П.В. СИМАКИНА

Российский Государственный Гуманитарный университет, старший преподаватель, Национальный исследовательский ядерный университет МИФИ, ведущий эксперт лаборатории изучения культурного наследия
e-mail: pollysimakina@mail.ru

P.V. SIMAKINA

Russian State University for the Humanities, teacher, National Research Nuclear University MEPhI, Leading expert (Moscow Engineering Physics Institute)
e-mail: pollysimakina@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_2_428_439

ЮВЕЛИРНАЯ ШКОЛА УРАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

JEWELRY SCHOOL OF THE URALS IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

В статье обозначены стилистические, технологические и художественные особенности ювелирной школы Урала во второй половине XX века на примере творчества знаковых мастеров региона. Развиваясь в общем контексте ювелирного искусства этого времени, Уральская ювелирная школа переживает новый виток своей эволюции: мастера оттачивают новые приемы пластической работы, формируя принципы узнаваемого стиля.

The article outlines the stylistic, technological and artistic features of the jewelry school of the Urals in the second half of the twentieth century on the example of the work of the iconic masters of the region. Developing in the general context of the jewelry art of this time, the Ural jewelry school is experiencing a new round of its evolution: the craftsmen are honing new techniques of plastic work, forming the principles of a recognizable style.

Ключевые слова: ювелирное искусство, российское ювелирная традиция, Уральская школа, искусство советского периода, художественный образ, авторские украшения.
Keywords: jewelry art, Russian jewelry tradition, Ural school, art of the Soviet period, artistic image, author's jewelry.

Вторая половина XX века — эпоха противоречий и смены ориентиров, кардинально трансформировавшая все сферы деятельности человека, в том числе и искусство. Несмотря на социальные перевороты, в это время продолжают работать и оттачивать мастерство талантливые художники и литераторы, музыканты и режиссеры. Образуются творческие объединения и профессиональные союзы, что способствовало формированию художественной идеи этого времени. Ювелирное искусство, в том числе уральская школа, стало одной из отраслей, ярко отразивших культурно-семантическую специфику второй половины XX века.

Данная статья имеет цель обозначить стилистические и технологические особенности ювелирной школы Урала в период с 50-х до 90-х годов XX века. На примере творчества знаковых мастеров того времени (В. Храмцов, Л. Устьянцев, В. Устюжанин) авторские ювелирные изделия рассматриваются как произведения искусства, со свойственными им приемами воплощения художественного образа.

Ценность исследования данной темы — в неоднородности ее освещения в научной литературе. Основная причина затруднений в анализе особенностей отечественной ювелирной школы этого периода, по мнению И.Ю. Перфильевой, в «большом разнообразии творческих манер, выраженных увлечением различными видами орнамента, натурными мотивами, стилевыми приемами других эпох и национальных культур, отражением художественных поисков современной пластики и изобразительного искусства в целом, опосредованным воздействием так называемой “неофициальной” культуры 1960-х — 1970-х годов, а также новейших зарубежных художественных тенденций» [3, с. 48].

Все это осложняет выявление основных тенденций и ориентиров движения ювелирной художественной мысли: украшения советского периода зачастую рассматриваются лишь частично в общих разделах трудов, посвященных декоративно-прикладному искусству. Еще большую сложность представляют поиск и анализ работ, посвященных ювелирным школам отдельных локальных территорий, например, Урала. Информа-

цию по этой теме можно найти, в основном, в работах искусствоведа В.И. Копыловой, посвященных художникам-ювелирам этого региона; в обзорных статьях Т.Б. Михайловой, О.В. Береговой и описательных статьях по ювелирному искусству уральской ювелирной школы Т.В. Парнюк.

Говоря о символике и образности художественных произведений советского периода (в том числе, ювелирной отрасли), нельзя не затронуть концепции, пронизывавшие общество того времени. Они требовали от людей искусства отражения в своем творчестве духа пролетарской революции и безоговорочного служения ей, воспитания народа в соответствии с национальными идеями нового времени и отторжения старого миропорядка, который описывался как мир насилия и рабства.

От художника требовалось сделать искусство понятным для народа — эта задача апеллировала к высказанным еще в 1918 году идеям В.И. Ленина, так определявшим задачи искусства в советском обществе: «Искусство принадлежит народу. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [5, с. 15].

Новое правительство стремилось к ликвидации межсословных границ, что породило такое явление, как массовая общенародная культура. В этот период меняется отношение к костюму и аксессуарам, появляется спрос на доступные для широких масс украшения (бижутерию), а художественная образность творений советских ювелирных мастеров оказывается обусловленной сложившейся идеологической символикой, задававшей направление всем видам творчества.

Что касается отечественной ювелирной школы, в советский период свободная творческая мысль автора в процессе создания произведения ищет компромисс с задачами, которые советская власть ставила перед художником. Слишком прямолинейная привязка к идеологической символике делала вещь «плоской» и малоинтересной. Мастера стремились творчески переработать символ, наделив его собственным видением и узнаваемым художественным стилем — сделать его авторским.

Впрочем, во второй половине XX века появляются и такие художники, которые отстаивали свое право на свободу творческой мысли, изначально противопоставляя себя «официальному» искусству. Нередко такие авторы объединялись в сообщества единомышленников, стремящихся заниматься творчеством свободно. А.И. Морозов так описывает эту тенденцию: «…существует и, по-видимому, последовательно обостряется некое фундаментальное противоречие между природой искусства, художественным феноменом культуры — и состоянием наших умов, актуальными потребностями менталитета современников, диктуемыми теми обстоятельствами экономического, политико-идеологического, социально-нравственного порядка, в какие эволюция общества ставит художника» [2, с. 141].

Ювелирная традиция Урала насчитывает более трех веков. Первые мастерские по обработке камня были основаны в Екатеринбурге в 1726 году. А в 1765 году на их базе была основана Екатеринбургская гранильная фабрика (ЕГФ), которая стала не только фабрикой добычи и обработки камня, но и школой профессионального обучения художников-ювелиров.

Богатство и разнообразие каменных месторождений Уральских гор предоставило местным художникам широчайшие возможности для творчества. Во второй половине XIX века уральские мастера уже создают сложные детализированные композиции, отличающиеся богатой палитрой оттенков. Основным источником вдохновения для мастеров этой эпохи служили природные мотивы, главным образом, растительный мир Урала. Авторы стремились сохранить и подчеркнуть уникальную красоту натурального камня, его природу и фактуру. В XX веке Уральская ювелирная школа, не теряя присущего ей колорита, переживает новый виток своей эволюции и развивается в контексте общей ситуации, сложившейся в ювелирном искусстве второй половины.

XX век, особенно вторая его половина, привнес новые идеи и художественные приемы в работу с металлом и камнем. Художники-ювелиры объединяются в сообщества, вырабатывая единые принципы работы и формируя уникальный «уральский стиль», в котором вековые национальные традиции и культурный опыт переосмысливаются применением новаторских приемов. Особенности этого стиля иллюстрируют работы знаменитых мастеров этого времени, к которым относятся В. Храмцов, Л. Устьянцев, М. Лесик, В. Ветров, В. Комаров, М. Бабин, В. Сочнев. Художественное содержание их произведений зачастую перекликается с фольклорными и литературными сюжетами Урала, а в пластических образах легко угадываются природные, цветочно-растительные мотивы.

Уникальная особенность региона в том, что природный камень здесь — не просто поделочный материал, он становится неотъемлемой частью ментальности населения. Камень для уральских мастеров — живой, пластичный материал, из которого можно извлечь любой образ и форму, а также выразить его средствами разнообразие художественных, истори-

ческих и культурных смыслов этих земель: «Корни традиций уральского ювелирного дела уходят в вековые традиции резьбы по камню. Вот эту любовь к резанию камня я считаю основной традицией, которую мы поддерживаем в настоящее время. В прошлом основное внимание было обращено на камень. Красивый камень и очень скромная оправа. А потом не надо забывать, что к ювелирному искусству относится и огранка камней. А огранка камней в нашем краю всегда была великолепной» [1, с. 31].

Доктор искусствоведения А.Г. Янбухтина пишет об уральской ювелирной традиции так: «В соотношении “камень-оправа” первый играет ведущую роль. От характера камня, его эстетических качеств идет главный импульс в формировании и моделировании художественного образа ювелирной вещи» [6, с. 76].

Значительные вехи истории Урала связаны с этапами практического освоения ландшафта, добычи и переработки этого материала. Сам камень стал для уральцев объектом почитания, восхищения и глубокого уважения, что легло в основу сформировавшейся здесь ювелирной мастерской и традиции камнерезного дела. Эта особенность ярко отражена в известных сказах П.П. Бажова, в которых автор возводит камень в статус главного природного сокровища края.

Рассмотрим подробнее несколько авторских художественных произведений, ярко демонстрирующих уральский колорит.

Комплект «Омут», работа екатеринбургского художника-ювелира Михаила Михайловича Лесика, созданная в 1993 году, включает серьги и колье из мохового агата, граната и уваровита (рис. 1). Используя похожие по рисунку камни, автор не стремится сделать композицию симметричной, оставляя в ней долю природной «спонтанности», выраженной в сочетании разные цветов, масштабов и фактур. В качестве оправы Лесик использует мельхиор: по его мнению, этот металл способен подчеркнуть красоту камня, не отвлекая внимание зрителей.



Рис. 1. М.М. Лесик. Комплект «Омут». 1993. Мельхиор, агат, уваровит, гранат. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства Урала

Свердловский художник, камнерез, ювелир Виталий Николаевич Сочнев (1939–1998 гг.) в своем гарнитуре «Лесная сказка» (1979), состоящем из массивного кольца и браслета, удачно использует филигрань в сочетании с витиеватым узором камней малахита. Завитки из скрученной проволоки обрамляют насыщенную зелень камня, создавая выразительную светотеневую игру (рис. 2).



Рис. 2. В.Н. Сочнев. Гарнитур «Лесная сказка». 1979. Малахит, мельхиор

На примере этих и других произведений можно выделить основные принципы, формирующие индивидуальность ювелирной школы Урала: доминанта природного камня со стремлением художника подчеркнуть его естественную красоту; смелое использование металла, играющего здесь второстепенную роль; яркая образность и тяготение к некоторой станковости (создание эстетически выверенных произведений, которые не имеют прямого утилитарного назначения). Многие из этих ювелирных украшений изначально задумывались, скорее, как экспонаты музеев и тематических выставок, нежели чем дополнение к наряду (разве что это образ, стилизованный под ретро).

Одновременно с этим во второй половине XX века развивается и иное направление ювелирной мысли: серийное производство украшений. Потребительский спрос на такие украшения с середины столетия резко возрос, а технологическое оснащение мастерских позволяло авторам заниматься созданием изделий массового характера. Поделочный камень также служил здесь основой и композиционным центром всего украшения.

В целом отечественный ювелирный рынок второй половины XX века не отличался разнообразием украшений среднеценового сегмента. Перед ювелирами возникла задача создания изделий из природных поделочных камней и недорогих цветных металлов, которые являлись бы золотой серединой между дорогими, выполненными в единственном экземпляре, ювелирными украшениями и массовой бижутерией.

На первый план в таких изделиях выходили художественная идея и возможность подчеркнуть индивидуальность. К этому направлению ювелирного творчества данной эпохи относится и сложившийся сегмент оригинальных авторских украшений с поделочными камнями, оправленными недрагоценными металлами.

Именно это новое направление стало для художников-ювелиров площадкой для экспериментов с техниками и возможностью выражать смелые авторские замыслы. Разработка серийных украшений еще не успела обзавестись устоявшимися канонами, а материалы не были столь дорогими, как те, что использовались при создании эксклюзивных «музейных» произведений. Авторы не боялись экспериментировать и, вдохновленные свободой творчества, стремились создавать индивидуальные, не похожие на работы других мастеров, произведения.

Тем не менее, художники взаимодействовали друг с другом, формируя и оттачивая новые приемы пластической работы, перенимали друг у друга ювелирные техники и удачные сочетания материалов. Все это привело к становлению относительно единого и узнаваемого стиля.

На этот стиль оказало определенное влияние и творчество ювелиров Запада, но, в случае с уральскими мастерами, это влияние было незначительным. Уральская ювелирная традиция уже имела глубокие корни и присущую ей индивидуальность, сформированную в контексте природных, фольклорных и историко-экономических факторов региона.

Тяготение к индивидуальности и узнаваемому авторскому стилю в XX веке парадоксальным образом соседствовало с зарождением серийного производства украшений. Жизненный уровень населения вырос, и это не могло не спровоцировать интерес к эффектным, но доступным ювелирным украшениям.

Такая бижутерия обладала огромным потенциалом к разнообразию и многогранности. Для авторов она стала полем творческих экспериментов, а для владельца — возможностью расширить границы индивидуальности и выделиться из массы (или, наоборот, раствориться в ней). Эксклюзивная бижутерия, воплощающая оригинальную авторскую задумку, переходила из предмета массовой культуры или дополнения к костюму в ранг эстетической вещи.

О некоторых ювелирных изделиях, отражающих специфику этого времени, можно говорить как об атрибутах эпохи, ее символах. Пример — наградные медали периода социализма. Сегодня такие произведения ювелирного искусства могут служить символом определенной эпохи, выражая в себе технологические особенности времени и его философию.

В конце века (1980-е годы) в творческой среде появилось такое понятие, как «инакомыслие, разномыслие». Художники, понимавшие ограниченность ценностей, транслируемых советской властью, отстаивали свое право на свободу мысли и творчества. В своих произведениях они придерживаются вечных ценностей: красота, семья, род, любовь, ключевые вопросы человеческого существования.



Рис. 3. Ювелирные работы Джио Помодоро

Некоторые из художников стремились ориентироваться на современные тренды зарубежной ювелирной школы, но это затруднялось недоступностью некоторых материалов и технологий.

На Западе развитие ювелирного мастерства во второй половине XX века протекало в двух руслах: авторском и серийном. Важнейшим фактором, повлиявшим на формирование нового витка западного ювелирного искусства, стал научно-технический подъем, а также модные веяния в искусстве и архитектуре. Иностранные ювелиры активно искали новые формы и технологии работы с материалами, чтобы создавать не просто красивые украшения, но и произведения со смысловой нагрузкой, отражающие реалии того времени: зарождение современной техногенной цивилизации, с ее новым миропониманием и новыми технологиями.

Одним из новаторов, начавшим смело применять инновационные техники в своей работе, стал итальянский скульптор и ювелир Джио Помодоро (Giò Pomodoro, 1930–2002 гг.). При создании ювелирных изделий он использует тиснение на металле, наложение на него различных фактурных материалов, добиваясь эффекта коллажа. Хорошо узнаваемы его приемы и техники масштабных работ в бронзе, служащие для эффекта контрастного сочетания больших полированных поверхностей и сложной деталировки. В дизайне золотых украшений художник делает выбор в пользу базовых абстрактных форм, созданных путем тиснения: куб, цилиндр, сфера. Используя пластические свойства металла, Джио Помодоро пытался открыть внутреннюю структуру формы, сочетая плавные волнообразные линии с механическими деталями, напоминающими дета-

ли двигателей или часовой механизм. Экспериментируя с материалами и фактурой, автор стремился отразить в воплощенном художественном образе свой взгляд на современный мир (рис. 3).

Другие художники западных стран второй половины XX также формировали свой творческий почерк, экспериментируя с различными материалами и технико-технологическими приемами для создания изделий, которые можно было выпускать серийно.

Исследователь И.Ю. Перфильева, прослеживая эволюцию ювелирного искусства сквозь призму общеевропейских художественно-стилистических тенденций века, отмечает, что ювелиры Запада использовали новые технологии в стремлении найти более современные методы раскрытия художественного образа и использования украшений в формировании индивидуального образа: «В 1970-х складывается новое направление, характер которого определяется отношением к носителю украшения как к пластическому объекту. Его создателями были голландцы Эмма ван Леерсум и Гийса Баккер. В 1980-е годы эта идея получила повсеместное признание и была доведена до “одеждоподобности”. Возникновение этого направления стало результатом открытия близости украшения и скульптуры как пластических структур, чему в значительной степени в послевоенные годы способствовала работа в ювелирном искусстве многих скульпторов. Так у итальянцев, под влиянием творчества Антона Фрюхауса, Бруно Мартинацци, сложился своеобразный жанр украшений в виде органопластики» [4, с. 214].

Заслуженный художник России, екатеринбургский ювелир Владислав Михайлович Храмцов (1932–2006 гг.) был одним из первых отечественных мастеров, который имел доступ к новым материалам, дорогим драгоценным камням и металлам, и это играло немаловажную роль при разработке украшений. Идя в ногу с модными веяниями Запада и пытаясь уловить запросы общества, Храмцов создает на основе природного камня эффектные, красочные геометричные работы, которые пользовались популярностью у высокопоставленных чиновников и других представителей элиты.

Орнаментальная дробность классической ювелирной школы в украшениях Храмцова уступает место лаконичной скульптурности, монументальности и объемности форм. Подвес В.М. Храмцова «Зазеркалье» (1996 г.) имеет форму неправильного прямоугольника, в центре которого расположен ярко-фиолетовый аметист. От него расходятся, словно разлетаются в разные стороны, лучи-осколки, вырезанные автором из фенакита — редкого уральского минерала (рис. 4).



Рис. 4. В.М. Храмцов. Подвес «Зазеркалье». 1996. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Другое направление творческой мысли конца века — ориентация на национальную идею. Российские художники, архитекторы, ювелиры активно использовали национальные ключевые смыслы в своих творениях. Даже сами названия работ зачастую апеллировали к историческому или культурному символу, например, гарнитур А.П. Мирошникова «Царевна Лебедь» (1989 г., рис. 5).

Еще одна ветвь уральской ювелирной традиции ярко выражена в творчестве Владимира Николаевича Устюжанина, художника-ювелира Свердловского ювелирного завода. Стиль его работ столь индивидуален и узнаваем, что получил собственное название — «устюжанинский». Произведения автора отличает особая архитектоника: все детали работы подчинены стройному ритму, структурированы и связаны в гармоничное целое, форма которого не просто выражает эстетические представления художника, но и несет некий семантический смысл.

На примере гарнитура «Хорошее настроение» можно четко проследить динамику формы, увидеть, как малахитовые сегменты направлены к композиционным центрам — полупрозрачным цитринам (рис. 6). В другой его работе «Аве Мария» (1994 г.) фрагменты из аметиста, чароита и перунита, обрамленные серебром, складываются в единую композицию, вызывающую ассоциации со сводами католического храма (рис. 7).

Становления уральской ювелирной школы во второй половине XX века шло параллельно с активными творческими поисками художников-ювелиров. И результаты этих поисков были оценены не только на родине мастеров, но и за границей. Уже в 1958 году в Брюсселе на Всемирной выставке были представлены украшения с уральскими самоцветами. Уральские ювелиры создали целую коллекцию брошей для пальто и костюмов, представленных в 1961 году московским Домом моды на выставке в Париже.

Несмотря на появление новых материалов и приемов обработки камня, уральские ювелиры сохраняли уважение к его природной красоте,



Рис. 5. А.П. Мирошников. Гарнитур «Царевна Лебедь». 1989. Агат, адуляр, окаменелое дерево, мельхиор



Рис. 6. В.Н. Устюжанин. Гарнитур «Хорошее настроение» (гривна, серьги). 1987. Нейзильбер, малахит, цитрины



Рис. 7. В.Н. Устюжанин. Гарнитур «Аве Мария». 1994. Серебро, чароит, аметисты, перунит

неповторимому рисунку и фактуре. Все внимание мастера было направлено на то, чтобы подчеркнуть его естественную красоту, при этом ювелиры смело сочетали разные виды самоцветов и полудрагоценных камней, а также камень и металл.

В целом, во второй половине XX века уральская ювелирная школа продолжала развиваться как сложное, обладающее глубокими культурными корнями явление, а работы самобытных и талантливых уральских мастеров сформировали уникальный и целостный сегмент российского декоративного искусства.

Список литературы:

1. *Зайцев Г.Б.* «Круглый стол» ювелиров // Уральский следопыт. — Свердловск, 1985. — 8 августа. — С. 30–35.

2. *Морозов А.И.* Художник в современной России: проблема выбора социальной роли // Современное искусство в контекстах: теория, история, география, общество: материалы научной конференции, Москва, 20–22 сентября 1994. — Москва, 1995. — С. 139–149.

3. *Перфильева И.Ю.* Русское ювелирное искусство второй половины XX в. Основные художественные тенденции и направления. — Москва, 2000. — 252 с.

4. *Перфильева И.Ю.* Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. — Москва: Прогресс-традиция, 2016. — 512 с.

5. *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. — Москва: Политиздат, 1976. — 61 с.

6. *Янбухтина А.Г.* Декоративное искусство Урала // Советское декоративное искусство. — Москва: Советский художник, 1978. — С. 72–80.