

Г. Н. Габриэль

Интерпретация авангардных идей в европейском ювелирном искусстве XX в.

Статья посвящена исследованию влияния станковых видов творчества на формирование и развитие нового художественного языка, пластических новаций в европейском авторском ювелирном искусстве XX в. Проблема рассматривается на примерах творческого сотрудничества художников авангардных направлений и ювелиров, а также в контексте студийной ювелирной деятельности мастеров современного искусства.

Ключевые слова: ювелирное искусство, авангардные художественные направления, студийное ювелирное творчество, ювелирные украшения

Galina N. Gabriel

Interpretation of avantgard ideas in European jewelry art of 20th century

The article intends to examine the influences of the fine art on the formation and development of the new art language, plastic innovations in the 20th century European jewelry art. The problem is being examined from the examples of the avantgard artists and jewelries cooperation and also within the frames of the studio jewelry activities of the contemporary artists.

Keywords: jewelry art, avantgard trends in art, studio jewelry art, adornment

В развитии ювелирного искусства XX в. важнейшую роль сыграли мастера, работавшие в «изящных» жанрах – живописи, скульптуре, графике и создавшие новые, авангардные художественные направления в этих видах творчества. Достаточно вспомнить такие знаковые имена, как Пикассо, Колдер, Брак, Дали, Мартинацци. Они же во многом изменили и наши представления о сущности ювелирного искусства, доказав, что в творчестве нет иерархии жанров, не может быть разделения на «высокое» и «низкое» искусство. Они также убедили нас, что «Творчество» и «Ремесло» могут вступать в «брак по любви», рождая мощные по художественной и эмоциональной наполненности произведения ювелирного искусства.

В одном из интервью журналу «Vogue» Сальвадор Дали высказал свои рассуждения о видении и понимании сущности ювелирного искусства и объяснил свое пристрастие к этому виду творчества следующим образом: «Мы пытаемся открыть было ли рождено ювелирное искусство для живописи или живопись для ювелирного искусства; мы убеждены, однако, что они рождены друг для друга: это брак по любви»¹. На самом деле в истории таких творческих союзов мог быть и расчет – экономический, иногда политический, иные побуждения. А начинается эта история в эпоху позднего Возрождения, когда постепенно в искусстве складывается иерархия жанров, а пути художника-творца и ювелира-ремесленника, виртуоза своего дела, расходятся.

В эпоху раннего Возрождения художники еще были универсалами и часто начинали свой путь учениками, подмастерьями именно в ювелирных мастерских. Здесь можно вспомнить Верроккьо, Боттичелли, наконец, Дюрера, который мальчиком пришел в мастерскую отца – золотых дел мастера, где и сформировались основы его точного, «ювелирного» рисунка. Он и позднее рисовал эскизы ювелирных украшений, как это делал и Ганс Гольбейн, приглашенный к английскому двору Генрихом VIII. Он писал портреты и выполнил более двух сотен эскизов подвесов, цепей, шляпных украшений. Из редчайших сохранившихся произведений ювелирного искусства, сделанных непосредственно великими мастерами той эпохи, можно вспомнить знаменитую «Солонку» («Сальера») Бенвенуто Челлини, выполненную для Франциска I в виде аллегии Союза Земли – фигура Цереры и Моря – изображение Нептуна. Искусство золотых дел мастеров тогда еще ценилось очень высоко, оно было близко к скульптуре, а ювелирные украшения на портретах эпохи Возрождения написаны с редкостной тщательностью, позволяющей оценить размеры и качество камня, определить технику исполнения вещи. В последующие эпохи декоративное искусство, в том числе ювелирное, начинает рассматриваться, прежде всего, как искусство, предназначенное для обслуживания жизни, быта, и мастера «высоких жанров» лишь в редких случаях уделяют ему внимание.

Интерпретация авангардных идей в европейском ювелирном искусстве XX в.

Вновь подлинный интерес к прикладным жанрам художники начинают проявлять уже на рубеже XIX–XX вв., в эпоху формирования стиля Ар Нуво, и первым среди них был Рене Лалик. Именно он заложил тогда основы нового авторского подхода в ювелирном творчестве, создал новый язык ювелирного искусства. В его украшениях не драгоценные материалы составляют основную ценность – это могли быть стекло, эмаль, рог, а художественная идея – символизм образов, материалов, техник. Лалик заставил публику принять свои ювелирные работы как произведения высокого искусства, он рассматривал их как «современный интеллектуальный талисман», и неслучайно их предпочитали носить женщины неординарные, такие как Сара Бернар, Эмма Калве, Лиана де Пуги. Можно вспомнить и еще одного яркого представителя Ар Нуво – Альфонса Муху, более известного как живописец и плакатист. Совместно с фирмой Фуке ему удалось воплотить в ювелирных украшениях характерные для его творчества образы *femme fatale*, будто сошедшие с его знаменитых театральных плакатов.

Лалик и Муха создавали лишь эскизы или модели ювелирных произведений, воплощали же их в материалах опытные ремесленники. Также работали и многие художники и архитекторы эпохи Ар Деко: Э. Багг, А. Левейи, Кассандер (Адольф Мурон)². И эта практика будет существовать весь XX в., лишь немногие мастера изящных жанров смогли или захотели овладеть навыками ремесла ювелира. Но параллельно появляются и так называемые «студийные украшения», когда художник сам придумывает и выполняет изделие в своей мастерской.

Одним из первых больших мастеров XX в., обратившихся к студийному ювелирному творчеству, был Александр Колдер. В мире искусства он известен, прежде всего, как скульптор, создавший знаменитые серии абстрактной скульптуры, так называемые «мобили» и «стабили». Его ювелирные работы в определенной степени сохраняют авторский почерк: практически Колдер переносит свою скульптурную технику в украшения и делает это удивительно органично. Чаще всего Колдер использовал мотив спирали, формируя конструкции украшений из медной, латунной, позолоченной бронзовой проволоки, из которых он делал и свои мобили. Всего Колдер создал более 1800 украшений, большая часть приходится на 1930–1950-е гг., хотя, как вспоминал сам художник, первые работы он сделал еще в детстве для кукол своей сестры³. Колдер и в дальнейшем выполнял ювелирные вещи почти исключительно для жены или друзей, и так поступали многие художники, в том

числе Пикассо, делавший украшения, в основном, для любимых женщин.

Первые ожерелья из обычной гальки и раковин Пикассо выполнил для своей подруги Доры Маар в середине 1950-х гг. Практически в это же время он начинает серьезно интересоваться ювелирным искусством Ренессанса и ищет возможность отлить несколько керамических произведений в металле. Именно в это время начинается его содружество с ювелиром из Экс-ан-Прованса Франсуа Уго. Он помогает воплотить в материале не только серебряные блюда Пикассо, но и его подвесы, броши на тему мифологии, корриды. Образ быка как воплощение власти, мощи, носителя мужского начала, как альтер эго самого художника, также становится постоянной темой ювелирных вещей Пикассо, выполненных из драгоценных металлов. Сам художник очень высоко ценил эти вещи и, как и Колдер, долгое время отказывался их тиражировать.

Творческое сотрудничество Пикассо и Франсуа Уго будет продолжаться еще долгие годы, но Пикассо будет уже не единственным художником, с кем сотрудничает Ф. Уго. Предприимчивый ювелир предложил и другим ведущим мастерам авангардных направлений – М. Эрнсту, Ж. Арпу и др. – воплотить в драгоценных материалах их эскизы и наброски. «На этот шаг французского ювелира толкнули вполне прозаические обстоятельства: заканчивался краткий период „празднования мира“, когда женщин привлекали украшения, так или иначе возвращающие их к довоенной жизни, нужны были новые идеи, способные поднять статус драгоценностей на новый уровень. Так и появился жанр „художественных драгоценностей“»⁴.

Среди тех, кто увлекся тогда поиском новых художественно-выразительных средств в создании украшений, были художники разных направлений. Возможно, это произошло потому, что ювелирное творчество предоставило им новые возможности выразить волнующие их интеллектуальные и эмоциональные концепции в самом коммуникативном, самом близком человеку искусстве. Такого прямого диалога, контакта с человеком не дает ни одна другая форма искусства.

Для Брака ювелирные изделия стали важной частью его позднего творчества, когда он решил попробовать себя в объемных вещах. Художник выполнил более ста гуашевых набросков и попросил известного ювелира барона Хегера де Левенфельда сделать по ним украшения. Так появилась коллекция «Птицы», осмысливающая ювелирными средствами тему полета, движения, рождающегося за счет фор-

мального решения вещи и разнообразно текстурированного золота. Еще одна знаменитая коллекция была навеяна греческой мифологией и «Метаморфозами Овидия». «Все эти вещи полны жизни, динамики, великолепно мастерство их исполнения, и они выполнены в узнаваемой стилистике живописных работ художника. Браку они настолько понравились, что он назвал Хегера де Левенфельда „продолжением своей руки“... и они еще долго и тесно сотрудничали»⁵.

Значительное место ювелирное творчество занимает и в биографии Сальвадора Дали. В 1985 г. в Нью-Йорке вышла книга известного английского критика и владелицы лондонской ювелирной галереи «Электриум» Барбары Картлidge – «Ювелирные украшения XX в.», в которой автор очень высоко оценивает значение ювелирных произведений Дали. Она отмечает, что, в отличие от Пабло Пикассо, Макса Эрнста, Александра Колдера, Жоржа Брака, занимавшихся ювелирным искусством время от времени, «Дали работает в этой области постоянно: его рисунки, осуществленные высококвалифицированными ремесленниками, составляют важную часть его вклада в искусство вообще, а экстраординарная коллекция его сюрреалистических ювелирных изделий из золота и драгоценных камней шокирует мир привычного ювелирного искусства своей дерзостью и экстравагантностью»⁶. Впервые к созданию эскизов украшений Дали обратился еще в 1930-х гг., когда он сотрудничал с Эльзой Скьяпарелли, известным модельером, чье творчество развивалось под влиянием идей сюрреализма. Но наиболее плодотворный период – 1940–1950-е гг., когда Дали делал подробные эскизы с комментариями и указанием материалов, а его идеи воплощали в материале блистательные ювелиры – Карлос Алемани и Фулько де Вердура. Ювелирные произведения Дали тех лет – это овеянное развитие его живописных образов: «Постоянство Памяти», «Мягкие часы», «Глаз времени»... Визитной карточкой этих вещей была цветовая насыщенность, обилие драгоценных камней. Но в то же время сам Дали писал: «Своими ювелирными изделиями я хотел бы выразить протест против той значимости, которая придается цене материала, используемого ювелирами. Я стремлюсь к тому, чтобы было оценено искусство мастера таким, как оно есть – дизайн и мастерство изготовления должны быть оценены выше стоимости драгоценных камней, как это было в эпоху Возрождения»⁷. Исследователи не раз отмечали, что из картин Дали нельзя выбросить ни одной детали, как нельзя их выбросить и из его ювелирных работ: они буквально насыщены художественными афоризмами,

ставшими знаковыми символами XX в. Одна из самых красноречивых деталей в его ювелирных вещах – факсимиле автора. Он выносит подпись на лицевую сторону, как традиционно делают живописцы, в то время как ювелиры обычно ставят клеймо на оборотной стороне изделия. Но это не привычка живописца, а дань возросшему значению, статусу авторского ювелирного произведения.

Пробовали себя в ювелирном творчестве и другие выдающиеся художники-сюрреалисты. Наиболее выразительные, на наш взгляд, вещи предложил Мэн Рэй, самый значимый авторитет в области фотографии XX в., превративший ее в вид искусства. Влияние сюрреализма прослеживается и в его немногочисленных, но выразительных ювелирных работах: кольцо «Дыра», брошь «Золотая маска», подвесы с эротическим подтекстом. Отдал дань ювелирному искусству и Жан Кокто, более всего известный авангардными кинематографическими шедеврами. В 1930-х гг. он делал эскизы украшений для Эльзы Скьяпарелли, Коко Шанель. Позднее, совместно с Франсуа Уго, создал более десятка вещей, где отразился интерес Кокто к античной мифологии, а в их стилистике отчетливо прослеживается сюрреалистический подход в формотворчестве, как например, в браслете «Конфиденциальность». Влияние сюрреалистических идей очевидно и в ювелирных вещах Рене Магритта, известного своими провокативными живописными работами; Джоржо де Кирико, создателя «метафизической» живописи, Ива Танги, выполнившего несколько украшений с мистическими пейзажами для Пегги Гуггенхайм.

С конца 1950-х гг. ювелирное искусство все более привлекает художников разных жанров и направлений. Этому способствовал целый ряд обстоятельств в социальной и художественной жизни мирового сообщества. Во многих творческих институтах открываются отделения декоративно-прикладного искусства, появляются новые учебные ювелирные заведения, например, знаменитая школа в Падуе, куда приходит послевоенное поколение молодых художников, жаждущих экспериментов с новыми идеями, формами, материалами. Проводятся крупные международные выставки, создаются многочисленные сообщества, появляются художественные журналы, галереи, поддерживающие эти эксперименты. Крупнейшие музеи и коллекционеры начинают выставлять и приобретать современные ювелирные работы, формируется слой потребителей авторских украшений. Все вместе это не только способствовало развитию студийного ювелирного творчества, но и привлекало к нему крупных мастеров разных жан-

Интерпретация авангардных идей в европейском ювелирном искусстве XX в.

ров и направлений в искусстве.

Все они по-разному подошли к формированию авторских концепций в ювелирном творчестве. Большинство мастеров практически переносило мотивы, образы, стилистические приемы, характерные для их живописных или скульптурных работ, в ювелирные произведения. Так поступали, например, представители поп-арта – одного из самых актуальных художественных направлений второй половины XX в. Принцип их работы заключался в выборе узнаваемого мотива и переводе его в драгоценные или недорогие материалы. Типичный пример – работы Роя Лихтенштейна, одного из лидеров поп-арта 1960–1970-х гг. Как в его живописных, так и в ювелирных работах, мы узнаем характерную манеру использования «Benday dots» – искривленных или направленных точек, формирующих изображение – подвес «Современная голова». Близкий идеям поп-арта Роберт Индиана, известный работами в виде обыденных, часто банальных, надписей, также напрямую интерпретирует собственную манеру в ювелирных вещах: кольцо «Love», собранное из литых золотых букв, практически в точности повторяет его самую знаменитую живописное произведение. Французский художник Ив Кляйн, близкий идеям поп-арта более всего известен как создатель в 1956 г. лучезарного ультрамаринового цвета, получившего название «международный синий Кляйна» (International Klein Blue). Эти яркие монохромные картины были невероятно эффектны на фоне современной ему аскетичной архитектуры, гипнотизировали глаз. Такой же синий можно видеть в его броши «Маленькая голубая Венера», узнаваемой даже без подписи. Виктор Вазарели, отец искусства оп-арта, ставшего частью популярной культуры, оказал в свое время мощное влияние на архитектуру, компьютерную науку, моду. Его ювелирные работы немногочисленны, но они достаточно выразительно воплощают концептуальные находки его опытов с оптическими эффектами: в комплекте украшений «Jolie» математически выверенная геометрия декоративных элементов рождает ощущение глубины и движения внутри этих вещей.

Своеобразно формировались концепции авторского ювелирного творчества в Италии, где «барьеры между „высокими“ и „низкими“ жанрами в искусстве традиционно не были так жестко артикулированы как в Европе»⁸. Важнейшими фигурами в этом процессе, особенно в 1960-е гг., были братья Арнольдо и Джиро Помодоро, параллельно создававшие скульптуру и ювелирные произведения. Их работы, с характерными органическими формами у Арнольдо

и абстрактно-экспрессионистскими у Джиро, в дальнейшем значительно повлияли как на известных итальянских мастеров – Марио Пинтона, Франческо Павана, Джампаоло Бабетто, так и на европейских и английских художников-ювелиров.

Отдельно «возвышается» в итальянском искусстве фигура Бруно Мартинацци, создавшего уникальный визуальный язык, с помощью которого художник интерпретирует реальность. Скульптор по первому образованию, он также закончил факультет химии и психологии, изучал философию, историю. Столь разностороннее развитие личности Мартинацци, несомненно, обогатило его творчество, где важнейшее место занимают вопросы человеческой природы, место человека в мире и его взаимодействия с ним. Критики справедливо назвали его «настоящим гуманистом и своего рода человеком эпохи Возрождения нашего времени»⁹. Самыми известными изделиями Мартинацци являются украшения в виде частей человеческого тела – рук, пальцев, губ, глаз и т. д., вызывающие широкий диапазон чувств: от восхищения до полного неприятия. Для Мартинацци эти вещи не были забавной игрой с эмоциями людей, они стали поводом для диалога владельца и украшения, символами восприятия внешнего мира. Например, рука, ладонь – важное средство коммуникации между людьми, символ силы, направленной на созидание или разрушение; глаз становится у художника символом вдумчивого, но пассивного восприятия внешнего мира¹⁰. Все творчество Бруно Мартинацци, продолжающего заниматься искусством, несмотря на преклонный возраст, представляет собой поиск равновесия между хаосом эмоций и упорядоченностью разума. Его работы оказали огромное влияние на развитие современного авторского ювелирного искусства как итальянского, так и мирового.

Свои идеи воплощали в ювелирном творчестве и другие крупные художники-концептуалисты. Луиз Буржуа, известная более всего серией скульптурных композиций «Пауки», варьирует их от гигантских размеров в монументальной пластике до миниатюрных брошей, выполненных из серебра. Дэмиен Херст, самый дорогой в мире концептуальный «провокатор» от искусства, знаменитый своим шокирующими инсталляциями – акулой в формалине, разрезанными коровами, свиньями и т. д., также отметился на ювелирном поприще. Много шума в прессе произвели его знаменитый череп, инкрустированный тысячами бриллиантов, фигурирующий под названием «Ради любви к Богу» – шокирующий символ «победы над смертью» или браслет «Очарование лекарств», напичканный таблет-

ками... И даже французская художница Орлан, мастер перформансов, в основе которых лежат публичные хирургические манипуляции с ее телом, меняющие по мнению автора не только ее лицо и тело, но и личность, произвела на свет несколько ювелирных украшений, отражающих идею «анатомического театра на показ» – брошь-автопортрет «Tete de Fou».

Таким образом, участие в ювелирном процессе XX в. художников авангардных направлений, несомненно, раздвинуло диапазон экспериментов в этом виде декоративно-прикладного творчества. Сама идея того, что ювелирное искусство может служить не только утилитарным целям, но и стать способом самовыражения для художника, была адаптирована и развита ювелирами. Главное – в нем появляется насыщенный визуальный подтекст, игра смыслами, образами, ничем не скованное отношение к форме, материалу.

Что же касается влияний зарубежной и отечественной художественной практики на развитие ювелирного искусства России XX в., то эти вопросы, несомненно, должны рассматриваться в контексте не только художественной жизни России, политических и социальных

обстоятельств, во многом определивших развитие ювелирного искусства в нашей стране, но и в контексте осмысления его места в мировом художественном процессе. Но это тема требует уже иного исследования.

Примечания

¹ Venet D. From Picasso to Jeff Koons: the artist as jeweler. Milano: Skira, 2011. P. 81.

² Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX в. в контексте европейских художественных тенденций, 1920–2000-е гг.: монография. Л. 7. Рукопись предоставлена автором монографии.

³ Venet D. Op. cit. P. 40.

⁴ Перфильева И. Ю. Указ. соч. Л. 7.

⁵ Venet D. Op. cit. P. 30. Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

⁶ Cartlidge B. Twentieth century jewelry. New York, 1985. P. 78.

⁷ Dali. Schmuckstucke. Turin; London; Venice: Umberto Allemandini & C, 2001. P. 11.

⁸ Dormer P., Turner R. The new jewelry: trends + traditions. London: Thames and Hudson. 1985. P. 19.

⁹ Falk F. Martinazzi. Stuttgart.: Arnoldsche, 1997. P. 11.

¹⁰ Casazza O., Zilioli E. M. Martinazzi. Livorno: Sillabe, 2009. P. 65.