И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела Декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILYEVA

Candidate of art, associate professor, leading researcher the Department of Arts and Crafts Scientific Research Institute of the Theory and History Fine Arts The Russian Academy of Arts
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

НАУМ СЛУЦКИЙ. ТРАДИЦИИ БАУХАУЗА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УКРАШЕНИЯХ АНГЛИИ

NAUM SLUTSKY. THE TRADITIONS OF BAUHAUS IN THE ARTISTIC DECORATIONS OF ENGLAND

Наум Слуцкий — потомственным ювелир, единственный представитель школы Баухауза, который занимался дизайном ювелирных украшений. Ему удалось синтезировать ремесло ювелира и актуальные концепции взаимодействия объекта с пространством. Он фактически стал основателем Английской региональной школы ювелирного дизайна.

Naum Slutsky is a hereditary jeweler, the only representative of the Bauhaus school, who was engaged in the design of jewelry. He managed to synthesize the craft of the jeweler and the actual concepts of the object's interaction with space. He actually became the founder of the English regional school of jewelry design.

Ключевые слова: Венские Мастерские, Баухауз, ювелирная мастерская, дизайн, художественная выразительность, объект в пространстве, конструктивная роль орнамента
Keywords: the Vienna Workshops, Bauhaus, goldsmith, design, artistic expression, an object in space, the structural role of ornament

Имя Наума Слуцкого в истории Баухауза известно. Но конкретных сведений о его деятельности немного. Он родился в Российской империи в 1898 году в Украине. Имя его отца Хиллеля Лейбовича Слуцкого, мастера киевского филиала фирмы Фаберже, упоминается только в двух справочниках «Весь Киев» за 1905 и 1906 годы. А поскольку данные для справочника брались за предыдущий год, это значит, что он проживал в Киеве не раньше 1904 и не позднее 1905 годов. То есть впервые его имя встречается в документах прямо перед открытием в Киеве филиала фирмы Фаберже. В 1905 году, спасаясь от погромов, произошедших в России в 1905–1907 годах, семья эмигрировала в Вену.

Наследуя по традиции ремесло отца, Н.Слуцкий поступает в Венские мастерские, где осваивает искусство создания изделий из золота, серебра и других материалов. Он учился у Й. Хофмана и Э. Виннера, декларировавших приоритет эстетической составляющей в дизайне.

В Венских Мастерских на первом месте были утилитарность производимых предметов и высочайшее качество исполнения. Обслуживая, главным образом, финансовую элиту, члены Мастерских настаивали на применении самых лучших материалов. Но одновременно на первое место ставили художественную концепцию. На уникальных авторских образцах рядом с монограммами дизайнеров ставились подписи сделавших их ремесленников [1, p. 136].

Эти принципы стали близки и Н.Слуцкому, который по окончании курса с 1912 по 1914 год работал там ювелиром. В период 1917–1919 годов он преподавал в частной художественной школе Иоханнеса Иттена в Вене. Здесь он занимался проектированием осветительных приборов, посуды и ювелирных изделий.

Его безупречно выполненные творческие работы, отличавшиеся ясным и выразительным дизайнерским решением формы, привлекли внимание Вальтера Гропиуса, который в 1919 году пригласил 21-летнего Н.Слуцкого в Веймар для создания ювелирной мастерской, а также для работы в металлической мастерской в Баухаузе. В 1921 году Н.Слуцкий становится мастером металлообрабатывающей мастерской. Как и другие, он был одновременно и преподавателем Баухауза, и художником: мастером формы и ремесла. Спустя годы В.Гропиус писал: «Господин Слуцкий был не только техническим мастером, но и творческим и экспериментальным в своем подходе к металлу. Опираясь на самый простой элемент, он умел достигнуть больших новаторских эффектов» [2].

Действительно, он находил выразительные формы в функциональности самого предмета, а не привносил их извне.

Ювелирная мастерская, которую возглавлял Н.Слуцкий в Баухаузе (1919–1923), как и другие, фактически была частным предприятием. Несмотря на то, что в структуре Баухауза ювелирное дело имело второстепенное значение, его строго функциональный характер имел огромное влияние на работу немецких ювелиров тех лет в целом.

Н.Слуцкому принадлежит заслуга в синтезировании опыта Венских Мастерских и Баухауза, эстетического соединения изысканности и практичности [3, p. 62]. В украшениях Н. Слуцкий развивал идеи П. Клее относительно геометрических форм, вариации сочетания которых по-разному ведут себя в непосредственной зависимости от того или иного предмета. В то же время, он не стремился к машинной точности. Возможно, сказывалось, унаследованное от отца влияние русской художественной культуры. Такая позиция представляла способ преодоления широко распространенных в то время в западноевропейском ювелирном деле, сугубо национальных исторических реминисценций, с одной стороны, и диктата авангардных стилистических направлений с другой. Изучая наследие, он никогда не подражал, но экспериментировал с чистыми формами, соединял недрагоценные материалы: дерево и слоновую кость, с полудрагоценными камнями и серебром.

Н.Слуцкий покинул Баухауз в 1924 году. Его творческая позиция не совпадала с усилившейся тенденцией к слиянию искусства и техники, характерной для позднего периода Баухауза [4, p. 182]. С его уходом деятельность ювелирной мастерской Баухауза фактически прекратила работу.

С 1924 по 1927 год он работал в Вене и Берлине в качестве свободного дизайнера, создавал интерьеры и осветительные приборы. Однако самым плодотворными в творчестве Н.Слуцкого стали годы жизни в Гамбурге – с 1927 по 1933. К этому времени относятся самые известные произведения: украшения – колье, кольца, броши, браслеты (1931–1932). Все они отличаются единым принципом формообразования: практичность вещи решается исключительно «математическим» способом. Красота формы заключена в ней самой, а не достигается дополнительным украшением.

В одном из немногих известных конструктивистских украшений тех лет, колье, состоящем из прямоугольных рифленых модулей, конфигурация которых визуально изменяется благодаря игре бликов

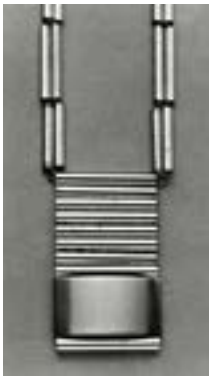






Рисунок 1. Слуцкий Н. Подвес. 1930. Металл. Музей Украшений. Пфорцхайм, Германия. Raulet S. Art Deco Jewelry. New York: Thames & Hudson, 2002. С. 188

Рисунок 2. Слуцкий Н. Браслет. 1930–1931. Серебро, хромирование. Музей Искусства и Дизайна. Гамбург, Германия. Raulet S. Art Deco Jewelry. New York: Thames & Hudson, 2002. С. 217

Рисунок 3. Рэмшоу В. 7 колец на стойке. 1973. Желтое и белое золото, никель. Пфорцхайм, Германия. Каталог выставки «Европейское ювелирное искусство 1960–1990-х годов». Российский этнографический музей. СПб., 1995

и отражений на их поверхности, овеществилась основная концепция В.Гропиуса о единстве объема и пространства, об утрате решающего значения чувства тяжести. «Стены, или вернее перегородки, членят пространство, но не являются уже несущими элементами, окна перестали быть проемами в массивной стене, они сами теперь – стена, поверхность и глубина, внешний и внутренний элемент здания», – разъяснял позднее идею В.Гропиуса немецкий исследователь З.Г.Бегенау [5, с. 55].

В 1933 году Н. Слуцкий эмигрировал в Англию, где ювелирное дело отнюдь не представляло средоточия творческих поисков. Ведущую роль здесь играли реминисценции традиций готического искусства [3, p. 59]. Сложившееся консервативное общественное мнение не способствовало успеху самостоятельной творческой деятельности. И Н.Слуцкий на 30 лет сосредоточился на преподавательской работе.

Начав со школы в Дартингтон Холл (1935–1940, Тотнес, графство Девон), он сменил несколько мест работы. Тому были как объективные, так и субъективные причины: в неизбежных конфликтах между администрацией и студентами, он всегда принимал сторону учащихся, отстаивая их творческую свободу.





Рисунок 4. Спиллер Э., Бродхед К., Херон С. Три браслета. Ок. 1980. Алюминий, дерево, нейлон, перпекс. Dormer P., Turner R. The New Jewelry. Trends + Traditions. London: Thames and Hudson, 1985. Il. 101

Рисунок 5. Уоткинс Д. Композиция колье «Крыло-Волна 3». 1983. Неопрен, сталь, дерево. Dormer P., Turner R. The New Jewelry. Trends + Traditions. London: Thames and Hudson, 1985. Il. 117

Во время и сразу после Второй мировой войны производство драгоценностей в Англии облагалось постоянно растущим налогом, к 1947 году достигшим 125%. Это позволило в скором времени возродить их производство в стилистике предвоенного времени. Но уже в 1946 году на выставке «Британия может делать это», открывшейся в Музее Виктории и Альберта, публике были представлены образцы дизайна «завтрашнего дня». Как отмечает В.Р. Аронов, выставка имела характер «оппозиции “производство — потребление”», которая, в свою очередь, стимулировала становление более активного общественно-художественного характера дизайна, ставшего универсальной объединяющей силой [6, с. 15].

В контексте поставленных задач, направленных на формотворческие поиски, выстраивались и учебные программы ведущих школ, перед которыми ставилась задача, поднять производство ювелирных изделий до уровня качественного дизайна. В 1946 году Н.Слуцкий стал преподавателем дизайна в Центральной Школе Искусств и Ремесел и последовательно проводил пропедевтические идеи формотворчества, выработанные идеологами Баухауза: В. Гропиусом, П. Клеем, И. Иттеном. С 1957 по 1963 он возглавлял отдел промышленного дизайна в Колледже Искусств и Ремесел в Бирмингеме. В 1963–1964 годах преподавал

«трехмерный дизайн ювелирных украшений» в Колледже Искусства и Дизайна в Бромли. А в 1965 году, незадолго до смерти, получил работу в Колледже Искусств в Рейвенсборне.

Несмотря на это, в творчестве английских ювелиров, относящихся к поколению прямых учеников Н.Слуцкого по Королевскому Колледжу Искусств, таких, как ведущий художник 1960-х годов Г. Флёкингер, отсутствуют какие-либо черты стилистики Баухауза, но доминирует откровенная этнографичность, востребованная в годы, когда набирало силу движение хиппи.

Реминисценции концепций Баухауза отчетливо проявились в работах ювелиров следующего поколения. Его становление совпало с формированием новой картины мира, определяющей современное восприятие пространства от космического к пространству города и предметов, вплоть до внутреннего психофизического пространства человека [7, с. 214]. Тогда и возникло осмысленное творческое исследование идей Баухауза: украшения как таковые стали трактоваться как самостоятельные арт-объекты.

Интерес к этой теме был инспирирован рядом выставок. Две из них состоялись в 1961 году: Ювелирные произведения «гамбургского периода» экспонировались в Goldsmith's Hall в Лондоне и Музее Искусства и Дизайна в Гамбурге [8]. После ухода Н.Слуцкого из жизни, его произведения экспонировались в Музее Декоративных Искусств в Париже (1966) и на выставке «50 лет Баухаузу» в Штутгарте (1968). Затем о Н.Слуцком забыли на несколько десятилетий. Лишь в 1995 году в Музее Искусств и Ремесел в Гамбурге прошла выставка «Наум Слуцкий — художник Баухауза в Гамбурге», для которой при согласии вдовы художника по сохранившимся эскизам были изготовлены его произведения. Тогда же годы вышло несколько публикаций, посвященных творчеству Н.Слуцкого [9].

Во второй половине 1960-х годов сначала в Голландии, где в 1965 году прошла выставка «Объекты для ношения», а затем в Англии, возрос интерес к традициям Баухауза. Именно благодаря выставкам сформировалось поколение художников-ювелиров, способных творчески переосмыслить его наследие. По-видимому, к ним и были обращены концепты таких мастеров ювелирного дела 1920–1930-х годов, как Н.Слуцкий, в работах которого отсутствовал «футуристический эпатаж», но есть исследовательски-аналитическое отношение к принципам ювелирного искусства. Их обращение к традициям Баухауза в конце 1960-х

годов в искусстве стало результатом эволюции сознания художника-ювелира, находившегося в поиске новых выразительных форм, основывающего свои эксперименты на том, что внутренние законы создания художественного образа едины и находятся на границе реальности и абстракции.

В этом смысле к числу учеников Н.Слуцкого можно отнести несколько английских художников-ювелиров второй половины XX века: Вэнди Рэмшоу, Дэвида Уоткинса, Сюзанну Херон, Кэролайн Бродхед.

Ключевым для них на рубеже 1960–1970-х годов было определение баланса между протестом против украшений как символов социального статуса и эпатажным обращением к «промышленным отходам» [10, p. 11]. Более других в этом преуспела В.Рэмшоу, которая, не делая разницы между драгоценными и альтернативными материалами, обращала особое внимание на безупречное качество исполнительского мастерства, что имело первостепенное значение и для Н.Слуцкого.

Знаковыми образцами британских художественных украшений 1970–1980-х годов стали неординарные по концепциям произведения С.Херон и К.Бродхед, продолживших тему взаимодействия объекта с пространством, заявленную Н.Слуцким в известном браслете 1929–1930 годов, в котором синтезированы неорганические, геометрические формы — квадрат, круг и тело человека. Акриловые браслеты и колье С.Херон и К.Бродхед также построены на активном пластическом взаимодействии симметричных и асимметричных прозрачных цветных геометрических форм и кривых линий с телом человека.

К ярким фигурам второй половины XX века в Англии, последовательно развивающим концепции Баухауза, относится Д. Уоткинс. Важную роль в его произведениях имеет рационально-функциональная значимость арт-объекта в современном ему культурно-историческом контексте. Он откровенно декларирует в качестве основных элементов своих ювелирных произведений в виде «металлических рисунков» сопряжение угловатых линейных конструкций, восходящих к концепции «геомеризмов» П. Клее и формотворческие свойства открытых цветов, зафиксированные в пропедевтических курсах И. Иттена. Но реализует их по-новому, в пространстве фигуры человека.

Примеры влияния основных формотворческих концепций Баухауза на художественные украшения английской школы второй половины XX века можно продолжить. Но главное заключается в том, что

формирование этого видового жанра является результатом его развития в новом культурном контексте. А Н. Слуцкий в середине XX века был его проводником.

Он не оставил пропедевтических курсов, как сделали П. Клее и И. Иттен. Но его педагогическая практика как авторская тема «объект в пространстве», впитавшая весь комплекс основных концепций Баухауза, и успешно реализованная им в ювелирном дизайне, сыграла решающую роль в становлении западноевропейского авторского ювелирного искусства. Через него в художественные ювелирные украшения пришло освобождение орнамента от функции накладного декора и придание ему конструктивной роли в построении композиции ювелирного изделия пластически дополняющего тело человека. Таким образом, он, безусловно, повлиял на весь ход эволюции этого вида пластических искусств в странах Западной Европы в XX веке.

Примечания:

1. *Аронов В.Р.* Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. М., 2013. 406 с.

2. Искусствоведческий семинар Союза художников СССР. Паланга. Октябрь-ноябрь 1980 // Свободомыслия очаг… Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге. 1970–1991. М.: Галарт. 2013. С. 207–218.

3. Выставка «Ювелирные изделия из Гамбургского периода» состоялась в Музее Искусства и дизайна в Гамбурге (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Schmuck aus Hamburger Zeit).

4. *Rudolph Monika.* Naum Slutzky. Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer. Arnold. Stuttgart, 1990. ISBN 3-925369-06-6; Joppien Rüdiger (Hrsg.). Naum Slutzky. Ein Bauhauskünstler in Hamburg. 1894–1965. Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg, 1995; Weber, Klaus (Hrsg.). Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellung im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar–20. April 1992. Kupfergraben-Verlags-Gesellschaft. Berlin, 1992. ISBN 3-89181-405-4.

5. *Dormer P., Turner R.* The new jewelry. Trends + traditions. London: Thames and Hudson. 1985. 192 p.