направление, арт-объект, художник-ювелир, взаимодействие украшения с человеком, композиция «человек – украшение».

На рубеже 1960–70-х годов авторское ювелирное искусство стало эволюционировать как самостоятельный вид в системе пластических искусств. Художники-ювелиры ощущали потребность предложить инновационные решения, и в ювелирном деле начали происходить знаковые перемены, которые уже в начале 1980-х годов привели к формированию яркого художественно-стилистического направления.

Развитие индивидуальной творчески-активной позиции художника определило приближение к практике мирового ювелирного искусства, где уникальная авторская концепция мастера-ювелира играла определяющую роль.

У истоков нового художественно-стилевого направления в ювелирном деле России лежало не столько само искусство, сколько неудовлетворенность. Молодые реформаторы априори не принимали доминировавший в искусстве жанр станково-прикладных, тематических, уникально-выставочных ювелирных произведений. Их отталкивала и нарочитая сюжетно-изобразительная насыщенность сложившейся художественно-образной системы, и все более усиливающаяся отстраненность от чело-

века как пластической константы, с которой ювелирное украшение, как никакой другой вид декоративно-прикладного искусства, связан генетически.

Новое направление в авторском ювелирном искусстве – пластический конструктивизм – зародился в конце 1960-х годов в Москве, в МВХПУ (сейчас Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова), где собралась небольшая группа молодых художников и ювелиров, объединенных общими взглядами. Они не воспринимали каноны нефункционального, станково-прикладного, уникально-выставочного, тематического ювелирного искусства, выработанные предшественниками. Неформальным лидером на раннем этапе деятельности группы стал преподаватель отделения подготовки мастеров (ОПМ), сам недавний выпускник «Строгановки» Ф. Кузнецов. Его поддержали и стали ближайшими соратниками выпускники ОПМ В. Гончаров и И. Дорофеева.

Их позиция не носила намеренно негативного, разрушительного характера. Они не пытались ниспровергать утверждавшуюся ассоциативную образность, но и не хотели идти в общем потоке. Вектор их творческих инициатив представлял определенную, логически выстроенную, завершенную целостную систему, состоящую из нескольких четко продуманных принципов, находящихся во взаимосвязи друг с другом.

Витальность и долговременность этой системы впоследствии подтвердили ее расширение и развитие в течение 1980-х и первой половины 1990-х годов. А причины угасания порожденного данной системой направления в середине 1990-х лежали вне эволюции художественного процесса и были связаны в первую очередь с социально-экономическими реформами в стране в период «перестройки».

Формальные признаки оригинального художественно-стилевого движения в авторском ювелирном искусстве России дали возможность определить его как конструктивно-пластическое (или – повторюсь – пластический конструктивизм). Его эволюция достаточно четко делится на два основных хронологических этапа:

– конец 1960-х и 1970-е годы – период творческой выработки основной концепции нового художественно-стилистического направления, в условиях приоритета ассоциативно-образной линии развития и определенной конфронтации с ней;

– 1980-е годы и первая половина 1990-х годов – воплощение творческих интенций в полноценном национальном стилевом направлении.

Подъем и становление нового стилевого направления в ювелирном деле России происходили на фоне кардинальных изменений в общеевропейском авторском ювелирном искусстве. Конец 1960-х годов стал временем социально-политических и экономических протестов на Западе, когда взбунтовавшееся послевоенное поколение по всей Европе отрицало все, что так или иначе олицетворяло буржуазную культуру. Од-

ним из главных требований протестующих во многих западных странах было гендерное равноправие, что имело далеко идущие последствия для изменения образа женщины. Это не могло не оказать влияния на те виды искусства, которые непосредственно связаны с человеком, и, конечно же, на ювелирное творчество.

К этому моменту на послевоенном Западе завершилось восстановление промышленного производства и сформировалось общество, в большей или меньшей степени способное к активному потреблению драгоценностей, которые теперь выпускали не только известные ювелирные дома, но и новые фирмы. Лишь два европейских ювелирных дома – Франсуа Уго из Экс-ан-Прованса и Джанкарло Монтебелло из Милана – сотрудничали с выдающимися мастерами-авангардистами XX века: Пабло Пикассо, Максом Эрнстом, Ман Рэем и другими реформаторами искусства<sup>1</sup>. Однако это сотворчество носило преимущественно коммерческий характер, поскольку ювелиры ограничивались приобретением у художников эскизов и набросков, которые затем реализовывались в драгоценных материалах – золоте и камнях. Тогда же в западноевропейской литературе появился термин «художественные драгоценности», который легитимизировал перестановку акцентов с материала на драгоценный характер авторской концепции<sup>2</sup>.

В результате функции украшений начали существенно изменяться. В значительной мере они стали выражением мироощущения своего создателя и одновременно – частью самопрезентации человека, который, надевая их, тоже самовыражается. Так что главной заслугой деятельности Франсуа Уго и Джанкарло Монтебелло было привлечение внимания к ювелирному делу как искусству, поднятие его авторитета и стимулирование ювелиров к переосмыслению своей творческой позиции<sup>3</sup>.

На этот своеобразный творческий призыв уже в конце 1960-х годов живо откликнулись ювелиры, получившие классическое профессиональное образование, но теперь видевшие свою задачу не в «гарнировании» костюма, а в высокой миссии своих произведений как особого вида пластики, имеющей с человеком непосредственный физический контакт.

Теперь, открыв горизонты восприятия украшений как вида пластического искусства, непосредственно ориентированного на человека, мир ювелирного дела по существу раскололся на традиционные драгоценности для женщин и авторские уникальные арт-объекты, не имеющие гендерной ориентации и апеллирующие к телу человека как своеобразной «живой скульптуре».

Именно благодаря кардинальному изменению отношения к эволюции ювелирного дела как искусства в западноевропейской художественной культуре постепенно начинает складываться новый вид ювелирных изделий – концептуальные арт-объекты, которые повсеместно на Западе признаются в качестве независимой категории искусства. Об изменении

общественного статуса этого искусства свидетельствовало возросшее, как никогда прежде, внимание к ювелирным изделиям критики и арт-дилеров. Регулярные конкурсы, музейные экспозиции, частные художественные галереи представляли новые произведения на групповых и персональных выставках. Одну из самых значительных ролей в становлении концептуального направления в авторском ювелирном искусстве на Западе сыграла галерея «Электриум», открытая в Лондоне в 1971 году Барбарой Картлидж и критиком Ральфом Тернером. Позднее, в 1977 году, в Амстердаме начала функционировать галерея «РА». Статьи в журналах и художественных вестниках подстрекали всех участников процесса к открытым дискуссиям. На обсуждение в качестве первостепенных проблем выносились задачи отделения украшений от традиционных ассоциаций с материалом, от утилитарности и усиления внимания к артикуляции отношений между ювелирным предметом и тем, кто его носит. Общей целью было утверждение ювелирного дела в статусе искусства. Все вместе стимулировало создание новых направлений в этой сфере.

Наконец, акт создания объекта стал едва ли не важнее, чем сам объект. Его теоретическая концепция получила формообразующее значение. Как произведения свободного, изящного искусства украшения-объекты все в большей мере испытывали сильное влияние актуальных направлений в изобразительном искусстве XX века, таких, как неоконструктивизм, поп-арт, экшн и др. Художественные ювелирные произведения этих лет подтверждают мысль, высказанную в начале XXI века А.К. Якимовичем. Анализируя европейское искусство XX века, он отмечает, что это время оказалось «...экстремально экспериментальным в том смысле, что теперь новое искусство как будто ни о чем другом уже не могло и говорить, как только о своей собственной проблематичности, отчаянной мятежности и невозможности»<sup>4</sup>.

Влияние изобразительного искусства на ювелирное было двояким; непосредственным, когда идеи художников западноевропейского авангардизма прямо воплощались в ювелирном искусстве, и опосредованным, когда эти идеи инспирировали новые стилистические направления в ювелирном искусстве.

В борьбе западноевропейских художников-ювелиров против буржуазных драгоценностей в 1960-е годы ставка делалась на продвижение «нетрадиционных», не драгоценных материалов.

Одними из первых с «дикими», необработанными камнями начали работать англичане. В 1961 году на ювелирном факультете в Школе искусств в Хорнси начинает преподавать английский дизайнер Герда Флэкингер. Здесь получили образование многие английские художники-ювелиры, ставшие впоследствии лидерами создания художественных драгоценностей в 1970-е годы – Дэвид Постон, Шарлотта де Силлас. В их творчестве чрезвычайно популярен был натуральный, не ограничен-

ный горный хрусталь и прочие необработанные камни. Другие художники, например Патриция Мейеровиц, использовали камни машинной огранки, соединяя их с «промышленными отходами». Также широко применялись англичанами текстиль, пластмассы, песок. На основе тактильного восприятия новых и неожиданных текстур создавались свободные композиции, вызывающие яркие эстетические эмоции и ощущения.

Определенный итог в вопросе о работе с материалами в современном ювелирном искусстве подвел немец Клаус Бури. Он был первым художником, использовавшим многослойную акриловую смолу. Бури сочетал технические мотивы с интенсивными цветами синтетического материала, выстраивая композицию на оптических искажениях различных по конфигурации геометрических элементов, komponуя их в чистой форме-конструкте. В 1971 году в Галерее «Электрик» в Лондоне он представил серию украшений, в которых цветной полупрозрачный акрил соединялся с золотом.

Но настоящими революционерами в авторском западноевропейском ювелирном искусстве были голландцы Эмми ван Леерзум и Хайс Баккер. В их художественных ювелирных произведениях отразилась суть новейшего течения в ювелирном искусстве на рубеже 1960–70-х годов, главное положение которого состоит в следующем: человек – не потребитель украшения, но объект приложения авторских концепций художника-ювелира.

В середине 1960-х годов голландские художники создали коллекцию украшений из алюминия, используя его пластические свойства – легкость и жесткость. Колье и браслеты демонстрировались в 1965 году в галерее «Сварт» в Амстердаме, а в 1966 году – в Музее города в Амстердаме и в галерее Эвана Филлипа в Лондоне. Обращение к «нетрадиционным материалам» не было для этих художников самоцелью. Они выбрали алюминий именно потому, что он наиболее соответствовал их главной цели – созданию современных художественных украшений; выразительных и броских, с одной стороны, и соответствующих пластике человека, с другой.

В 1969 году в Музее Ван Аббе в Эйндховене на выставке «Объект для ношения» Эмми ван Леерзум и Хайс Баккер представили коллекцию украшений в виде воротников-колье, браслетов-манжет и «экспериментальной одежды», вроде платьев-абажуров. При значительной массивности этих арт-объектов, созданных «по поводу» ювелирных украшений, они были довольно легкими, так как исполнялись из анодированного алюминия и тканей. Эти ювелирные концепты в корне изменили представление о возможных размерах украшений и пропорциональных соотношениях с человеком. Но человек в этой композиции служил лишь манекеном для их экспонирования.

Можно с уверенностью сказать, что с этого момента проблема материала и техник в ювелирном искусстве на Западе была окончательно

решена в пользу расширения их диапазона. И это во многом предопределяло многообразие авторских стилей.

Одним из ярчайших ювелиров в 1970-е годы был склонный к экспериментам с формой и к разнообразным конструктивным построениям итальянец Джампаоло Бабетто. Его поиски в области создания ювелирных изделий (кольцо, 1976; браслет, 1988) как объектов малой пластики близки аналогичным экспериментам лидеров авангардных направлений XX века – от Александра Колдера до Аниша Капура и Ива Кляйна.

Среди художников-ювелиров этого десятилетия было немало профессиональных скульпторов и живописцев. Но большинство из них приходили, как бельгиец Эмиль Супле, в ювелирное искусство «на время». Оставались в нем надолго немногие, например итальянец Бруно Мартинацци.

В середине 1970-х годов экспериментальные идеи были подхвачены многими художниками не только в Голландии, но и в других западноевропейских странах, а также в США. 1974 год ознаменовался формированием группы «Восставших против рационализма» (“Bond van obloerege edeelsmeden”) и работавших в манере свободного моделирования украшений как пластических арт-объектов.

В следующем поколении концепция единения украшения с человеком была доведена почти до абсолюта. Голландец Лэм де Вольф, швейцарец Пьер Деген и англичанка Кэролайн Бродхед делают украшения из нейлона, редины, полиэтилена. Экстравагантность используемых ими материалов подчеркивается агрессивным характером взаимодействия с фигурой человека. Украшение, надевающееся на голову наподобие колпака, провоцирует человека на некое театрализованное действие – перформанс.

Но западноевропейские ювелиры-авангардисты не ограничивались одеванием человека. Некоторые из них обратились к прямому непосредственному контакту с ним. Герд Ротман моделировал объекты со слепков частей тела своих клиентов. Это мог быть фрагмент уха или ладони. Затем он отливал их или чеканил из тонкого листа серебра и помещал прямо на соответствующую часть тела. Яннис Кунеллис в арт-объекте «Серебряные губы» (1972) откровенно иронизирует по поводу известного выражения «золотые уста», так как символический смысл его необычного украшения-слепок заключен в сомкнутости губ (или замкнутости уст) и противоположен исходному смыслу выражения, означающего изречение мудрых мыслей.

Иногда художники шли на откровенный эпатаж во взаимодействии с человеком, представляя публике подчеркнуто «жестокую» форму ювелирных изделий как символа протеста. В дело шли чертежные кнопки, лезвия, ножницы, ножи, расположенные в эффектных ракурсах – как орудия пыток. В «Праброши» 1977 года Петр Скубиц использовал пластырь цвета кожи, который проткнул иглой, как если бы она вонзилась

в кожу. Свой творческий метод художник объяснял как интеллектуальный труд, представляющий анализ менталитета современного потребителя. Владелец не должен быть просто пассивным обладателем материальных ценностей. Он должен развивать активное нравственное отношение к своим украшениям<sup>5</sup>. И это уже не социокультурный, а политический протест против буржуазного стиля жизни. Главный итог десятилетия – принципиальное переосмысление ювелирных изделий как произведений изящного искусства – был представлен в 1982 году на выставке в Лондоне. Экспозиция свидетельствовала о полной свободе и многообразии авторских стилей.

Таким был внешний культурно-исторический контекст к моменту выхода на арену художественных драгоценностей нового стиливого направления в российском авторском ювелирном искусстве.

По вполне понятным объективным идеологическим и культурно-историческим причинам новое художественно-стилевое направление в России не могло иметь такого размаха и таких исключительно острых форм проявления, как на Западе. И тем не менее оно вызвало неоднозначную реакцию даже среди коллег по цеху.

Никакого бунтарского настроения не было и не могло быть в Советском Союзе в конце 1960-х годов, когда о кратком периоде «оттепели» уже стали забывать. Да и не безопасно было протестовать, о чем свидетельствует вся история неофициальной культуры 1950–80-х годов. Но все же некий скрытый нонконформизм в ювелирном искусстве присутствовал. Как теперь вспоминают родоначальники движения за новое ювелирное искусство, в официозных выставках они не участвовали, да и не ходили на них: было неинтересно, потому что менялись темы, но не менялись стили, не предлагалось никаких творческих поисков и экспериментов<sup>6</sup>. Стоит напомнить, что и реальных творческих сил для протеста не было, так как в вузах по-прежнему не готовили художников-ювелиров. Основным направлением в этой сфере оставалась подготовка мастеров ювелирного дела. А художников по обработке металла знакомили с различными, в том числе и ювелирными техниками. Поэтому никаких внутренних предпосылок к резкой смене вектора с отражения натуральных наблюдений на пластическое конструирование в авторском ювелирном искусстве, казалось, не было. Отсюда и удивление коллег, и даже настороженность по отношению к новому художественно-стилевому направлению.

Молодые ювелиры явно оказались на периферии официальной идеологической линии, а часто и прямо подвергались остракизму собратьев по цеху. Были разборки на секретариатах, обвинения в формализме и прочие процедуры<sup>7</sup>. С той лишь разницей, что масштабы этих запретительных мер были не такие, как те, что применялись в отношении художников-нонконформистов. И это в то время, когда мастера декоративного искусства, работавшие в других материалах – стекле, кера-

мике, gobелене, – уже в середине 1970-х годов обращаются к оригинальным авторским экспериментам в области формы. Что нашло широкое отражение в художественной критике тех лет – на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», ежегодника «Советское декоративное искусство» и других изданий научной периодической печати.

Секретарь по декоративному искусству Союза художников РСФСР С.М. Бескинская в статье, посвященной произведениям ювелиров на очередной Всесоюзной выставке «Молодость страны», выделила как характерную черту их творчества пластические поиски новых форм украшений: «На выставке таких работ не много, – подчеркивает автор, – но то, что предлагается художниками, говорит об их профессиональной зрелости»<sup>8</sup>. Однако далее, отмечая произведения москвичей Ф. Кузнецова, В. Гончарова и ленинградца Н. Чернышова как наиболее характерные для этого направления, автор предостерегает: «...в этих поисках... есть одна опасность. Увлеченность пластическими возможностями материала, игрой светотени и цвета подчас уводит художника от человека, для которого и во имя которого все затеяно. От работ начинает веять холодом, механистичностью»<sup>9</sup>. Оставим в стороне понятную сегодня идеологическую ангажированность текста секретаря Союза художников РСФСР. С.М. Бескинская была тонким и умным художником. Отсюда и двойственность ее позиции. Как официальное лицо она выражала обеспокоенность появлением нового, непонятного и еще не «утвержденного» стилистического направления в отечественном ювелирном искусстве, представленного произведениями молодых художников-ювелиров. В начале статьи автор, как будто заранее смягчая критику, поясняет: «Наше ювелирное искусство после длительного этапа почти полного забвения активно наверстывает упущенное. <...> Художники старшего поколения сами в этом виде искусства довольно молоды. Поэтому стиль современного советского ювелирного искусства складывается на наших глазах, формируется и старшим, и младшим поколениями»<sup>10</sup>. Как профессионал, она не могла не заметить и не откликнуться на неординарные и убедительные авторские поиски и эксперименты молодых. И поэтому в конце статьи она пишет, противопоставляя произведения российской молодежи эпатажным ювелирным арт-объектам их западноевропейских коллег: «К счастью, такие тенденции у наших ювелиров почти отсутствуют. Радует то, что человек и ювелирное искусство в работах молодых идут навстречу друг другу»<sup>11</sup>. Последнее особенно важно. Бескинская вольно или невольно артикулировала главную и стилеобразующую черту нового художественного направления в отечественном ювелирном искусстве его экзистенциализм. Говоря о холодности и механистичности представленных на выставке ювелирных произведений, Бескинская обратила внимание на то, что, находясь в витрине, вне пространственно-пластической системы «человек – украшение», арт-объекты этого направления не прочитываются до конца и потому выглядят как некая



«вещь в себе». В то же время экзистенциальный подход позволяет обнаружить эту связь как стилеобразующий фактор. Прозрение бытийности индивидуального человеческого существования, самопроявляющегося как подлинная реальность, наиболее ярко выразилось именно в авторском ювелирном искусстве. Ведь это в буквальном смысле «самое близкое» искусство, объекты которого непосредственно апеллируют к телу человека, динамике его мобильной фигуры. Вот что шокировало публику и критику, в предшествующее десятилетие смирившихся со станковизмом уникально-выставочных, тематических ювелирных произведений, в основе которых лежала натурно-орнаментальная художественно-образная система. И вдруг новое художественное направление предложило принципиально иную образную систему, основанную не на отображении натуральных впечатлений, а на создании объектов, воплощающих оптические, динамические, тактильные связи человека с пространством.

Новое направление пришло из другой сферы: из технического конструирования и проектирования объектов предметной среды. Все началось почти случайно. В отличие от своих великих предшественников, лидеры этого направления получили профессиональное образование, в самой сути которого заложено абстрагирование от реальных, натуральных форм. Первые шаги их творческого пути в чем-то похожи на поиски молодых художников-ювелиров послевоенного поколения на Западе, которые опирались на научно-технические открытия и достижения, поскольку сами, как, например, немец Фридрих Беккер, пришли из этой сферы.

Вполне успешному студенту-отличнику второго курса Московского авиационного института Феликсу Кузнецову стало скучно учиться на инженера. Он, как сам вспоминает, «перешел через Ленинградский проспект» и поступил в Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) на отделение «Художественной обработки изделий из дерева и других материалов» (пластмасса, металл). В 1968 году Ф. Кузнецов готовился к защите дипломной работы «Конструктор – Архитектор», выполненной в пластмассе. Художник создал игру, стимулирующую развитие фантазии ребенка, раскрепощающую его творческий потенциал, инициирующую умение сочетать несколько объектов в пространстве – то есть воспитывающую навыки построения пространственной композиции. Но это противоречило основам принятой педагогической практики, в соответствии с которыми игры должны были воспитать у детей навыки точного выполнения задания, следовать образцу. Тогда и произошло первое столкновение художника с официальными структурами в лице администрации института. Оригинальность концептуальной идеи дипломника оценили на тройку. Но неожиданно помог случай. Во время защиты на факультете появилась делегация дизайнеров из США и Польской Народной Республики. Проект Ф. Кузнецова сразу привлек внимание западных коллег, которые на

рубеже 1960–70-х годов продолжали традиции авангардных стилистических направлений начала XX века, неисчерпанные до конца в эпоху ар-деко. Это было и временем мощного прорыва в научно-техническом развитии цивилизации, что привлекло внимание западноевропейских художников к новым материалам и технологиям. В результате Ф. Кузнецов получил не только заслуженную пятерку, но и должность младшего преподавателя.

Это было очень важно для молодого художника, поскольку позволяло продолжать самообразование. В программе подготовки молодых специалистов в «Строгановке» не предполагалось изучение и освоение творческого опыта зарубежных коллег. Но библиотека Училища, благодаря подвижнической деятельности одного из преподавателей, Генриха Маврикиевича Людвига, располагала лучшей по тем временам периодикой не только из стран социалистического лагеря – журналы «Tvar» и «Glass Revue» (ЧССР), «Проект» (ПНР), но также из Западной Европы – «Industrial Design» (Великобритания), «Domus» (Италия).

Техническое образование и владение английским языком помогало понять и оценить творческие концепты и достижения коллег по ту сторону границы. С другой стороны, отчетливое нежелание что-либо повторять или репродуцировать позволяло избегать прямого влияния «чужеродных» идей и сосредоточиться на собственном, творческом анализе современных трендов в дизайне и критическом изучении произведений великих реформаторов искусства XX века – Фрэнка Ллойда Райта, Генри Мура, Барбары Хэпуорт и других.

Феликс Кузнецов – один из тех немногих современных российских художников, к кому, по-видимому, и были обращены концепты таких мастеров авангардных стилистических направлений первой половины и середины XX века, как Василий Кандинский, Пит Мондриан, Виктор Вазарели. С ними Ф. Кузнецова связывает отсутствие «футуристического эпатажа» и исследовательски-аналитическое отношение к принципам искусства, поиск новых его горизонтов, формулирование в художественном произведении идеи, а не создание конечной предметной формы. Их обращение к абстрактному искусству было инспирировано эволюцией сознания художника-творца. Место отображения отношений реальных предметов друг с другом заняли абстрагированные символы-знаки, выражающие эмоции и духовные представления. Вслед за этими мастерами западноевропейского искусства Ф. Кузнецов осознал, что внутренние законы художественного образа едины и находятся на границе реальности и абстракции. Особенно близки молодому автору оказались творческие поиски В. Вазарели, художника и теоретика искусства, основоположника оп-арта. Он также самостоятельно исследовал творческое наследие советских конструктивистов 1920-х годов – Н. Суетина и И. Чашника. Отталкиваясь от их опыта, художник делает шаг к развитию формы в пространстве как «живого» объекта.

Ф. Кузнецов не только и не столько изучал, сколько эмпирически исследовал, пропускал через себя, избирал то, что становилось своим, неотъемлемым в его авторской манере, в какой бы сфере он ни работал: интерьер, декоративная посуда из камня или ювелирные украшения. Он сам прошел путь эволюции художественного сознания от реальности к синтезу – дискурсивный метод творчества. Традиционные представления о ювелирном искусстве не укладывались в параметры принципов нелинейного мира искусства второй половины XX века. Ясность и структурированность художественного текста должны были сменить новые способы выражения, соответствующие разомкнутости художественного сознания и неограниченному простору для интерпретаций. И в то время как западные коллеги художника сосредоточились на экспериментах с материалами и технологиями внутри предметной формы, Ф. Кузнецов искал более масштабные выходы к «поэтике» открытого пространства.

Российские ювелиры-дизайнеры нашли свой «визуальный код» – конструирование пространства через расположение «живущего» в нем предмета – украшения или какого-то другого, в том числе и ювелирного арт-объекта. А новые, нетрадиционные материалы и техники исполнения для них – лишь наиболее подходящие средства выражения художественного образа, адекватного их восприятию современного мира высоких технологий и растущих скоростей.

Первые авторские ювелирные произведения в конструктивно-пластическом направлении были созданы Феликсом Кузнецовым в 1969 году в соавторстве с ювелиром Владимиром Гончаровым. (Что совпадает по времени с выставкой «Объекты для ношения» в Музее Ван Аббе в Эйндховене, где голландские ювелиры Э. ван Леерзум и Х. Баккер представили коллекцию украшений в виде воротников-колье, браслетов-манжет и «экспериментальной одежды»),

Они познакомились во время преддипломной практики, которую Ф. Кузнецов вел на Отделении подготовки мастеров. Вл. Гончаров был мужем одной из учениц Феликса, Ирины Дорофеевой. Молодые художники почувствовали творческое родство, сохранившееся на годы<sup>12</sup>. Некоторое время они работали вместе. Ф. Кузнецов, еще недостаточно владеющий навыками работы в ювелирных техниках, придумывал концепцию, создавал эскизный чертеж будущего украшения и выполнял первичную грубую обработку – размечал и вырезал заготовку из куска металла. В. Гончаров «доводил работу до чистоты», до ювелирного качества. Так появились кольца «Кардинал» (1969), «Двойная спираль» (1973) и «Иероглиф» (1975).

Проблема материалов, используемых художниками, хотя и была второстепенной, подчиненной формотворческим поискам, но играла достаточно важную, стилеобразующую роль. Молодые ювелиры априори отказались от отношения к новым материалам как заменителям драгоценных. Напротив, они придирчиво выбирали такие материалы, у кото-

рых свето- и цветопластика соответствовала концепции конструктивно-го решения композиции «человек – украшение».

Для своих ранних произведений они использовали мельхиор, бериллиевую бронзу или сталь – «промышленные отходы», которые приносил с завода Гончаров-старший. Эти жесткие по своим физическим и техническим свойствам металлы наиболее отвечали целям создания ювелирного украшения как мобильного арт-объекта. Они не только хорошо полируются, но прекрасно сохраняют зеркальность поверхности, в отличие от мягких металлов – золота, серебра, меди.

Но самым главным, основополагающим принципом их творческой позиции был отказ от того богатства натуральных мотивов, которые лежат в основе орнаментальной культуры классического искусства и ассоциативно-образной системы советского декоративно-прикладного творчества. Сверхзадача русских художников-реформаторов состояла в том, чтобы извлечь из ирреального мира и сделать видимыми гениальные открытия и достижения человеческой мысли в науке, «отображать в предметных формах украшений несуществующие в природе формы»<sup>13</sup>.

В одном из первых совместных произведений Ф. Кузнецова и В. Гончарова, кольцо «Кардинал» (1969), еще очевидны реминисценции ассоциативно-образной художественной системы: перед нами то ли фантастический цветок, то ли деталь какого-то механизма. Однако очень скоро их воображением завладевает мир других объектов – построенных словно в соответствии с формулами и законами математики и механики, представленных как визуальные модели, символизирующие уровень научно-технического развития цивилизации в семиотическом поле современной культуры.

Тогда, в начале 1970-х годов, художниками впервые была предпринята попытка решения формы через динамику композиции, ритмику темпов и пауз, взаимодействие масс, что и дает украшению пространственную жизнь в синтезе с телом человека. Интересно, что уже в этих первых экспериментальных произведениях молодых мастеров отчетливо прослеживалась динамика эволюции процесса. При сравнении работ видно, как от первого произведения к последнему происходит заострение пластического решения, нарастание динамики и усиление напряженности ритма; от нарождающегося движения в плоскости щитка, через экспрессивное ввинчивание формы в пространство и, наконец, до завершения ее в гармонии пластического единства с человеком. «Декор» рождается естественно в динамике как результат «жизни» формы в пространстве – это эффекты отражения и импульсивная игра светотени и бликов на поверхности полированного металла и ее затухание в рыхлой фактуре.

Надо заметить, что при всех очевидных противоречиях опыт предшествующего периода (1960-е годы), в течение которого ювелирное украшение как произведение «станково-прикладного» искусства обре-

ло целостную, выразительную пластическую форму, также не прошел даром для молодых реформаторов. Он подтолкнул ювелиров к мысли о необходимости искать точки координат вне поля выставочного зала, опираясь на первичность непосредственных связей украшения с человеком, а не костюмом.

С определения и формулирования характера этих связей и способов их осуществления в процессе рождения художественного образа из соединения предметно-пластической структурированной формы и человека и начинается формирование в отечественном ювелирном искусстве нового, конструктивно-пластического направления.

В первой половине 1970-х годов Ф. Кузнецов одновременно работает в ювелирном и станковом искусстве, что способствует точному определению системы координат его объектов в пространстве и позволяет последовательно продвигаться от натуральных образов – кольцо «Флора», к более абстрактным – кольцо «Двойная спираль» (1972), и наконец, перейти к серии колец, каждое из которых воспроизводит последовательную смену позиций, соответствующих положению объекта в процессе его движения. Это серебряные кольца «Версия». Абстрактная фигура, постепенно раскрываясь в пространстве, возбуждает у зрителя целый поток разнообразных эмоций: от замирания до восхищения, от настороженности до радости осознания бытия.

Уже на этом первоначальном этапе очевидно принципиальное отличие позиции российских художников от западноевропейских, которое состоит в разном отношении к взаимосвязи арт-объекта с человеком: эта позиция агрессивна на Западе (умозрительный дизайн середины XX века) и гармонична, в силу пластической адаптивности к человеку, в России. И это качество имеет значение стилеобразующего фактора для отечественного ювелирного искусства того направления, которое анализируется в статье.

Предметная форма украшения и человек в произведениях российских художников-ювелиров на рубеже 1960–70-х годов выступают как объекты сложного конструктивного процесса<sup>14</sup>, представляющего собой оперирование либо с элементарными, либо со сложными конструктивными объектами, но обязательно конечными знаковыми конструкциями – опознаваемыми, различимыми и отождествляемыми. В ювелирном искусстве в качестве «сложных конечных знаковых конструкций» выступают человек и созданный для него предмет – украшение. А возникающая в результате их синтеза (конструктивного процесса) целостная конструктивно-пластическая структура «человек – украшение» есть новая «конечная знаковая конструкция», складывающаяся по четким правилам дискретного (по шагам) процесса построения конструктивных объектов. Отправным «мотивом» является человек как «живая скульптура». Украшение как объект пластически подчинен человеку, и решение его предметной формы обусловлено зависимостью от тела человека.

Это и определяет вектор формотворческих поисков русских художников-ювелиров, ориентированный на выявление и артикуляцию этих связей – жизнь пластического объекта в пространстве. Предметом творческого исследования художника стало физическое и метафизическое существование человека, основанное на научном опыте в постижении законов существования мира, а не на его отображении. И в этом творчество молодых художников-ювелиров оказалось созвучно актуальным направлениям неофициальной художественной культуры 1970–80-х годов, периода, который Е.А. Бобринская определила как время пересечения разных практик и техник в искусстве, создания диалектических оптик разных моделей пространства, скрытого внутри предмета или окружающего его<sup>15</sup>.

Концептуальная мощь «неофициальной культуры» масштабно отразилась на формировании творческих позиций художников-ювелиров уже в 1980-е годы. Сам термин часто заменяется современными критиками на «новый авангард»<sup>16</sup>. Причем особенно подчеркивается «новый», что дает понять: истинная суть этого явления заключается не столько в радикализме реформ, сколько в рефлексии по поводу подлинного авангарда начала XX века; в использовании формальных средств для создания произведения, во внимании к современной материальной культуре, при взаимодействии с которой и рождаются новые идеи, в обращении к многообразию художественных языков, в расширении понятия «произведение искусства» до «художественного действия», в котором участвуют как автор, так и зритель. В отношении ювелирного искусства это можно сформулировать следующим образом: современное украшение существует не только для тех, кто его носит, но и для тех, кто смотрит на носящего украшение со стороны<sup>17</sup>.

Важную роль в поддержке конструктивно-пластического направления и его эволюции уже как художественно-стилистического направления сыграли Творческие группы ювелиров в Доме творчества Союза художников СССР в Паланге (Литовская ССР), которые с 1975 года стали регулярными. Взаимный интерес к работе коллег, атмосфера творческого соревнования, царившие здесь, вызвали настоящий взлет ярких индивидуальностей, ставших гордостью советского ювелирного искусства последней четверти XX века.

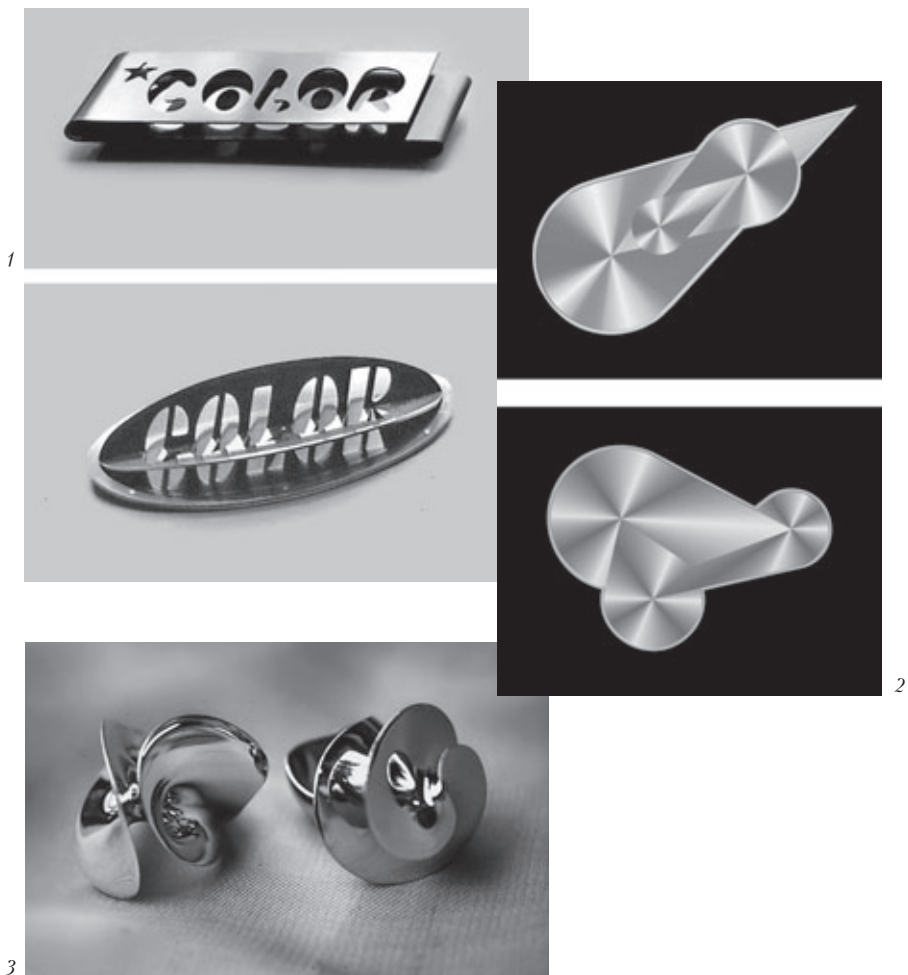
Но в целом ситуация складывалась парадоксальная. Первая специализированная выставка «Ювелирное искусство художников РСФСР» состоялась в 1975 году. А следующую пришлось ждать почти десять лет. Изредка в Москве, Ленинграде и в других городах России случались небольшие региональные выставки, но в силу своей нерегулярности они не могли влиять на художественный процесс.

Все изменилось в начале 1980-х годов. По инициативе самих художников-ювелиров начался активный выставочный процесс, сыгравший исключительно важную роль в развитии русского авторского ювелир-

ного искусства. Это случилось практически одновременно в Москве и Ленинграде, где в 1982 году в Ленинградском отделении Союза художников РСФСР прошла первая из пяти состоявшихся выставок «Ювелирная пластика». Но наиболее плодотворным и значительным по масштабам влияния оказалось творческое сотрудничество молодых московских художников-ювелиров со столь же молодым коллективом отдела Художественного металла Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве. В 1982 году группа художников, представлявших разные стилевые направления, О. и Ф. Кузнецовы, Т. и В. Тихомировы, Д. Попов, Р. Куликов, А. Васин, обратились в только что открывшийся музей с предложением проводить выставки авторского ювелирного искусства. Первая выставка московских художников-ювелиров состоялась в 1983 году при поддержке правления МОСХа. Она была чрезвычайно многочисленна как по количеству участников, так и по спектру представленных произведений. Никакого отбора не было, что и являлось главным принципом «пилотного» проекта.

Третья выставка (вторая республиканская) состоялась в 1985 году. В ней приняли участие 63 художника, представившие 295 произведений. Эта выставка оказалась знаковой. Она опровергла утверждение художников-ювелиров старшего поколения, что «обращение к дизайн-стилю, которое наблюдается сегодня у некоторых молодых, – дело временное»<sup>18</sup>. Статья Т. Зиновьевой, посвященная этой выставке, представляла уже серьезный критический, художественно-стилистический анализ авторских ювелирных произведений, обобщала наблюдения и формулировала конкретные выводы, фиксирующие становление нового направления: «Задан размер изделия – он должен соответствовать анатомии человека. Неизменны базовые структуры вещей. Конструкции, архитектоника, композиционные решения при всем их разнообразии зависят, в конечном счете, от того, как вещь крепится на теле. Ювелирное изделие всегда должно мыслиться в связи с человеком, даже если оно и экспонируется как выставочный или музейный экспонат»<sup>19</sup>. Т. Зиновьева также четко утверждает в статье тезис о доминирующем значении художественной ценности авторского ювелирного произведения<sup>20</sup>. Позиция автора не оставляла сомнений в том, что в отечественном авторском ювелирном искусстве окончательно сформировалось принципиально новое стилевое направление.

С этого момента активное участие в московских выставках стали принимать художники-ювелиры Ленинграда, Курска, Костромы, Свердловска, Ярославля и других городов России. Определение круга участников не носило организованного характера. Каждый сам решал для себя, близка ли ему заявленная тема очередной выставки и принимать ли ему участие в ней. Таковы были стартовые позиции распространения и развития конструктивно-пластического направления, которое до начала 1980-х годов ограничивалось в основном творчеством Ф. Кузнецова



Ил. 1. Ф. Кузнецов. Броши «Колор 1» и «Колор 2». 1988. Титан, термическая обработка. Диплом Международного конкурса ювелирного искусства «KOLOR» в г. Легница (Польша). Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». Москва

Ил. 2. Ф. Кузнецов. Броши «Полицентрум 1» и «Полицентрум 2». 1984. Титан, механическая фактурная обработка, нержавеющая сталь. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Москва

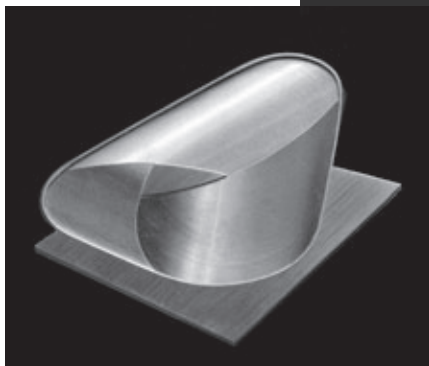
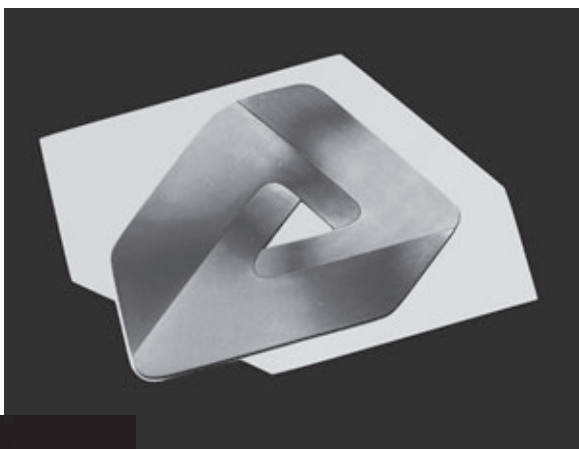
Ил. 3. Ф. Кузнецов, В. Гончаров. Кольцо «Флора». 1972. Бериллиевая бронза. Кольцо «Двойная спираль». 1972. Нержавеющая сталь. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Москва



*Ил. 4. Ф. Кузнецов  
Брошь «Чакра».  
2005. Титан, серебро.  
Частная коллекция*



*Ил. 5. Ф. Кузнецов. Брошь  
«Иероглиф». 1983. Титан,  
термическая обработка,  
нержавеющая сталь.  
Медаль VII Международной  
ювелирной quadriennale  
«Яблонец – 83». Всеросий-  
ский музей декоративно-  
прикладного и народного  
искусства. Москва*



*Ил. 6. Ф. Кузнецов. Брошь «Узел». 1987.  
Титан, механическая фактура, нержавеющая  
сталь. Медаль VIII Международной  
ювелирной quadriennale «Яблонец – 87».  
Всеросийский музей декоративно-прикладного  
и народного искусства. Москва*

и В. Гончарова. Но и теперь они оставались неформальными лидерами процесса обновления современного авторского ювелирного искусства, в котором москвичам, безусловно, принадлежит приоритет.

В целом новый художественный язык московской школы отличала особая афористичность и даже некоторая иероглифичность. В объекте господствовала поверхность, из которой автор, повинувшись своему художественному видению, извлекал выразительные пластические свойства фактуры, цвета и, наконец, света, играющие решающую роль во всей своей полноте как звучный аккорд. Так рождалось общее стремление к самым простым, ясным, лаконичным художественно-выразительным средствам, воплощающим в визуальных образах мир не существующих в реальности предметов и объектов; мир формул и законов математики и механики. Но основополагающим принципом в их творчестве стало «оживление пространства» через предметную форму украшения или арт-объекта.

В произведениях молодых художников-ювелиров в 1980-е годы отчетливо прочитываются элементы кинетизма, концептуализма и оп-арта. Вслед за неофициальной культурой рубежа 1960–70-х годов, исповедовавшей экзистенциализм, ювелирное дело по-своему разрабатывает концепцию приглашения человека к выбору свободы и ответственности, стремясь определить условия диалога, который бы продолжался и развивался наиболее плодотворно<sup>21</sup>. Эта эстетическая чувственность и позволила определить как самый важный фактор для качественного переосмысления ювелирного украшения в форме пространственного объекта пластическую связь с телом человека и только через него – с окружающим предметным миром. Отсутствие такого контакта воспринимается художником как отсутствие бытия в целостной системе: «предметная форма украшения – живая скульптура фигуры человека», как отсутствие ориентиров, определяющих положение человека в пространстве. В этом московские художники конструктивно-пластического направления вплотную приближаются к ключевой философеме второй половины XX века – *деконструкции*. Согласно мысли Ж. Деррида, это – операция демонтажа, применяющаяся к «традиционной структуре или архитектуре основных понятий западной онтологии или метафизики» и предполагающая ее разложение на части, расслоение, дабы понять, «как некий “ансамбль” был сконструирован, и реконструировать его для этого. <...> Два шага деконструкции – переворачивание и реконструкция – производятся одновременно, что в то же время сохраняют различие между ними»<sup>22</sup>. В этом главное и принципиальное отличие творческого кредо ювелиров-конструктивистов от ассоциативно-образной системы мышления ювелиров предыдущего поколения. Иначе говоря, опираясь на исторический опыт мирового наследия ювелирного искусства, они исследуют его в контексте определенной структуры, состоящей из предметной формы украшения, и человека, носящего его. С этой целью юве-

лиры-реформаторы углубились в своеобразный анализ художественно-выразительных возможностей украшений как вида малой пластики в конкретном пространстве, окружающем человека. Можно сказать, что они действуют в направлении извне внутрь, отталкиваясь от внешних факторов, ищут разнообразные пути активного эстетического синтеза украшения с фигурой человека, его психологией и эмоциональным состоянием.

Одним из внутренних векторов этого направления в 1980-е годы стали опыты создания пространства в плоскости. Изучение опыта В. Вазарели позволило Ф. Кузнецову переосмыслить принципы динамической организации пространства, которые он воплотил в сете «Синтез» (брошь и кольцо, 1981) со вставкой голограммы<sup>23</sup>. В серии брошей из титана иллюзорную пространственную глубину и динамичность украшению-объекту придает прозрачная цветная оксидная пленка – «Вечное движение», «Иероглиф», «Color»<sup>24</sup>, или бесцветная – «Полицентр» и «Узел» на гильошированном<sup>25</sup> металле. В какой бы форме бытования ни рассматривались эти объекты-украшения, они не живут без «движущей силы» человека, надевшего украшение или рассматривающего его, держа в руках.

Произведения Ф. Кузнецова показывают, что опосредованное влияние основных течений актуального искусства не только опровергает «провал» человека<sup>26</sup>, а, напротив, ставит его, человека, в центр вновь создаваемой художественно-образной системы современного ювелирного искусства. Он, как в голландском натюрморте XVII века, незримо присутствует в пространственных композициях ювелирных изделий даже там, где физически его нет.

Принципиально иной аспект видения украшения-объекта представляют произведения Г. Ленцова. Он одним из первых открыл для ювелирного искусства художественно-выразительные возможности прозрачных материалов: оптического стекла, акрила и синтетических минералов. Художник сумел добиться глубокого погружения в материал, с поразительной полнотой выявить иллюзию струящегося движения, вспышки, неустойчивой, непрерывно перестраивающейся формы, фантастического прорыва во внутреннее пространство объекта. Часто формотворческие поиски художника носят абсолютно формальный характер. Он создает не ассоциативные художественные образы, а головоломки. Например, решить задачу укрепления конструкции на двух, а то и на одной точке, добиться оптического эффекта движения живого светового потока. Каждая работа ставит художника перед необходимостью решать сложную техническую задачу, которая и становится основным стержнем самодостаточного художественного образа, всегда абстрактного, не отражающего, но выражающего суть законов оптики как части физического мира в многообразии форм его существования. Как и других его коллег по художественному направлению,

Г. Ленцова интересует не внешняя сторона сущего мира, а суть невидимых глазу явлений<sup>27</sup>.

Самые ранние произведения Г. Ленцова в конструктивном стиле – броши 1985 года. Одна из них представляет небольшой, соразмерный человеку объект, состоящий из двух идентичных элементов, укрепленных параллельно друг другу. Сквозь сиреневое рифленое стекло с желобками-каннелюрами просматривается нижний уровень, создающий эффект внутреннего напряжения формы. Другая брошь сконструирована как пространственно-пластический объект «открытой формы»<sup>28</sup>, воплощение воли к новому видению, преодоление «оптического горизонта» средствами свето- и цветопластики прозрачного оптического стекла.

Особое значение для развития пластического направления имел концептуализм, принесший в искусство смещение художественных задач и целей в сторону исследовательской деятельности. Он и подтолкнул ювелиров к идее динамичной пространственной системы «человек-украшение» во всей сложности взаимодействия ее составляющих. Перформанс как форма бытования, изначально присущая ювелирному искусству, была возрождена ювелирами-реформаторами именно 1980-е годы. С этого момента традиционно статичная форма украшения-декора активно эволюционирует в сторону динамичной – украшение-пластика, где взаимодействие с человеком построено то на гармонии, то на конфликте с пластикой и динамикой его фигуры, что позволяет определить эту систему как образно-пластическую. Формы и конструкции привычных типов украшений теперь диктуются непосредственно формами тела человека и модифицируются в зависимости от степени «сцепления» с ним. В первую очередь это коснулось видов украшений, имеющих самостоятельную, жестко зафиксированную пластическую форму, так называемых «кольцевых» украшений – колец и браслетов. Особенно зависимые не только от пластических, но и от кинетических свойств «живой скульптуры», они становятся особенно популярными как самостоятельная пластическая тема в творчестве художников-ювелиров.

Несколько конкретных примеров позволяют оценить неординарность авторских поисков и широту их диапазона.

Интересный оптический эффект открыл и сделал основой композиционного построения целой серии колец Н. Ежкин – «Острова в океане», «Мондриан» (1982–1885). Художник обнаружил, что полированный до зеркального блеска металл имеет свойство «растворяться» на руке, дематериализоваться, что делает всю конструкцию кольца невесомой. Графичный декор буквально парит в воздухе, как будто находится в свободном полете. Особенно удачны кольца «Воздушные пути» (1987). Многогранный образ движения под парусом воплощен с безукоризненной точностью. Композиция состоит из трех колец-объектов в виде неправильного треугольника с двумя прорезями для пальцев. Форма треугольника выгнута, будто наполнена воздухом. Это усиливает оптиче-

ский эффект, создаваемый движением бликов на металле, и одновременно вносит ощущение напряженности, сопротивляемости объема, покрытого декоративными разделками – щелевидными и круглыми «прорезями», инкрустированными агатом.

В середине 1980-х годов в русском ювелирном искусстве впервые появляются кольца на всю кисть руки. Рождающийся более емкий художественный образ выходит за границы традиционного пространства этого вида украшений, отражает суть отношений современного человека к жизненным реалиям, которая состоит в синтезе отвлеченных форм пластических структур и материалов с человеком. Постепенно данный прием активно увлекает многих художников-ювелиров. И в этом определенный знак времени, возрождение специфических особенностей ювелирного искусства, генетически связанного с человеком как константой.

Тесный пластический контакт кольца с человеком становится темой своеобразной композиции из двух колец «Ночка» и «Облако» (1985) Т. Балтро. Плоские формы бесцветного и зеленовато-черного прозрачного акрила вступают в контакт не с пальцем, но с кистью руки. Один поворот позволяет увидеть ажурные цветные тени, отбрасываемые на руку проходящим сквозь акриловые «экраны» светом. Именно эти тени придают кольцу-объекту внутреннюю объемность. Они являются тем связующим звеном, которое соединяет плоскостную структуру украшения с объемной структурой человека в единую трансформирующуюся пластическую композицию, изменяющуюся в каждый конкретный момент.

К концу десятилетия стал очевиден окончательный выход за границы традиционного взгляда на кольцо как украшение для конкретного пальца. Художники все чаще ориентируются на целостный пластический объем кисти руки.

Широко раскинувшаяся над рукой композиция кольца И. Дороевой «Крылья» (1989) из двухцветного акрила, создает образ стремительного взлета в свободном пространстве. Полукруглые выемки с тыльной стороны «крыльев», похожие на следы-слепки от пальцев, усиливают ощущение пластического взаимодействия предметной формы с рукой и создают эффект «вознесения» – взлета, преодолевающего притяжение.

Иные эмоционально-пластические оттенки в решении той же темы находит В. Фонтон (Легат). В композициях колец «Вершины» и «Три луча» (1989) она дает наглядные примеры «работы» украшения как знака-объекта в структурной организации окружающего человека мира «в синхроне – здесь и сейчас». В первом случае украшение «переносит» человека в горный пейзаж, к самым вершинам, где заканчивается земной мир и начинается уже другой – космический. Формально образ горной гряды складывается из «позолоченных» солнцем вершин и отбрасываемых ими густых четких теней, какие бывают только в горах. Декоративный эффект достигается несколькими скупыми приемами: сочетанием материалов – глухого эбонита и звучного золотистого металла, графич-

ческим лаконизмом рисунка и, наконец, пластической открытостью композиции, охватывающей всю кисть руки. Но поднятая вверх рука, несущая это кольцо, визуально увлекает за собой и человека, иллюзорно вознося его к самым вершинам, позволяя мысленно преодолеть притяжение физического, земного бытия. Одновременно человек, несущий это украшение на руке, как бы вырастает в некую гигантскую фигуру, держащую на своей руке горы. Благодаря чему образ и обретает символическое звучание.

Другое кольцо – «Три луча», напротив, артикулирует определенность микрокосма земного человеческого бытия. Композиция арт-объекта смещена в сторону от центральной оси и, очевидно, предполагает ношение его только на указательном пальце, так как излучения «склоняются» к руке, обнимают ее.

Невольно вспоминается в этой связи теория Жана Ланкри, сформулированная им относительно монументальной скульптуры, не имеющей постамента. Ж. Ланкри утверждает, что любое место может служить постаментом, отчего, в свою очередь, зависят смыслы в становлении образа<sup>29</sup>. Фигура человека, которая постоянно меняет позы и перемещается в пространстве, увлекая за собой и украшающее ее ювелирное произведение, как раз и является таким своеобразным «постаментом». Отсюда и усложнение многослойных смыслов в семиотическом поле, где новая знаковая системы культуры «человек – украшение» обретает способность хранить и передавать информацию.

Однозначная ориентированность на конкретный палец – общая черта, присущая кольцам 1980-х годов как художественным объектам конструктивно-пластического направления. Так, «Воздушные пути» Н. Ежкина, «Крыльев» И. Дорофеевой и «Вершины» В. Фонтон (Легат), имеющие симметричную композицию относительно центральной оси, «работают» только на среднем пальце. Что касается колец с асимметричной композицией, таких, как «Ночка» и «Облако» Т. Балтро или «Три луча» В. Фонтон (Легат), то их можно носить только на указательном пальце, так, чтобы основной объем находился над ладонью.

По степени погружения во взаимодействие с человеком и значению в информационно-семиотической системе культуры наиболее близкой формой к кольцу является браслет. Он продолжает пластическое развитие знаковой коммуникативной функции в сфере ювелирного искусства.

Первоначально форма браслета развивалась традиционно, вокруг руки и стремилась к максимальной концентрации объема. Поэтому наиболее популярной стала жесткая форма браслета в виде кольца. Круг подчеркивал четкую ориентацию браслета на внутреннее пространство человека. Отсюда и концентрический характер декора арт-объектов. Орнаментальный декор разделяется по объему браслета на внешнее и внутреннее кольца. Эффект движения передается через «диалог» материалов между собой и рукой. Так, в браслете В. Тимофеева «Движение»

(1983) металл и камень то сливаются в единый объем, то «разбегаются» каждый по своим орбитам. Полупрозрачный поглощающий свет нефрит на внешней стороне гасит вихревое движение, возникающее в прилегающем к руке полированном металле, насыщенном динамикой играющих бликов. Но местами в диалоге орбит материалов возникают контрапункты. Течение диалога становится «нервным». В этой непрерывной динамике ритмического чередования металла с камнем, усиливающейся движением браслета на руке, рождается постоянно меняющийся образ, символизирующий бытие человека в современном технократическом мире эпохи Hi Tech.

Произошедшая в конце 1980-х годов в кольцах переориентация пластического объема предметной формы украшения с внутренней на внешнюю зону, ориентированную на окружающее пространство, затронула и браслеты. Их композиция довольно четко дифференцируется. Что ясно прослеживается на произведениях В. Гончарова, который отдает этому типу украшений особое предпочтение. Он свободно оперирует кругом, будь то кольцо или браслет. Если в кольцах он охотнее использует мотив бесконечных поверхностей – ленты Мёбиуса, соответствующих целостности предметной формы кольца, то в браслетах его привлекает тема взаимодействия внутреннего и внешнего пространства. Браслет 1987 года представляет круг из оргстекла, вписанный в алюминиевый квадрат и сопрягающийся с его ребрами. На стекло с двух сторон нанесен геометрический орнамент в виде пересекающихся сегментов параллельных прямых. Благодаря оптическому эффекту орнамент обретает сочность и глубину. Размеренный ритм узора создает иллюзию столь же размеренного движения, которому противостоит статичная форма матового металлического квадрата. Получается, что «живое» кольцо, органично соединяющееся с рукой, создает для нее определенный комфорт, а угловатая форма глухого алюминиевого квадрата, вступающая в контакт с внешним пространством, отгораживает от него владелицу браслета. Украшение превращается в знак, обозначающий границу внутреннего пространства человека, за которым начинается иной мир.

Еще более отчетливо знаковая функция браслета, обозначающая отношения человека с окружающим миром, звучит в одном из последних произведений художника – браслете 1991 года. Форма напрягается и как будто «взрывается» изнутри. Акриловая нить, стягивающая «разрыв», фактически подчеркивает напряжение внутри предметной формы, в результате которого возникает некое новообразование. Эта новая форма, набухая, «преодолевает» внешнее сопротивление окружающего пространства. В противоположность нарочитой, агрессивной отгороженности от окружающего мира в предыдущем объекте, данная композиция четко ориентирована во внешнее пространство – над рукой. Художником фактически создан семиотический знак борьбы, сопротивления и преодоления – эмоционально-психологический

контекст эпохи. Таким образом, В. Гончаров фактически открыл новую фазу развития браслета как предметной формы, осмысленной в контакте с человеком.

Модификация форм подвесных украшений, имеющих опосредованные связи с человеком, таких, как серьги и кулоны, лишь подтверждает факт зависимости авторских ювелирных изделий от фигуры человека. Особенно ярко это выразилось в серьгах, где появляются новые, ранее не существовавшие типы данных украшений: в пространственно-пластическом решении их композиций превалируют принципы кинетического искусства.

Родовой чертой серег на протяжении нескольких столетий оставалась парность. Она сохранилась и в серьгах конструктивно-пластического направления. Но характер взаимодействия их с человеком совершенно изменился. Современные серьги теряют фронтальность композиции, а взамен, благодаря авторским находкам, обретают пространственность.

Как самостоятельный пространственный объект, серьги А. Селиванова «Топологический этюд» (1985) обладают символическим значением. В диалоге с человеком раскрывается концептуальная суть пластического решения предметной формы серьги, олицетворяющей образ, сохраняющий постоянство при любых воздействиях извне. Он основан на вербализации математических свойств фигур, не меняющихся при любых деформациях, производимых без разрывов и соединений. Художник взял одно из них – «неизменность числа линий, ограничивающих область квадрата». Подвижно закрепленная в рамке квадрата фигура, состоящая из множества малых квадратов, образующих сетку, имеет выпуклую форму, выступающую над контурами «оправы». Взаимодействие с человеком осуществляется посредством иллюзорной графики теней, отбрасываемых на шею. Свет, скользящий по полированной поверхности металла, не только оттеняет динамичную структуру композиции, но и создает эффект реверса, усиливая объемно-пространственное восприятие композиции серьги во взаимосвязи с человеком. Она завораживает прихотливой пластической игрой объема и плоскости, бликов и отсветов, света и тени.

Заметим, что в современном актуальном искусстве этот выразительный эффект, получивший название «теневого искусство» (Shadow Art), будет широко освоен художниками только в начале XXI века для создания рисунков тенью, отбрасываемой обычными предметами и специально формованным металлом или мятыми листами бумаги и мусора. Важнейшим элементом «теневого искусства» является правильно направленный и зафиксированный световой поток, который и «рисует» картину на стене.

Конечно, произведения российских ювелиров 1980-х годов существенно отличаются от классики «теневого искусства» 2000-х. Они апеллировали не к изобразительной проекции, создаваемой тенями на



индифферентной плоскости стены. Благодаря подмеченному оптическому эффекту, они создавали на теле человека прихотливую, иногда полихромную игру теней и бликов, отбрасываемых светом, проходящим сквозь ажурный узор, – как в серьгах А. Селиванова «Топологический этюд» или в упомянутых раньше кольцах Т. Балтро «Ночка» и «Облако». Синтез визуализированных оптических эффектов и реальных пластических объемов создавал уникальную кинетическую пространственную композицию. Именно поэтому для своих экспериментов в «теновом искусстве» ювелиры избрали самые независимые и в то же время самые «мобильные» виды украшений – кольца и серьги.

Овладение механизмом пластического синтеза живого органического объема человека с неживым объемом предметной формы украшения обусловило переход ювелиров к следующему шагу. На рубеже 1980–90-х годов возникает новый тип этих украшений – непарные и одиночные серьги. Важную роль в их появлении сыграли также общие тенденции в моде этого времени, такой, например, как «дизайн тела», осуществлявшейся посредством косметологии. Отсюда стремление к динамичной асимметрии композиций, эксперименты в активном моделировании образа современного человека, в котором отражается сложность его отношения к реалиям жизни. Эта тенденция затронула не только одежду и прически, но и украшения.

Серьги этого типа, обычно довольно крупные, подвешены низко и преимущественно имеют горизонтально ориентированную композицию, подчеркивающую нижнюю линию овала лица, например серьга работы О. Кузнецовой (1991). Находясь в постоянном движении, похожая на «плечи» весов, серьга-объект отбрасывает на лицо и шею затейливые бегущие тени, создавая живописную графическую текстуру. Одиночные серьги имеют уникальное неформальное свойство, отличающее их от других видов серег. Как всякая несимметричная и неуравновешенная, да еще и подвижная композиция, одиночная серьга концентрирует на себе внимание зрителя, смотрящего на человека, надевшего такое украшение. Но если одиночные серьги можно рассматривать как артикуляцию внимания на объекте, как украшение для головы, то непарные серьги – тип головных украшений, приглашающих зрителя осмотреть композицию «человек – украшение» с разных ракурсов, понуждающих (провоцирующих) к круговому осмотру – восприятию в движении. Это подтверждает принцип современной трактовки украшения как своеобразного знака, олицетворяющего взаимодействие человека с миром, активную форму его бытия.

В непарных серьгах художники обычно обращаются к сериям, построенным на вариативности декоративного мотива. Таким стержневым мотивом в художественно-образном решении композиции непарных серег «Состояние» (1990) Л. и А. Кальницких является перпендикулярность основных элементов по отношению друг к другу. В контрасте сопоставлений сокрыт емкий образ конфликтности бытия. Он интер-

претируется художниками и в различных конфигурациях форм – диск, штырь, и в соотношениях материалов – дымчатый пластик, белый полированный металл.

Серьги, надевающиеся на ухо, – совершенно новый тип украшений, появившийся и получивший развитие только в творчестве некоторых мастеров конструктивно-пластического направления. Они пластически подчинены форме уха и головы и в качестве самодостаточных арт-объектов следуют принципам западноевропейской «одеждоподобности», когда украшение принимает на себя функцию головного убора. И в то же время такие арт-объекты представляют совершенно самостоятельные произведения, зависимость которых от человека обусловлена его кинетическими свойствами как «органического» мотора, приводящего объект в движение.

Непарные серьги А. Дороднова из серии 1984 года – знак, символизирующий «движение мысли», интеллектуальную силу мозга. Их неповторяемость и взаимная вариативность, возможность каждый раз составлять новую «пару» на основе созвучия, а не идентичности, позволяют свободно трансформировать композицию, изменяя образное решение всей сложносоставной структуры. Художник раскрывает тему через лаконичные, чистые фигуры, представляющие математические графики. Аскетическая сдержанность декоративного мотива искупается каллиграфическим изяществом «металлического рисунка», ритмическим чередованием «нажимов» и «волосяных» линий. Удлиненная упругая капля «горячего», окрашенного флюорисцином стекла будто вытекает из «холодного» металла. Что создает ощущение напряжения, преодоления, пронзающего всю композицию. Отталкиваясь от светящегося прозрачного стекла, металл словно теряет скорость на «виражах», затем в стремительном движении, в переходах светотени и бликов создает утонченные узловые «развязки» и, наконец, истончается, уходя в бесконечность. Это – своеобразный экспрессивный знак-символ динамичного движения эпохи высоких технологий. Нельзя не видеть некоторой угловатости и даже агрессивности форм таких серег. Но так же пронзительно резка бывает и реальность, заставляющая человека принимать неожиданные решения, меняться «во времени и пространстве».

Витальная сила конструктивно-пластического направления в русском авторском ювелирном искусстве не только способствовала модификации старых и рождению новых форм традиционных видов украшений – брошей, колец, браслетов и серег. Она также затронула колье и вернула на время в ассортимент современных ювелирных изделий гребни и шляпные булавки, давно исчезнувшие из обихода вслед за самими шляпами и модой на сложные прически. Их возрождение еще раз указывает на кардинальное переосмысление украшения как важного элемента в пластической композиции «человек – украшение», как части единой композиции в органичном синтезе ее составляющих.

Правда, гребни А. Каменского (1985) так и остались исключением. Сложная композиция, состоящая из двух – малого и большого – гребней, в целом тяготеет к традиционной форме головных украшений, завершающих внешний облик, венчающих фигуру и свидетельствующих, что та ее часть, с которой они непосредственно связаны, является главной<sup>30</sup>.

В отличие от гребней, шляпные булавки имеют большую автономность и свободу форм, так как их связь с человеком происходит опосредованно. Поэтому заколки решены в более экспрессивных по пластике, открытых предметных формах, энергично взаимодействующих с пространством вокруг человека.

Одной из первых к теме шляпных заколок обратилась О. Кузнецова. Ее произведения имеют вполне конкретные названия: «Блики» (1985), «Фазан» (1987). Однако в действительности в основе художественного образа не натуральный мотив, а оптический эффект, возникающий от игры световых потоков по поверхности («Блики») или на оперении изящной птицы («Фазан»). Поэтому зрительные образы композиций весьма условны. Так, силуэт птицы с пышным и ярким оперением едва угадывается в конфигурации узла титановых лент. А эффект динамичной игры бликов воплощен в череде костяных пластин, нанизанных на стальную иглу и воссоздающих определенную последовательность движения в световом потоке.

К конструктивно-пластическому решению темы ближе булавки и заколки в абстрактных формах, где «сюжет» не отвлекает от эстетической функциональности. Так решена серия заколок Л. Корнеева «Трансформация формы» (1985). Динамику «развития» стремительно удлиняющегося объема подчеркивает дробный, ближе к его концам, ритм насечек. Ему вторит игра бликов, все более беспокойная по мере сокращения формы.

К концу 1980-х годов и без того довольно хрупкая структурно-пластическая связь заколок с человеком значительно ослабевает. Художники погружаются в прихотливую игру с формами. Украшения становятся более компактными и объединяются в многопредметные, открытые интерактивные композиции. Модификация форм определяется пластической связью не столько с человеком, сколько с трактовкой украшения как семиотического знака информационно-коммуникативной системы художественной культуры.

Это качество, пожалуй, наиболее ярко проявилось в художественно-образном решении пластической композиции украшений Ф. Кузнецова – броши «Демагогия» и заколок-булавок «Догма» и «Дезинформация» (1988). Эти станковые, по сути, объекты одушевляют пространство, создавая образ эпохи «лихих девяностых» с их громкими политическими заявлениями и заманчивыми экономическими обещаниями.

В основе композиции художника из Красного-на-Волге С. Боровкова-Куктенко «Ситуация заколок» (1989), напротив, лежит принцип

орнаментального соподчинения, внутренней гармонии. Объект состоит из трех самостоятельных предметных форм, которые взаимно дополняют друг друга и вместе создают центричный по характеру декоративный мотив. Художник намеренно подчеркивает орнаментально-конструктивную взаимозависимость предметных форм, их органическую сцепленность, взаимообусловленность. Каждая деталь является логическим продолжением другой в цветовом, фактурном, орнаментальном, пластическом решении и потому не может существовать отдельно. Композиция интерактивна, так как любой, желающий принять участие в игре, может изменять расстояние между отдельными ее фрагментами, создавая новые версии пространственного построения. Таким образом отсутствие субъекта в структуре «человек – украшение» компенсируется игровым взаимодействием с украшением как арт-объектом.

Итак, анализ основных видов украшений подтверждает факт, что главным стилеобразующим фактором формотворческих поисков русских художников-ювелиров конструктивно-пластического направления является взаимодействие с человеком. Это артикулирует значение украшения в семиотическом поле культуры, где ювелирные арт-объекты являются знаками, обладающими свойствами передавать информацию об отношениях в обществе, в котором живет человек, о его мировосприятии и о нем самом.

Отсюда формирование креативной художественно-образной системы, построенной на принципах созидания некоего объекта, ранее не существовавшего. Иначе говоря, не отражающего реальный мир в натуральных мотивах орнамента, а конструирующего модели бытия в абстрактных образах формул мироздания.

Для достижения этих целей более подходят «дикие» или недорогоценные материалы, не несущие в себе никакой социально-знаковой смысловой нагрузки, которая изначально присвоена золоту и алмазам – царям драгоценностей и драгоценностям царей.

Однако, несмотря на яркость и неординарность, это художественно-стилевое направление не получило широкого развития, не приобрело доминирующего значения по отношению ко всей национальной школе авторского ювелирного искусства России. Более того, оно даже не охватило всех московских художников. Но если вначале, на протяжении 1970-х годов, позиция его лидеров принималась настороженно, а иногда и откровенно враждебно, то в 1980-е годы это направление, безусловно, переживало расцвет. Его основатели – определенная поколенческая группа – создали своеобразную субкультуру. Она вошла в искусство на рубеже 1960–70-х годов с ярко выраженной и четко сформулированной творческой позицией, со своей оригинальной художественно-образной системой и языком, отличающимся от официально признанного в культуре, но не противоречащим ее традиционным ценностям, а расширяющим ее эстетические возможности и лексическую палитру.

Развитие конструктивно-пластического стиливого направления превалось в годы «перестройки», так и не исчерпав до конца свой творческий потенциал. Его отголоски и влияние и сегодня «считываются» в произведениях современных ювелиров России. Но в них уже нет той глубины осмысления роли ювелирного искусства в современном мире, смелости экспериментальных поисков, наконец, оригинальных творческих концепций. Как и другие яркие авангардные явления в искусстве XX века, конструктивно-пластическое направление в авторском ювелирном искусстве России – одно из особенно часто цитируемых в искусстве эпохи постмодернизма.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Bizot C. International Artists Turn to Jewelry Design // *The Art of Jewelry and Artists Jewels in the 20-th century*. Firenze, 2001. P. 271.
- 2 Ibid. P. 275.
- 3 Эту проблему мы подробно рассматривали в статье «Мастера изобразительно-го искусства и ювелирное дело. К проблеме взаимодействия видов в художественной культуре XXI века // *Искусство в XXI веке: сб. статей / Науч. ред. Г.Н. Габриэль; Труды СПбГУКИ*. Т. 192. СПб.: СПбГУКИ, 2012. С. 131–137.
- 4 Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений. М.: ГАЛАРТ, 2009. С. 17–18.
- 5 Schadt H. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware*. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe, 1996. P. 211.
- 6 Об этом рассказал автору Феликс Кузнецов.
- 7 О жестком неприятии творческих новаций молодого поколения художников-ювелиров на рубеже 1970–80-х годов вспоминают О. и Ф. Кузнецовы, Г. Ленцов.
- 8 Бескинская С.М. Ювелирные изделия для каждого разные // *Декоративное искусство СССР*. 1977. № 2. С. 14.
- 9 Там же.
- 10 Там же.
- 11 Там же.
- 12 Творческий союз Ф. Кузнецова и В. Гончарова был чрезвычайно плодотворным и «самоликвидировался» под давлением общественности в 1976(8) году, когда при вступлении в Союз художников потребовалось разделить «вложения». Но к тому времени оба уже выяснили свои творческие и технические возможности, что и было подтверждено их последующими многочисленными самостоятельными авторскими произведениями.
- 13 Из беседы автора с художником-ювелиром Ф. Кузнецовым.
- 14 Конструктивное направление // *Философский энциклопедический словарь*. М., 1989. С. 275.
- 15 Приведенное определение дано Е.А. Бобринской на основе анализа творчества неофициальных художников второго (1920-е и 1930-е гг.) и третьего поколений

- (1940-е гг.). Доклад «Политика зрения» был прочитан 14 марта на Всероссийской научной конференции «Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы», организованной Российской академией художеств, НИИ РАХ, ММСИ, ТСХР, АИС, ГЦСИ. Москва, 14–16 марта 2012 г.
- 16 Раппапорт А.Г. Концепция и реальность // Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991. С. 41.
  - 17 Turner R. Contemporary jewelry: A Critical Assessment 1945-1975. London: Studio Vista. 1976; New York: Van Nostrand Reinhold. 1976.
  - 18 Бешенцева И.Б. Разговор в редакции об истоках и поисках, о материалах и производстве // Декоративное искусство СССР. 1984. № 4. С. 18.
  - 19 Зиновьева Т.А. Первая выставка московских ювелиров // Художник, вещь, мода: Сб. статей / Сост. М.Л. Бодрова, А.Н. Лаврентьев. М.: Советский художник, 1988. С. 90–107.
  - 20 Там же.
  - 21 Abbagnano N. L'esistenzialismo positivo. Torino, 1948.
  - 22 Алексеева Е.А., Тузова Т.М. Деконструкция // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 292–293.
  - 23 II премия СХ РСФСР по декоративно-прикладному искусству за 1981 г.
  - 24 Золотая медаль Международной выставки ювелирного искусства и бижутерии «Яблонец-83».
  - 25 Гильошировка выполнена художником без использования техники, вручную, при помощи наждачной бумаги.
  - 26 Якимович А.К. Указ. соч. С. 18.
  - 27 Из личной беседы автора с Г. Ленцовым в июне 2012 г.
  - 28 Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. С. 10.
  - 29 Ланкри Ж. «Большой палец» Сезара: игра и смыслы скульптуры в становлении // Цикл лекций: «Четыре взгляда на современное искусство». Организаторы: Российская академия художеств, Посольство Франции в России, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ММСИ. Москва, 12 октября 2006 г.
  - 30 Земпер Г. О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. М., 1970. С. 126.