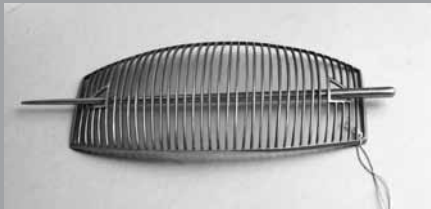
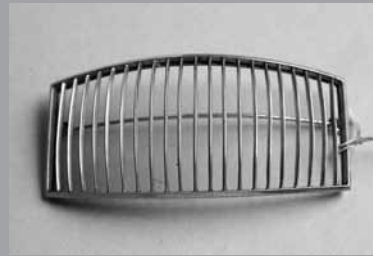
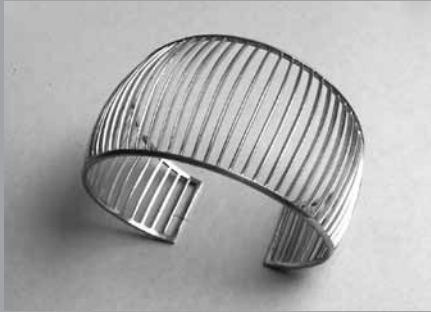


Проблема пространства в творчестве художников-ювелиров 1960–1970-х годов

Ирина Перфильева



Р.В. Харитонов (1931–2013, Ленинград/ Санкт-Петербург). Комплект украшений (серьги, брошь, заколка для волос, браслет). 1961. Серебро 875. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



М.В. Розанова (Синявская) (Москва). Исп. Петров (?). Гарнитур «Бирюза» (браслет, кольцо). 1964. Серебро 875. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Проблема художественного освоения пространства произведениями авторского ювелирного искусства возникла на рубеже 1960–1970-х годов. В это же время начался процесс перехода украшений из категории бытовой предметной формы для «гарнирования костюма» в категорию пластического объекта, «живущего» в пространстве выставочного зала, в контексте других видов изобразительного искусства – живописи, графики, скульптуры. Новые обстоятельства обусловили формирование принципиально иного вектора развития ювелирного дела как вида пластических искусств. На первое место выдвигается визуальное эстетическое восприятие украшения в качестве самостоятельного художественного объекта. Ассоциативно-образное направление, родившееся из синтеза традиционных представлений об украшениях и творческих экспериментов художников-ювелиров, стало первым этапом в решении проблемы построения открытой пространственной композиции в ювелирном искусстве.

Ключевые слова: открытая композиция, художественное пространство, украшение, многочастная композиция, пластический объект.

Проблемы пластического освоения пространства, которые были ключевыми для художественного стекла и керамики уже в начале 1960-х годов, в отечественном ювелирном деле артикулировались лишь в конце десятилетия и особенно в 1970-е годы.

На рубеже 1960–1970-х годов в нем произошла своеобразная полифуркация, породившая неравнозначные процессы в его дальнейшей истории. Поначалу казалось, что возникшая стилистическая полифония – результат спонтанной, внешне ничем не детерминированной дифференциации одного из видов декоративно-прикладного искусства, имеющего глубокие социокультурные и художественные традиции. «Здесь, на выставках, – писал К.М. Кантор, – вещи-произведения не е п р и к л а д н о г о (разрядка автора. – И.П.) или, если и прикладного, то не в принятом материально-практическом, а в идеологическом смысле, т.е. в том, в каком являются “прикладными” и наша живопись, и наша литература. Они прикладные (в привычном значении слова) по своему генезису, по своей морфологии, но не прикладные по художественному созданию. Они исключают потребительское отношение к себе, не только грубо практиче-

ское – “руками не трогать”, но и “воображаемое” в восприятии, в представлениях... Станковое – не в техническом, а в эстетическом смысле слова – искусство начинается там, где возникает самодовлеющий индивидуальный характер, и кончается вместе с ним»¹.

Не менее важно для ювелирного искусства тех лет и другое положение, выдвинутое автором в отношении стилистического развития предметных форм: «Столь же наивно думать, что сегодняшние стилевые сдвиги, увлечение станково-прикладным искусством и фольклорные стилизации преднамеренны. Стиль времени, эпохи, культуры – явление надличное. Его создают художники, но как бы помимо своей воли. Только рефлексирующее сознание участвует в акте художественного и всякого вообще творчества. <...> Движение стиля и стилей, как и развитие общества, не искусственно-исторический, а естественно-исторический процесс»².

По существу, эта работа очертила круг актуальных проблем, представляющих профессиональный интерес для художественной критики рубежа 1960–1970-х годов. Автор еще раз подчеркнул произошедшее разделение на «искусство» и «неискусство». И наконец, он подчеркнул первенство практики перед художественной критикой, сформулировав ее в следующих словах: «Не стоит ли нам, судящим и рядящим, постараться понять, что во власти художника, а что нет»³. Статья К.М. Кантора, по сути, дала в руки искусствоведам необходимый «инструмент», позволяющий анализировать декоративное искусство того времени. Однако со временем стало понятно, что этот процесс не только имеет вполне конкретные причины, но и стал началом для дальнейшей дифференциации, порождающей множество дроблений на отдельные ветви внутри каждого из первичных направлений.

На рубеже 1960–1970-х годов в результате интенсификации мощной ювелирной промышленности на рынке появились в достаточном количестве массовые или серийные изделия промышленного производства. Дальнейшее наращивание темпов развития предприятий постепенно вытесняло из производства наиболее активных мастеров и модельеров, которые стремились к творческой работе. Этот процесс, в свою очередь, привел к дифференциации ювелирного дела на «товар» и уникальные выставочные произведения авторского ювелирного искусства, предназначенные для экспонирования на художественных выставках. В творчестве ювелиров авторского направления, создававших художественные изделия, или уникально-выставочные произведения, также одновременно ясно обозначились несколько векторов пространственных поисков. Новая среда поставила перед создателями уникально-выставочных украшений иные пластические и содержательные задачи, адекватные архитектурному пространству выставочного зала.

В то же время, несмотря на общность целей, художники-ювелиры не были едины в выборе вектора экспериментальных поисков и творческих решений, направленных на адекватное выражение характера эпохи рас-

цвета «станково-прикладного» искусства, что объясняется не только изменением объективных обстоятельств экспонирования произведений авторского ювелирного искусства. Большую роль играли также индивидуальный выбор каждым художником определенного способа решения той или иной задачи и различия в уровне профессиональной подготовки ювелиров. В этом нашла олицетворение принципиальная разница мироощущения художников-ювелиров, вошедших в искусство в середине 1960-х годов.

Именно этот фактор, на наш взгляд, обусловил разнообразие поисков, которое отражает не столько эволюцию развития авторского ювелирного искусства в 1970-е годы, сколько разницу в понимании его роли в современном художественном контексте. Отсюда, как следствие, выбор «прогрессивного» вектора художниками и «регрессивного» – мастерами-ювелирами. Данные определения, разумеется, не имеют оценочной коннотации и носят условный характер – выбор того или иного вектора обусловлен комплексом объективных и субъективных причин, в различных комбинациях составляющих основу творческого метода мастеров-ювелиров или художников. Так, для некоторых ювелиров решающее значение имела исконная консервативность ювелирных украшений, наиболее тесно привязанных к человеку через его костюм, и предпочтение отдавалось виртуозному владению традиционными техниками. Отсюда происходит «отставание» от авангардных поисков художников, которые, оставив утилитарную функцию дизайну, погрузились в активные эксперименты в освоении окружающего пространства выставочного зала.

С конца 1960-х и в 1970-е годы выход за пределы традиционной функциональности, ограничивающей ареал бытования ювелирных украшений «гарнированием» костюма, обретает стилиобразующее значение для эволюции ювелирного дела как вида пластических искусств. И это определяло характер творчества ювелиров всех формаций.

Первым уровнем полифуркации в отечественном ювелирном искусстве стало отношение к художественным традициям. Очевидная разница в подходе к традиционным техникам и орнаментам как основе пространственного решения композиции ювелирного украшения прочитывается уже при сравнении произведений мастеров-ювелиров и профессиональных художников, так или иначе связанных с предприятиями традиционных ювелирных центров.

Филигранный серебряный гарнитур 1959 года по проекту художника НИИХП П.И. Уткина, исполненный А.И. Ефимовым⁴, – пример одного из первых опытов адаптации художественных традиций к эстетическим требованиям эпохи формирования «станково-прикладного» жанра в отечественном искусстве. Формально это произведение целиком укладывается в традиционные представления о комплекте ювелирных украшений – брошь и серьги. В то же время его создатели отступают от обычного для этого десятилетия композиционного приема, когда малая форма (серьга) –