

УДК 739.2
ББК 85.126

Перфильева Ирина Юрьевна

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник,
Отдел художественных проблем дизайна, декоративного и народного
искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской
академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

Ключевые слова: архитектурные мотивы, реликварий, ларец, авторское
ювелирное искусство, ювелирные произведения, художник-ювелир,
мастер-ювелир, художник-архитектор, дизайнер ювелирных изделий



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-310-343

Для цит.: Перфильева И.Ю. Архитектурные мотивы в ювелирном
искусстве XX – первой четверти XXI века // Художественная культура.
2023. № 4. С. 310–343. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-310-343>.

For cit.: Perfileva I. Yu. Architectural Motifs in Jewellery Art of the
20th – the First Quarter of the 21st Century. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 310–343.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-310-343>. (In Russian)

Перфильева Ирина Юрьевна

Архитектурные МОТИВЫ в ювелирном искусстве XX – первой четверти XXI века

Perfileva Irina Yu.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Chief Researcher, Department
of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art, Research
Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

Keywords: architectural motifs, reliquary, casket, author's jewellery art,
jewellery works, jeweller artist, master jeweller, architect artist, jewellery
designer

Perfileva Irina Yu.

Architectural Motifs in Jewellery Art of the 20th –
the First Quarter of the 21st Century

Аннотация. На протяжении всей истории ювелирного дела мастера обращались к использованию в композиции предметов церковной утвари или украшений архитектурных мотивов. В разные исторические периоды этот процесс развивался в соответствии с эстетическими требованиями времени, особенностями художественно-стилистического развития искусства вообще и ювелирного в частности. В результате сформировался ряд определенных художественных приемов, которыми пользовались мастера в прошлые эпохи и которые используются современными художниками и ювелирами, а также архитекторами и дизайнерами, работающими в этой области декоративного искусства. Анализ становления и развития этих художественно-стилистических приемов на современном этапе посвящена настоящая статья.

Данная тема до сих пор не нашла адекватного ее значению отражения в научной литературе. Проблема в той или иной степени только упоминается в общих трудах зарубежных и российских исследователей по различным историческим периодам. Наибольший интерес к теме проявляют блогеры, которые в различных электронных ресурсах популяризируют ту или иную фирму или мастера-ювелира.

В первой четверти XXI века обращение к архитектурным мотивам как ключевому элементу художественно-образного и композиционного решения ювелирных изделий, включая украшения, получило очень широкое распространение как в сегменте luxury, так и в авторском ювелирном искусстве.

Настоящая статья — первый опыт искусствоведческого исследования этого художественно-стилистического явления. В исследовании применялись описательный, формальный, стилистический и сравнительный методы. В результате выявлены и сформулированы основные приемы использования архитектурных мотивов в композиционном и художественно-образном решении произведений современного авторского ювелирного искусства.

Abstract. Throughout the history of jewellery, craftspeople have appealed to architectural motifs in the composition of church utensils or jewellery. In different historical periods, this process developed in accordance with the aesthetic requirements of the time, the peculiarities of the artistic and stylistic development of art in general and jewellery in particular. As a result, a number of certain artistic techniques have been formed; they were used by masters in past eras and are used by modern artists and jewellers, as well as architects and designers working in this field of decorative art. This article is devoted to the analysis of the formation and development of these artistic and stylistic techniques at the present stage.

This topic has not yet been adequately reflected in scientific literature. The research problem is only mentioned in general works of foreign and Russian researchers on various historical periods (to a greater or lesser extent). Most interest in the topic is shown by bloggers who popularize certain brands or master jewellers in various electronic resources.

In the first quarter of the 21st century, the appeal to architectural motifs as a key element of artistic, figurative, and compositional solutions in jewellery became very widespread both in the luxury segment and in the author's jewellery art.

This article is the first experience of art criticism research on this artistic and stylistic phenomenon. The research uses descriptive, formal, stylistic, and comparative methods. As a result, the author of the article identifies and formulates the main methods of using architectural motifs in the compositional, artistic, and figurative solutions in works of modern author's jewellery art.

Введение

Обращение к архитектурным мотивам в произведениях ювелирного искусства — тема не новая. Ее нельзя считать и мейнстримом в настоящее время. Тем не менее сегодня это один из самых распространенных мотивов, как в создании драгоценностей, так и в авторском ювелирном искусстве. Особое разнообразие художественно-образных решений «архитектурные» ювелирные изделия получили именно в уникальных авторских произведениях, созданных художниками-ювелирами, полем действия которых является не широкий диапазон потребительского вкуса и мода, а определенные ими самими художественные цели и задачи их решения в семиотическом поле ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств. При этом следует учитывать также специфику стилистического развития региональных школ и влияние на них западноевропейской художественной традиции.

Научной литературы по этой проблеме крайне мало. Ювелирное искусство не входит в сферу интересов ведущих исследователей искусства XX века. Их работы можно привлекать при анализе общей ситуации, изучении появления и развития новых стилистических направлений и видов искусства на протяжении прошлого столетия. Что косвенно касалось и ювелирного дела. Как писал А.К. Якимович, анализируя европейское искусство XX века, этот век «...оказался 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» [13, с. 17–18]. Другие исследователи также отмечают, что преодоление межвидовых границ стало результатом многочисленных экспериментов художников-авангардистов в поиске новых координат и смыслов в искусстве, связанных с разработкой новых механизмов эстетического восприятия и художественного мышления [5]. Изданий, непосредственно посвященных влиянию на ювелирное дело других видов искусства, включая архитектуру, на данный момент нет. Можно назвать несколько публикаций, авторы которых в той или иной мере затрагивают эту тематику.

В 1996 году вышла книга Г. Шадта (Hermann Schadt, 1996) «Ювелирная мастерская. 5000 лет изделиям и посуде» (Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware) [17]. Автор придерживается

хрестоматийной периодизации. Начиная с ювелирного искусства Древнего Египта и вплоть до искусства ар-деко и школы Баухауз, опираясь на последовательное изложение наиболее важных для каждого периода событий, фактов, явлений и объектов, он пытается выявить, каким образом архитектурные мотивы и элементы изобразительного искусства включались в композиции декора украшений и посуды из драгоценных металлов. А с середины XX века просто указывает годы рассматриваемого периода или дает пояснительные названия — новые начинания (New Beginnings) или новые концепции (New Conceptions).

В вышедшей в 2001 году во Флоренции коллективной монографии «Ювелирное искусство и драгоценности художников в XX веке» (The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century), снабженной очень полной каталожной информацией по материалам грандиозной выставки в Музее серебра (палаццо Питти), посвященной истории западноевропейского ювелирного искусства XX века, в главе «Жемчужина художника, драгоценность ювелира» (The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel) Л.-В. Мазини (Lara-Vinca Masini, 2001) выявляет ряд «архитектурных украшений» в контексте общей истории художественной стилистики авторских ювелирных украшений второй половины XX века — постмодернизма [15, р. 358]. Но в рамках своей публикации она ограничивается упоминанием этого факта.

Более подробно «архитектурная» тема в ювелирном искусстве рассматривается автором книги/альбома «Украшения в стиле ар-деко» (Art Deco Jewelry) Сильвией Рауле (Sylvie Raulet, 1985; 2002). Она касается не только «археологии», но также отмечает значение «архитектурных» украшений в контексте киноискусства эпохи ар-деко [16, р. 206].

Авторы других изданий едва затрагивают данную тему. В рамках «археологической» тематики ар-деко на архитектурные мотивы указывают Д. Беннет и Д. Маскетти, авторы издания «Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям» [3, с. 353]. Наконец, в книге Ж.В. де Ларошфуко «Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль» автор единожды упоминает «архитектурное вдохновение» в связи с творчеством Рами Аббуда. Да и то, говоря о работах молодого дизайнера из Ливана, она ограничивается констатацией факта: «...Его вдохновляет архитектура и геометрические орнаменты» [8, с. 324].

Из русскоязычной научной литературы автор настоящей статьи рассматривал эту тему в книге «Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2010-е годы», анализируя поиски художников-ювелиров в создании композиций, активно взаимодействующих с окружающим пространством (Н.А. Быкова, Т.М. Балтро) [10, с. 386–387], а также в публикации «Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX — начало XXI века», выявляя специфику работы архитекторов в ювелирном искусстве (З. Хадид) [11, с. 198–209].

Как видно из приведенной историографии, ни на Западе, ни в России нет исследований, глубоко и серьезно анализирующих феномен востребованности указанной темы в произведениях современных мастеров и художников-ювелиров.

В настоящее время безусловный приоритет в освещении феномена распространения архитектурных мотивов в ювелирном искусстве принадлежит многочисленным блогерам, отслеживающим появление каждого нового имени и кунштштюка. Иногда это происходит в рамках освещения ассортимента того или иного производителя — мастерской/студии. Иногда — в качестве самостоятельного модного направления. Но в любом случае блогер не анализирует явление — он только доносит информацию до потенциального покупателя.

В рамках настоящей статьи не ставится задача охватить весь материал, осветить проблемы «архитектурных» ювелирных украшений на протяжении всей многовековой истории развития этого направления в ювелирном искусстве. Статья посвящена авторским ювелирным украшениям середины XX — начала XXI века, в художественно-образное решение которых включены архитектурные мотивы и элементы, что является не только и не столько декоративным приемом, сколько авторским методом пластического освоения окружающего пространства, одной из главных тенденций современного ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств.

Тем не менее для более точного выявления особенностей данного периода в форме краткого обзора обратимся к истории «архитектурных» украшений. Это позволит обозначить основные форматы интенции ювелиров в этом направлении и точнее определить вектор его развития уже на современном материале.

Предыстория вопроса

Начиная с Древнего Египта и вплоть до архаики Древней Греции присутствие архитектурных элементов в ювелирном деле встречается в форме применения принципа архитектоники при создании композиций ритуальных украшений из драгоценных материалов. Это связано с тем, что ориентированная на космическое пространство архитектура не имела детальных членений, которые можно было вводить в декоративные композиции. Да и все искусство Древнего мира пронизано целостностью его составляющих.

Примером может служить золотая подвеска с фигурами трех главных египетских богов — Гора, Осириса и Изиды (IX век до н.э., Лувр, Париж). Центральная фигура — бог возрождения, царь загробного мира в древнеегипетской мифологии и судья душ усопших Осирис, изображен сидящим на корточках на тумбе, увенчанной капителью со строгим геометрическим орнаментом в виде стеблей папируса. Узор, украшающий подставку, построен иначе: он представляет протоформу будущего декора, состоящего из метофов и триглифов. Фигуры и подставка образуют треугольную композицию, восходящую к форме пирамиды. Она акцентирует внимание на соподчиненности персонажей мифа как соотношений целого и детали, главного и второстепенного, верха и низа, центра и периферии.

Иной характер использования архитектурных мотивов и элементов в ювелирном деле имеет искусство классики Древней Греции, когда «миф отступил под ясным взглядом рассудка, и предоставленный самому себе человек обнаружил себя зависшим в вольных просторах, где нет твердой опоры, но есть широчайшие возможности самостоятельного действия и индивидуального пытливого мышления. Нет покоя стабильности, но открываются перспективы движения в разных направлениях» [7, с. 26]. Значение, которое в связи с этим обретают украшения, надеваемые человеком на себя, первым описал Г. Земпер: «Теория формально-прекрасного в эстетике эллинов основывается на простейших принципах, которые с предельной четкостью и доходчивостью выявлены в приемах украшения человеческой фигуры» [6, с. 117].

Значение архитектоники в композиции и декоре украшений периода греческой классики отнюдь не исчезает. Г. Земпер отме-

чает, что «наименьшее в эстетическом отношении значение имеет ношение колец на пальцах рук; они в качестве украшений получили признание греков лишь в порядке заимствования восточных обычаев» [6, с. 128]. Но именно в этом виде украшений особенно ясно проявляется специфика использования архитектурных мотивов в декоре ювелирных изделий: архитектурная деталь помогает создать внутри композиции эффект движения. Такова роль колонны в композиции кольца-печатки из музея в Таранто (Италия). Благодаря ей художник достигает эффекта, подчеркивающего изящество пропорций женской фигуры, а прием контрапоста раскрывает свободу ее расположения в пространстве.

Следующий этап в процессе возрастания композиционной роли архитектурных деталей наступает в конце Римского — начале Византийского периода. В блюде-миссории императора Теодориха (388, Королевская академия истории, Мадрид) или шкатулке для драгоценностей (ок. 350, Британский музей, Лондон), помимо выстраивания архитектоники предметной формы, архитектурные элементы — колонны, фронтон, антаблемент и карниз, полуциркульные и треугольные арки — создают пространство, внутри которого разворачиваются сцены триумфа императора или надевания украшений патрицием. В обоих случаях также акцентируется иерархичность композиционного построения.

Лишь в Византийский период архитектура возьмет на себя формообразующую роль в произведении ювелирного дела. Реликварий (XI век) из собрания Музеев Московского Кремля представляет модель раннехристианского центрального храма. В таком качестве архитектура будет присутствовать в декоративных композициях различных ювелирных изделий вплоть до конца XII века. Сложные композиции романских реликвариев из золота, серебра, меди и бронзы обильно декорировались эмалью в технике шамплеве, античными камнями и инталиями. Это позволяло ювелирам создавать убедительные художественные образы романских храмов — дома бога на земле. Символическое значение архитектурных элементов становится очевидным при сравнении, например, реликвариев «Дары волхвов» (рубеж XI–XII веков, Кафедральный собор, Кельн) и «Св. Елизаветы» (1250, собор Св. Елизаветы, Марбург). В первом ювелир создает модель двухнефной базилики, украшенной по боковым фасадам двумя



Ил. 1. Реликварий Св. Елизаветы. Ок. 1250. Серебро, позолоченная медь, резные камни, стекло, горный хрусталь, жемчуг, эмаль. Высота 180 см, ширина 120 см. Собор Св. Елизаветы, Марбург

рядами скульптур одинакового размера, размещенных внизу между колоннами в полуциркульных, а во втором ярусе — в трехлопастных арках. «Крышу» также украшает аркатурно-колончатый фриз. Он не имеет ни скульптур, ни окон, но и не соответствует характеру крыши как функциональной части здания. Напротив, представляется рядом окон, обращенных в небо, к богу. Центральный фасад не имитирует портал храма. В строгом соответствии с трехчастным членением объема реликвария здесь расположены рельефные композиции на сюжеты Рождества Христова: от Благовещения до Принесения даров. Через эти «картины» раскрывается метафизическое «содержание» реликвария как хранилища фрагмента священной истории.

Декор реликвария из Марбурга в общих чертах аналогичен. Однако это однефная базилика, по боковым фасадам украшенная скульптурами в треугольных арках. Фигура Христа — в центре иерархической композиции. А крышу украшают рельефные композиции из жизни Св. Елизаветы. Они расположены в широких полуциркульных арках, опирающихся на невысокие колонны, благодаря чему создается

впечатление внутреннего пространства жилого дома. Как в первом случае, суть «содержания» реликвария, хранящего не только мощи, но и образ святой, раскрывается благодаря сюжетным рельефам.

На Руси формообразующая роль архитектурных мотивов в ювелирном деле сохраняется до начала XVI века. Об этом свидетельствует ряд памятников из собрания Музеев Московского Кремля: Малый сион и кадила московской работы XV века и конца XV — начала XVI века. А с XVI века на Руси в оформлении церковной утвари и светской посуды из серебра широко используется черневая гравировка, в композиции которой архитектурные мотивы играют важную роль в построении внутреннего пространства изобразительного мотива. И этот прием останется в обиходе мастеров черневого дела вплоть до конца XIX века в виде графических панорам Москвы, Петербурга, Великого Устюга, Тобольска.

В период готики архитектурные мотивы в ювелирном искусстве утрачивают монументальность: вместо моделей соборов появляются символические объекты-реликварии. Благодаря использованию архитектурных деталей и схем центральных фасадов они представляют художественные образы «Церкви Небесной»: Дева Мария, ангелы, все святые и усопшие христиане, как в Часовне-реликварии Карла Великого (сер. XIV века, [см.: 17, р. 80–81, il. 114]). Архитектурно оформленная подставка опирается на фигурки животных — стилофоры. По углам это изображения лежащих львов — символа хранителя веры. На подставке — ветхозаветные цари и архангелы, несущие часовню. Над ними — ряд квадрифолий, в которых находится реликварий. В центре фасадной композиции, в трехлопастных арках в вимпергах — Мадонна в окружении донаторов. Венчают композицию фигуры Христа с Архангелами, размещенные в арках фиал.

В русской православной традиции готицизмы причудливо переплетаются с национальными традициями серебряного дела и уже в XVII веке дадут такой образец «архитектурного» решения, как ажурное кадило костромской работы из Музеев Московского Кремля.

В эпоху Ренессанса, когда гуманизм выступает как целостная система взглядов, как течение общественной мысли, вызвавшее переворот в культуре и мировоззрении людей того времени на основе изучения античной культуры, метод использования архитектурных элементов в ювелирном деле возвращается к позднеантичному/раннехристиан-

скому принципу — артикуляции архитектоники предметной формы изделия. Подтверждения встречаются во множестве памятников этого времени: реликвариях и кубках, выстроенных в строгом соблюдении соотношений несомых и несущих частей, узловых и второстепенных деталей, динамично развивающихся от основания к навершию. Таковы Реликварий из Мастерской Людвиг Круга (1516, Художественно-исторический музей, Светская сокровищница Хофбурга, Вена) и Кубок с монетами и головой Януса работы Йохима Грипсвольдта (1536, Городской совет, Люнебург). Конструктивной основой по-прежнему служат фрагменты оформления фасада храма.

В период маньеризма архитектурные мотивы часто используются для оформления подставок настольных украшений (статуэтка «Св. Георгий на коне», 1586–1597, Резиденция казначейства, Мюнхен). Пластика архитектурных форм постамента скрывается за чрезвычайно богатым полихромным декором.

Мощный всплеск интереса к архитектурным мотивам в ювелирном деле демонстрируют настольные украшения барокко. Горы-курильницы: сложные скалистые ландшафты, средневековые замковые ансамбли, а также модели представляют комплексы помещений, с дотошным реализмом населенные многочисленными слугами и домочадцами («Дворец Великого Могола Дехли», 1701–1708, Зеленые своды, Дрезден).

В период классицизма наступает возврат к строгости форм и декора ювелирных изделий. Но вскоре классические формы — орнаментальные фризы и волюты — уступают место мотивам рококо, «гирляндам». В посудных формах они декорируют объем, а в украшениях становятся конструктивной основой.

Впоследствии тема «архитектурных мотивов» в ювелирном деле растворяется во множестве других, более востребованных модой, постепенно ставшей «законодательницей стиля» бурно развивающейся общественной жизни. Это были ретроспективные и экзотические восточные мотивы, спорт, а также кинематограф и археологические открытия.

Сначала главенствовали реминисценции по поводу археологических открытий А. Эванса на Крите, Г. Картера в Египте. Элементы древних художественных культур легко угадываются в сигаретницах и пудреницах дома Картье 1925 года. Мастера-ювелиры вводят в декор

орнамент на основе мотива ступенчатой пирамиды, выполненный белой и черной эмалью по золотому фону. Или украшают крышку изображением арки, инкрустированной бриллиантами по черному эмалевому фону.

Затем «медиумом» между новой архитектурой и ювелирным делом выступают авангардные направления в изобразительном искусстве, посредством которых в ювелирные изделия проникают абстрактные формы (брошь-архитектон Ж. Фуке, 1925–1929, частная коллекция).

К кинематографическим «архитектурным украшениям» относятся комплекты, созданные в 1928 году Р. Тамплие для Б. Хельм, исполнительницы главной роли в авангардной кинодраме М. Л'Эрбье «Деньги» (L'Argent). Диадема и серьги в виде силуэтного изображения небоскребов — это «храмы» Америки эпохи стремительного накопления капитала и индустриализации. Диадема выглядит монументальным сооружением. А упрощенность силуэтных форм серег низводит художественный образ небоскреба с высот «храмового» зодчества до обыденной, недорогой сувенирной вещицы.

В ар-деко архитектурные элементы активно использовались в решении композиции настольных часов. Обычно они имели четкую конструкцию, состоящую из двух колонн на постаменте; корпус часов крепился к поперечной перекладине, лежащей на капителях. Декор капителей и баз колонн совершенно соответствовал стилистике ар-деко. Часы фирмы Ван Клиф и Арпельс 1926 года [см.: 16, р. 316] имеют вид П-образных ворот без створок — «тории», — ведущих в синтоистские святилища. Художники ар-деко легко синтезировали мотивы национальных культур с принципами авангардистских направлений: кубизма, конструктивизма и футуризма.

Итак, в исторической перспективе можно сделать предварительный вывод, что в результате множества изменений актуальность использования архитектурных мотивов в ювелирном деле многократно трансформировалась от сакральной к декоративной роли, в результате чего сложились основные функции:

- применение принципа архитектоники;
- архитектурная деталь как важный элемент в отображении внутреннего движения в композиции;
- архитектурные элементы как фактор организации внутреннего пространства композиции предметной формы;

- формообразующая роль архитектурных мотивов;
- архитектурные мотивы как основа художественно-образного решения;
- декоративная функция архитектурных элементов;
- архитектурные мотивы как отражение разнообразной культурной жизни общества.

Следует подчеркнуть, что отмеченные функции не заменяли друг друга, а на протяжении столетий обогащали пластический язык ювелирного дела как вида искусства.

Архитектурные мотивы как основа художественно-образного решения произведений авторского ювелирного искусства

В этом качестве архитектурные мотивы применяются художниками-ювелирами и в России, и на Западе на протяжении всего XX века. Этот процесс можно разделить на несколько этапов: конец 1920-х — начало 1930-х годов, вторая половина 1940-х — 1950-е годы, 1960–1980-е годы, 1990-е — начало 2000-х годов, 2010–2020-е годы. Однако строгого разделения между ними нет, поскольку обращение к одному не свидетельствовало об отрицании другого. Напротив, процесс можно охарактеризовать как постоянно обогащающийся.

Поэтому для анализа целесообразно использовать принцип группирования по основным художественно-выразительным приемам работы художников-ювелиров с архитектурными мотивами.

Историческая панорама как символический образ города

В первое послереволюционное десятилетие в СССР единственным ювелирным центром, где архитектурные мотивы были востребованы как важный элемент художественно-образного решения изделия, была артель «Экспортная мастерская» в Великом Устюге. Одним из ее организаторов и мастером-гравером был М.П. Чирков, который перенял у своего учителя М.И. Кошкова не только секреты ремесла, но и основные принципы черного убора серебряных изделий, сложившиеся в этом традиционном центре за несколько столетий. Одним из них было использование архитектурно-панорамных композиций. М.П. Чирков свободно и легко применял их при декориро-

вании плоскостных изделий (линейка «Великий Устюг», браслет «Вид Великого Устюга», оба — 1930-е, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва). А вот с задачей перенесения панорамы города на столовую ложку мастер потерпел неудачу, так как столкнулся с трудностью адаптации плоскостной композиции «образца» к выпуклой поверхности. Из-за чего композиция получилась тесной, зажатой — невыразительной.

Сакрализация образа города

В послевоенные 1940–1950-е годы во всех странах характер искусства в целом определялся как период «празднования мира», возврата к мирной жизни. Отсюда обращение к художественной стилистике предвоенных лет: господство флоральных композиций, традиционных видов и форм украшений. Об этом писали историки искусства как в России, так и за рубежом. В Западной Европе это переживание имело индивидуальный характер, частной истории современника событий. А в СССР — общественный, коллективный, в русле официальной доктрины послевоенных лет — победа социалистического лагеря над фашизмом. Эта проблематика неоднократно освещалась в исследованиях Т.Л. Астраханцевой [12].

В русском ювелирном деле победный пафос отразился в обращении к памятным и знаковым архитектурным объектам: во включении «открыточных» архитектурно-пейзажных композиций в декор уникально-выставочных, юбилейных произведений мастеров традиционных ювелирных центров (п. Красное-на-Волге, г. Великий Устюг, п. Мстёра). А также к увековечиванию памятных дат: 1947–30-летие Октября и 800-летия Москвы, 1954–300-летие воссоединения Украины с Россией и 30-летие Советской Армии, 1957–40-летия Октября (ларец «800-летие Москвы», 1947, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва; комплект подстаканников «СССР», 1952, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург; ларец «Ленинград», 1957, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург). На первый взгляд, архитектурный мотив не играет здесь конструктивной или какой-либо другой роли в художественно-образном решении предмета. Архитектура замкнута в раму/картуш, восходящие к орнаментальным мотивам русского узорочья XVII века и барокко. При этом



Ил. 2. Ларец «Ленинград». 1957. Выполнен по рис. Е.П. Шильниковского. Серебро 875, позолота, чернь, гравировка. Длина 17,0 см, ширина 10,0 см, высота 6,5 см. Артель «Северная чернь», Великий Устюг, Вологодская обл. Клеймо: в овале «СЧ7». Российский этнографический музей, Санкт-Петербург

узор «оправы» всегда сложный, парадный, а изображение архитектуры предельно реалистично — буквально воспроизводит изображение на художественной открытке из комплекта «Памятные места города N».

Но если отрешиться от спекулятивного восприятия этих артефактов эпохи соцреализма, то перед нами открываются некие новые формы сакральных предметов. Подобно романским реликвариям, прославлявшим христианские святыни через образы фрагментов священной истории, они чествуют торжество социально-политической системы социализма. Тогда изображения архитектурных пейзажей в орнаментальных рамках считываются уже иначе — как окна в идеальный мир. Этот прием встречается и в кинематографе 1940-х годов (финальные кадры фильма «Светлый путь», 1941).

Метафизический образ города

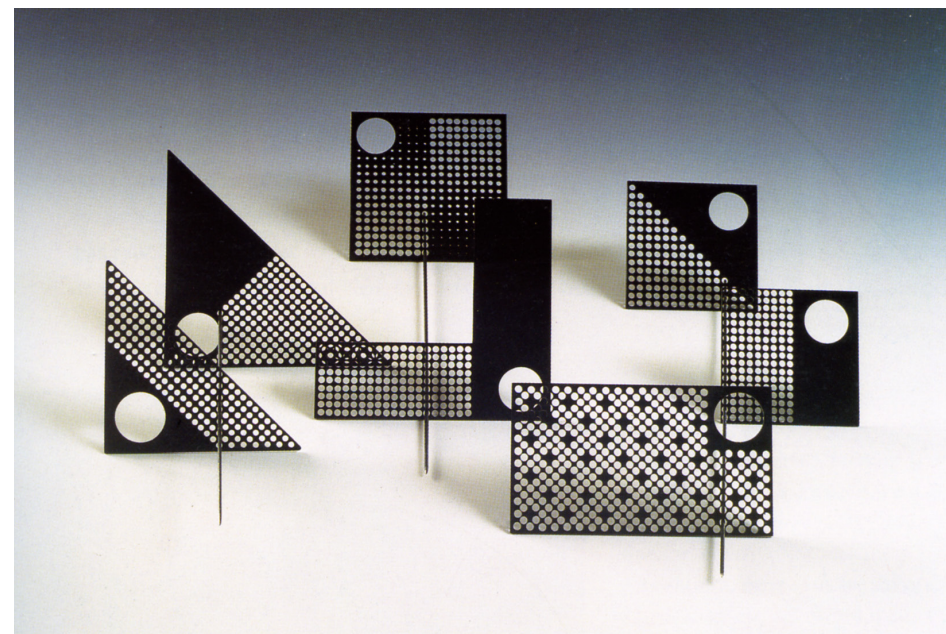
В 1980-е годы взаимодействие художников-ювелиров с архитектурной средой города перемещается на метафизический уровень. Это можно объяснить, с одной стороны, резким нарастанием уровня интеграции между государствами в процессе глобализации. А с другой — нарастанием потребности в самоидентификации.

Западноевропейские художники-ювелиры рефлексируют по поводу дисгармонии прошлого и настоящего в пространстве мегаполиса, агрессии урбанизма. Об этом говорят работы немецко-швейцарского художника О. Кюнцли — комплект брошей «Параллелепипед, куб, палка» (1983, [см.: 14, р. 147]), выполненные из ДСП и оклеенные пленкой под дерево. Свободно располагаясь на фигуре человека, они имитируют хаотичность планировки застроек, которую автор противопоставляет нарочитой упорядоченности и регулярности немецкой архитектуры. А в броши-объекте «Кирпичи» (1983, [см.: 14, il. 164]) он «замуровывает» человека, ограничивает его личное пространство в контексте урбанистической среды. Архитектура здесь — «собеседник» в диалоге человека и среды его обитания.

Метафизика русского авторского ювелирного искусства — это глубокое проникновение в «душу» города, единство с его историей, судьбой, сложившимся образом. Наиболее яркое воплощение эта тема нашла в творчестве москвички Т. Балтро и петербургских художников Ю. Рудака и Н. Быковой.

Художник дизайнерского склада, Т. Балтро в комплекте (кольца, заколки, подвески) «Ночной город» (1988–1994, собственность автора) строит инсталляцию не на архитектурных элементах, а на ассоциациях: образ ночного города возникает из сочетания прямоугольных, квадратных и треугольных перфорированных пластин из пластика и стали. Благодаря этому лапидарному приему художник создает многоплановый образ — символический знак современного города как конгломерации многих ячеек, в которых протекает жизнь людей, живущих очень изолированно, одиноких в большом городе.

Ю. Рудак в кольце середины 1980-х годов воссоздает атмосферу города Достоевского: двор-колодец, безлюдные булыжные мостовые. Н. Быкова открывает тему взаимодействия объектов и человека в особом мире Ленинграда — Петербурга. Она начала с серий брошей



Ил. 3. Балтро Т.М. Композиция украшений «Ночной город». 1988–1994. Пластмасса, сталь. 60,0 × 26,0 см. Собственность автора

«Городской сад» (1988, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) и «Острова» (1989, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) — обобщенных образов города, растворяющегося в дождях и туманах, выступающего неявно в условных «рамках» зданий. А в серии «Ленинград от 0 до +5 °С» (1990, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) художник дает образ в двух проекциях: в реальной и в отражении — опрокинутым.

На протяжении 1990-х и в начале 2000-х годов и на Западе, и в России доминирующим направлением в авторском ювелирном искусстве оставалось возникшее во второй половине XX века пластическое взаимодействие с фигурой человека в форме освоения ее «ландшафта». Эту проблематику автор статьи анализировала в публикации «Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX — начало XXI века» [11, с. 196–207]. Здесь ограничимся напоминанием о существовании точек соприкосно-

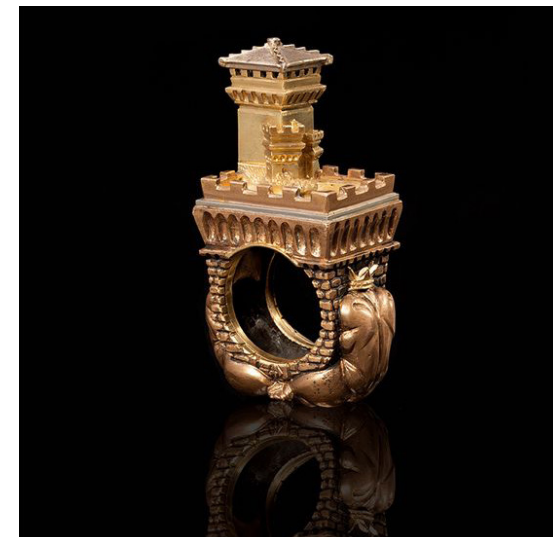
вения и пересечения творческих поисков художников-ювелиров и художников-архитекторов, четко обозначившихся в эти годы. Как и архитекторы, ювелиры следовали за «ландшафтом местности», каковую для них представляли «неосвоенные» ранее части фигуры человека. Отсюда разработка новых форм и видов украшений: для пространства между пальцами рук, подмышечных и подколенных впадин (Н. Филмер).

Показательный пример творческой коллаборации архитектора и ювелиров — проекты ювелирных украшений (нач. 2000-х), созданные З. Хадид для ливанских ювелиров А. и В. Музаннарам и датского дома Г. Йенсона. Различаясь по характеру (ливанская коллекция более консервативна — орнаментальна, датская — экспериментальна, апробирована в хрестоматийных арт-сооружениях мастера), они объединены принципом формообразования, напрямую обусловленного рельефами тела человека. Гармонично сопрягаясь с ним в первом случае, во втором «архитектурные» мини-арт-объекты буквально врезаются в «ландшафт» фигуры.

Архитектурные украшения как сувенирные изделия

Одним из первых опытов обращения к архитектурному мотиву для создания памятного/сувенирного украшения можно считать кольцо «Венеция» (1993)⁽¹⁾ петербурженки В. Соловьевой. Но широкого развития в творчестве художника тема не получила ни тогда, ни позднее. А в 2010-е годы она становится очень популярной в работах современных западноевропейских ювелиров, которые создают коллекции, воспроизводя памятные объекты городов: от старинных крепостей до современных мегаполисов. По насыщенности композиции такие изделия напоминают серебряные модели дворцов и горы-курильницы Западной Европы начала XVIII века.

В этом направлении доминируют производители драгоценностей, предлагающие разнообразие материалов и неординарных художественно-образных решений, отвечающих покупательскому спросу.



Ил. 4. Дари А. Кольцо «Атанор» (Athakor). 2000-е. 18-каратное желтое золото, патинированная бронза, бриллианты. Источник: Маэстро Алессандро Дари (Alessandro Dari). Флоренция // Livejournal.com. 2011.14 июня. URL: <https://banderas2070.livejournal.com/19644.html> (дата обращения 27.03.2023)

Лидером здесь можно считать флорентийского мастера-ювелира Алессандро Дари, наследника ювелирной мастерской, основанной в 1630 году. Поэтому он позиционирует свои произведения как «историю, традицию», которую можно носить: создает драгоценности как оммажи творчеству своего предка — не только ювелира-ремесленника, но также алхимика, фармацевта и музыканта Альдебрандо Дари. Например, в названии перстня «Атанор» (Athakor, 2000-е)⁽²⁾ обыгран термин, означающий и алхимическую печь для получения философского камня, и совершенного человека, обладающего психокинетическими способностями.

Исторические аллюзии в «архитектурных» украшениях разнообразно использует английский дизайнер Вики Амбер-Смит [2]. Помимо колец, которыми ограничиваются ювелиры этого направления, она разрабатывает широкий ассортимент изделий. Образы реальных исторических зданий — Пантеон в Риме, венецианское палаццо, лондонский театр «Глобус», здание оперного театра в Сиднее (арх. Йорн

(1) Источник: частный архив, Санкт-Петербург.

(2) Источник: Маэстро Алессандро Дари (Alessandro Dari). Флоренция // Livejournal.com. 14 июня 2011. URL: <https://banderas2070.livejournal.com/19644.html> (дата обращения 27.03.2023).

Утзон) — и авторские фантазии на тему архитектуры она воспроизводит в брошах в виде модели жилого дома в разрезе или коттеджа; в запонках — в виде миниатюрных фасадов домов; в серьгах — в виде башенок, павильонов, окон; в кольцах использует «виды» городов (кольцо «Венеция» [см.: 2]), как и в сахарницах, подставках для книг или бумаг, наборах для специй и соусов, шкатулках, призах и др. Художник изготавливает свои изделия только из металлов — золота, платины и серебра, — используя их цветовые сочетания и модификации в совокупности с силуэтным или объемным рисунком, навеянным личными впечатлениями или продиктованным желанием заказчика.

Архитектурная тематика занимает значительное место в творчестве французского ювелира Филиппа Турнера — одного из ведущих мастеров «кастомных» (заказных) украшений в виде своеобразной «скульптурной» истории архитектуры из драгоценных металлов — желтого, белого и розового золота, платины и камней. Источником вдохновения для его серии колец «Архитектура» (2010-е, собственность автора) стали музейные коллекции колец из погребений высокой знати эпохи Меровингов и «церемониальные кольца» [4, с. 297]. Они представляют собой массивный объем высокой оправы с пластически проработанной шинкой. Форма верхней части (щитка) напоминает сооружение в виде ступенчатой пирамиды или квадратное в плане здание; стены — наподобие арочной галереи. Четырехскатную «крышу» композиции венчает кабошон из драгоценно камня. Пластическую проработку оправы, играющей роль своеобразной «связки» кольца с фигурой человека, Ф. Турнер решает в виде моста, ведущего в город через реку или ручей в парке.

Верхняя часть (щиток) колец Ф. Турнер — это миниатюрная модель архитектурного сооружения: замка, виллы, коттеджа, храма и других зданий. Иногда он воплощает в кольцах свой собственный образ города. В кольце «Париж» (2010-е, собственность автора) художник расположил собор Нотр Дам, Лувр, площадь Согласия, Триумфальную арку и Большую арку Дефанс так, чтобы в совокупности они создали символически емкий образ туристической столицы мира. Иногда он плотно группирует здания, как будто предлагает зрителю посмотреть на город с большого расстояния, когда объемы иллюзорно смыкаются. Иногда — ограничивается одним сооружением, воплощая образ уединенного синтоистского храма в парке у водоема или православного

храма, стоящего на шумной торговой площади (кольцо «Василий Блаженный», 2010-е, собственность автора).

Подобный тип колец особенно популярен у западноевропейских художников-ювелиров. Например, серия коктейльных колец по мотивам русской архитектуры «Санкт-Петербург», «Москва», «Казань» и «Сочи», созданных британским дизайнером Аннушкой Дукас и китайским ювелиром Ости Ли (Annoushka & Austy Lee) (2010-е, собственность автора).

Продолжая тему личностного переживания впечатлений, можно упомянуть работы японского дизайнера Нобуко Исикава. Ее рефлексии о Париже — броши в виде тоннелей, мостовых и уличных фонарей — сотканы из воспоминаний не о знаковых зданиях-памятниках, а подземных путях к ним.

Интересное направление в сегменте недорогих западноевропейских ювелирных изделий на тему «образ города» основано на модульно-конструктивном принципе построения композиции с учетом интереса интерактивного покупателя. Такие коллекции представляют набор плоских колец, верхняя часть которых решена в виде силуэта дома, дерева или куста, фигурки человека. Из них любой человек может собрать свою архитектурную композицию из колец на два или три пальца.

Архитектурный мотив как ключевой момент композиции ювелирного изделия

Использование архитектурных элементов в качестве конструктивной основы предметной формы ювелирных изделий в России началось в послевоенные годы как отражение поэтики Победы в орнаментальных элементах архитектуры ампира. Яркий образец — ваза для фруктов «XXX РККА» (1948, Государственный музей истории Петербурга, фонд Историко-бытовых коллекций, Санкт-Петербург) работы В.В. Тулякова: чаша с ажурным орнаментом из цветочных гирлянд и лент, разбитым четырьмя овальными медальонами с портретами В.И. Ленина, И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова и М.В. Фрунзе, зиждется на архитектурном основании в виде колонны.

Пример «народной» трактовки «архитектурной» темы представляет кулон «Кремлевская башня» (1950, Российский этнографический

музей, Санкт-Петербург), выполненный мастером Л.А. Метлиной. В противоположность ожиданиям, здесь нет прямой «цитаты» идеологически важнейшего архитектурного объекта — символа Страны Советов. Мастер сакрализировал его, вплетя в симметричный декор из листьев аканта и завитков, отсылающих зрителя к белокаменной резьбе декоративного убора крепостного сооружения. Башня, видимо, Спасская, поскольку ее венчает пятиконечный пятилистник / звезда, а крупная подвеска круглой формы воспринимается как условное изображение главных часов страны. В этом контексте «башня» утрачивает свою монументальность и превращается в подобие объекта поклонения — символический знак торжества советской политической системы.

Новый этап осмысления художественно-выразительных возможностей архитектурных мотивов в ювелирном деле наступает в 1960-е годы, когда повсеместно происходит переосмысление традиций авангардных художественно-стилистических течений первой трети XX века, школ Баухауза на Западе и ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа в России.

В этот период можно говорить о параллельных векторах «архитектурной» темы в ювелирном деле в России и на Западе. Однако западноевропейские художники-ювелиры в эти годы работают в пространстве «ландшафта» фигуры человека, а российские — осваивают пространства выставочных залов.

Общность и отличительные черты произведений западноевропейской и российской школ этих лет прослеживаются на примере сравнения комплекта украшений «Решетка» (1961, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) работы ленинградского художника Р. Харитоновой и «смелого и стильного» [18, р. 180] дизайнера колье «Арлекины» (1970-е, [см.: 18, р. 180–181]) американского ювелира К.Д. Лейна. Общим является вдохновение архитектурой, пропущенное через призму личностного восприятия ее как квинтэссенции целостного художественного стиля. Различие — в почерках художников, авторских интерпретациях. Р. Харитонов создает образ своего Петербурга — «теней» решетки Летнего сада, — сформулированный через реминисценции архитектуры классицизма, преобразованные интересом к принципам конструктивизма. А К. Лейн находит источник вдохновения в черно-белой линии искусства ар-деко, сочетавшем в себе увлечение археологией, технологическими новациями в обла-

сти строительства и авангардными направлениями искусства первой трети XX века. Но для каждого история является неотъемлемой частью настоящей художественной культуры.

С конца 1970-х годов на Западе архитектурные мотивы все чаще встречаются в авторских произведениях художников-ювелиров. Одной из первых к ним обратилась англичанка В. Рэмшоу, создавшая в 1978 году серию колец и акриловые объекты в виде моделей «космических жилых модулей» для их экспонирования — инсталляцию, символизирующую образ взаимоотношений человека в городе будущего. Что буквально коррелирует с футуристическими проектами 1970-х годов группы «Архгрэм», архитекторов Р.Б. Фуллера, Х. Ларсена, Й. Утзона и др.

В России в это время источником вдохновения для ювелиров становятся памятники древнерусской архитектуры. Московские художники Р. и Е. Куликовы создают серьги «Вечерний звон» (1989, собственность автора) в виде силуэтных изображений куполов, к которым подвешены колокола.

В 2000-х годах в России внимание к «архитектурной» теме в равной мере проявляют как производители ювелирных украшений из драгоценных материалов, так и художники-ювелиры в авторском направлении.

В русских «драгоценностях» лидируют работы Алены Горчаковой. Весной 2005 года она показала в Париже свою первую ювелирную коллекцию *Les Saisons Russes*. А осенью 2008 года в Москве открылся бутик бренда *Alena Gorchakova* [1]. И тема, и место для бутика выбраны намеренно. Тема коллекции предопределена памятными гастролями в Париже русского балета, организованными С. Дягилевым. А расположение бутика — авторской ориентацией на конкретную категорию покупателей, «гостей столицы».

Конструктивное зерно ее коллекции — изображения куполов православных храмов, преподнесенные в нескольких однотипных композиционных решениях: в кольцах — один или три купола, в серьгах — с подвесками колоколов и без них, в брошах, запонках и подвесках — «храм Василия Блаженного». Бедность композиционного решения восполняется многоцветием, достигаемым использованием бриллиантов, жемчуга, сапфиров, изумрудов и рубинов в сочетании с цветными ювелирными камнями (цитрин, голубой топаз и др.). Так,

благодаря нехитрому приему, автор достигает в своих изделиях уровня этнознака русской художественной культуры. К сожалению, сегодня такой ход исключительно популярен у производителей драгоценностей в России: обращаясь к «архитектурной» теме, они используют в качестве основы образного решения исключительно мотив купола.

В творчестве художников-ювелиров этого времени «архитектурная» тема проявляется в двух ипостасях: как продолжение метафизического восприятия образа города и как его символический знак, воплощенный в знаковых архитектурных объектах, трактованных как этнознаки конкретного города.

Первая тенденция представлена работами, в которых нет прямых отсылок к тем или иным памятным объектам или характерным силуэтам города. Кольца с янтарем «Сити», «Мост» и «Пагода» (все — 2007, Калининградский областной музей янтаря) О. и Ф. Кузнецовых — авторские рефлексии, воссоздающие материализованную в предметной форме ювелирного украшения концепцию: город небоскребов, мост или здание как творения инженерно-архитектурной мысли. Это либо деловой центр, отраженный в уравновешенной асимметрии блоков янтаря; либо путь, соединяющий берега, эпохи, реальный и ирреальный миры; либо символ хрупкого равновесия извечных стремлений человека достичь небесных высот.

Другой, более распространенный прием — использование конкретного элемента композиции или убранства сооружения. Так работает московский художник А. Хуруджи. Серию украшений — подвеска Notre Dame de Paris, серьги «Готические арки» (собор Milano Duomo), кольцо (своды Christ Church Oxford), кольцо по мотивам монастыря Batalha (Португалия) (2019, Калининградский областной музей янтаря) — она разработала, вдохновляясь деталями тонкого декоративного убора готической архитектуры Западной Европы. Художник не работает над образом города, а изымает из его архитектурного контекста понравившиеся детали, в которых воплощает свои рефлексии, возникшие в путешествиях.

Архитектурная тема в ювелирном искусстве России впервые прямо была поставлена на Пятом Всероссийском конкурсе авторского ювелирного и камнерезного искусства в Калининграде «Город» (2021). Но работ, включающих архитектурные мотивы, а тем более делающих это осмысленно и убедительно, оказалось совсем немного.



Ил. 5. Кузнецовы О.В. и Ф.А. Кольца «Сити», «Пагода», «Мост». 2007. Янтарь, нержавеющая сталь, серебро. 2,4 × 6 × 6,4 см; 2 × 3,8 × 8,4 см; 3,2 × 4,2 × 7,2 см. Калининградский областной музей янтаря

Лауреатами конкурса, помимо упомянутой ранее А. Хуруджи (лауреат в номинации «Создание художественного образа»), стали молодой художник из Нижегородской области Е. Полунина — высшая награда в номинации «Образы истории. Кёнигсберг — Калининград» — и В. Наумова за брошь-объект «Траектория движения» (Гран-при). Е. Полунина представила своеобразный стереоскопический образ города: ее брошь «Башня» из серии «Остров Канта» построена на совмещении изображения знакового здания города Кёнигсберга / Калининграда, башни Собора, и ее отражения в реке Преголи.

Использование инженерно-технических методов

К применению в ювелирном деле инженерно-технических мотивов архитектурной индустрии художников-ювелиров подтолкнула красота совершенной инженерной мысли — убедительное художественно-образное решение ультрасовременных зданий, включенных в исторически сложившуюся структуру города. Таким «возбудителем спокойствия» стал Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, возведенный в 1977 году в районе Бобур. Когда

улеглись дискуссии о его уместности в османовском Париже, он стал предметом творческого осмысления. Сначала англичанин Д. Воткинс создает полихромные кольца из стальной проволоки «Двойной треугольник» (1978, [см.: 14, р. 30]) и «Первичные орбиты» (1983, [см.: 14, il. 199]), оплетающие шею человека подобно тому, как цветные трубы технических служб оплетают внутренний объем Центра Помпиду. Тему развивает М. Шик в колье-объекте из крашеного дерева (1983, [см.: 14, il. 198]). Жесткая, «супрематично-техническая» конструкция агрессивно заключает фигуру человека в каркасную структуру украшения — как схожим образом это сделали архитекторы Р. Пиано, Р. Роджерс и Д. Франчини в здании Центра Помпиду.

В ювелирном искусстве России в 1970-е годы преобладали совсем другие художественные тенденции. Красота инженерно-технической мысли стала актуальна для художников только в 2010-е годы. Но так же, как их западноевропейские предшественники, они отказались от прямых архитектурных прототипов и опираются на яркие инженерно-технические решения в современной архитектуре. Петербургский художник В. Наумова создает серию брошей «Самооборона» (2011–2014, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и брошь «Траектория движения» (2021, Калининградский областной музей янтаря), используя инженерную систему вантовых конструкций, устойчивость которых обусловлена направленным растяжением. Хотя названия арт-объектов В. Наумовой могут сбить с толку, все же родство ее художественного видения с творчеством лидеров стиля «архитектурной бионики» или «био-тек» (bio-tech), таких мастеров, как испано-швейцарский архитектор и скульптор С. Калатрава, очевидно. Конструктивно композиции ее произведений явно соотносятся со стилистикой этого направления в современной архитектуре. Художник-ювелир использует законы бионики: принципы организации, свойства, функции и структуру живой природы в качестве конструктивной основы предметной формы. Отсюда ощущение, что ее произведения «живые», способные видоизменять свою конфигурацию, оставаясь при этом законченными пластическими объемами.

Иную авторскую интерпретацию инженерно-технических методов архитектуры демонстрирует созданная екатеринбургским художником А. Поповым в 2010-е годы серия украшений по мотивам



Ил. 6. Попов А.Б. Гарнитур «Каслинский павильон» (Посвящается 300-летию Екатеринбургa). 2016. Серебро, родонит; трехмерное моделирование, литье по выплавляемой модели. Собственность автора

памятников промышленной архитектуры Екатеринбургa 1920–1930-х годов, «столицы» Уralьской области [9, с. 57].

Метод работы с архитектурной инженерией А. Попова основан на визуализации идеальной модели, сочетающей разновременные архитектурные постройки, неординарное конструктивное решение которых стало знаковым символом Екатеринбургa/Свердловска — крупного промышленного центра России. Приступив в 2016 году к проекту «Нам улицы Свердловские знакомы и близки», посвященному 300-летию Екатеринбургa, художник начал с переработки образа Каслинского павильона⁽³⁾ — шедевра инженерной мысли уральских

(3) Каслинский чугунный павильон (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) — выставочный павильон, изготовлен по проекту Е.Е. Баумгартена на Каслинском заводе в качестве витрины Кыштымского горного округа. Демонстрировался на Всемирной выставке в Париже 1900 года и был удостоен Гран-при по отделу горного дела и металлургии.

металлургов. Итогом эксперимента стал комплект украшений (два браслета, две броши, пара серег и кольцо, 2016, собственность автора), ключевые элементы композиции которого — орнаментальные детали чугунно-литейной конструкции знаменитого павильона. Изящество и тонкость работы мастеров рубежа XIX–XX веков художник подчеркнул вставками родонита. На следующем этапе А. Попов обратился к зданиям, созданным в 1930-е годы — Водонапорная башня, Дом обороны (ДОСААФ), гостиницы «Исеть» и «Мадрид», Окружной дом офицеров, Парк культуры и отдыха им. В.В. Маяковского, — в свое время ставшим «стилевым манифестом нового времени, а теперь — его знаковыми символами»⁽⁴⁾.

К созданию серии архитектурных колец художник подошел как к разработке объектов малой пластики. В этом плане его произведения близки методу Ф. Турнера. Но, в отличие от французского ювелира, А. Попов не создает визуальные модели. В каждом кольце (всего 10 шт., собственность автора) он выявляет инженерно-конструктивные особенности конкретного архитектурного памятника.

Пластический объем каждого произведения А. Попова настолько скрупулезно, иногда нарочито детально проработан, что общее решение предметной формы кажется перегруженным подробностями. Однако если рассматривать серию в целом, то в таком подходе очевидно стремление художника восстановить связующую нить между эпохами — рубежом XIX–XX веков и первой трети XX века. Тогда роль архитектурного мотива в проекте А. Попова далеко выходит за рамки создания образа города. Это символ непрерывности глубинных процессов развития инженерной и художественной мысли, запечатленный в ювелирных украшениях — в пластических арт-объектах.

Заключение

Проведенное исследование подтвердило, что современные художники и дизайнеры ювелирных изделий не отказались от совокупности художественно-выразительных приемов, сложившихся в этом виде

(4) Из аннотации к проекту по созданию серии украшений на тему «Нам улицы Свердловские знакомы и близки», лично предоставленной А.Б. Поповым автору статьи.

пластических искусств на протяжении тысячелетий его истории во взаимодействии с архитектурой. Напротив, в XX и первой четверти XXI века они опираются на них как, может быть, никогда ранее. И это не постмодернистское, ироничное отношение к культуре прошлых эпох, а поиск генетических художественных корней — творческая переработка выразительных приемов и языка ювелирного дела. И роль архитектуры в этом процессе очень значительна.

Об этом свидетельствуют основные, выявленные и проанализированные в контексте использования архитектурных мотивов композиционные приемы и художественно-образные решения ювелирных изделий на «архитектурную» тему:

- ключевая роль архитектоники в трансформации сакральных художественных объектов в памятно-подарочных (уникально-выставочных) произведениях;
- структурная роль архитектурных мотивов, деталей, элементов и инженерно-технических решений конструкций в формообразовании ювелирных изделий, создании внутреннего пространства композиции предметной формы и наполнении его динамикой (от реального изображения к метафизическому образу города);
- ключевая роль архитектурных мотивов, деталей и элементов в художественно-образном решении ювелирного изделия;
- архитектурные мотивы как отражение разнообразия культурной жизни общества (от археологии до постмодернизма);
- декоративная функция архитектурных элементов.

Но самое главное — для современных художников-ювелиров актуально не изображение архитектурных памятников и их элементов, а творческая рефлексия, отражающая пластические связи архитектуры и ювелирных изделий.

В рассматриваемый период все эти методы функционируют в синтезе, взаимно дополняя друг друга. В каждой стране этот процесс развивался по-разному, актуализировался то один, то другой прием. Но важно, что как художественная традиция они живы и сегодня.

Источники:

- 1 Алена Горчакова и ее коллекция «Русские сезоны» // Liveinternet.ru. Четверг, 04 Февраля 2010. URL: https://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post120102230/ (дата обращения 06.04.2023).
- 2 Архитектура в ювелирных украшениях от Вики Эмбер-Смит (Vicki Ambery-Smith) // Dragonbox.ru. URL: <https://dragonbox.ru/architektura-v-yuvelirnyh-ukrasheniyaх-ot-viki-ember-smit-vicki-ambery-smith/> (дата обращения 27.03.2023).

Список литературы:

- 3 Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство: Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям / Пер. с англ. И.Д. Голыбиной. М.: Арт-Родник, 2005. 494 с.
- 4 Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л. и др.; пер. на рус. яз. Б.Б. Михайлова. Прага: Артия, 1980. 496 с.
- 5 Зайцева М.Л. Специфика воплощения идей синестезии в синтезированных художественных проектах XX–XXI веков // Вестник МГУКИ. 2011. № 2 (40), март-апрель. С. 75–80. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-voploscheniya-idey-sinestezii-v-sintezirovannyh-hudozhestvennyh-proektah-hh-xxi-vekov/viewer> (дата обращения 03.04.2023).
- 6 Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В.Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. 320 с.
- 7 Крючкова В.А. Классика и «новый классицизм». Франция, Италия (1919–1939). М.: БуксМАрт, 2020. 368 с.
- 8 Ларошфуко Ж.В., де. Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль / Пер. с англ. Л.А. Борис и др. М.: Арт-Родник, 2014. 358 с.
- 9 Михайлова Л.Г. К вопросу атрибуции Дома печати в Свердловске // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 4. С. 56–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-atributsii-doma-pechatii-v-cverdlovskе> (дата обращения 14.04.2023).
- 10 Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.
- 11 Перфильева И.Ю. Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX – начало XXI века // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик: Коллективная монография / Авт.-сост. и отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: БуксМАрт, 2020. С. 196–207.
- 12 «Победа. Стиль эпохи». 1945–1955: [Выставка 7 мая – 15 сентября 2010 года]: Альбом-каталог / Фонд культурного просвещения «Стиль Победы» [и др.]; авт.-сост. Т.Л. Астраханцева. М.: ArsisBooks, 2018. 192 с.
- 13 Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений: Из истории искусства и мысли XX века. М.: Галарт, 2009. 255 с.
- 14 Dormer P., Turner R. The New Jewelry: Trends + Traditions. London: Thames and Hudson, 1985. 192 p.
- 15 Masini L.–V. The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel // The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2001. P. 348–359.
- 16 Raullet S. Art Deco Jewelry. London: Thames & Hudson Ltd., 1985; New York: Thames & Hudson Ltd., 2002. 344 p.
- 17 Schadt H. Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware / [Engl. trans. Ann Schadt]. Stuttgart / New York: Arnoldsche, 1996. 240 p.
- 18 Tanenbaum C. Vintage Costume Jewellery: A Passion for Fabulous Fakes. Antique Collectors' Club, 2006. 224 p.

Sources:

- 1 Alena Gorchakova i ee kollektsiya "Russkie sezony" [Alyona Gorchakova and Her Collection "Russian Seasons"]. *Liveinternet.ru*, Thursday, 2010, 04 February. Available at: https://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post120102230/ (accessed 06.04.2023). (In Russian)
- 2 Arkhitektura v yuvelirnykh ukrasheniyaх ot Viki Ember-Smit [Architecture in Jewelry by Vicki Amber-Smith]. *Dragonbox.ru*. Available at: <https://dragonbox.ru/architektura-v-yuvelirnykh-ukrasheniyaх-ot-viki-ember-smit-vicki-ambery-smith/> (accessed 27.03.23). (In Russian)

References:

- 3 Bennet D., Masketti D. *Yuvelirnoe iskusstvo: Illyustrirovannyi spravochnik po yuvelirnym ukrasheniyaм* [Jewelry Art: Illustrated Guide to Jewelry], transl. from English I.D. Golybina. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2005. 494 p. (In Russian)
- 4 *Bol'shaya illyustrirovannaya ehntsiklopediya drevnostei* [A Large Illustrated Encyclopedia of Antiquities], Geidova D., Durdik Ya., Kibalova L. et al., transl. into Russian B.B. Mikhailov. Praga, Artiya Publ., 1980. 496 p. (In Russian)
- 5 Zaitseva M.L. Spetsifika voploshcheniya idei sinestezii v sintezirovannykh khudozhestvennykh proektakh XX–XXI vekov [The Specifics of the Implementation of the Ideas of Synesthesia in Synthesized Art Projects of the 20th–21st Centuries]. *Vestnik MGUKI*, 2011, no. 2 (40), March–April, pp. 75–80. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-voploshcheniya-idey-sinestezii-v-sintezirovannykh-hudozhestvennykh-proektakh-hh-xxi-vekov/viewer> (accessed 03.04.2023). (In Russian)
- 6 Zemper G. *Prakticheskaya ehstetika* [Practical Aesthetics], transl. B.G. Kalish. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 320 p. (In Russian)
- 7 Kryuchkova V.A. *Klassika i "novyi klassitsizm". Frantsiya, Italiya (1919–1939)* [Classics and "New Classicism". France, Italy (1919–1939)]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 368 p. (In Russian)
- 8 Laroshfuko Zh.V., de. *Yuvelirnyi dizain XXI veka. Vdokhnovenie i stil'* [Jewelry Design of the 21st Century. Inspiration and Style], transl. from English L.A. Boris et al. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2014. 358 p. (In Russian)
- 9 Mikhailova L.G. K voprosu atributsii Doma pečhati v Sverdlovsk [On the Issue of Attribution of the House of Printing in Sverdlovsk]. *Akademicheskii vestnik UralNIIProekt RAASN*, 2014, no. 4, pp. 56–60. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-atributsii-doma-pechati-v-sverdlovsk> (accessed 14.04.2023). (In Russian)
- 10 Perfil'eva I.Yu. *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropeiskikh khudozhestvennykh tendentsii. 1920–2000-e gody* [Russian Jewelry Art of the 20th Century in the Context of European Artistic Trends. 1920s–2000s]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2016. 512 p. (In Russian)
- 11 Perfil'eva I.Yu. *Khudozhestvennye ukrasheniya v kontekstual'nom landshafte figury cheloveka. Konets XX – nachalo XXI veka* [Artistic Decorations in the Contextual Landscape of the Human Figure. Late 20th – Early 21st Century]. *Khudozhestvennye miry XXI veka. Puti integratsii arkhitektury i art-praktik: Kollektivnaya monografiya* [Art Worlds of the 21st Century. Ways of Integration of the Architecture and Art Practice: Collective Monograph], comp. and ed. T.G. Malinina. Moscow, BuksMArt Publ., 2020, pp. 196–207. (In Russian)
- 12 "Pobeda. Stil' ehpokhi". 1945–1955: *Vystavka 7 maya – 15 sentyabrya 2010 goda: Al'bom-katalog* ["Victory. The Style of the Epoch". 1945–1955: Exhibition May 7 – September 15, 2010: Album Catalog], Foundation for Cultural Education "Victory Style" et al., comp. T.L. Astrakhantseva. Moscow, ArsisBooks Publ., 2018. 192 p. (In Russian)
- 13 Yakimovich A.K. *Ehpokha sokrushitel'nykh tvoreniy: Iz istorii iskusstva i mysli XX veka* [The Era of Crushing Creations: From the History of Art and Thought of the 20th Century.]. Moscow, Galart Publ., 2009. 255 p. (In Russian)
- 14 Dormer P., Turner R. *The New Jewelry: Trends + Traditions*. London: Thames and Hudson, 1985. 192 p.
- 15 Masini L.–V. The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel. *The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century*. Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2001, pp. 348–359.
- 16 Raullet S. *Art Deco Jewelry*. London, Thames & Hudson Ltd., 1985; New York, Thames & Hudson Ltd., 2002. 344 p.
- 17 Schadt H. *Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware*, Engl. trans. Ann Schadt. Stuttgart, New York, Arnoldsche, 1996. 240 p.
- 18 Tanenbaum C. *Vintage Costume Jewellery: A Passion for Fabulous Fakes*. Antique Collectors' Club, 2006. 224 p.