И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник Отдела художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ РАХ. Заслуженный деятель искусств РФ
E-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILIEVA

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, Honored Artist of the Russian Federation
E-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_21_31

ВОДА КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ XX В.

WATER AS THE SEMANTIC DOMINANT OF THE FIGURATIVE-SPATIAL SOLUTION OF JEWELRY WORKS BY RUSSIAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY

Мастера авторского ювелирного искусства России на протяжении второй половины XX — первой четверти XXI века постоянно обращаются к образу воды в разных ее субстанциональных состояниях: жидкой или твердой. Считалось, что этот феномен — лишь часть отражения в «тематических» произведениях образов окружающего мира. Однако если выстроить востребованные мотивы: капель, потока, волны, водоема, дождя, льда — в хронологическом порядке, становится очевидным, что популярность их имеет более глубокие корни. Сопоставление моментов актуализации образов воды с современным им социокультурным контекстом показывает, что в этом проявилось подсознательное стремление использовать образ воды как семантическую доминанту художественно-образного, колористического и пространственного решения авторских ювелирных произведений.

The masters of the author's jewelry art of Russia during the second half of the XX — first quarter of the XXI century constantly turn to the image of water in its various substantial states: liquid or solid. It was believed that this phenomenon was only part of the reflection of images of the surrounding world in «thematic» works. However, if you arrange the popular motifs: drops, stream, wave, reservoir, rain, ice, in chronological order, it becomes obvious that their popularity has deeper roots. A comparison of the moments of actualization of water images with the contemporary socio-cultural context shows that this manifested a subconscious desire to use the image of water as a semantic dominant of the artistic, figurative, coloristic and spatial solutions of the author's jewelry works.

Ключевые слова: авторское ювелирное искусство, концепт, субстанциональные свойства воды, образы водной стихии, семантическая доминанта, образно-пространственное решение, художественный образ.
Keywords: author's jewelry art, concept, substantial properties of water, images of the water element, semantic dominant, figurative spatial solution, artistic image.

Во второй половине XX века специфика бытования произведений авторского ювелирного искусства в условиях регулярных выставок различного статуса — от городских до всероссийских и всесоюзных — жестко требовала от художников-ювелиров создания «тематических» произведений (1). Поиск выхода из этой ситуации они находили в обращении к метафорам; так для выставки, посвященной 60-летию Октябрьской революции, Н.Л. Гаттенбергер решила художественный образ комплекта украшений на основе растительного мотива — грозди рябины — Гарнитур (гривна, браслет) «Октябрь», 1977, серебро, гранаты, АОО «Вуарт-ВХПО» (б. ВХПО им. Е.В. Вучетича).

В критике этого времени в целом утвердилось мнение, что под влиянием изобразительного искусства в «станково-прикладных» произведениях, включая ювелирные, художники обратились к отображению реального мира: природы. Тогда же для определения этого направления возник термин «натур-стиль» [1]. В то же время, никто не обратил внимание на то, что появление некоторых мотивов связано не только с «госзаказом», но также с подсознательным желанием художников через современное кон-

цептуальное осмысление некоторых привычных образов, например, таких, как вода, передать в предметных формах ювелирных украшений свое личностное мировосприятие социокультурного контекста.

Размышление о том, что в художественной культуре сущность воды рассматривается преимущественно не как «предмет материального мира», а как «концепт», в частности, высказал филолог Ю.С. Степанов. Он считает, что такие сущности как вода представляются «не предметами материального мира», а «концептами» [2, с. 295], что особенно убедительно выражается именно в объектах предметного мира и конкретно — в произведениях авторского ювелирного искусства. Ключевыми субстанциональными свойствами воды являются текучесть [3, с. 31] и ее производные: поток, дождь, водоем, роса, изморозь, снег, лед. Все они на протяжении нескольких десятилетий, 1960–2000-х годов в большей или меньшей степени использовались художниками-ювелирами для воплощения образных решений уникальных, выставочных произведений искусства.

У нас нет «документальных» подтверждений того, что «образы водной стихии» в ювелирном искусстве этого времени — ясно осознанный ювелирами символический образ времени. Но все же частота обращения к нему и многообразие композиционных концепций позволяют предположить, что в определенных социокультурных обстоятельствах подсознательно в нем проявлялось своеобразное «почитание» воды современными российскими художниками-ювелирами как иерофанического материального объекта, иначе говоря, объекта, проявляющего «нечто отличное», существующее после физики, — метафизическое, в абстрактных формах отражающее их переживания и мироощущения.

Это проявляется в повторяемости тем-образов: оттепель, водоем, поток, дождь, атмосфера, лед. При этом они не сменяют друг друга, но сосуществуют одновременно на всех этапах эволюции авторского ювелирного искусства как самостоятельного художественного явления. Это индивидуальный язык каждого художника, в то же время представляющего ту или иную из ведущих региональных школ: московскую, ленинградскую/петербургскую, свердловскую/екатеринбургскую.

Опираясь на основные субстанциональные состояния воды, отраженные в творчестве российских художников-ювелиров, попытаемся выявить семантические доминанты образно-пространственного решения ювелирных произведений отечественных художников XX века в хронологической последовательности их появления.

Одной из первых в авторском ювелирном искусстве на рубеже 1960–1970-х годов была актуализирована субстанция текучести воды — капель. Она открывала довольно широкие возможности в создании востребованной на тот момент тематической ювелирной композиции. Посвященная сюжету пробуждения природы, через него в иносказательной форме «капель» раскрывала проблему пробуждения самосознания, надежд, инспирированных периодом «оттепели». В образах весенних месяцев, когда под лучами солнца начинается таяние снега и просыпается природа, Н.Л. Гаттенбергер в комплекте «Апрель» (1969) и Н.Г. Елфимов в более позднем колье «Март» (1978) воплощали метафизическое предощущение возможных перемен в жизни и творчестве.

Рис. 1. Тоне М.А. Нагрудное украшение «Капель». 1984. Мельхиор, цитрин, халцедон; скань, зернь. Москва. ВМДПНИ

Следует подчеркнуть, что в этот период «старшее» поколение творцов авторского направления в ювелирном искусстве еще не до конца «высказалось», а рядом с ним уже вставали «молодые». Здесь также сошлись чаяния двух поколений; личностное восприятие жизни и начало творческого пути в социокультурном контексте, когда в результате дифференциации декоративно-прикладного искусства на «авторское» и «промышленное» появилась реальная возможность творческого самовыражения в уникально-выставочных композициях.

В конце 1970-х в 1980-е годы сюжет «капели» (или «оттепели») обретет противоположную художественную транскрипцию. Он трансформируется из орнаментально-изобразительной формы в условно абстрактную. В броши «Оттепель» (1979) и сказочно-трагическом комплекте «Снегурочка» (1978) свердловчанина Л.Ф. Устьянцева, нагрудном украшении «Капель» (1984) московички М.А. Тоне (рис. 1) и ожерелье «Оттепель» (1986) ленинградки Ю.И. Паас-Александровой ключевыми элементами является не капли тающего снега, а «блоки» льда, из которого они вырываются. И тогда в сюжете «капель» появляется мотив преодоления.

Одновременно с «капелью» (оттепелью) в начале 1970-х годов актуализируется тема потока: водопада, родника, волны. Здесь на первый взгляд чисто изобразительный мотив оборачивается отображением в предметной форме украшения гаммы акустических эффектов: шумов

воды, образно воплощающих концепцию разнообразного пути/развития от начала до конца, «до полноты смыслового наполнения» [4, с. 252].

Формальным моментом, побудившим художников-ювелиров к обращению к «потоку», всегда конечному (не река), стали условия экспозиции художественных ювелирных украшений в диалоге с другими произведениями декоративно-прикладного и изобразительного искусства в пространстве выставочного зала.

Рис. 2. Устьянцев Л.Ф. Брошь «Водопад». 1971. Мельхиор, аметистовая друза. Сергиево-Посадский ГИХМЗ

Но, несмотря на общие социокультурные условия, каждое произведение раскрывает темперамент автора, являет форму его индивидуального творческого высказывания, ответа на вызовы живого художественного процесса, участником и творцом которого он сам является.

Так, броши «Водопад» (1971) (рис. 2) и «Родничок» (1977) Л.Ф. Устьянцева — отражение начала и завершения определенного этапа творчества этого яркого художника уральской школы. Первая создана в момент его возвращения в Свердловск из Смоленска, отказа от работы с бриллиантами и возвращения к уральским самоцветам. В диалоге аметистовой друзы с металлом еще чувствуется жесткость линий бриллиантовых изделий. Но образ воды дан как символ «оглушительных» перемен, обрушившихся на художника, отказавшегося от жесткой системы госзаказа, которой он предпочел свободное творчество в контексте поэтики «Сказов Павла Бажова».

Вторая — «Родничок» — относится ко времени, когда статус его как ведущего художника уральской школы окончательно утвердился и он «спокойно» работает в русле «ассоциативно-образного» направления в российском авторском ювелирном искусстве, поэтому расходящиеся круги замкнуты в себе, никуда не ведут, а растворяются вовне, стелются по земле, приспосабливаясь к ландшафту.

Принципиально противоположная позиция «изложена» в браслете В.М. Храмцова «Половодье» (1979) (рис. 3). Для него вода — стихия, непосредственно воздействующая на «ландшафт», мотив которого в этот момент опосредованно включается в образно-художественную систему авторского ювелирного искусства. Неслучайно произведения этого

художника ассоциируются с мелкой пластикой, обладающей ясным и выразительным силуэтом, дополненным цветными вставками лазурита.

В 1980-е годы наибольшую популярность обретает трактовка потока как родника — источника знания; то абстрактного образа воды — как в орнаменте браслета из комплекта «Родник» (1982) Н.Л. Гаттенбергер (рис. 4) , то вырывающейся из-под земли струи — в одноименной броши (1988). Естественно, композиции браслета и броши имеют свою специфику. Но в данном контексте более важным оказывается временной фактор их создания — от брежневского «застоя» к горбачевским «ускорению» и «перестройке».

Рис. 3. Храмцов В.М. Браслет «Половодье». 1979. Никель, лазурит. Собственность наследников автора

Столь же разнообразную/разноаспектную трактовку в 1980-е годы получает волна. В начале — это своеобразное перефразирование мотива ленты Мёбиуса как символа бесконечного движения. Например, в гарнитурах (браслет, пряжка) В.А. Авдеевой «Волна» (1988), выполненных в технике эмали по рельефу, с применением тоновой растяжки синевы «воды» в одном случае и цветовой – от голубого к золотистому «песчаной отмели» в другом.

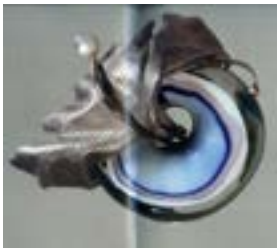

Рис. 4. Гаттенбергер Н.Л. Брошь «Родник». 1988. Стекло, перламутр. Москва. АОО «Вуврт-ВХПО» (б. ВХПО им. Е.В. Вучетича)

Аналогичным подходом — построением художественно-образного решения на орнаментализации изобразительного мотива — отличаются произведения художника старшего поколения Н.Л. Гаттенбергер, созданные в 1990-е и 2000-е годы: комплект «Пена» (1991) и брошь «Шторм» (2010). Однако вспененные воды — это одновременно символ жизни и смерти.

В 2010-е годы художниками-ювелирами Т.Ю. и Н.Ю. Тарасовыми предпринимается попытка расшифровывать тему потока как самодостаточную живую, но конечную в моменте субстанцию. В кулоне «Тайна реки» (2015) поток трактуется ими не как движение от истока к устью (от начала к концу), а как некий слой материи, скрывающей жизнь под ней. Взгляд зрителя намеренно направляется вглубь, перпендикулярно траектории движения воды. А серьги «Волна» (2016) (рис. 5) — образ необо-

римой силы стихии, сметающей и поглощающей все на своем пути, и потому в их пестрой текстуре считывается присутствие воды, песка, «отшлифованных» камней, «перемолотых» ракушек и разнообразного «мусора», которым наша цивилизаций наполняет воды мирового океана.

Одной из самых востребованных художниками-ювелирами стала тема водоема: видимый покой пруда, или озера, «<…> отражает каждое движение облаков, всякое изменение теней, но само неподвижно» [5, с. 88].

Первой к ней обратилась Ю.И. Паас-Александрова. В 1973 году на выставке «Советская Россия» она представила серию/сюиту брошей «Пруды». (рис. 6) Главным значением этой композиции стало открытие самостоятельной пластической темы в авторском ювелирном искусстве, инспирированной практикой экспонирования в обширных пространствах выставочных залов, альтернативой гипертрофированным формам традиционных украшений. Но вот на что никто не обратил внимания — это появление в композиции ювелирных украшений вертикали «Земля — Небо». А именно она применена художником в данных художественных объектах: в «зеркалах» агатовых вод представлено «отражение» неба.

Рис. 5. Тарасова Н.Ю., Тарасова Т.Ю. Серьги «Волна». 2016. Серебро, бумага, холодная эмаль. Санкт-Петербург. Собственность авторов

Рис. 6. Паас-Александрова Ю.И. Броши (3) «Пруды». 1973. Металл, агат, эмаль. Москва. ВТОО «СХР»

Эффект отражения вывел всю сюиту в трехмерное пространство. За Ю.И. Паас-Александровой последовал В.М. Храмцов. В броши «Заводь» (1981) и комплекте «Озеро» (1995) он использует этот прием в пределах одной предметной формы, что усиливает эффект движения облаков, отраженных в глади вод.

Иногда художники использовали этот прием для отражения океана чувств. Такова брошь «Озеро любви» (1974) Л.Ф. Устьянцева. Агатовая вставка голубого цвета в данном контексте откровенно отсылает к «улыбающейся» личине, олицетворяющей состояние счастья.

Для создания иллюзии внутреннего объема художники также применяли «опрокинутую» перспективу, то есть направленную по вертикали не

вверх — «земля — небо», а вниз — «водная поверхность — дно водоема». Примерами такого решения являются кулон «Озерцо» (1976) и браслет «Байкал» (1981) Л.Ф. Устьянцева — художественные образы глубоких озер, в скальных породах. Здесь вода превращается в границу между земным и подводным мирами. Ее глухая поверхность из непрозрачного лазурита как нельзя лучше соответствует состоянию «мертвой» воды Байкала перед надвигающимся штормом, что соответствует концепции создания внутреннего напряжения в границах предметной формы как художественного объекта. Похожее видение встречаем в гарнитуре «Старый пруд» (1984) В.М. Храмцова.

В начале 2000-х годов трактовка водоема резко меняется на «безучастную» — абстрактно-декоративную, как в комплекте Л.Ф. Устьянцева «Водная гладь» (2003). Яркая чистая бирюза без единого изъяна, отличающаяся высокими ювелирно-техническими показателями, безлика. Ассоциации с водой возникают только благодаря удачному выбору автором мотива оправы в виде стилизованного растительного декора. А Н.Л. Гаттенбергер в броши «Водоем» (2012) — для раскрытия темы «воды» пришлось прибегнуть к введению в композицию фигурки лягушки.

Помимо отражения, вертикаль «земля — небо» нашла воплощение в мотиве дождя, которому часто присваивается значение посланца между мирами, своеобразного символа вестника в парадигме осевой символики, пути из одного мира в другой и, одновременно, духовного развития и стремления к совершенству, которая традиционно связывается с образом облака [5, с. 670].

Исходным сюжетом в начале 1980-х годов стали следы дождя как результат столкновения дождевых потоков с землей, что отражено в комплекте «Ливень» (1980) Ю.И. Паас-Александровой.

Художники молодого поколения представляли тогда разные позиции, как бы исследуя художественно-выразительные возможности этого «водного» мотива. Диптих «Дожди в городе» (1988) О.В. Кузнецовой созвучен работе Ю.И. Паас-Александровой, в нем та же тональность столкновения: потоки воды, как «мечи», вонзаются в землю. Но одновременно, работая с новым материалом — оксидированным титаном, О.В. Кузнецова дает условно обобщенный образ дождей (рис. 7), более корреспондирующийся с символическим их значением в семантическом поле метафизического бытия человека.

В 1990–2000-е годы в творчестве В.М. Храмцова это уже потоки, несущиеся между небом и землею, как в гарнитуре «Дожди» (1994–1995), и

очищающее свойство воды, как в образе обновленной, напоенной влагой природы в его же гарнитуре «Весенний дождь» (2004). Пролившийся дождь прояснил небо и вывел из-за туч око солнца [7, с. 186].

Источник дождя — облака/тучи и его производные — туман и водяная взвесь также нашли отражение в авторском ювелирном искусстве России. Водяная взвесь (сырость, промозглость) стала ключевым элементом художественно-образного решения ювелирных произведений 1980-х — начала 1990-х годов в таких разных стилистических направлениях, как конструктивно-пластическое и ассоциативно-образное.

Рис. 7. Кузнецова О.В. Брошь «Дожди». 1987. Титан; оксидирование. Москва. ВМДПНИ

Тайное, но осмысленное движение облаков стало отправной точкой для создания Т.М. Балтро кольца «Облачко» (1985). Автор предлагает зрителю восхититься не только видимым — перемещением насыщенных влагой воздушных масс, но и отражением этого процесса на земле в бегущих тенях.

Рис. 8. Быкова Н.А. Брошь из серии « В Ленинграде от 0 до + 5 С'». 1990. Медь, эмаль; гравировка, оксидирование, фактурение. Москва. ВМДПНИ

А побудительным мотивом к созданию серии брошей «В Ленинграде от 0 до + 5 С°» (1990) (рис. 8) для Н.А. Быковой стало пребывание в обволакивающей атмосфере водяной взвеси, царящей в городе на берегу Балтийского моря.

Лед — устойчивая этнокультурная деталь в фольклоре Севера и средней полосы России. Лед, сковавший реку, — это мост, переправа через водное пространство, что символизирует смерть, отрицание жизни и, одновременно, соединение берегов. Это холод космоса и праздничная нарядность зимнего убора природы, выраженные через художественные метафоры в текстуре камня или металлическом узоре оправы. В многообразии субстанциональных состояний льда: снежинки, прочный или хрупкий, тающий, плывущий по реке или застывший на месте — раскрывается множество смысловых и эмоциональных нюансов не только в фольклоре, но также в авторском ювелирном искусстве.

Рис. 9. Мамонтова Е.С. Эскизы колец «Вьюга» и «Льдина». 2004. Бумага, белила. Москва. Собственность автора

В 1970-е годы художников-ювелиров особенно привлекала красота снега, воплощенная в изящном рисунке снежинок (серьги «Снегурочка», 1972, Н.Л. Гаттенбергер) или в прихотливом узоре инея (брошь «Иней», 1978, Л.Ф. Устьянцев).

А на рубеже 1970–1980-х гг. ключевым становится мотив «оледенения» природы. Таковы брошь «Иней» (1978) Л.Ф. Устьянцева, гарнитуры «Ледяной» (1978) и «Изморозь» (1981) В.М. Храмцова. Подобная трактовка сохраняется и в работах уральских ювелиров в 1980-е годы: комплект «Апрельский снег» (1984) В.М. Храмцова и брошь «Льдинка» (1985) Л.Ф. Устьянцева.

Однако для других ювелиров снег и лед — это прежде всего поэтика зимы. Москвичку Л.В. Ситникову восхищает сказочная красота зимнего леса, в которой она увидела разные эмоциональные состояния: и мотивы единения/сплочения перед природной стихией, и диалог родственных душ, и пронзительное одиночество — панно «Зимняя мозаика» (1982). А Н.Л. Гаттенбергер, много сотрудничавшая с киностудией «Мосфильм», в комплекте «Арктика» (1985) воплотила образ сказочно-прекрасного и одновременно устрашающего королевства льда.

В 1990-е годы тональность творческого прочтения льда заметно меняется. И здесь любопытно сопоставить произведения художников разных поколений: старшего — В.М. Храмцова — и молодого — Е.С. Мамонтовой. Гарнитуры «Пробуждение» (1997) и «Сказка Севера» (2003) В.М. Храмцова — это гимн жизни, пробивающейся сквозь лед. Кольца «Вьюга» и «Льдина» (2004) Е.С. Мамонтовой (рис. 9) – символически переданные в абстрактных пластических формах образы свирепости природных явлений.

Итак, приведенный в хронологическом порядке и представленный по основным сюжетным блокам — оттепель, поток, водоем, дождь, атмосфера, лед — анализ произведений авторского ювелирного искусства

подтверждает наше предположение о том, что возникновение «образа водной стихии» в этом виде искусства не было только данью необходимости создания «тематических» уникально-выставочных произведений. Напротив, подсознательное обращение художников-ювелиров к различным агрегатным состояниям воды на протяжении второй половины XX и в начале XXI века — свидетельство внутренних творческих поисков семантической доминанты образно-пространственного решения ювелирных произведений.

Примечания:

1. В 1970-е годы в личной беседе с автором статьи художник-ювелир М.А. Тоне рассказывала о том, как секретарь СХ РСФСР М.М. Тараев ругал художников декоративно-прикладного искусства за то, что они не создают тематических произведений.

Список литературы:

1. *Макаров К.А.* Натур-стиль // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 2. — С. 21–26.

2. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. — Москва: Академический проект, 2004. — 992 с.

3. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / перевод с французского Б.М. Скуратова. — Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с. (Французская философия XX века).

4. *Топоров В.Н.* Мифология. Том 2. — Москва: ЯСК, 2014. — 536 с.

5. *Рёскин Д.* Лекции об искусстве / Джон Рёскин. — Москва: Эксмо, 2023. — 224 с.

6. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. — Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. — 816 с.

7. *Генон Р.* Царь мира. Очерки о христианском эзотеризме. — Москва: Беловодье, 2008. — 224 с.