

УДК 008:739.2
ББК 85.125.40,0
DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ АНГЛИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ирина Юрьевна Перфильева,

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств,
отдел народного и декоративного искусства,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
E-mail: perfileva-irina@yandex.ru

Реферат. Изучение особенностей региональных творческих школ в области ювелирного дела чрезвычайно важно в условиях глобализации современной культуры. Анализ художественных украшений, в том числе ювелирных изделий и арт-объектов, позволяет исследовать процессы художественной интеграции на материале, максимально приближенном к человеку, его телу, метафизике его мироощущения и мировосприятия. Каждая национальная школа ювелирного искусства, являясь частью общеевропейского процесса, имеет свою уникальную историю развития. Эволюция английской школы художественных украшений интересна тем, что она

выступает одним из лидеров интернационального движения в области ювелирного дела как вида пластических искусств. Здесь ярко выражены как общие, так и частные черты этого по-своему уникального региона, отделенного от Европы, но в то же время представляющего часть ее художественной культуры.

Середина XX в. — период становления английского ювелирного дела послевоенного времени, когда в нем происходила борьба с традиционными представлениями о ювелирных изделиях исключительно как о драгоценностях. В 1960–1970-е гг. шло становление английской школы авторского ювелирного искусства. Наконец, на рубеже XX–XXI вв. английские художники-ювелиры вливаются в интернациональное движение — создание художественных украшений, суть которого заключается в трактовке украшений как самостоятельной области пластических искусств, функционирующей как арт-объекты в контекстуальном поле человека.

Ключевые слова: ювелирное искусство, художественные украшения, арт-объект, глобализация, дизайн, репрезентация, коммуникативные возможности, оригинальная авторская концепция, свобо-

да творческой интерпретации, «неосвоенные» части тела.

Для цитирования: Перфильева И.Ю. Художественные украшения Англии второй половины XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 416–424. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424.

Творческий процесс создания художественных украшений, начавшийся в середине XX в., на рубеже XX–XXI столетий обрел необыкновенное многообразие. Критика отмечает: «Границы представлений об этом виде творчества... раздвинулись необычайно, четкие критерии оценок не определены...» [1, с. 56]. Общую картину составляет множество самых разных, иногда противоположных стилистических направлений, персоналий и региональных школ, не укладывающихся в географические границы и далеко выходящих за пределы привычных видовых границ искусства, которое традиционно было связано с костюмом, модой.

Эти объективные обстоятельства осложняют анализ современного состояния авторского ювелирного искусства, но одновременно они заставляют пристальнее взглянуть в каждую школу, рассмотреть ее развитие в общем контексте художественной культуры в условиях глобализации. Подход от частного к общему представляется наиболее целесообразным, поскольку позволяет выявить ключевые точки, маркирующие принципиальные изменения в эстетическом восприятии ювелирного изделия как произведения пластических искусств, обусловленные конкретными культурно-историческими событиями и явлениями. Это дает материал для сравнительного анализа художественно-стилистических особенностей региональных школ, из своеобразия которых складывается картина целого — современное авторское ювелирное искусство как общемировое явление.

Английская школа — одна из самых интересных и показательных. Она представляет относительно изолированное сообщество художников, которые, стремясь влиться в общеевропейский вектор художественно-стилистического развития, отстаивают свою особость, обусловленную географическим расположением на острове. В отличие от других западноевропейских стран, рационально принимающих свою принадлежность к европейскому сообществу, в метафизическом смысле Англия близка к России, которая также стремится влиться в общеевропейское художественное пространство, осознавая себя частью Европы. Однако Россия подчеркивает свою особенность многонационального государства, расположенного на двух континентах.

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ (СЕРЕДИНА XX В.)

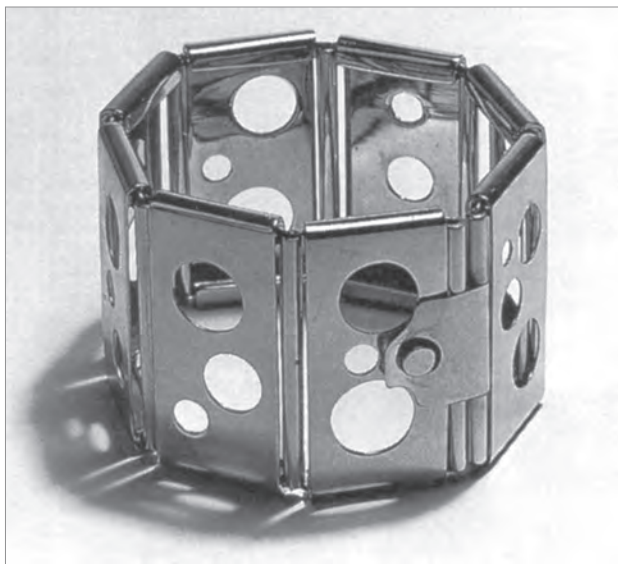
В течение первой половины XX в. английский ювелирный дизайн развивался под влиянием континентальной моды — стилистики позднего ардеко. Во время Второй мировой войны производство ювелирных изделий как статья роскоши облагалась огромным, постоянно растущим налогом, который в Англии был особенно высоким: от 10% в 1943 г. до 125% в 1947 г. [2, р. 189]. Это положение в целом сохранялось и в послевоенные годы. На уровне потребительского спроса оставались привлекательными предметные формы украшений предвоенного мира, что типично для периода «празднования мира». Однако ювелиры прекрасно понимали, что буквальный возврат к ним невозможен.

И все же дизайн ювелирных изделий еще долго был едва ли ни единственной сферой, которую фактически не затронул пафос созидания нового, заявленный в 1946 г. на выставке «Британия может делать это», которая открылась осенью 1946 г. в залах Музея Виктории и Альберта. Здесь декларировался принципиально иной вектор развития — «оппозиция “производство — потребление”» [3, с. 15]. Представленные образцы дизайна завтрашнего дня делали выставку знаковым событием послевоенных лет для Британии, что стимулировало более активный социокультурный характер дизайна, ставшего универсальной объединяющей силой¹.

В промышленных изделиях Англии начался процесс освобождения от надуманной стилизации и переход к самостоятельным решениям, обусловленным общими стилистическими тенденциями в дизайне середины XX в., где место лидера принадлежало странам Скандинавии. В скандинавском дизайне господствовали чистые лаконичные линии. В ювелирном деле это направление коснулось главным образом недорогих изделий из серебра [4, р. 12]. В производстве драгоценных ювелирных изделий все обстояло иначе.

В этой сфере материально-художественной культуры, априори консервативной, разнообразно воплощались и традиционное восприятие украшений как дополнение к костюму, и «натурализм» в форме акцентированного внимания на естественных художественно-выразительных свойствах природных и экзотических материалов, а также интерпретации авангардных течений в искусстве начала

¹ Аналогичные процессы проходили и в других странах. Однако при внешнем сходстве очевидна разница. Так, в 1945 г. в Музее народного искусства в Москве состоялась выставка «Русское народное крестьянское искусство», а в 1946 г. в Государственном музее восточных культур проходила уже Всесоюзная выставка народного и декоративно-прикладного искусства.



Слущкий Н.
Браслет. 1931. Хромированное серебро

века. В совокупности это позволяло преодолевать однообразие продукции военных лет. Массивные, «мощные» камнями драгоценности или их имитации 1940-х гг. сменили более легкие изделия, выполненные в технике филигрании с включением драгоценных камней в ажурный узор и массово выпускавшиеся промышленными производствами².

На этом фоне происходит возврат к разделению украшений на вечерние и дневные. Первые традиционно принимают значение символа достатка и благополучия, поэтому определяющую роль в их создании играют драгоценные камни, часто коллекционных характеристик. Недорогие ювелирные изделия более не имитируют драгоценности. Напротив, они противопоставляются им, привлекая внимание оригинальностью творческой концепции своего создателя.

В становлении английских художественных украшений большую роль сыграл европеец с российскими корнями Н. Слущкий, получивший образование в Венских мастерских и работавший с Л. Мохой-Надем в Баухаузе. В Англии, куда Н. Слущкий переехал из Германии в середине 1930-х гг., он стал профессором Центральной школы искусства и ремесел, Королевского колледжа, директором Школы промышленного дизайна в Бирмингеме и Департамента промышленного дизайна в Бромли — районе на юго-востоке Лондона. За многие годы работы он воспитал многих ведущих художников, определивших вектор стилистического развития авторского ювелирного искусства во второй половине XX века.

² К созданию недорогих модных украшений обращаются ведущие ювелирные дома (Картье, Тиффани), а также дома моды (Шанель).

В Англии программа действий, направленных на подъем художественного уровня ювелирных изделий до уровня качественного дизайна изделий художественной промышленности, началась с открытия в школах изобразительного искусства курсов по ювелирному делу. Они предназначались для учеников ремесленных специальностей, которые должны были посещать эти курсы раз в неделю. Другую часть составляли слушатели, чье профессиональное образование было прервано войной.

В техническом отношении курсы не соответствовали требованиям времени: они имели плохое, давно устаревшее оборудование. Их истинная ценность заключалась в эстетическом воспитании художников-ювелиров. Для этого, например, в Центральный колледж искусства и дизайна им. Св. Мартина в Лондоне были приглашены живописцы М. Кессел и А. Дэви, которым удалось создать атмосферу, позволившую ученикам со временем стать ведущими ювелирами художественных драгоценностей [5, р. 77]. Среди первых выпускников школы были С. Херэн и Г. Флэкингер, которая сначала изучала здесь курс по изящным искусствам, а затем по ювелирному делу.

Это было время, когда в лексиконе западноевропейской художественной критики впервые появился термин «художественные украшения». Им обозначались уникальные ювелирные произведения, выполненные по авторским рисункам известных мастеров изобразительного искусства XX века. Художественные украшения прямо противопоставлялись продуктам художественного ремесла, изделиям златокузнецов.

РАСЦВЕТ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА В АНГЛИИ (1960—1980-е гг.)

В 1960-е гг., на первом этапе этого противостояния, ставка делалась на продвижение «нетрадиционных», недрагоценных материалов, что было принципиально для молодого поколения ювелиров на Западе, имевших профессиональное образование, но не желавших потакать вкусам заказчиков. Отказ от традиционных ювелирных материалов — важный этап становления авторского направления в западноевропейском ювелирном искусстве. Многие молодые ювелиры выбрали работу с недрагоценными материалами, чтобы сделать свои изделия недорогими. Другие выступали таким образом против олицетворенной в них демонстрации власти. Отсюда подчеркнутая категоричность в выборе материалов, как будто художники стремились зафиксировать момент, когда

художественная функция украшения начинает доминировать над исконной — как оберега.

Знаковой фигурой в английском авторском ювелирном искусстве стала Г. Флэкингер. В 1962 г. она назначается руководителем нового экспериментального учебного курса в Колледже искусств в Хорнси. Параллельно с преподавательской работой она создает художественные украшения, которые отличает новое понимание эстетики этого вида изделий. В них синтезированы разные впечатления: этнические мотивы африканского искусства, недорогие материалы, а также серебро, золото, жемчуг и гранаты. Но главное, они представляют новый взгляд ювелира на традиции и новации.

С этого момента, благодаря ее активной преподавательской и творческой деятельности, в английском ювелирном деле начинаются изменения. Музей Виктории и Альберта проявляет интерес к произведениям современных художников-ювелиров и закупает их работы.

Популярными становятся неграненные кристаллы и необработанный камень, отличающие произведения Х. Захн и Д. Постона, использовавших гальку как символ противостояния мира природы миру технократической цивилизации, а также бронзу и текстиль. Тему диалога между произведением искусства — украшением и «продуктом» технического прогресса продолжила П. Мейеровиц. Созданные из обрезков металла украшения декларируют опасное торжество промышленного прогресса, развивающегося без оглядки на последствия.

Как только мастера доказали, что художественная ценность не определяется материалом, они вернулись к использованию золота наравне с «неювелирными» материалами, сталью, пластиком, текстилем и пр.

Новый импульс развитию художественных украшений в странах Западной Европы, в том числе Англии, дала выставка дизайнерских ювелирных произведений, состоявшаяся в конце 1966 г. в Лондоне, в галерее Э. Филиппса. На ней впервые была представлена коллекция «воротников» и браслетов из алюминия, созданная голландскими художниками Э. ван Леерзум и Х. Баккером. Она обозначила водораздел между принципиальными позициями в отношении к ювелирным изделиям: как к декоративному дополнению к костюму, с одной стороны, и арт-объекту, мелкой пластике, апеллирующей непосредственно к человеку, его телу — с другой. Выставка дала толчок к перестановке акцентов с концепции замкнутой в себе предметной формы украшения на идею интерактивного контакта ее с человеком.

Творческие открытия Э. ван Леерзум и Х. Баккера побудили и английских ювелиров Д. Уоткинса, У. Рэмшоу, С. Херэн, К. Броудхэд пересмотреть свое отношение к украшению. основополагающим принципом для этих художников становится взгляд на него, как на произведение пластического искусства, предназначенное и для тех, кто надевает его на себя, и для тех, кто наблюдает арт-объект вместе с человеком, его носящим. С этого момента начинается расцвет авторского направления в английском ювелирном искусстве. В 1970–1980-е гг. оно



Флэкингер Г.
Кольца. 1968. Серебро, золото, жемчуг, гранат



Уоткинс Д.
Колье. 1983. Бумажная спираль

жило стремлением разрушить сложившиеся ранее представления об украшениях, желанием сделать привлекательными недорогие украшения и уничтожить в дизайне клише, служащее удовлетворению банального честолюбия обывателя.

Но это не получило бы широкого международного резонанса, если бы не активная деятельность критиков и галеристов, побуждавшая участников процесса к открытым дискуссиям на выставках в галереях и музеях, в периодической печати. Особую роль сыграла галерея «Электрум», которую открыли в Лондоне в 1971 г. Б. Картлидж и Р. Тёрнер. В 1976 г. вышла книга, зафиксировавшая основные принципы современной классификации ювелирных произведений [4]. Главным вектором современного направления был признан отказ от всяких ассоциаций с драгоценными материалами и утилитарностью. Также признавалось несомненное расширение диапазона отношений между ювелирным предметом и человеком: художественные украшения стали идентифицировать как самостоятельные произведения искусства. Эти положения получили практическое подтверждение в 1982 г. на выставке в Лондоне³.

Лидерами направления стали У. Рэмшоу, С. Херэн, К. Бродхед и Д. Уоткинс, произведения которых маркируют важнейшие вехи в развитии новых английских художественных украшений: сознательный отказ от преемственности традиционных ценностей и понятий в ювелирном деле и переход к абстрактному минимализму.

У. Рэмшоу не только свободно компоновала различные материалы (металл, перья, текстиль, камни, золото и альтернативные ему металлы), ее произведения отличает техническое совершенство. Главное в них — это связь с фигурой человека в форме перформанса.

Ключевой для развития этого направления в Англии стала коллекция акриловых браслетов, созданная в 1976 г. С. Херэн. Она «ограничилась» соединением различных материалов в создании украшений из пластика. В «Юбилейных колье» (1977) эксперимент был продолжен как творческое исследование принципа сопряжения геометрических фигур с телом человека. Продвигаясь дальше, она придумывала «украшения» в виде шляп, сотканых из синтетических волокон и бумаги. По существу она

открыла английским художникам 1980-х гг. свой путь к созданию «одеждоподобных» украшений.

Тему своеобразных «одеждоподобных» украшений продолжила К. Бродхед, начав с серии браслетов и ожерелий из пластика и пучков нейлона, вмонтированных в рамки из самшита. Оттолкнувшись от «традиционной» формы круглого браслета, она перешла к «кривой линии» и завершила свой формотворческий эксперимент четырехугольником. Но главной задачей была игра между плоскими предметными формами украшений и объемами частей тела. Их подчеркнутая простота стилистически удачно сочетались с изысканностью и элегантностью, сохраняя базовый принцип уравновешенной асимметрии. В продолжение темы в 1983 г. К. Бродхед представила «Колье-вуаль», сплетенное из нейлона. В этом произведении синтезировались два типа украшений — колье, корона и собственно вуаль. Завершился этот опыт полной трансформацией украшения в «одежду» — «Семь колье» и «Семь рукавов» (1983).

Более брутальный вариант решения темы «одеждоподобных» украшений представлен в колье «Лестница» Дж. Манхейм (1983), восходящему к такой детали костюма, как стоячий воротник, обрамляющий лицо. Художник использовал эту форму для фиксации головы в определенном положении, не допускающем свободных поворотов.

В стилистике произведений Д. Уоткинса отсутствует категория «одеждоподобности». Помимо перформанса, ставшего в эти годы самой распространенной формой презентации произведений такого рода, он обращает внимание на тот период их «жизни», когда они покоятся «в коробке» — не надеты на человека. Тогда эти крупные и яркие, тщательно проработанные «металлические рисунки», как и арт-объекты из стекла, керамики, камня, должны работать самостоятельно вне системы «человек — украшение», сохраняя соразмерность масштабу его фигуры. В них легко угадываются отголоски конструктивистских концепций авангардных направлений первой четверти XX в., их установки на радикальное обновление искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ В ПЕРИОД ГЛОБАЛИЗАЦИИ (1990—2000-е гг.)

Одним из главных стилеобразующих факторов в середине 1990-х гг. становится глубоко личное, уникальное значение украшения и для его владельца, и для концепции создателя произведения. Для того чтобы украшение состоялось как произведение искусства, оно должно быть содержательно связано с конкретным владельцем.

³ Тогда же британской исследовательницей Б. Картлидж была предпринята попытка включить в общеевропейский контекст интереснейший процесс эволюции русского авторского ювелирного искусства [5]. На художников этого поколения косвенно повлияла деятельность Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР в Доме творчества «Сенеж» (1964–1985) под руководством Е.А. Розенблюма и работа с методом «открытой формы», предполагавшей проектирование пары «человек — вещь». В результате в России сформировалось уникальное, не связанное с западноевропейской традицией конструктивно-пластическое направление.

Художники переносят акцент на носителя украшения, что позволяет им представить стереоскопический взгляд на мир во всем его противоречии.

В круг внимания художников попадают вырванные из контекста окружающего предметного мира вещи или их детали, «эфмерные вещи» — исчезающие на глазах у зрителей, а также «следы», оставленные украшениями под воздействием явлений природы. Такие произведения сравнивают с «маленьким камушком, который позволяет ему в обстановке повседневной обыденности ухватиться за основу, нечто вечно ценностное» [6, р. 13].

Главенство драгоценных камней не то чтобы отрицается, а игнорируется, замещается сентиментальными и эмоциональными переживаниями, память о которых можно носить на себе. И украшение, и сам факт его ношения обретают значение послания от создателя к владельцу, а от него — обществу. Ювелирные и «неювелирные» украшения превращаются в арт-объекты, содержащие личные истории, ассоциации с близкими людьми и значимыми событиями. Их реальная ценность заключена в приближенности «к сердцу и разуму» [6, р. 19], в ассоциациях и воспоминаниях, связывающих человека с его прошлым.

Основной вектор поисков современных западноевропейских творцов «актуальных» украшений, в том числе и англичан, можно определить как интерес художников к множеству вопросов, которые обуславливают разнообразие авторских поисков и способов общения с владельцем. Они задумываются над возможностью создать нечто истинно драгоценное для человека, над смыслообразованием в украшениях, мотивами, побуждающими к выбору и интерпретациям владельцем. Отсюда и стилистическое многообразие, отражающее совокупность идей, умонастроений, устремлений, инспирированных в том числе новейшими научными открытиями в области биоинженерии. «Новое видение» изменило систему репрезентации в художественных украшениях как виде пластических искусств.

На рубеже XX—XXI вв. в Англии отчетливо прочитываются общеевропейские стилистические поиски новых связей в системе «создатель — украшение — владелец». Немаловажную роль в этом сыграла просветительская деятельность ведущих западноевропейских художников и дизайнеров в области ювелирного искусства. В середине 2000-х гг. в Центральном колледже искусства и дизайна им. Св. Мартина проводил мастер-классы Х. Баккер. Британские художники также ведут активную педагогическую работу в Европейских странах и в США. Среди них — такие известные художники, как автор книг-пособий по созданию ювелирных украшений Д. Уоткинс и У. Рэшоу.

Однако лидерами современных «актуальных» украшений стали художники иной формации, в частности Н. Филмер. Она «концентрируется на



Филмер Н.
Украшение для показа коллекции А. Маккуина. 2001

тех частях человеческого тела, которые редко оказываются в фокусе внимания ювелиров, между тем в них нет ничего ординарного, они уникальны и заслуживают особого внимания» [7, с. 233].

Принципиально отвергая концепцию декорирования тела, она воспринимает его как источник и катализатор идей, дизайна, относится к телу, как к «информатору», определяющему формы украшения и ощущения, которые оно вызывает в соприкосновении с человеком. Н. Филмер начала свой путь в ювелирном искусстве в середине 1990-х гг. с освоения «негативного пространства» между пальцами ног и рук, подмышечной впадины. Ни о каком декорировании мыслей не было. По словам художника, «работа с негативным пространством привела меня к тому, что я стала смотреть на тело с целью исследования пространства...» [7, с. 235].

Таким образом, вопрос «Для кого создаются авторские произведения ювелирного искусства» [4] на рубеже XX—XXI вв. был переформулирован так: «Вещь носит вас или вы носите вещь» [7, с. 235].



Бродхед М.
Брошь «Затычка для ванны». 2005. Серебро, резина

Иначе говоря, главная проблема сегодня — насколько значима в художественном отношении их взаимная интеграция.

Для Н. Филмер определяющее значение имеет диктат со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело. В этом ее эксперименты близки аналогичным поискам кутюрье Х. Чалаяна (1995), А. Маккуина (2001), Э. Хеш (2008). Сотрудничество с ними подвигло Н. Филмер к переходу на следующий этап эксперимента: она обратилась к материалам невозможным для использования в создании каких-либо функциональных предметных форм. Ее коллекции украшений из льда и шоколада (2001) с золотом стали своеобразным ответом на вопрос о стоимости и ценности ювелирных изделий. Доминирующую роль в них играет физическая реакция человека, которую художник декларирует как весьма своеобразную «форму украшения»: холод, влажность, накопец, боль или вкус и запах, съедобность красоты [7, с. 236].

В перспективе эволюции формотворческих концепций ювелирного искусства художник отводит ведущую роль новым функциональным аксессуарам — наушникам, айпадам и прочим гаджетам. Современная критика разделяет эти позиции,

определяя ассортимент украшений будущего как «телесное оборудование или снаряжение» [8]. Этот факт свидетельствует о том, что для современных художников тело перестает быть контекстуальным ландшафтом места. Взаимоотношения арт-объекта и субъекта перемещаются в иную, метафизическую сферу, апеллируют к сознанию человека, побуждая к контакту с художником, который стремится провоцировать зрителя на сопереживание как сотворчество.

Для многих художников постмодернизма собственно предметные формы украшений утрачивают интерес. На первый план выходят магические связи между украшением и человеком, восходящие к традициям древних культур.

Возродившаяся в 1990-х гг. мода на татуировки инспирировала целое направление, в которое включились художники почти всех западноевропейских стран [6, с. 44]. В Англии его проводником стала М. Фернесс, которая считает следы, оставленные «молниями», металлическими заклепками, кнопками и украшениями на теле человека, электрическими разрядами молнии, «знаками избранности» [6, с. 45], приписывает им сакральные свойства, которые она консервирует, покрывая такие «амулеты» акрилом или резиной.

Художественные украшения С. Бушера — это малые сюрреалистические нефункциональные арт-объекты, в которых переплетаются «память» и «смыслы». Художник вдохновляется археологией, историей и природой, перерабатывая все источники, вплоть до формы гнезда, муравейника, воссоздавая насекомых, зубы и черепа животных, воплощая их в золоте и серебре. Для него ценны и старые украшения, и старые сломанные игрушки, хранящие определенные представления о времени, и личные воспоминания. Необходимость найти выход из контролируемого, монотонного мира, где рулят смысл и логика, побуждает его взять что-нибудь из традиционного контекста и поместить в новый ландшафт [6, с. 32]. Тем же путем идет Л. Манн. Его простые по форме украшения представляют прихотливые комбинации из самых разных, порою весьма неожиданных элементов: деталей сломанных металлических игрушек, катушек и простых элементов движущихся механизмов или элементов компьютерного оборудования.

Английские художники сегодня часто работают с образами предметов из повседневной жизни, превращая их в арт-объекты, хранящие память о том обыденном, что не замечается как незначительное. Так, М. Бродхед дарит «минуту славы, торжества и важности» [6, с. 44] пробке для ванны. На создание ярких и по-своему декоративных браслетов, в которых воплощен виртуальный диалог традиционных форм переписки с современными средствами коммуникации, К. Исаака вдохновили цветные

резиновые ремни, которые еще используются для перевязывания пакетов Королевской почты в Великобритании, но уже редко попадают на глаза современному человеку, функционирующему в интернет-пространстве.

В сравнении со своими предшественниками художники рубежа столетий не только не отрицают преемственности, но декларируют ее как принцип своего творческого метода. Однако эта преемственность понимается ими не как «продолжение традиций» или создание реплик. Они апеллируют к «образу времени». Здесь можно найти аллюзии и на «бурные» 1970-е гг., и на георгианскую эпоху, как в произведениях Р. Лингхем. В ее композициях навеянные природой мотивы английского ювелирного искусства середины XVIII в. (птицы, цветы, листья, насекомые) трансформировались в использование перьев фазана. «Английское золото», применявшееся для изготовления недорогих украшений в георгианскую эпоху, уступило место прессованному картону и бумаге. Подвижные элементы выполнены в самых современных технологиях, но при этом изделия сохраняют флер сентиментальности искусства второй половины XVIII века.

Для художника Л. Ченга важно, что ювелирный арт-объект может одновременно означать для кого-то все, а для другого ничто [6, p. 157]. Ключом композиции из пяти серебряных медальонов является интрига между формой, предназначенной для хранения тайны, и невозможностью обнаружить ее в формах, которые невозможно открыть.

Рассмотренные английские украшения показывают, что на рубеже XX–XXI вв. эта «нулевая версия пластических форм» [9, с. 20] искусства выдвинулась далеко за видовые границы ювелирного дела, укоренившиеся в общественном сознании. Смысл современных художественных украшений состоит в том, что они расширили пространство метафизического за счет прекрасного. Гротеск и аб-

сурд, ставшие основой языка таких произведений, характеризуют их как знаки незаконченной, незавершенной метаморфозы на очередном витке эволюции искусства украшений в контексте постмодернизма.

Художественные украшения сегодня — своеобразный «каталог исторических репрезентаций видов украшений в самых неожиданных сочетаниях» [9, с. 26]. Это — смысловые коллажи, чья злая ирония балансирует на грани «искусства» и «неискусства», нарочито девальвирует традиционные представления об украшениях, что характерно не только для английских ювелиров, но и для художников других видов визуального искусства периода постмодернизма.

Список источников

1. Габриэль Г.Н. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский Ювелир. 2010. № 9. С. 56–60.
2. Schadt H. Goldsmith's Art : 5000 Years of Jewelry and Hollowware. Stuttgart ; New York, 1996. 240 p.
3. Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. Москва, 2013. 406 с.
4. Turner R. Contemporary Jewelry : A Critical Assessment 1945–1975. London ; New York, 1976. 192 p.
5. Cartlidge B. Twentieth-Century Jewelry. New York, 1985. 220 p.
6. Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery II. London : Black Dog Publishing Ltd, 2006. 190 p.
7. Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2010. № 16. С. 233–237.
8. Фишер Э. Некоторые соображения об отношении одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2010. № 16. С. 65–74.
9. Андреева Е.Ю. Постмодернизм : Искусство второй половины XX — начала XXI века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.

THE ARTISTIC JEWELRY OF ENGLAND (THE SECOND HALF OF THE 20TH — BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)

IRINA YU. PERFILYEVA

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russia

E-mail: perfilyeva-irina@yandex.ru

Abstract. *In the context of modern culture globalization, it is extremely important to study the specific features of regional creative schools of jewelry. The analysis of de-*

corative arts, including jewelry and art objects, allows to investigate the processes of artistic integration, using the material as close as possible to the person, their body, the metaphysics of their world-view and attitude. Every national school of jewelry art, being a part of the European process, has its own unique history of development. The evolution of the English school of artistic jewelry is interesting by the fact that today it is one of the leaders of the international movement in the field of jewelry as a form of plastic arts. The school owns both general and private features of this unique region, separated from Europe and, at the same time, representing a part of its culture. The middle of the 20th century was the period of development of the post-war English jewelry, when it was struggling

with the traditional notion of jewelry as exclusively goldsmithery. In the 1960–1970s, there was the establishment of the English school of author's jewelry art. Finally, at the turn of the 20th and 21st centuries, English artists-jewelers joined the international movement of "artistic jewelry" creation. The essence of this movement lies in the interpretation of jewelry as an independent field of plastic arts, functioning as art objects in the contextual field of a person.

Key words: jewelry art, artistic jewelry, art object, globalization, design, representation, communication capabilities, original author's conception, freedom of creative interpretation, "undeveloped" parts of the body.

Citation: Perfilyeva I.Yu. The Artistic Jewelry of England (The Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 416–424. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424.

References

1. Gabriel G.N. Intellektual'nye igry v sovremennom avtorskom yuvelirnom iskusstve [Intellectual Games in the Modern Author's Jewelry Art], *Russkii Yuvelir* [Russian Jeweler], 2010, no. 9, pp. 56–60.
2. Schadt H. *Goldsmith's Art: 5000 Years of Jewelry and Holloware*. Stuttgart, New York, 1996, 240 p.
3. Aronov V.R. *Dizain v kul'ture XX veka. 1945–1990* [Design in the 20th Century Culture. 1945–1990]. Moscow, 2013, 406 p.
4. Turner R. *Contemporary Jewelry: A Critical Assessment 1945–1975*. London, New York, 1976, 192 p.
5. Cartlidge B. *Twentieth-Century Jewelry*. New York, 1985, 220 p.
6. Cheung L., Clarke B., Clarke I. *New Directions in Jewelry II*. London, Black Dog Publishing Ltd, 2006, 188 p.
7. Interv'yu s Naomi Filmer britanskim dizainerom aksesuarov [An Interview with Naomi Filmer, a British Accessory Designer], *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2010, no. 16, pp. 233–237.
8. Fisher E. Nekotorye soobrazheniya ob otnosheniyakh odezhdy, ukrashenii i tela v dizaine [Some Considerations on the Relationship of Clothing, Jewelry and Body in Design], *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2010, no. 16, pp. 65–74.
9. Andreeva E.Yu. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism: The Art of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, 488 p.

НОВИНКА



Козьякова М.И. Исторический этикет. Москва : Согласие, 2016. 280 с.

Книга доктора философских наук, профессора М.И. Козьяковой посвящена европейскому этикету, его происхождению, истории его становления и развития. В ней представлен фактический материал, подтвержденный научным авторитетом известных отечественных и зарубежных ученых. Собранный и организованный в определенной логике, он позволяет упорядочить историческую эмпирику, раскрыть системность, структурную целостность культурного феномена. Рассмотренный в своем эволюционном развитии, этикет открывает новые грани; появляется возможность оценить не только формы, но и смыслы этого явления, вызывающего повышенный интерес как у специалистов, так и у широкой публики.

В книге подробно рассмотрен этикет как феномен культуры, представлен исторический обзор разных эпох (Возрождение, Новое время: абсолютизм и буржуазное общество), подробно рассмотрены традиции русского этикета (как во времена Петровских реформ, так и в Новое время). Отдельные главы посвящены различным направлениям этикета: жестикуляция, приветствие, обращение, светское общество, визиты, речевой этикет, этикет костюма, бальный этикет, застольный этикет.

Книга предназначена для тех, кто изучает или преподаёт историю культуры, а также для всех читателей, интересующихся этим предметом.