

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. А.Н. КОСЫГИНА  
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»

На правах рукописи

ТИМОХИНА Анастасия Владиславовна



**МЕТОДЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ.  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

Специальность 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн  
(искусствоведение)

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения  
Бесчастнов Н.П.

Москва – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                           |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>                                                                                      | <b>4</b>   |
| <b>ГЛАВА I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ.....</b>          | <b>13</b>  |
| 1.1 Истоки и раннее развитие форм ювелирных украшений .....                                               | 13         |
| 1.2 Канонический период формирования ювелирных украшений .....                                            | 20         |
| 1.3 Становление и развитие художественного проектирования ювелирных украшений (до XX в.) .....            | 40         |
| 1.4 Художественное проектирование ювелирных украшений в начале XXI вв. ....                               | 49         |
| <b>Выводы по материалу главы.....</b>                                                                     | <b>62</b>  |
| <b>ГЛАВА II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ .....</b> | <b>64</b>  |
| 2.1 Классификация ювелирных украшений. Принципы проектирования ...                                        | 64         |
| 2.2 Классификация систем ювелирных украшений. Принципы проектирования .....                               | 77         |
| 2.3 Композиция и образ в ювелирных украшениях .....                                                       | 86         |
| <b>Выводы по материалу главы.....</b>                                                                     | <b>106</b> |
| <b>ГЛАВА III. МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ.....</b>                          | <b>108</b> |
| 3.1 Структура и особенности процесса художественного проектирования ювелирных украшений .....             | 108        |

|                                                                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.2 Направления творческой работы в современном ювелирном искусстве.....                                                | 122        |
| 3.3 Графические методы визуализации и эскизирование.....                                                                | 129        |
| 3.4 Визуализация проекта ювелирного украшения неграфическими средствами. Основные формы и сфера применения .....        | 139        |
| 3.5 Современные тенденции использования компьютерных программ в художественном проектировании ювелирных украшений ..... | 144        |
| <b>Выводы по материалу главы.....</b>                                                                                   | <b>156</b> |
| <b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ.....</b>                                                                                                | <b>158</b> |
| <b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>                                                                            | <b>161</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>                                                                                                  | <b>171</b> |

## **ВВЕДЕНИЕ**

В настоящее время ювелирные изделия изготавливаются массово, мелкосерийно и в виде единичных изделий. Массовое производство ювелирных изделий определяет одну из составных частей дизайна современного мира. Однако в отличие от современного дизайна, определившего облик самолетов, автомобилей, различных приборов, станков, дизайн ювелирных украшений имеет под собой мощную традиционную ремесленную базу, без понимания которой современное его состояние сложно оценить. История производства ювелирных изделий насчитывает тысячелетия становления и развития, а ремесленная база имеет теоретическое и методическое закрепление.

Творческая практика в производстве ювелирных украшений предполагает применение как исторических, так и более современных методов художественного проектирования. Одни коллективы создают проекты эксклюзивных, неповторимых изделий для традиционных ручных или полуручных технологий, другие широко пользуются методами технологического проектирования, третьи уже освоили автоматизированные методы проектирования украшений с использованием компьютерной техники.

Как же сосуществуют старое и новое? Почему традиционные методы проектирования ювелирных изделий не теряют сегодня своей актуальности, а новые методы не отрицают старых? Каково место творческого наследия в ювелирном искусстве и дизайне будущего? Ответы на все эти вопросы можно получить с помощью знаний по истории и теории художественного проектирования ювелирных украшений на примере антропометричных женских украшений. Необходимо знать причины возникновения тех или иных методов работы, видоизменения их во времени. Особую роль приобретает в этом случае отечественная история, так как большинство

методов, пришедших к нам из-за рубежа, быстро адаптировалось к российской действительности.

Русское ювелирное искусство, рассматриваемое с широких позиций, в целом на качественном уровне не ниже зарубежного и развивалось на основе лучших европейских (и не только европейских) общетеоретических установок. Следовательно, излагая свой региональный опыт, мы не отходим далеко от опыта других стран.

Любая целенаправленная практическая деятельность при накоплении определенного опыта упорядочивается в виде наиболее простой, экономичной и разумной совокупности способов достижения конечного результата. Возникает некий идеал деятельности, который лежит в основе того, что мы сегодня называем методикой. В современном художественном проектировании ювелирных украшений уделяется много внимания отдельным методам. Однако методы эти часто очень индивидуальные. Сегодня практически у каждого мастера может быть свой метод проектирования, который держится им в строжайшем секрете. Эта разобщенность мешает отдельным методам слиться в методики, которые могли бы эволюционировать и позволили бы вывести современное ювелирное искусство, не только русское, но и мировое, на совершенно новый культурный уровень.

Наибольшее количество полноценных методик художественного проектирования ювелирных украшений родилось вместе со становлением дизайна.

Ювелирный дизайн, получивший свой современный облик благодаря развитию компьютерных технологий, также вобрал в себя передовые технологические наработки массового производства. Противоречия между массовым производством украшений и индивидуальным их потреблением постепенно ликвидируются при активном участии художника-ювелира.

Понимая современный период как период интенсивного развития, мы делаем попытку показать логику выхода проектирования ювелирных украшений к дизайну XXI века в раскрытии движения форм в ретроспективе вековых наслоений. От «народного проектирования», где внешний облик изделия определялся канонем, до проектной деятельности, где специалист-проектировщик обязан задумать и смоделировать все сам, лежит большой путь поисков и преодоления диспропорций между массовым производством и индивидуальными требованиями культурного человека. Это путь, на котором художник-ювелир постепенно берет на себя обязанности личного осмысления исторического опыта и создания новых, не существовавших ранее культурных образцов ювелирных украшений.

Изучение становления художественного проектирования ювелирных украшений индоевропейской цивилизации позволяет зафиксировать и описать в данной работе несколько ключевых исторических периодов. На современном этапе проектная работа предполагает обязательное использование компьютерных программ, позволяющих резко интенсифицировать художественное творчество. Компьютерному проектированию посвящен отдельный параграф данной диссертации.

Ювелирное изделие – овеществленная и заметная часть художественной культуры. Этапам его создания в различные исторические периоды уделяется большое внимание, и эти этапы прямо связаны с уровнем организации работы в художественных мастерских или на предприятии. В диссертации мы визуализируем выявленные методы работы над обликом изделия в разные исторические периоды и в различных организационных формах.

Исторический опыт художественного проектирования ювелирных изделий включает ряд особенностей. В данной работе наиболее полно отражены следующие:

- смена типов проектирования;

- влияние эстетических воззрений и важных исторических событий на художественное проектирование ювелирных украшений;
- становление теорий композиционного построения ювелирного украшения и их практическое воплощение в эскизах и чертежах;
- описание процессов художественного проектирования ювелирных украшений для массового, серийного и эксклюзивного производств; их специфика.

Вопросы технологии производства, информационного обеспечения художников, социальной ориентации в проектировании затрагиваются только в общем контексте темы.

Современное художественное проектирование ювелирных украшений представляет собой работу с учетом физических и химических свойств драгоценных и цветных металлов и ювелирных камней и знание основ работы с этими материалами. Большая часть материалов, способов их обработки и методов работы с ними были определены еще во времена канонической культуры. Практический опыт создания рисунков для изделий из традиционных материалов, к сожалению, полноценно не обобщен. Поэтому в данной работе значительный текстовый объем посвящен проектированию в рамках канона. Мы надеемся, что раскрытие спектра исторических и современных проблем художественного проектирования ювелирных украшений позволит молодым художникам и исследователям искусства увидеть новые пути в изучении процессов художественного творчества, высветит перспективные методы.

Научный анализ женских ювелирных украшений был бы невозможен без изучения трудов по истории ювелирного дела Д.Беннет и Д.Маскетти [1], Ж.В. де Ларошфуко [2], А. де Морана [44], Л.Н. Пешехоновой [17], Б.А. Рыбакова [142], В.М. Василенко [143]. Формированию основ технологии ювелирного дела способствовали труды Э. Бреполя [19], В.И. Марченкова [21], А.В. Флерова [20], В.С. Павлова и В.С. Новикова [31]. Пониманию характерных особенностей процесса проектирования ювелирных украшений

способствовали труды по основам проектирования как творческого процесса О.Л. Голубевой [53], Т.В. Козловой [56], Г. И. Петушковой [59] и А.И. Черемных [58]. Было проанализировано единственное издаваемое в России издание по специальной графике для ювелиров, авторами которого являются М.Ж. Форкадел Беренгер и Ж.А. Пастор [55]. При анализе характерных композиционных особенностей ювелирных украшений значительно облегчило задачу обращение к трудам О.Л. Голубевой [60], Р.В. Паранюшкина [61], А.В. Степанова [62]. Также при проведении исследований соотношения ювелирных украшений и одежды внутри системы «костюм» были исследованы труды по истории костюма М.Н. Мерцаловой [65], Ф.Ф. Комиссаржевского [67], Е.В. Киреевой [66], по теории проектирования костюма – работы Т.В. Козловой [75, 76] и Ф.М. Пармона [63, 64], по теории моды – А.Б. Гофмана [86] и И.А. Земляной [81]. Значительную часть изученных исследовательских работ составили издания на иностранных языках [116-141], а также материалы анкетирования практикующих специалистов.

## ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ДИССЕРТАЦИИ

Основной целью данной работы является исследование путей развития исторических и современных методов художественного проектирования женских ювелирных украшений в контексте развития теории художественного проектирования ювелирных украшений и совершенствования ювелирного производства; изучение применения различных методов разработки дизайна ювелирных украшений в условиях производства, а также выявление и разработка новых методов.

Для реализации этой цели в диссертации решены следующие задачи:

- определены предпосылки, условия возникновения и принципы художественного проектирования женских ювелирных украшений;

- выявлены отдельные методы художественного проектирования женских ювелирных украшений в декоративно-прикладном искусстве и дизайне;
- определена историческая периодизация становления и развития художественного проектирования женских ювелирных украшений;
- выявлены выработанные с течением истории методы и приемы построения композиций, применяемые в ювелирном искусстве;
- выявлена роль художественного образования в становлении методов художественного проектирования женских ювелирных украшений.

Исследования проводились на кафедре рисунка и живописи Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

## ОБЪЕКТ, ПРЕДМЕТ, МАТЕРИАЛ, ГРАНИЦЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Объектом исследования является историческая и современная практика мастеров-ювелиров, предметом – принципы и методы художественного проектирования ювелирных украшений.

Работа построена на материале истории и теории декоративно-прикладного искусства, истории и теории ювелирного искусства, методологии проектирования. В сферу исследований вовлечены уникальные древние образцы ювелирных изделий, графические западноевропейские и российские изображения-гравюры, использовавшиеся в проектной работе. Выбор и организация материала подчинены проблематике исследования и решают задачу выявления наиболее эффективных методов художественного проектирования ювелирных украшений. Поэтому, кроме исторического материала, исследование включает в себя экспериментальный поиск.

Системных исследований истории художественного проектирования ювелирных украшений в прикладном искусстве не существует, поэтому существенную роль в диссертации играет фактография явлений.

Вопросы теории дизайна, технологии ювелирного производства, достаточно объемно изложенные в научной и технической литературе, остаются за пределами исследования.

## МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Изучение большого объема исторических материалов, составляющих значительную часть данного исследования, требует применения системно-исторического метода. В качестве развивающихся систем в рамках данного исследования рассмотрены, во-первых, композиция женского ювелирного украшения, во-вторых, методы художественного проектирования женских ювелирных украшений.

Приведенные в данной работе искусствоведческие описания произведений ювелирного искусства и дизайна получены при помощи системно-стилистического анализа. Полученные материалы послужили основой для проведения сравнительного анализа ювелирных изделий разных исторических эпох, а также для определения вектора развития проектных поисков и технологий производства ювелирных украшений.

Поскольку данная тема является малоизученной, то ювелирное украшение будет рассматриваться как условно отдельная система и как часть общей системы украшений на теле человека.

Для изучения структуры современного художественного проектирования ювелирных украшений применялось наблюдение данного процесса на различных типах ювелирных производств, поддерживался диалог с несколькими практикующими специалистами. На основе полученных данных были составлены описания различных методов художественного проектирования ювелирных украшений. Эти описания составили существенную часть данной работы.

## НАУЧНАЯ НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые на широком историческом поле проведено научное исследование становления и развития проектных процессов в искусстве и дизайне ювелирных украшений. Кроме того, были исследованы научные труды в области истории ювелирных украшений отдельных периодов и существующие на производствах методики разработки дизайна ювелирных украшений; научные труды, систематизирующие вышеуказанную информацию, отсутствуют. Диссертационное исследование проведено на стыке нескольких видов художественной проектной деятельности. В рамках данного исследования предлагается новый метод художественного проектирования ювелирных украшений.

В нашей стране, как показал анализ специализированной литературы и научных трудов по данной и смежным темам, научная работа в области исследований ювелирного искусства носит фрагментарный характер.

## НАУЧНАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Проведенное исследование научно обосновывает принципы и методы художественного проектирования ювелирных украшений. Диссертация восполняет имеющийся дефицит исследований в области ювелирного искусства и дизайна.

Практическое значение исследования заключается в том, что позволяет средствами науки раскрыть возможности проектирования ювелирных изделий и адресно использовать опыт искусства проектирования украшений в дизайнерской практике на специализированных предприятиях и в сфере художественного профессионального образования.

## АПРОБАЦИЯ И ВНЕДРЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научные положения, содержащиеся в диссертации, докладывались автором на семинарах, конференциях отраслевого, всероссийского и международного характера, излагались на практических занятиях по курсу «композиция» и «реализация проекта» для студентов по направлению подготовки «Искусство костюма и текстиля» (профиль «художественное проектирование ювелирных изделий»).

По теме диссертации имеются 10 печатных работ в сборниках научных трудов и тезисах научных конференций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина», а также в журналах «Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова», «Jewelry garden», «J&W».

Диссертация обсуждалась и была одобрена на заседании кафедры рисунка и живописи Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина».

## СТРУКТУРА И ОБЪЕМ ДИССЕРТАЦИИ

Диссертация состоит из введения, трех глав, общих выводов, списка использованной литературы и приложения. Общий объем работы – 400 страниц, из них - 170 страниц машинописного текста. Список литературы включает 143 наименования. Объем приложения составляет 230 страниц с 242 иллюстрациями.

## **ГЛАВА I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Глава посвящена изучению исторического материала, раскрывающего историю формирования ювелирных украшений, становления и развития художественного проектирования ювелирных украшений. Существенную часть текста занимает анализ канонических систем украшений, оказавших существенное влияние на современный облик ювелирных изделий.

Изучение обширного исторического поля позволило выявить четыре региона индоевропейской ойкумены, культура которых во многом определила вектор развития художественного проектирования ювелирных украшений в Западной Европе и России. Этими регионами оказались древние цивилизации Египта, Греции, Индии и Руси.

Для наглядного иллюстрирования степени влияния канонического ювелирного искусства на современное диссертантом выполнены схемы локализации украшений на фигуре человека, по каждой культуре соответственно.

### **1.1. ИСТОКИ И РАННЕЕ РАЗВИТИЕ ФОРМ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Ювелирные украшения знакомы человечеству с незапамятных времен. Время, когда они появились, отдалено от нас десятками тысячелетий. Фактом возникновения ювелирного искусства как такового можно считать тот момент, когда человек просверлил в бусине первое отверстие и создал подобие ожерелья. Самые древние украшения соединяли в себе две функции. Первая – сакрально-мистическая функция. Украшения могли представлять собой различные амулеты, обереги, это объясняет традицию ношения украшений на различных частях тела. Вторая функция – социально-

иерархическая. Помимо функции оберега, украшение могло нести на себе функцию отличительного знака, повествующего о положении в обществе того или иного человека, его принадлежности к тому или иному роду, племени.

Художественное проектирование ювелирных украшений развивалось вместе с технологиями ювелирного дела. В период канонической культуры создание ювелирного украшения определялось обычаями, традициями и верованиями того или иного народа. Например, известен древнеиндийский канон сочетания различных видов драгоценных камней в украшении для того или иного человека по его гороскопу, который называется «Наваратна». Из достижений канонического искусства сформировалась культура художественного проектирования. Это хорошо видно как в проектах XVI-XVIII веков, где при оформлении изделия использовались бордюры и сюжетные изображения, так и в современных, выполняемых с поистине ювелирной точностью эскизах.

Облик современных украшений формировался много тысячелетий, претерпевая изменения, он и в наши дни продолжает свое развитие. С началом изучения всей сферы украшений появились научные и «производственные» определения ювелирного изделия, которые были «перенесены» в различного рода энциклопедические издания и словари. Все словарные определения ювелирного изделия сходятся на том, что ювелирное изделие должно носить, прежде всего, художественный, декоративный характер. Также многие определения, в частности определения БСЭ и СИИ, утверждают, что основным материалом для ювелирного изделия являются несколько видов металла и камня, названных ювелирными (или иногда драгоценными) [109. с. 905]. Основные свойства этих материалов – обрабатываемость в сочетании с износостойкостью, а также обладание некоторыми эстетическими свойствами (например, красивая окраска у камня и благородный цвет у металла) и определенной дороговизной. Также Ю.И. исторически делят на функциональные (кинжал, потир, застежка) и

нефункциональные (украшения), на предметы культа и предметы светского толка. Причем изначально такой дифференциации не существовало – все подобные изделия носили мистический, сакральный смысл, и в этом было их утилитарное значение.

Также, в частности, проф. Дронова Н.Д. в своей книге «Ювелирный бизнес» приводит следующее определение, носящее название "ювелирные драгоценности": «Ювелирными считаются драгоценности, выполненные из благородных металлов, украшенные природными драгоценными камнями и созданные на основе ювелирной техники, требующей мастерства дизайнера, ювелира и закрепщика. Слово «ювелирный» не означает то, что изделие изготовлено из драгоценного металла, оно должно соответствовать значению «великолепный» [27.с.19]. Таким образом, согласно вышеприведенному определению, в рамки понятия «ювелирное изделие» попадают предметы из ювелирного металла и камня, перечень которых сложился исторически. Кроме того, это предметы, носящие в первую очередь декоративный характер, а потом уже и функциональный. Это могут быть как изделия из металла, металла и камней, так и камнерезные изделия. В. П. Луговой в своей книге «Технология ювелирного производства» приводит также классификацию ювелирных изделий по материальному признаку. Материал данного автора можно понять так, что в зависимости от вида применяемых материалов и их стоимости ювелирные изделия можно разделить на следующие группы:

1. Изделия, изготовленные из драгоценных металлов с использованием вставок или без них и с применением разнообразных видов художественной обработки. Они могут быть украшены драгоценными и недрагоценными камнями и другими материалами природного или искусственного происхождения. Такие ювелирные изделия имеют функциональное и декоративное назначение и применяются как украшения, предметы культа, быта; это могут быть также памятные, юбилейные и иные знаки и медали (кроме наград).

2. Изделия ювелирной галантереи, изготовленные из недрагоценных металлов и сплавов с покрытиями из драгоценных металлов, со вставками или без них. Такие изделия применяются в качестве украшений, предметов быта, культа или для декоративных целей.

3. Металлическая галантерея – изделия, изготовленные из недрагоценных материалов со вставками или без них. Такие изделия применяются в качестве украшений, предметов быта, культа или для декоративных целей.

4. Камнерезные изделия – декоративные или художественные поделки из ювелирно-поделочных и поделочных камней с использованием металлов и без них.» [29. с. 121].

Можно с уверенностью утверждать, что основными материалами для современных мастеров-ювелиров являются драгоценные металлы и камни, однако сегодня уже трудно сказать, из какого материала было первое, сделанное человеком, украшение. Самая древняя находка была сделана на юге Африки. Это были раковинки улиток с явно просверленными каким-то инструментом отверстиями, из чего археологами было сделано предположение, что они могли служить бусинами. Этим бусинам 77 тысяч лет.

После обнаружения данной находки, была выдвинута гипотеза, что это были не совсем украшения, в нашем, современном понимании. Это могли быть обереги от злых духов или опознавательные знаки. Как бы там ни было, еще в глубокой древности человек понял, что украшения способны выделять одного человека среди своего племени или одно племя среди других племен.

Первые украшения человек изготавливал из костей, камней, клыков и сухожилий животных. Это были достаточно простые браслеты, ожерелья, застежки и т.д. Самыми часто встречающимися украшениями наших предков в далекой древности были браслеты и бусы. Бусы человек мог собирать из самых разных материалов: из камешков, ракушек, ягод, иногда их

раскрашивали природными красителями, чаще всего, соками ягод и растений. Носить такие украшения могли на руке, на ногах, на шее, на поясе, вес украшений был порой значительным. Некоторые из них были повседневными, а что-то предназначено только для ношения по большим праздникам. Часто в качестве украшения носили подвесы — маленькие фигурки богов и духов с просверленным или пробитым отверстием. Большая их часть служила амулетами и оберегами. Браслеты и бусы долгое время были у наших далеких предков самым распространенным видом украшений. В некоторых случаях их красили растительными красками.

В постоянной экспозиции Исторического музея присутствует реконструкция парного захоронения юноши и девушки. Особое внимание было обращено на головные уборы захоронённых. Они были декорированы костяными бусами различных форм, в основном, круглыми и серпообразными («клыками»). Подобный декор присутствовал только на головных уборах. Аналогичным образом были декорированы так называемые Неолитические Венеры, которых находят не только на территории России, но и в Европе. Орнамент, состоящий из точек, расположенных в определенной ритмике, идет вокруг головы замкнутыми кругами или по спирали. Такой выбор зоны декорирования позволяет предположить, что первой частью тела, на которую человек надел украшение, была голова. Это первое украшение могло представлять собой обруч, идущий вокруг головы. Позднее к этому обручу начали крепить подвесы в районе висков. Позже от этих подвесов могли произойти серьги.

Закономерно возникает вопрос: почему именно голова? В связи с этим можно предположить, что выбор пал именно на эту часть тела потому, что издревле голова считалась самой важной и ценной частью тела человека из-за своей многофункциональности. Головой человек думает, есть, говорит, смотрит, слушает и так далее. Если человек по какой-либо причине лишится руки или ноги, он останется жив. Если потеряет голову, жизнь прекращается. Также, можно предположить, что наши предки понимали — потеря головы

возможна не только физическая. Памятники древних захоронений человека сообщают нам, что уже в эпоху неолита человек умел производить трепанацию черепа. С помощью этой операции лечили головные боли, а также некоторые виды расстройств психики. Поэтому, можно предположить, что, украшая голову, человек опасался, прежде всего, за разум. Наши далекие предки могли уже на уровне интуиции понимать роль произведения искусства и его воздействие прежде всего на разум и чувства человека. Голове человека придавалось мистическое значение. Древние индийцы, например, считали голову храмом. Украшения рук, в частности кольца, из-за некоторого ограничения движения рук, служили отличительным знаком людей умственного труда. Это утверждение правомерно. Первые перстни представляли собой просверленные камни, нанизанные на металлическую проволоку, образывавшую подобие шинки, той детали кольца, которая надевается на палец. Образцы таких древних перстней хранятся в нашем Государственном Историческом музее. Учитывая, что в более поздние периоды истории перстни носила исключительно родовая знать, подобная версия вполне работоспособна. Наиболее примечательным примером символического значения перстней могут являться наперстки китайских придворных дам. Несколько образцов таких наперстков, золотых, серебряных, украшенных эмалью и филигранью, хранятся в музее искусства и культуры народов Востока. Нося наперстки, дама практически ничего не могла делать руками. Да ей, по статусу, это и не полагалось. Древнейшие украшения имели скорее знаковое и информативное значение и не претендовали на высокую эстетику. Также украшения могли служить знаком отличия внутри племени по иерархическому признаку и знаком принадлежности к племени. Исходя из результатов обзора литературных источников, первыми, кто наделил украшения не только смыслом, но и определенной эстетикой, стали древние египтяне. Самые ранние предметы, похожие на украшения, были обнаружены в Долине Нила и были датированы периодом между 3-1 тысячелетием до нашей эры. Наиболее часто

встречающимися в древнеегипетской цивилизации украшениями были подвесы в форме священных животных, божеств, рук, глаз, а также бусы. Бусины также могли иметь форму обожествляемых предметов, животных, могли иметь форму картушей со вписанными туда именами владельцев того или иного украшения. Изготавливались они, в основном, из мягких пород поделочного камня. Представители высшего слоя древнеегипетского общества, как-то: члены семьи фараона, жрецы, сановники – носили, главным образом, золотые украшения, возможно, потому, что, подобно этим людям, данный драгоценный металл был весьма редок. Вместе с этим не меньше ценилось и серебро. Высокая эстетика этих украшений проявляется, прежде всего, в более сложной ритмике, нежели в украшениях предыдущих эпох. Примером тому могут служить знаменитые египетские воротники, состоящие по своему композиционному решению из нескольких, соединены друг с другом, рядов бусин различных форм или представляющие собой соединенные металлические пластины в форме сектора, декорированные несколькими рядами разноцветных прямоугольных пластинок из поделочного камня различных цветов. Причем, количество цветов практически никогда не превышает трех. Таким образом, можно утверждать, что украшения уже в далёкие исторические времена приняли облик достаточно близкий к современному.

Тем не менее, для народов древности ювелирные украшения имели несколько иное значение, чем то, какое они имеют сегодня для нас. Наши далекие предки считали, что украшения, помимо того, что они дополняют и украшают внешний облик человека, несут определенный магический смысл, они защищают человека от злых духов, от различных напастей и даже от различных болезней. В какой-то мере эта традиция дошла и до нашего времени. Существует, к примеру, гороскоп камней. Верят в силу камня и сторонники нетрадиционных методов лечения. Так или иначе, для человека древности вопрос какое украшение, из какого материала, как и когда на себя надевать был более чем принципиальным, потому как древние люди,

особенно египтяне, намного яснее понимали, что украшения, как и всё, что окружало тогда человека, должны были иметь связь с силами природы или с божествами, покровительствующими тому, кто их носит.

Примечателен также тот факт, что цивилизации, где ювелирное искусство было высоко развито, обладали большой военной мощью, большим количеством оружия, а значит, и большим опытом обработки металла. Благодаря этому опыту мы сегодня можем увидеть в самых разных музейных собраниях по всему миру великолепные памятники ювелирного искусства Древнего Египта, Междуречья, Древней Греции, Персии и др. Это означает, что государства, оставившие после себя памятники ювелирного искусства, в свое время вели большие завоевательные войны.

## 1.2 КАНОНИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ

При анализе современных и исторических украшений, становится ясно, что ювелирное искусство - одно из самых консервативных направлений в декоративно-прикладном искусстве. Историю ювелирных украшений логично будет считать от момента возникновения ювелирных украшений и зарождения обработки твердых материалов. Поэтому целесообразно начать главу с рассмотрения истории украшений индоевропейской цивилизации с акцентом на их орнаментально-графический характер.

Исторический период художественного проектирования ювелирных украшений включает временной отрезок от возникновения первых украшений у племен, населявших в древности территорию индоевропейской цивилизации, до возникновения массового производства ювелирных изделий.

Отечественные теоретики декоративно-прикладного искусства и дизайна в генезисе проектной культуры ювелирного искусства выделяют три

фазы: канон, художественное творчество и промышленный дизайн. При этом канону отводится значительная роль.

Канонический тип культуры прошел в истории ювелирного дела самый длинный путь развития. Его сакральное значение и структурные компоненты, обеспечивающие устойчивость и полную воспроизводимость образов, постоянно привлекают исследователей искусства.

Особую роль в становлении и развитии ювелирного дела играет орнамент. Именно в нём проявляется тесная связь сакрального значения и структурных элементов и их значение для древнего человека в качестве оберегов. Это выражается в том, что до сих пор принадлежность ювелирных украшений к той или иной культуре выражается, прежде всего, в особенностях и характере нанесенного на них орнамента. «Идея божественного акта творчества со стремлением к созданию вещи, образец которой задан предвечно Всевышним, сотворившим мир, постоянно теплится в сердцах многих людей и греет их душу. «...» Кроме того, корни древнего рисунка-орнамента «...» связаны с ранними дохристианскими формами становления религиозного сознания, без обозначения которых невозможно понять и проследить становление большинства известных в истории искусства орнаментальных композиций. В древних корнях орнамента скрыты начало и смысл его предметности со всеми противоречиями между изображением и изображаемым» [54, с.8].

Исходя из вышесказанного целесообразно разделить историю становления и развития художественного проектирования ювелирных украшений на три периода: канонический период, период художественного творчества и период промышленного проектирования и производства.

Канонический период в создании украшений – самый продолжительный из всех вышеперечисленных. Например, в нашей стране ювелирные украшения оставались каноническими почти до 17 века.

Среди многообразия канонических систем создания украшений наиболее интересны те, которые оказали наибольшее влияние на

формирование современного облика ювелирных украшений. Такими системами являются канон Древнего Египта, Древней Индии и канон Древней Греции. Также будет рассмотрен и Русский канон.

### Канон Древнего Египта

Известно, что древний Египет – одно из самых древних и высокоразвитых государств своего времени. Его богатая культура оставила современным исследователям множество загадок. Эта цивилизация возникла словно ниоткуда и исчезла словно в никуда.

История донесла до наших дней некоторые элементы мировоззрения древних египтян. Им казалось, что мир населен могущественными богами, которые управляли силами природы, могли насылать голод и болезни, если их прогневать, а тех, кто им угождал, одарить. Боги решали, кому родиться правителем, а кому - рабом, кому жить, а кому умереть. Этих богов египтяне изображали в виде животного, или человека с головой животного, или просто в виде человека.

Помимо божественного пантеона, египтянами изображалось каждое явление природы. Всё, что видел человек того времени вокруг себя, могло иметь множество самых разных символических обозначений. Небо, например, могли изобразить в виде реки, небесного Нила, а также в виде коровы или в виде крыльев грифа. Эти отдельные символы, обозначающие одно и то же явление природы, практически не имели ничего общего, ни между собой, ни с их первоисточником. Тем не менее, каждому египтянину было понятно, что они означают.

Основным материалом, из которого изготавливались украшения в древнем Египте, были золото, серебро и так называемый электрум (сплав золота и серебра в пропорции 1:1, естественного происхождения, добывается в виде самородков). Металлам в древнем Египте придавалось мистическое значение. Например, золото считалось плотью богов. Серебро, лунный металл богини-матери Исиды, ценилось выше золота. Также земля древнего

Египта была богата поделочными камнями: лазуритом, который считался царским камнем, малахитом, сердоликом и агатами самых разных расцветок. Однако в украшениях чаще встречается сочетание таких камней, как сердолик, лазурит и малахит.

Самыми крупными украшениями древнеегипетского канона являются украшения, носимые на груди, закрывающие сердце. В древнем Египте сердце считалось главнее мозга, считалось, что именно в нем заложен источник жизни. Поэтому грудь всегда закрывали широким воротникообразным ожерельем, а также крупной нагрудной подвеской. На этих украшениях присутствовал и знак сердца - изображение жука-скарабея (рис. 1, 2, 7).

Украшения головы закрывали середину лба изображением змеи, символом воли и могущества (рис.3).

На предплечьях и запястьях, а иногда и на щиколотках ног, носили браслеты. Точки, на которых носились эти браслеты, соотносят с индийскими "чакрами", некими точками сосредоточения энергии в теле человека. Вероятно, поэтому на фресках мы можем видеть крупные браслеты чаще на мужчинах, чем на женщинах, особенно - на воинах (рис. 4,5).

Как удалось определить одному из исследователей культуры древнего Египта, А.Морэ, особенно примечательно то, что, существовали отдельные правила изготовления ювелирных украшений для живых и для мертвых. Египтяне верили, что человек не только при жизни, но и после смерти, то есть при переходе человеческой души от бренной земли в царство Осириса, нуждается в защите могущественных богов. Поэтому украшения мумий умерших также были накладными и представляли собой неподвижную, жесткую конструкцию. В остальном же они ничем не отличались от обычных.

Как было указано выше, древний Египет был первой цивилизацией, которая начала придавать украшениям декоративность. Иными словами, мы можем сказать, что они остаются красивыми и эстетичными и для

современного восприятия в первую очередь, за счет стилизации. Древнеегипетскую стилизацию реальных живых существ и окружающих предметов отличают несколько характерных черт: зооморфные мотивы состоят из четкого контура изображения того или иного животного, по своей пластике и пропорциям имеющего достаточно большое сходство, и геометричной, достаточно условной, но передающей характерные особенности внутренней проработкой членениями (рис. 5,6). Эти членения делят изображение на секции, которые заполняются пластинами из поделочного камня или эмали того или иного цвета. Внутренняя орнаментальная проработка равномерно заполняет все пространство. Также одним из наиболее характерных композиционных приемов для древнеегипетских украшений является ритмика. На рис. 8 определены места расположения украшений женщины Древнего Египта.

Такой уровень развития художественного творчества древних египтян и появление в украшениях сложной композиции означали стремление к выражению действительности особым поэтическим языком образов, который и по сей день служит основой мирового ювелирного искусства.

### Канон Древней Индии

Канон Древней Индии оказал большое влияние на искусство ювелирных украшений. Для европейцев Индия на протяжении столетий оставалась далекой волшебной страной, полной сказочных богатств и сулящей удивительные приключения рискнувшему отправиться на ее поиски путешественнику. Эти представления вполне передают строки португальского поэта Луиса де Камозенса, посвященные европейским первооткрывателям:

*...Вы в Индии, в краю богатств несметных,  
Великих рек и почвы плодородной,  
Здесь пряностей есть огненных запасы,  
И золото, и жемчуг, и алмазы.*

Уникальность этого региона состоит в сочетании языкового, этнического и культурного разнообразия в сочетании, с цельной, практически неизменной в течение веков, традицией, которая и по сей день является важной частью повседневной жизни.

Географическое положение Индийского субконтинента таково, что на севере его естественной границей служат Гималаи, а большая часть остальной территории занята плоскогорьем. Между ними расположена низменность, где протекает берущая начало в горах важная река Индии – Ганг (в индийской традиции – Ганга). На северо-западе Индостана, в долине реки Инд возникли первые поселения. В 1920-х годах здесь были открыты удивительные памятники исчезнувшей цивилизации, расцвет которой пришелся на середину 3-го – первую половину 2-ого тысячелетия до нашей эры. Найденные при раскопках художественные изделия позволяют судить не только о высоком уровне мастерства ремесленников, но и об обширных торговых связях. На высоком уровне стояла обработка металлов – золота и серебра, меди, свинца, но в большей мере – бронзы.

Период индийской истории, прошедший от угасания цивилизации долины Инда и до времени основания династии Маурьев (IV век до н.э.), практически не оставил после себя памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Дошли до наших дней лишь несколько шейных и поясных украшений из золота, найденных в древних городищах Хараппа и Мохенджо-даро (рис. 9). Об украшениях Древней Индии в доисламский, канонический, период культуры мы можем судить только по сохранившимся с тех времен скульптурным изображениям, сохранившимся в достаточном количестве, чтобы понять общие постулаты индийского канона ювелирных украшений. «Храмовые скульптуры и росписи сохранили представления народов Индии об идеальной красоте: мужчины — стройные, с тонкими талиями, женщины тоже стройные, но широкобедрые, с развитыми формами. Лица тех и других удлиненные, с правильными

чертами, миндалевидными глазами, дугообразными бровями. Мужчины изображались воинственными, а женщины — нежными и прекрасными.

Рассмотрев различные скульптурные изображения индийских божеств ведического периода, расположение и форму украшений на них, можно сказать, что основная форма, которую использует Индия, при определении общего силуэта, орнаментальной проработки, — это форма круга и спирали, а также форма луковицы или листа растения (рис. 10-12). Об используемых материалах мы можем только догадываться. Скорее всего индийские украшения постигла та же участь, что и европейские украшения, изготовленные до XVIII века — они были попросту переплавлены, а вставки разобраны. На рис. 27 определены места расположения украшений женщины Древней Индии.

В Древней Индии украшения носили все слои населения, и женщины, и мужчины. Однако кастовая система устройства не только древнего, но и современного индийского общества наложила свой отпечаток в виде неписанных правил ношения украшений для представителей разных каст. Например, украшения из золота имели право носить только представители каст брахманов (служителей многочисленных религиозных культов) и кшатриев (воинов и аристократии). Парии (или неприкасаемые) носили украшения из железа.

Древнеиндийские украшения до эпохи империи великих моголов имели форму, напоминающую животных, растения или небесные светила, сила и качества которых должны были передаваться носителю. Каждый вид украшений, согласно древнеиндийскому канону, будь то украшение головы и прически, или шейное украшение, или какое-либо другое, имело свое название. Это название указывало на символический смысл того или иного украшения. Например, в названии круглых, с несколькими радиально расходящимися лучами серег «*сурьякантхи катхила*» (рис.13) можно выделить корень «сурья», что в переводе с санскрита означает «солнце». Данный вид серег, имитируя форму солнца, по поверьям древних индийцев,

должен был способствовать передаче человеку через особые энергетические точки на ушах силы и энергии этого небесного светила.

Удивительным явлением в индийском народном ювелирном искусстве считаются серьги, которые носили название *«тандатти»* (рис.14,15). Это серьги в виде группы простых геометрических тел. Как возник данный вид украшений и что они символизируют, сегодня сказать сложно. Есть версия, что форма этих серег символизирует творение вселенной из хаоса, первый космический созидательный танец божества-демиурга Шивы.

Верхняя часть индийского накосника, который носил название *«джада нагам»* (рис. 16,17) выполнялась в форме одной или нескольких голов кобры. Накосник состоял из нескольких секций, скрепляемых между собой шнуром. Количество секций было равно количеству позвонков. Таким образом, украшение должно было способствовать сохранению здоровья обладательницы.

Нередко ювелирные изделия украшались чеканными изображениями сцен из народного индийского эпоса. Подобными изображениями декорировались достаточно крупные ювелирные украшения, например, ожерелья. Шейные украшения представляли собой воротник из нескольких рядов бусин, скрепляемых между собой шнуром, выполненных в виде листьев, или семян, или цветков священных растений, например, лотоса или дерева манго. Также ожерелье могло быть с одним ярко выраженным центром, который выполнялся в виде мифического животного или сцены из древнеиндийских мифов. Подобным образом изготавливались и браслеты. Примечательно, что длина ожерелья определялась так, чтобы его центр закрывал одну из чакр носителя, на месте солнечного сплетения, или на середине груди, или четко в основании шеи (рис. 18-21).

Пришедшая в XV веке с севера новая власть Великих Моголов привнесла в ювелирное искусство Индии условность и абстрактность искусства исламских народов. С ожерелий исчезли древние мифические

существа и сцены из жизни Кришны, однако же по форме и конструкции индийские ювелирные украшения почти не изменились (рис. 22-26).

Эта высокая культура оставила нам большое наследие в виде литературных эпосов «Рамаяна» и Махабхарата», архитектурных памятников, различных философских и медицинских трудов, ювелирного дела.

В Индии же, судя по визуальному сходству, сформировался и современный ансамбль ювелирных украшений с центром концентрации на голове и плечах (рис.27).

Что касается канона древней Греции, то он оказал большое влияние на эргономическое и конструктивное решение украшений.

### Греческий канон

Культура Древней Греции как никакая другая повлияла на формирование европейской цивилизации. О том, что древние греки были истинными ценителями красоты, свидетельствует, прежде всего, богатейшая коллекция древнегреческого ювелирного искусства Национального археологического музея Афин. Отдельные собрания памятников древнегреческого ювелирного искусства содержатся и в российских музеях: Государственном Эрмитаже, Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В них мы можем видеть, каких высоких вершин ювелирное дело достигло на пиренейском полуострове. Труды историков костюма и моды открывают устоявшиеся правила подбора украшений к костюму для древнегреческих женщин. Костюм Древней Греции полностью отражает представление эллинов о прекрасном. Композицию костюма определяла симметрия и соответствие линиям человеческой фигуры. Одежда никогда не кроилась и не сшивалась. Основными формами одежды были различные вариации туники и плащи, скрепляемые поясами и фибулами (рис. 35). Античная культура была одной из первых, где тело человека отражало единство и гармоничность мира. Как утверждают историки, костюм Древней

Греции соответствовал нескольким принципам: закономерности, организованности, пропорциональности, симметричности и целесообразности. Закономерность определялась шириной ткацкого станка, если речь идет об одежде [79. с. 57]. Как эти принципы реализовывались в сфере ювелирного дела? Исходя из особенностей наиболее распространенных форм ювелирных украшений Древней Греции и их масштабному соотношению с одеждой и фигурой человека, можно предположить, что речь идет не только о допустимом количестве и массе украшений на человеческом теле, но, в том числе, и о производственных и технологических возможностях: выполняли ли данная конструкция или нет? Организованность выражалась в следовании канону. Пропорциональность выражалась в гармоничности, уравновешенности и сообразности форм украшений человеческой фигуре. Из вышесказанного следует, что в Древней Греции создание как одежды, так и украшений, подчинялось девизу – «все в меру». Никакой эксцентричности, никакого китча. Вышеизложенные основные принципы и составляли основу греческого канона, а впоследствии стали основой для становления и развития художественного проектирования в европейском регионе.

Исходя из результатов обзора памятников ювелирного искусства Древней Греции, их ассортиментных групп и мест локализации украшений, а также их относительных размеров, был сделан вывод, что древнегреческие женщины любили украшения, однако носили их очень умеренно. Несмотря на то что многие формы греческие ювелиры позаимствовали из Древнего Египта, с которым Греция традиционно находилась в многовековых торговых отношениях, древние греки первыми сформулировали само понятие гармонии, смогли его объяснить. Это знание, главным образом, обуславливает разницу между канонами Древнего Египта и Греции.

Особое внимание в Древней Греции, как и в Древней Индии, уделялось украшению головы. Диадемы различного вида и форм составляли композиционный центр канонического ансамбля ювелирных украшений. Они

могли быть декорированы чеканными листьями: лавровыми, оливковыми или дубовыми (рис. 28-30), могли представлять собой полосу металла с чеканным, или прорезным, или рельефным растительным орнаментом. Также для древнегреческой культуры характерны круглые дискообразные серьги с подвесками из цепочек или в виде амфор. «Диски» декорировались изображениями божеств и мифических существ, растительным орнаментом. Также использовали пальметки. Встречаются серьги в виде спиралей, декорированные мелкими скульптурными формами, чаще в форме голов змей (рис. 31, 32).

Также были распространены витые браслеты. Их носили в основном на плечах, но могли носить и на запястьях. Такие браслеты также могли быть выполнены в форме змей (рис. 33).

Шейные украшения представляют собой ожерелья «под горло» с подвесками различных форм и размеров. Ожерелье III в. до н.э. поражает тонкостью работы и мастерством исполнения. Это ожерелье украшает коллекцию ювелирных украшений Древнегреческой цивилизации Государственного Эрмитажа. Сделано оно из золота с включениями деталей из меди. Ожерелье составляет ряд мелких элементов в виде семян какого-то растения, прикрепленных к трем рядам цепочек плетения «коса». Подвески декорированы зернением и филигранью (рис. 34).

Как было ранее указано, основным принципом канона древней Греции является гармоничность и умеренность. Прежде всего, гармоничность и умеренность древнегреческих украшений выражалась в строгом перечне композиционных средств, задействованных при создании украшений, а также пропорциональностью их соотношения между собой внутри одного украшения. Для ювелиров Древней Греции на первом месте стояла форма украшения. Для составления композиции украшений использовались не только простые геометрические фигуры и формы, но и реалистичные скульптурные изображения животных и божеств. Эти скульптурные формы, в основном, были подвесными деталями серёг и ожерелий. Значительную

площадь поверхности других деталей украшения занимает тот или иной вид художественного фактурирования: филиграни, зернения, чеканки. Только после этого следует колорит. Он остается побочным, дополнительным средством композиции. Это выражается в том, что большинство дошедших до нас древнегреческих украшений отличаются малым количеством вставок или полным их отсутствием. Скорее всего, подобная «бедность» колорита древнегреческих украшений объясняется недоступностью драгоценных камней. Другая характерная особенность древнегреческих украшений заключается в четком и ясном разделении элементов композиции украшения на доминанту, дополнение и акцент. Роль доминанты чаще всего выполняет форма украшения, дополнение – внутренняя проработка фактурой. Роль акцента выполняет вставка из самоцвета. Подобный метод составления композиции для ювелирных украшений характерен для классического периода истории Древнегреческой цивилизации.

В более поздний период царства Александра Македонского, когда античная цивилизация значительно расширила свои владения и, как следствие, стала испытывать влияние других культур, древнегреческие украшения украсили крупные самоцветы и жемчуг. Украшения стали крупнее, их ассортимент и места локализации значительно расширились. На рис. 36 определены места расположения украшений на теле женщины Древней Греции.

Как уже было сказано ранее, многие формы, составлявшие композицию ювелирных украшений, а также технологию обработки металла, Греция позаимствовала из Древнего Египта. Тем не менее, в отличие от древнеегипетских украшений, которые представляли собой, главным образом, плоскую поверхность, древнегреческие ювелирные украшения отличались большим стремлением к реалистичности форм и объёму. Также в ювелирных украшениях древней Греции наблюдается практически полное отсутствие вставок и менее развитая колористика, чем у древнеегипетских

украшений, в то время как филигрань и другие технологии мелкой фактуры металла получили большое развитие.

### Русский канон

До наших дней памятников русского ювелирного дела, дошло в очень малом количестве. Материальная ценность ювелирных украшений послужила причиной их массовой гибели: множество интереснейших экземпляров ювелирного искусства было переплавлено, переделано в деньги, или попросту зарыто в землю во время войн, и потому утрачено.

Дошедшие до нас украшения исследователи русского декоративно-прикладного искусства делят на две группы: первая группа украшений носит сугубо декоративный характер (серьги, кольца, подвески и.т.д.), вторая группа – помимо декоративного, носит еще и функциональный характер (пряжки, застежки, пуговицы, и.т.д.).

Ювелирное искусство Древней Руси прошло длинный путь развития от простых по форме и практически не декорированных украшений древних славян до более пластичных, тонких и «воздушных» форм. С древнейших времен и приблизительно до VI века н. э. древнеславянские украшения были довольно скромными. Самым распространенным украшением была фибула. Ее изготавливали из бронзовой пластины, придавали форму треугольника или полукруга. Также были распространены плоские или скрученные из проволоки браслеты (рис. 37-39).

С развитием торговых отношений с Римской империей на Руси зарождается ремесло выемчатой эмали (рис. 40).

К XII веку в украшениях появляется волнистый и спиралевидный орнамент. В простых геометрических формах появляются плавные изгибы. Форма украшений становится прорезной. К ранее указанным фибулам и браслетам «присоединяются» знаменитые височные кольца, подвески. Подвески нередко выполняются в виде стилизованных форм различных «сказочных» животных, которым нередко свойственно «двуличие».

Примером этого «двуличия» служат знаменитые подвески в виде коней, напоминающих хищных зверей (украшения из Мартыновского клада (рис. 41).

Формируется русский канон ювелирных украшений. На рис. 43-45, а также на рис. 50 показаны места локализации украшений на каноническом костюме России. Украшения изготавливаются на основе простой геометрической формы или геометрического тела. Форма декорируется внутри или вдоль внешнего контура простым геометрическим орнаментом, чаще зернью или стилизованными изображениями мифических животных.

В XVI-XVII столетиях русский парадный костюм был длиннополым, широким в подоле, с длинными рукавами, скрывавшим фигуру, не допускавшим быстрых резких движений, придававшим поступи человека неспешную плавность и величавость. Такой костюм не оставлял открытых частей тела, и его характерной особенностью являются нашитые на него или пристегнутые к нему украшения. На одежде крестьян и посадских людей это нашивки из ярко раскрашенного холста, вышивки, медные, оловянные, иногда серебряные пуговицы. На парадной одежде представителей правящей или феодальной верхушки – это аламы, образцы, нашивки, запоны, кружева, ожерелья, пуговицы, золотые, серебряные, и из поделочных и драгоценных камней. В сочетании с орнаментом одежд они создавали общее впечатление сказочного богатства. Их бережно хранили десятилетиями, перенося из обветшалых одежд на новые.

Во второй половине XVII века для парадных одежд использовали такое ювелирное украшение, как кружево (рис. 46). Кружево представляло собой металлическую полосу, составленную из небольших прямоугольных ажурных золотых или серебряных пластинок-запон с эмалью и драгоценными камнями. Эта форма украшения имеет греческие корни и пришла в русский костюм из Византии. Его использовали как для украшения одежды и головных уборов, так и для книжных переплетов. Особенное распространение эта форма ювелирного украшения получила в конце

XVI века. Русское кружево отличается от византийского несколько меньшей четкостью рисунка. Другая форма украшения византийского происхождения – алам – к сожалению, не дошла до наших дней, и практически невозможно себе представить, как он выглядел. По определению И.И. Срезневского, алам – это нагрудное, пристегиваемое к платью украшение с золотом, камнями и жемчугом.

Не дошла до наших дней в массовом количестве другая форма украшения – ожерелье (или ожерельце). Однако эта форма известна по многим историческим документам и сохранившимся портретам-парсунам (рис. 43). Ожерельем назывался убор в виде стоячего или лежащего воротника, пристегивавшегося к одежде, расшитого жемчугом и камнями и застегивавшегося спереди пуговицами. Ожерелье встречается в описи царского имущества, как среди вещей дворянина, так и посадского человека. Дошли до наших дней в небольшом количестве более древние формы ожерелья – гривна, бармы и бусы. Гривна представляла собой металлический обруч.

Непременной деталью женского русского народного костюма служили золотые и серебряные пуговицы (рис. 47), значительное число которых сохранилось до наших дней. В XVI-XVII веках пуговицы были очень разнообразны по форме, размеру и технике изготовления и украшения. Серебряные пуговицы бытовали не только при царском дворе, но и у богатых посадских людей и крестьян. Формы встречаются миндалевидные, грушевидные, в форме шара. В русском народном эпосе нашли отражение роскошь и дороговизна пуговиц, более чем вдвое превышающая стоимость самой одежды. В былине о Соловье Будимировиче говорится: «Скоро те Запава наряжается, надевала шубу соболиную – цена то шубе три тысячи, а пуговицы в семь тысячечей». Размеры и количество пуговиц были различными, но чаще всего встречается количество одиннадцать. Пуговицы нашивали не только на одежду, но и на головные уборы. Например, в описи домашнего имущества Ивана IV значатся три шапки, на каждой из которых было нашито

по шесть пуговиц – золотых с чернью и жемчугом и сделанных из крупных сапфиров (лазоревых яхонтов).

Видное место среди древнерусских украшений занимают серьги (рис. 49). Их делали в таком большом количестве, что в XVI – XVII вв. из среды серебряных дел мастеров выделяются специальные мастера-сережники. В Древней Руси серьги носили как женщины, так и мужчины, с той разницей, что мужчины носили по одной серьге, а женщины – по две. Во времена язычества на Руси украсить женщину означало оказать ей почет, потому как женщина в языческом славянском обществе – это не только мать и хранительница домашнего очага, но и жрица на капищах, «ведающая мать», живой прообраз «Матери сырой земли». В Древней Руси бытовало поверье, что злые духи могут воздействовать на любого человека, если тот не защищён специальными оберегами. Тело всегда защищено рубахой, платьем с вышитыми на них обережными символами, на запястьях рук – браслеты, на шее – ожерелья, на лбу – специальная повязка, а виски, как обнажённое место, – лакомый кусок для любого нехорошего проявления Нави (темного мира славян) – защищался именно такими кольцами. К сожалению, термин, каким обозначали украшения-обереги, которые в древние времена носили в районе висков, не дошёл до наших дней, и их название является лишь определением учёных. Из некоторых источников («Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, церковные списки) мы можем предположить, что височные кольца называли "Усерязь" - ушная краса, серёжка, заушница. Некоторые виды серег можно связать с определенным местом производства на основании особенностей формы, декора, колорита, техники изготовления. Например, для московской губернии характерны серьги, получившие названия одинцы, двойчатки и тройчатки, в виде прикрепленных к толстой швензовой проволоке одного, двух или трех стерженьков с нанизанными на них в различных сочетаниях стеклянными и серебряными бусинами, а также бусинами из поделочных камней. С новгородской культурой связаны так называемые «голубцы» (рис. 49) –

массивные серебряные серьги, по силуэту напоминающие птицу или двух птиц, обращенных друг к другу спинами. Такие серьги с двух сторон покрывали характерным кольчатым сканным орнаментом, эмалью, декорировали жемчугом, перламутром, камнями или стеклянными бусинами. Самый распространенный колорит в Новгородской губернии – сочетание черного, зеленого и бирюзового цветов. Место производства серег-голубцов подтверждается еще и тем, что они имелись в большом количестве в новгородских церквях и монастырях, куда поступали в качестве вкладов.

Для других областей Севера России характерны литые серьги из серебра. В великом Устюге на основные тона эмали наносили другие цвета: белые, желтые, черные или черные с желтой серединой точки. В Сольвычегодске плоские двухсторонние плоские серьги покрывались живописной эмалью. Основной колорит – оранжевый, белый, черный цвета. В центре таких серег просверливалось большое круглое или овальное отверстие, в которое помещался нанизанный на проволоку сверленный камень или стеклянная бусина.

Почти у всех приведенных выше серёг толстые проволочные швензы в форме несомкнутого кольца. Возможно, что не все серьги продевались в уши, некоторые прикреплялись к головному убору таким образом, что просматривались с обеих сторон.

Одним из древнейших русских украшений, не связанных непосредственно с одеждой, были кольца. Самые древние образцы были выполнены из толстой скрученной проволоки. Кольца с напаянными щитками назывались перстнями, перстень на большой палец назывался напалком. Украшения, изначально призванные магически охранять человеческую руку, – кольца, перстни – появляются в могилах древних славян с IX века и широко встречаются начиная со следующего, X века. Некоторые археологи полагали, что они получили распространение у славян только после введения христианства, ведь кольца играют важную роль в церковном обряде. Однако во время раскопок захоронений VII века

(в Трансильвании) другими учёными были найдены бронзовые перстни, не привезенные из далёкой страны, а местные, притом позволяющие даже говорить о "славянском типе" перстней. Кольцо держит в руке и одно из Божеств Збручского языческого идола: исследователи узнали в нём изображение Лады – славянской богини всеобщего порядка вещей, от космического круговорота созвездий до семейного круга. На более поздних перстнях упорно просматриваются священные символы язычества, например, знаки Земли. Если так, то следует предположить, что после принятия христианства в конце X века, когда умерших, особенно знатных, всё чаще хоронили по христианскому обряду, кольца стали класть рядом с телом, а позже – оставлять на руке. В XVII веке перстни с закрепленными на них крупными камнями носили на всех пальцах, иногда по несколько на каждом (рис. 48). Такое большое количество перстней полагалось одевать по случаю больших торжеств. В придворном быту XVI-XVII вв. перстни часто служили подарком на крестины, именины, свадьбы. В это время русские перстни были литыми, массивными, украшенными эмалью и крупными камнями, закрепленными в глухой каст. Помимо своего основного назначения быть украшением, перстни служили печатью. Некоторые перстни-печати делали с указанием имени его владельца.

Украшения Древней Руси в большей своей части были неразрывно связаны с одеждой и носили ярко выраженный национальный характер. Позднее в связи с изменениями кроя одежды согласно западноевропейской моде меняется и стиль украшений, который развивается в тех же закономерностях, что и искусство Западной Европы.

В комплексе русского народного костюма украшения помещались в тех местах, где заканчивалась одежда и начинались оголенные участки тела: шея, виски, лоб, запястья и даже подол одежды. В ряде случаев они представляют собой орнамент, с рисунка на теле, через орнаментальные ткани, «перешедший» на более твердый и долговечный материал: металл и камень. Декоративная составляющая украшений содержит в себе орнамент,

имеющий сакральный смысл. Также сам факт ношения женщинами Древней Руси украшений носит особый смысл, связанный с культом богини-матери и женщины как ее живого воплощения. Как следствие, на Руси возникает идеализированный образ женщины – ведающей матери, ведьмы, который позднее переключался в русские народные сказки в виде образа Василисы Премудрой.

По результатам анализа ассортимента украшений выбранных канонических систем (древнеегипетской, древнегреческой, древнеиндийской и древнерусской) было выявлено сходство этих систем по следующим принципам:

- распределения украшений на фигуре человека;
- по их видам и формам;
- по местам их локализации на фигуре человека;
- единый источник, согласно которому сформированы канонические системы украшений – мифологическое и религиозное мировоззрение того или иного народа.

Эти принципы сходства позволяют судить о канонических системах индоевропейской цивилизации как о родственных друг другу.

Однако, помимо сходства, имеются также и различия в строении этих систем, обусловленные следующими особенностями:

- древнеегипетский канон строится вокруг одного центра композиции, которым является сердце человека как самый важный, по верованиям древних египтян, орган; стилизация предполагает реалистичные контуры и условное внутреннее наполнение; развита колористика;
- древнегреческий канон предполагает не только декоративное, но и функциональное значение для ювелирных украшений; изображаемые персонажи более реалистичны, чем у египтян, представляют собой мелкую скульптурную форму; при помощи украшений скрепляется одежда, а также подчеркиваются голова и руки, самые важные части тела, по мнению древних греков;

– по древнеиндийскому канону, формообразование и локализация украшений на фигуре определяется учением о чакрах – точках сосредоточения энергии в человеческом теле;

– в Древней Руси украшения находятся на частях тела, не прикрытых одеждой; украшения, которые носят поверх одежды, с легкостью заменяются вышивкой; украшения большей частью обрамляют лицо и руки.

На рис. 45 показаны основные траектории заимствований и взаимовлияний канонических ансамблей друг на друга. Однако, если такое заимствование происходило, то перенимались только формы, без религиозной подоплеки, что придавало ювелирному украшению совершенно иное, сугубо декоративное значение для человека.

На рис. 8, 27, 36, и 50 видно, что в общем и целом современные украшения как по своему композиционному решению и перечню приемов, так и по локализации на фигуре человека, практически ничем не отличаются от канонических.

Таким образом, канон представляет собой фундамент художественных средств воплощения форм и образов, получивших дальнейшее развитие с приходом индивидуалистических идей эпохи Возрождения, обеспечивших переход от канонической системы решения украшений к художественному проектированию. Тем не менее, символы, образы и формы ювелирных украшений, сформировавшиеся в канонический период, и сегодня не утратили своей актуальности и смысла. Это позволяет назвать ювелирное искусство – одним из самых консервативных видов искусства, в котором, несмотря на постоянное техническое совершенствование, канон по сей день не сдает своих позиций.

### 1.3 СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ (до XX в.)

Проектная культура не пришла в ювелирное искусство одномоментно. Процесс постепенного перехода от канонической культуры к проектной начался, вероятнее всего, с христианизации европейских народов.

Большое влияние на ювелирное искусство раннехристианской и средневековой Европы оказали, с одной стороны, достижения ювелиров Древнего Рима, с другой стороны – ювелирное искусство «варваров». Римская империя, вобрав в себя множество культур, породила единый, цельный сплав европейского ювелирного искусства. Впервые слово «ювелирный» стало в полной мере ассоциироваться со словом «роскошный». Ювелирное искусство коренных народов Западной Европы, кельтов, галлов, готов и иных, привнесло в «цивилизованное» ювелирное искусство увлечение разноцветными вставками из драгоценных камней и эмали. Долгие века это многоцветие отличало ювелирные украшения европейских государств.

В период с VIII по XIII века, названный Средними веками, центрами развития ювелирного искусства стали монастыри. Поэтому большинство ювелирных украшений той эпохи представляли собой изделия религиозного толка: кресты, подвески с христианскими пиктограммами. Основными заказчиками ювелирных изделий была монархия, дворянство, духовенство, в некоторых случаях купечество.

Судить о ювелирных изделиях эпохи средневековья достаточно трудно, поскольку известно, что некоторые из них в течение веков подвергались изменениям – заменялись вставки, композиция украшения дополнялась более новыми элементами. Примером подобных обновлений служит знаменитая статуэтка-реликварий из церкви Сен-Фуа в Конке (деп. Аверон). Начиная с эпохи Средневековья происходит ощутимое разделение

ювелирных изделий на украшения, которые носит знать и духовенство, и на народные украшения.

Временем значительного перехода от канонической культуры к проектной культуре принято считать эпоху Возрождения. Известно, что эта эпоха ознаменована идеями гуманизма. Человек стал мерилем всего. Художник стал творцом, свободным от жесткого и неукоснительного многовекового соблюдения канонов. Однако это вовсе не означало их полное отрицание. Изобразительное искусство эпохи Возрождения стало более реалистичным и анатомически правильным, но при этом во многом сохранилась древняя схема расположения украшений на теле человека, цветовые традиции и ювелирные материалы.

Таким образом, мы видим, что канон не исчез, а эволюционировал. Памятников ювелирного искусства эпохи Возрождения сохранилось не так уж и много, поэтому об их внешнем виде и их локализации мы можем судить, к примеру, по живописным полотнам, сохранившимся с тех времен. Прежде всего, стоит упомянуть, что предшествовало этой эпохе, какие предпосылки непосредственно связаны с зарождением такого явления в ювелирном искусстве Европы, как художественное проектирование.

«Ренессанс – эпоха поиска и возрождения прекрасных античных традиций. Экспедиции, путешествия и начало мировой торговли привели к открытиям в области технологий, появлению новых материалов и, разумеется, влиянию стилистик разных стран. Если в Средние века преобладал интерес к золоту, в период Возрождения главную роль играли камни в оправе. В тайнике европейского ювелира того времени были обнаружены изумруды из Колумбии, топазы из Бразилии, иониты из Шри-Ланки, рубины из Индии, лазуриты из Афганистана, бирюза из Персии, перidot из Красного моря, опалы из Богемии, аметисты из Венгрии.

В 1660 году Жан-Батист Травернье привез во Францию проклятый «Бриллиант Надежды». Лейтмотивом всех ювелирных изделий Ренессанса становится античность: греческие и римские боги, мифические персонажи,

исторические лица, философские темы. Изделия ювелиров этого времени – гимн природе и человеку как ее величайшему творению; каждое из них – индивидуально и неповторимо. Знаменательна возросшая популярность тем животных, птиц, растений, использовавшихся преимущественно в декоре кулонов, медальонов и брошей. С началом периода великих географических открытий стала популярна морская тематика, особенно в Северной Европе: дельфины, русалки и прочие морские существа, подвески-корабли. В то время носили разнообразные массивные цепи и изящные цепочки, подвески, медальоны, много колец и перстней. Со второй половины XVI века мужчины и женщины носили на шляпах броши и пряжки, изображения святых и вензели, сплетенные из букв имени. Дамы носили серьги в виде цветов и из жемчуга, мужчины могли носить одну серьгу. Подвески обычно носились на цепочках, которые сами по себе были произведением ювелирного искусства: каждое звено представляло собой маленькую композицию из растительных мотивов или фигурок, богато украшенную эмалью и орнаментом. В XVI веке в подвесках все больше главенствуют алмазы. При сочетании алмазов с цветными камнями, под них часто подкладывали цветную фольгу» [81. с. 125]. Примеры украшений эпохи Возрождения показаны на рис. 52-54. Также в этот период продолжают развиваться ремесла, получил развитие такой прием, как живописные эмали, и поэтому весьма популярны были украшенные таким образом медальоны с портретами. Известна легенда о королевском перстне, который передавала Елизавета I Английская своему наследнику, Якову I Английскому. Известно, что однажды этот перстень был переделан и после кончины королевы внутри перстня обнаружили портрет, выполненный в технике живописной эмалевой миниатюры. Это был портрет её матери, Анны Болейн. Костюм той эпохи возвращается от кроя по фигуре эпохи готики к более близкому к античности более свободному крою и драпировкам. Это означало рост потребности в различного вида застежках, поэтому в ту эпоху были популярны пуговицы, булавки, застежки, что мы можем наблюдать на парадных портретах европейских монархов. Тогда же

начинается эпоха жемчуга. Его начинают ввозить в большом количестве из Индии.

Что особо примечательно, в эпоху Возрождения появляются первые зачатки проектной культуры в сфере ювелирного искусства. Появляются первые проектные изображения ювелирных украшений. Один из таких «эскизов» был обнаружен в Северной Италии (?) и датирован 2-ой пол. XIV-нач. XV вв. (рис. 55). Этот «эскиз» представлял собой набросок нескольких вариантов аверса некоего ювелирного декоративного элемента (либо подвески, либо застежки). XVI век ознаменован для истории ювелирного дела появлением одного из крупнейших трактатов об этом ремесле – «О золотых дел мастерстве» Б.Челлини. В этом трактате флорентийский ювелир излагает не только свой личный опыт изготовления и проектирования ювелирных изделий, но и опыт некоторых своих «коллег». Уже тогда ювелирное дело знало два основных метода проектирования ювелирных изделий: от эскиза и от модели. Кроме того, из этого трактата мы узнаем, что в эпоху Ренессанса у ювелира меняется «хозяин». Не только духовная, но и светская власть, а также дворянство, начинают оказывать значительное влияние на развитие ювелирного дела Европы. Например, в 1555 году, по заказу герцога Альбрехта V и его супруги, была выполнена опись ювелирных изделий, принадлежавших герцогине. Эта опись известна как «Сокровища герцогини Анны Баварской». Эта книга была выполнена Гансом Милихом и представляет собой не что иное, как первый в своем роде каталог ювелирных украшений. Что особо примечательно, все изображения выполнены с большой точностью, со всех основных для той эпохи ракурсов, с аверса и с реверса, и в цвете. С подобной манеры изображения ювелирного изделия, относимой к дунайской школе живописи, начинается становление и развитие классического эскиза ювелирного украшения (рис. 56).

На смену богатым украшениям эпохи Возрождения приходят еще более роскошные, более светские украшения эпохи барокко. Появляются и входят в моду украшения с алмазами. Как правило, это ансамбль из серёг и

нагрудного корсажного украшения, которое не только украшало костюм, но и поддерживало платье. Сохранилось несколько так называемых прожектов ювелирных украшений той эпохи. Несколько итальянских, французских и голландских прожектов попали в нашу страну в эпоху реформ первого российского императора Петра Великого и по сей день они хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. На одной из гравюр видно, что украшения продумывались не только с аверса, то есть спереди, но и с реверса, то есть сзади и, вероятнее всего, на индийский манер. Достаточно вспомнить знаменитые ювелирные украшения Индии времен Великих Моголов (XV-XVI вв.), которые решались точно по такому же принципу. Были в моде серьги с каплевидными жемчужинами (так называемыми жемчужинами барокко) или же серьги с алмазными подвесками, которые носили название «жирандоль». Много внимания уделялось украшению прически и головного убора.

Центром ювелирного искусства того времени была Италия. Различные формы украшений Европы эпохи Возрождения и Нового времени раньше всего появляются именно там, а потом «перекочевывают» в украшения других стран Европы. Подобная ситуация сохраняется и по сей день – одно какое-то государство или часть света, обладающая достаточными художественными, инженерными и производственными возможностями, находится в авангарде и определяет направление развития художественного проектирования ювелирных украшений, остальные – следуют за ним, обеспечивая многообразие форм и методов проектирования в рамках выбранного направления.

В XVIII веке и в развитии русского ювелирного искусства наступили значительные перемены. Реформы Петра Великого коснулись почти всех сфер жизни русского общества. Коснулись они и внешнего облика русского человека и его образа жизни. В 1700 г. указом Петра Великого был введен костюм по западноевропейскому образцу. За 25 лет он прочно вошел в жизнь русского дворянства, русской аристократии. А вот костюм купеческого и

более простых сословий не претерпел особых изменений вплоть до XIX века. Исследователь той эпохи И. Георги отмечает, что «в чиновном состоянии купеческом сохранены и поднесь между большею частью древние наряды...» и далее: «старинное же, употребляемое купеческими и мещанскими женами платье есть: сарафаны, душегреи из парчи, из шелковых или бумажных материй, выложенное золотою или серебряною сеткою (кружевом) или позументом с серебряными или позолоченными пуговицами, спереди от верху до низу очень часто насаженными; кокошники, кички, повойники, подубрусники, шубки, шапки, туфли» [104. с. 45].

На смену народным украшениям, колтам, бармам и аламам, в Россию приходят эгреты, броши, серьги, диадемы и т.д. Ювелирное искусство России, начиная с эпохи Петровских реформ, развивается по европейскому пути. В Россию приходит такое явление, как мода. Появляются журналы мод, такие как «Трудолюбивая пчела», «Всякая всячина» и другие, сообщающие о последних новинках и веяниях в costume.

Помимо модных журналов, costume и ювелирное искусство регламентируется «сверху» монархом и высшим светом. Примером подобного регламента служат три указа Екатерины Второй «О назначении, в какие праздники какое платье носить особам обоего пола, имеющим проезд ко двору», изданные в 1782 году. Согласно этим указам, «по большим праздникам дамам и кавалерам разрешается носить московские золотые и серебряные парчи, в прочие праздничные и другие дни всякие шелковые материи, кавалерам еще и сукно. В некоторые торжественные дни дамы должны были являться в русском платье, то есть в сарафанах» [104. с. 176].

В XVIII веке в Петербург прибыло много иностранных мастеров. Среди них: Ж.П.Адор, И.Г.Шарф, Иеремия Позье, Андреас Ремплер и другие. Их работы хранятся в музеях Москвы и Санкт-Петербурга и до сих пор поражают своей красотой и безукоризненным исполнением (рис. 70-76).

Хотя вышеуказанные мастера работали только на аристократию, ювелирная мода спускалась во все слои общества. Украшения купеческих

женщин и мещанок отличались только материалом, из которого были сделаны украшения.

В XVIII веке и российские и европейские дамы носили огромное количество бриллиантов. Поэтому для менее дорогих украшений нередко использовали граненое стекло, подкладывая под него цветную фольгу. Порой, такие имитации специально перемешивали с настоящими бриллиантами.

Среди форм украшений наибольшее развитие в XVIII веке получили серьги. Если в начале века они представляли собой швензу простой конструкции с подвесом геометрической формы с закрепленными на них при помощи штифтов вставками, то к концу века форма подвеса сильно усложняется – приобретает форму цветка или грушевидную форму. Распространены мотивы бантов. Удивительно, но замковую часть серьги старались декорировать сообразно подвесной части – могли украсить стилизованным листочком, раскрытым клювом птицы, а иногда и «личиной».

Что касается стилистических особенностей ювелирных украшений XVIII века, они отличаются, прежде всего, колористическим решением украшений. Из-за появления в украшениях алмазов, на смену ярким рубинам, сапфирам и изумрудам приходят камни более светлых, пастельных тонов, цветные бриллианты и топазы. Кроме того, на смену бурной по цвету эпохи Ренессанса, приходит более спокойный колорит родственных цветов. Проектных изображений было найдено мало – отдельные памятники хранятся в музее «Галерея Виктории и Альберта». Эскиз карманных часов автора Pasquier-Remi Mondon – одно из немногих проектных изображений того времени, дошедших до наших дней (рис. 81). Эскиз был выполнен в 1745 году, предположительно по заказу короля Франции Людовика XV. Эскиз выполнен гуашью на бумаге, в масштабе, близком к натурному, и состоит только из вида сверху. Иными словами, эскиз ювелирного украшения становится больше похож на современный. Прежде всего, за счет того, что на всех рассмотренных образцах первостепенную роль играют контуры.

Для второй половины XVIII века характерны значительные изменения в манере декорирования колец. Для закрепки граненых рубинов, алмазов, изумрудов и сапфиров используют высокий ажурный каст. Верхушки колец выполнялись в форме щитка, ромба, «волчка». Центральный камень, помимо филигранного «кружева» каста, обрамлялся еще в один или несколько ободков более мелких камней или жемчужин. Иногда поверх плоского центрального камня крепилась небольшая композиция или монограмма из мелких алмазов или жемчужин. Примеры ювелирных украшений Европы XVIII века показаны на рис. 77-80.

Главной особенностью ювелирного искусства Европы и России XIX века является формирование первых крупных производств, собравших в себе большое количество мастеров различных специальностей, и нового механического оборудования. Поэтому особенности техник отдельных мастеров становятся почти неуловимыми, и мы можем оценить только особенности деятельности той или иной фабрики. Владельцами этих фабрик были большей частью сами ювелиры и художники. Рисунки для производства украшений, помимо самостоятельной подготовки, они также могли получать от скульпторов и архитекторов. В связи с появлением некоторой свободы и независимости ювелирных производств от двора, ювелирные фабрики постоянно конкурировали между собой, постоянно следили за модой, стремясь заполучить как можно более широкий круг покупателей. Помимо аристократии, такими покупателями становятся и буржуазный класс.

Во второй половине XIX века провинциальные ювелирные производства начинают уступать по качеству производимых украшений столичным, потому как оказались заняты в основном починкой и производством мелких ювелирных изделий. В России исторически сложившееся большое искусство местных ювелиров опускается до уровня ремесла. Примеры украшений XIX века показаны на рис. 81- 92.

В XIX веке начинается так называемый «распад стилей». Различные стили, знаменующие возврат то к античности, то к средневековому стилю, то к барокко, сменяют друг друга чуть ли не каждое десятилетие. Это приводит к значительному ускорению процесса производства украшений и, следовательно, – к сокращению и упрощению процесса художественного проектирования. В наибольшей степени это сказывается на эскизах ювелирных украшений. Их начинают рисовать «без излишеств». На листе бумаги изображено только само украшение. Эскиз ювелирного украшения в XIX веке принимает свои современные очертания – на ровном, выраженно светлом или темном фоне карандашом и разноцветными красками выполняется светотеневой рисунок, который в течение века становится всё более легким и реалистичным (рис. 94-100). Причем, если в начале века преобладал темный цвет фона, то к концу – преобладает светлый. Предположительно, это может быть связано с изменением предпочтений по цвету и тону в одежде и интерьере.

При этом сохраняется условность в рисунке. Вырабатываются определенные техники отрисовки металла и камней. Для прорисовки более тонких изделий использовалась черная бумага и белая гуашь, потому как в конце XIX века подобные вещи могли быть изготовлены только в платине. Следует особо отметить, что наиболее крупные формы украшений, такие как ожерелья и диадемы, помимо чертежных проекций, изображены еще и в поворотах, что повысило информативность эскиза.

Таким образом, становление и развитие проектной культуры в сфере ювелирного искусства основывалось на процессе поиска наиболее эффективных решений тех или иных проектных задач. Одной из главных подобных задач, как можно вывести из вышесказанного, была коммуникация между заказчиком ювелирного изделия, художником и исполнителем, то есть людям разного происхождения, разной культуры, разных уровней восприятия. За период от эпохи Ренессанса до середины XIX века графический язык эскиза ювелирного украшения практически был

полностью сформирован. Были серьезно усовершенствованы технологии изготовления ювелирных украшений, благодаря чему обогатилась палитра композиционных средств и приемов, осуществляемых в форме ювелирного украшения и по сей день служащих художникам-ювелирам средствами создания настоящих шедевров.

#### 1.4 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ В XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.

Конец XIX века для Европы был ознаменован ростом промышленности. В этот период Англия была государством номер один. Как следствие такого бурного технического прогресса, именно английская мода задавала тон всей Европе, в том числе и в ювелирной моде. Вторая половина XIX века еще называется викторианской эпохой. Эпохой высокой морали и неврозов.

Королева Виктория оплакивает своего так рано ушедшего мужа, принца Альберта. Вся страна погружается вслед за своей королевой в глубокий траур. И этот траур не мог не сказаться на ювелирной моде того времени. Викторианский костюм был очень закрытым и предполагал минимум украшений. Главным отличительным атрибутом ювелирной моды викторианской эпохи была небольшая брошь у горла, прикрепленная к закрытому воротнику. Все украшения того времени были пронизаны трауром, и этот ювелирный траур принимал подчас весьма странные формы: помимо украшений с черными агатами, подвесок-кулонов с изображением слезящегося глаза, были также в моде украшения из человеческих волос. Волосы, или возлюбленного, или умершего родственника, могли быть или затейливо уложены и вставлены под кабошон из горного хрусталя, или заплетены в обрамление для крупного камня или в браслет. Помимо траурной темы, в Англии было еще одно направление.

Как уже было сказано ранее, рубеж XIX-XX веков был ознаменован значительным научно-техническим прогрессом. Поэтому в моде были и украшения, изготовленные при помощи машин (рис. 101, 102). В связи с этим викторианскую эпоху можно считать отправной точкой для ювелирного искусства времени начала технического прогресса. Эти первые украшения, изготовленные по технологиям массового производства, были выполнены из серебра, а также из железа, редко с позолотой, без вставок, были низкого качества и дешевыми. Надо сказать, что украшения из железа были популярны в Германии за сто лет до того. Немецкие женщины их тогда носили в качестве акта патриотизма: это символизировало тот факт, что свои настоящие драгоценности они отдали на нужды фронта в войне с Наполеоном.

На стилистику украшений того времени сильно повлияла первая японская выставка, которая состоялась в 1862 году в Лондоне. Это была выставка японского искусства графики, которое послужило толчком для становления и формирования стиля, который во Франции имеет название «ар нуво», в России – модерн, в Германии – югендштиль или югенд. Об этом будет сказано ниже, так как следует отметить, что ещё одним предтечей этого весьма интересного явления в истории не только ювелирного, он и искусства в целом, был так называемый стиль Belle Epoque. В истории ювелирного искусства он занимает нишу отдельного стиля. Ещё его называют стилем «гирлянда». Сохранилось довольно большое количество памятников этого стиля, особенно примечательны кольцо старейшего во Франции ювелирного дома, отметившего недавно свое четырехсотлетие, Меллерио ди Меллер. Одной из законодательниц этой моды и стиля была принцесса Уэльская, а впоследствии – королева Англии – датская принцесса Александра, супруга короля Георга V. Она ввела в моду такой предмет ансамбля ювелирных украшений, как кольцо-ошейник. Ввела его в связи с тем, что, несмотря на то что сама принцесса была крайне хороша собой, страдала одним маленьким недостатком – у нее был шрам на шее, и при

помощи такого украшения его можно было прикрыть и носить при этом глубокое декольте. Полный ансамбль ювелирных украшений того времени мог составлять от 17 до 20 предметов. Был огромный спрос на роскошь (рис. 103, 104).

Также начало XX века ознаменовалось для всех ювелиров Европы открытием платины. До платины ювелиры не знали белого металла, кроме серебра, но с ним высокое ювелирное дело работало очень мало, потому как серебро имеет свойство темнеть от времени, пачкать кожу и ткани. Платина сразу же заслужила внимание мастеров-ювелиров своего времени не только большей пластичностью, нежели у золота, но и тем, что ее можно было вытягивать в тончайшие нити. Украшения из платины получались очень легкими и воздушными. Также композиция украшений рубежа веков предполагала большое количество бриллиантов, но главным и самым большим шиком был жемчуг – тогда он был очень дорогой. Примечательны работы таких ювелирных домов, как Cartier, Boucheron и Chaumet. Основные стилевые направления в XX веке – Ар Нуво и Ар Деко.

### Ар Нуво

Его родоначальником в ювелирном искусстве по праву считается французский ювелир Жорж Фуке, который создал первые ювелирные украшения в новом стиле, совместно с Альфонсом Мухой (рис. 105, 106). Этот творческий альянс сумел навсегда изменить подход не только к художественному проектированию ювелирного украшения, но и к оформлению ювелирного магазина. Знаменитый магазин Фуке целиком хранится сейчас в Берлинском музее. Отличительными чертами ювелирного украшения эпохи модерна были следующие признаки:

- асимметрия или дисимметрия;
- динамичность композиции;
- присутствие в композиции образов декадентских настроений, как то:

цветы головками книзу, различные химеры, когти, шипы и так далее;

– во главу угла ставится рисунок.

Несмотря на тот факт, что родоначальником направления Ар Нуво в ювелирном искусстве считается Жорж Фуке, наиболее знаменитым представителем своей эпохи стал другой мастер, соотечественник Фуке, французский мастер по стеклу, известный сегодня всем и каждому, Рене Лалик. Его разносторонний талант удивлял не только его современников, но и людей нашего времени: он совмещал в себе и талант дизайнера, и художника, и умелого ремесленника, и организатора ювелирного производства. Многие теоретики декоративно-прикладного искусства называют Р. Лалика настоящим революционером ювелирного искусства. Он являлся смелым экспериментатором в работе не только с драгоценными, но и полудрагоценными и поделочными камнями, горячей эмалью и самыми разными сплавами металлов, не только драгоценных, но и цветных (рис. 107-109). Возможно, именно из-за подобного подхода его имя стоит в одном ряду с непревзойденным и поныне российским мастером К.Г.Фаберже, знаменитыми ювелирами Вандомской площади Парижа, Фредериком Бушероном и братьями Картье, известным американским художником и дизайнером Луисом Комфортом Тиффани.

Фигура Рене Лалика появилась в ювелирном мире, когда ювелирное искусство Франции переживало глубокий кризис. Украшения с крупными камнями не вписывались как в новый, господствовавший в то время стиль Ар Нуво, так и в рамки нового понимания роли декоративно-прикладного искусства в современном мире, и выглядели устаревшими. Буржуазный класс общества больше обращал внимание на новизну, нежели на традиционную строгость украшений конца XIX века. Традиции перестали играть главную роль в жизни общества. Все ждали перемен. Поэтому необычный по тем временам подход к проектированию ювелирных украшений, представленный Рене Лаликом, указал ювелирам Европы путь к выходу из коллапса к новому витку развития. По своему основному составу, по материалу, по принципу

построения композиции и по своей конструкции украшения Лалика мало отличались от более ранних украшений, но драгоценные камни в его украшениях перестали быть на первом месте, художественная мысль оказалась выведена Лаликом на первый план. За этот новый подход

К художественному проектированию ювелирных украшений Лалика называли «спасителем французского ювелирного искусства». Однако в нашей стране мало кто знает, кем был Лалик на самом деле.

В московском ГУМе представлен бренд Lalique. Этот бренд был основан самим Лаликом в 1910 году, но торгует сегодня этот бренд в основном художественным стеклом. Кроме того, украшения «современный Лалик» предлагают серебряные и золотые украшения со стеклом, но они составляют лишь небольшую часть общего ассортимента и большой художественной ценности не представляют.

Оказалось, что так было с самого основания бренда. Рене Лалик был потомственным стекольщиком и занимался в основном вазами из стекла и флаконами для парфюмерии. По его личному творчеству можно понять, что он был экспериментатором в своем деле, и при изготовлении своих знаменитых украшений он широко использовал эмали в различных техниках. Это, с одной стороны, вписывалось в текущие формы модерна, с другой стороны, такой подход был для многих европейских обывателей в новинку, что не могло не привлечь покупателей. Времена Лалика и Фуке были последними, когда по украшениям можно было определить социальную принадлежность человека. Стоит упомянуть, что украшения в стиле модерн в большей степени носили дамы полусвета, в то время как придворные дамы придерживались более традиционных взглядов, а новые украшения приводили их, ни много ни мало, в ужас. Первой женщиной высшего света, надевшей на себя украшение в стиле модерн, была русская княгиня Зинаида Феликсовна Юсупова. Однако украшения, которые осмелилась надеть на себя одна из самых известных особ высшего света Российской Империи, несколько отличались от того, что могли носить французские актрисы.

Русский модерн отличался от европейского склонностью к статичности и сдержанностью, что вызывало одобрение высшего света, с одной стороны, и негодование европейских искусствоведов, с другой стороны.

Век Ар Деко как в ювелирном искусстве, так и в искусстве в целом, оказался недолгим. Он безусловно, поражал людей своей чувственностью и экзотичностью, но очень быстро перестал отвечать запросам публики, которая, переживая становление века машин, была заинтересована в чем-то более практичном. Ювелирному искусству вновь пришлось совершить нелегкий для себя поворот, и вскоре ответ на запросы публики, был найден.

### Ар Деко

В период между двумя мировыми войнами ювелирное искусство возвращается к старым устоявшимся принципам художественного проектирования ювелирных украшений. Происходит возвращение к симметрии, к главенству в композиции драгоценных камней и общей строгости композиции. Так возникает еще один новый стиль, дошедший до наших дней и не теряющий по сей своей актуальности – стиль ар деко. Новизна этого стиля была обусловлена техническим прогрессом в индустрии обработки драгоценных камней – были открыты новые месторождения самоцветов, и были изобретены новые формы огранок – «багет», «триллион», «маркиз», «квадрат», новые кабошоновые огранки и так далее. В 30-х годах был запатентован новый, невиданный способ закрепки камней, так называемая закрепка инвизибл, или невидимая закрепка. Она и по сей день считается чрезвычайно сложной и рекомендуется только для самых твердых камней, алмазов, рубинов и сапфиров.

Немногим ранее Европу потрясли археологические открытия научных экспедиций в Египте. Началась очередная волна египтомании. Однако на этот раз ювелиры пошли не по пути создания реплик найденных украшений или их копий, а выкупали и напрямую использовали в виде вставок, найденные артефакты. В частности, дом Картье выкупил несколько настоящих древнеегипетских статуэток из различных материалов и

использовал их в качестве вставок для своей коллекции брошей. Также декор украшений во многом заимствовался из орнамента стран Азии и Дальнего Востока, в частности Китая и Индии. Как правило, это был текстильный орнамент (рис. 110-115).

Были попытки воплощения в ювелирном формате авангардных настроений, однако этим воплощениям помешала война. В частности, испанский художник, основатель сюрреализма, Сальвадор Дали, совместно с ювелирным домом Ф. ди Вердура, пытались ввести эстетику этого направления в ювелирное искусство, но из-за войны этим планам суждено было осуществиться лишь в 60-х годах.

После второй мировой войны в ювелирном искусстве начинают формироваться направления, которые до сих пор существуют и в которых работают современные художники-ювелиры (рис. 116-212). В 1950-х годах в украшениях начинает появляться нечто вроде юмора, шутливости. Можно сказать, вновь возвращается стиль ар нуво, но уже без декадентских настроений. Он более мягкий по своим формам и более позитивный по сюжету. Более того, после второй мировой войны начинается масштабное становление массового ювелирного образования. В 1950-х годах открываются первые курсы по дизайну ювелирных украшений. Открываются они сначала в Америке, в рамках программы реабилитации участников второй мировой войны. Практически одновременно с США подобные курсы открываются и в Европе. Это событие позволило прийти в сферу ювелирного искусства специалистам из других областей творчества: моды, архитектуры, фотографии (рис. 140-143). Этот феномен нового ювелирного искусства берет свое начало в Америке послевоенных времен, когда возрождение ремесел являет собой побочный продукт национальной тоски по более простой жизни, которую историк ювелирного искусства Тони Гринбаум высказал так: «ностальгия по человечности». Рядом с такими признанными мастерами ювелирного дела как Гарри Бетройя, Александр Кальдер и Луис Невельсон, появились такие художники, как Сэм Крамер, объединение «Арт

Смит» и Маргарэт де Пата, которые заложили основы понимания украшений как арт-объектов, представляющих собой минималистичные биоформы с динамичными линиями. Многие из этих художников, получившие образование в других областях знаний, стремились удовлетворить спрос на авторские украшения, сделанные вручную из художественных соображений, другие же верили, что с помощью своего творчества смогут изменить жизнь общества теплом своих рук.

«Вскоре первый заметный подъём в направлении к дальнейшим инновациям был явлен как ювелирами с университетским образованием, так и бывшими подмастерьями. Тогда высшими специальными учебными заведениями Европы поддерживался достаточно высокий уровень образования. В то время как в Америке было трудно получить должное образование ювелира, пока GI Bill и новый для того времени упор на доступное образование не завладели ситуацией. В начале 60-х ювелиры, обучавшиеся по обновленным и доступным программам, бросили вызов традиционным украшениям обратившись к провокации авангарда, позаимствовав формы и декор из архитектуры, живописи, фотографии. Выставляя свои работы и образуя художественные объединения, молодые художники образовали открытую сплоченную структуру, созданную для открытий новых различных способов выражения индивидуальности. Порвать с прошлым – таков их убедительный и осмысленный девиз» [127. с. 24-25]. «Эти перемены в восприятии и воплощении украшений окончательно утвердились в мире моды в конце 60-х, как только художники приняли идею трансформации визуальной культуры, тем самым поощряя их стремление к сознательному подходу не только к украшению, но и его оформлению. Особенно в Германии, Дании и Италии художники возглавили атаку на новые способы производства. Появились национальные направления: в Германии такие художники, как Клаус Ульрих, Рекйнхольд Рейлинг и Хельга Цанн стали знамениты своим техническим подходом и работой с плоскостью. В Голландии использование технического материала и

изготовление украшений, повторяющих форму тела положило основу интересному явлению, названному голландский гладиолус, резонировавшему в работах Эмми ванн Лирсум, Гийса Бэккере, Франсуа ванн дер Бохха и Ханса Апенцеллера. В Италии влияние Джио, Арналдо Помодоро и Марио Пинтона осветило первостепенность скульптурных форм с их симбиозом современного и традиционного в технике и материалах ювелирного дела» [127. с. 27].

В то время как в европейских странах и США происходило становление авторского ювелирного искусства, в СССР получило беспрецедентное развитие массовое производство украшений.

История знает много примеров массового производства украшений, но самым ярким и интересным примером является Советское ювелирное искусство. Производство ювелирных украшений в нашей стране во времена социализма интересно в первую очередь тем, что внешний вид этих изделий вызывает множество вопросов, кажется, что зритель видит перед собой то, чего никак быть не должно. Некоторое сожаление вызывает качество обработки изделий. Оно может говорить либо о низком качестве технических материалов (воск, резина, инструменты), либо об очень большом тираже изделий и, соответственно, человеческом факторе (как-то: низкий контроль качества). Нельзя также забывать, что данные изделия производились в условиях плановой экономики, где количество произведенных изделий, условия производства, а также сроки их производства определяло государство. Могли ли госструктуры адекватно управлять процессом художественного проектирования ювелирных изделий на фоне отказа от старых методик и потери технологических наработок прошлых столетий, но в то же время при наличии госстандартов? Это уже другой вопрос.

Также 1950-е годы озаменованы окончательным становлением того формата массового производства ювелирных украшений в нашей стране, каким мы знаем его сегодня. Появились крупные производственные предприятия. Новые материалы, тугоплавкий воск, вулканизируемая резина,

появление всевозможных станков: фрезерных, сварочных, токарных и так далее – открывает путь развития массового производства и ювелирной промышленности.

При проектировании советского ювелирного украшения художник-ювелир мог преследовать две задачи: во-первых, создание максимально простой конструкции, не требующей больших временных затрат при производстве, во-вторых, следование советской идеологии.

Известно, что в 1930-е годы - переломный период для всего российского искусства - А.В. Луначарский писал: «Поскольку искусство реалистично, оно, несомненно, имеет право на будущее, и не только «право», можно с уверенностью сказать, что оно себя утвердит» [54. с. 22]. Кроме проблем природы реализма (правдивости) в искусстве, к наиболее глубоко разработанным тогда проблемам в искусстве относятся следующие: соотношение классовости и народности в искусстве; неравномерность художественного развития и противоречия прогресса в искусстве; роль мировоззрения в художественном творчестве; значение художественного наследия в социалистической культуре; национальное и интернациональное в искусстве и другие.

Революционные преобразования после 1917 года резко изменили жизнь России. Декреты советской власти утвердили абсолютную монополию государства на добычу драгоценных материалов и производство ювелирных изделий, торговлю ими. Были закрыты почти все ювелирные фирмы и мастерские. Золотое и серебряное дело – гордость отечественного искусства – на долгие годы было уничтожено. Уникальные мастера-ювелиры либо покидали страну, либо были вынуждены скрывать свою «дорогую» профессию, боясь репрессий. Один из лучших эмалиров фирмы К.Фаберже Н.Бойцов на монетном дворе вынужден был делать простые знаки для Красной армии. От плохого питания и тоски он вскоре умер.

Новая предметная среда, создаваемая художниками разных направлений и областей деятельности, считалась важным средством

переустройства общества. На протяжении 20-х годов бурно обсуждалась новая эстетика, соотношение декоративного и функционального, новая культура производства и потребления.

Произошли перемены и в социальной жизни женщины, изменился темп жизни, производство одежды приобрело промышленный характер. В моделировании женской одежды главными требованиями стало удобство, практичность, укоротилась длина юбки, основным в костюме стало цветочное и пропорциональное решение силуэта.

Активно пропагандируемый отказ от любых излишеств нашел отражение в моде того времени, для костюма было характерно отсутствие оборок, кружевных отделок и прочих аксессуаров. Простота была в условиях послереволюционных экономических трудностей, переустройство всех норм жизни при новом общественном строе стали не только этической, но и эстетической нормой. Украшения из драгоценных металлов и камней надолго были отброшены как ненужные и, более того, воспринимались враждебно, как связанные с буржуазно-мещанскими взглядами старого режима. Общая демократизация внешнего облика и костюма привела к тому, что украшения почти на 40 лет перестали быть драгоценностями, имеющими материальное и художественное достоинство, а сохранили лишь значение небольшого цветочного дополнения к костюму.

В начале 1930-х в России вновь возникла тяга к декоративности, орнаментальности, свидетельствующая об оживлении традиционных художественных вкусов. В вечерних туалетах появились броши со стеклами, имитирующими бриллианты и драгоценные камни, которыми закалывались ниже пояса свободные блузы. Было принято носить одно-два кольца, крупные клипсы. Большой популярностью пользовались традиционные серьги-калачи, без вставок или украшенные гравировкой (рис. 168, 169).

Украшения в те времена снова начали производить небольшие артели. Это были украшения, как правило, из позолоченного серебра со вставками из стеклянных имитаций, потому как работа с золотом на дому, или даже в

условиях НЭПовской артели, была подсудным делом. Украшения изготавливались вручную, и качество их обработки было невысоко. Конструктивные решения советских украшений довоенного периода также отличались некоей примитивностью и были выполнены либо в народном стиле, либо в стиле авангард.

В 1950-х годах в России начали появляться крупные заводы по производству ювелирных украшений. Эти заводы работают и в настоящее время. Например, Бронницкий ювелирный завод. Началась эра знаменитой советской «массовки» или «лома». В быту советских граждан ювелирные украшения того времени не представляли художественной ценности, а являлись прежде всего показателем определенного статуса. Приобретались они не за деньги, а по талонам и считались дефицитом. Поэтому предметом вожделения советских гражданок был не столько внешний вид этих изделий, сколько сам факт приобретения, а также материал, из которого они были изготовлены. Поэтому можно сказать, что культура ношения украшений в советский период также пострадала. Украшение могли приобрести не столько для того, чтобы носить, сколько для того, чтобы сдать в какой-нибудь подпольный ломбард и выручить за них немного денег.

С появлением ювелирных заводов перед художниками встала трудная задача соединения художественного замысла с производством, которое делилось на ряд операций, выполнявшихся машинами и разными мастерами. Ассортимент был, как правило, небольшой, состоял из нескольких видов брошей, кулонов, серег, браслетов, медальонов, шпилек для шляп. Проектировали такие украшения под массовое производство. Осуществлялось оно двумя основными способами: путем массового литья, или штамповки. Изделия изготавливались, как правило, из так называемого «красного золота», в состав которого входили золото и медь. Добавление меди обеспечивало сплаву износостойкость. Проба такого золотого сплава была невысока – 585. Также широко применялись в ювелирном деле синтетические камни: рубины, сапфиры, александриты, которые обладают

всеми свойствами природных драгоценных камней. По стилистике украшения во многом повторяли стиль второй половины XIX века, с поправкой на то, что изготавливались цельнометаллическими с одной, максимум тремя, вставками. Также их отличал резкий блеск полированного металла и имитаций (фианитов – синтетических бриллиантов, и синтетических ярко-розовых рубинов), что делало их грубоватыми на вид. Сказывалось характерное для массового производства низкое качество исполнения. В 1960-е годы ювелирные украшения приобрели простую геометрическую форму, особой популярностью пользовались крупные броши со вставками из поделочных камней. С приходом перестройки на ювелирных экспериментальных заводах начали создавать, помимо массовой продукции, сложные и уникальные ювелирные украшения, которые продолжили лучшие традиции русского ювелирного искусства. 80-е годы можно назвать временем становления русского концептуального ювелирного искусства. Это направление нашло свое отражение в работах династий Кузнецовых и Быковых, Н. Нужина, В.Глынина и других отдельных мастеров (рис. 169-179, 198-204). Это было время поиска новых средств выразительности в рамках новой для русского ювелирного искусства того времени объемной композиции, наиболее целесообразных средств передачи того или иного образа в ювелирных украшениях, а также опыты Ф.Кузнецова по формообразованию в ювелирных украшениях положили начало становления так называемой кинетической композиции в ювелирном искусстве.

После застоя русского ювелирного искусства в 1990-х годах, в начале XXI века в ювелирное искусство пришли компьютерные технологии, что дало художникам-ювелирам новые возможности по воплощению своих идей в металле и камне. Примеры работ современных российских художников-ювелиров приведены на рис. 180-204.

## ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛУ ГЛАВЫ

Материалы, изложенные в первой главе, позволяют сделать следующие заключения:

- наиболее ранние ювелирные украшения несли в себе обереговые функции и служили инструментом социальной идентификации – символом принадлежности к определенному народу, сословию, религии;
- первой цивилизацией, которая рассматривала ювелирное украшение как объект декоративно прикладного искусства, была древнеегипетская цивилизация;
- канонический период развития художественного проектирования ювелирных украшений длился до середины XVII века;
- наибольшее влияние на становление и развитие европейского ювелирного искусства оказали индийский и греческий канон;
- индийский канон оказал большое влияние на формирование ассортиментного ряда современных ювелирных украшений;
- греческий канон сформировал эстетику европейского ювелирного искусства;
- сравнение мест расположения украшений на человеке в канонических культурах позволило выявить сходство мест локализации украшений, их ассортиментных видов и форм, единый источник, в связи с которым канонические системы украшений были сформированы – мифологическое религиозное мировоззрение; это позволяет судить о современной европейской и русской ювелирной культуре как об индоевропейской;
- русское ювелирное искусство было каноническим до эпохи петровских реформ, после чего его развитие пошло «по европейскому пути»;
- началом эпохи становления художественного проектирования ювелирных украшений в Европе считается середина XVII века;

- период становления художественного проектирования в Европе ознаменован становлением и развитием основных современных средств выразительности и основных методов производства ювелирных украшений;
- до буржуазных революций большая часть ювелиров состояла при дворах коронованных особ;
- ювелирные украшения, предназначенные для массового потребления, появились в Англии в середине XIX века;
- уникальным явлением в мировом ювелирном деле следует считать массовое производство ювелирных украшений в СССР;
- сегодня ювелирное искусство является одним из самых традиционных и консервативных направлений декоративно-прикладного искусства и дизайна;
- с начала XXI века ювелирное украшение проектируется как часть образа человека и является выражением индивидуального стиля.

## **ГЛАВА II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Глава является теоретической частью работы. В ней приведена классификация основных разновидностей современных форм ювелирных украшений и их систем как объекта художественного проектирования. В первом и втором параграфе изложены характерные особенности форм ювелирных украшений и их систем в контексте приведенной классификации. В третьем параграфе главы сделана попытка описания такого феномена специальной ювелирной композиции, как «стилизация под технологию», а также определения основного вектора развития композиционных поисков в ювелирном дизайне.

### **2.1 КЛАССИФИКАЦИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ. ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ**

Упорядочение проектных процессов в искусстве и дизайне невозможно без классификации объектов проектирования. Следовательно, для того, чтобы определить специфику ювелирного художественного проектирования, необходимо выявить основные формы ювелирных украшений и их конструктивные, функциональные и иные особенности.

Основным источником информации в данном вопросе была специальная литература по технологии ювелирного производства, изучение опыта ведущих ювелиров и собственные научно-творческие поиски.

В нашей стране известно немного авторов, наиболее полно раскрывших этот вопрос: Э.Бреполь и В.И.Марченков, Луговой и другие. Большинство этих авторов сосредотачивают свое внимание на технической части производства, и немногие, в частности В.И.Марченков, затрагивают вопросы конструирования.

В.И.Марченков в своем издании «Ювелирное дело» выделяет особую группу ювелирных изделий по назначению – предметы личных украшений, в которые он включает кольца, серьги, броши, булавки, браслеты, бусы, кулоны, колье, медальоны, цепочки.

Эта группа, в свою очередь, по ассортиментному признаку состоит из четырех следующих видов:

- украшения рук – все разновидности колец и браслеты;
- украшения головы – серьги, диадемы;
- шейные украшения – шейные цепочки, ожерелья, колье, кулоны, подвески, медальоны;
- украшения платья (нагрудные украшения) – броши, нагрудные булавки, запонки, зажимы для галстука.

Рассмотрим основные, наиболее распространенные виды ювелирных украшений и их конструктивные особенности отдельно.

### Украшения рук

Кольцо - украшение для пальца, состоящее из шинки и верхушки, или из одной шинки без верхушки. Шинкой называют ободок кольца, огибающий палец. Шинка имеет сплошное или полое сечение различной формы. Наиболее распространенными формами сечений являются круг, полукруг, овал и прямоугольник. При наличии верхушки шинка может утолщаться и расширяться по направлению к ней. Также она может быть прямой, а может быть изогнутой, члененной, декорированной различным образом и так далее.

Кольцо – наиболее распространённый вид украшений. Существует большое количество разновидностей колец. Многие из этих разновидностей до сих пор имеют символическое значение (например, обручальное кольцо, кольцо для помолвки). Название «перстень» применяется к кольцам, имеющим утолщения к «лицевой» части за счет крупной вставки или группы камней на лицевой стороне верхушки. Название «печатка» раньше употреблялась только к кольцам с геммой-инталией, способной оставлять

оттиск. Сегодня это понятие расширилось, под него попадают кольца с плоской площадкой под гравировку или нанесение рельефного символа тем или иным способом, а также с плоским камнем.

По типу конструкции кольца делят на два вида: гладкие кольца и кольца с верхушкой.

Верхушка – основная декоративная часть кольца, в которую входят следующие детали: каст, рант, накладки. Каст – это деталь кольца, удерживающая вставку в металлической оправе. Каст бывает глухой, крапановый, фантазийный. Также существует форма закрепки вставок – фаден-гризант.

Глухой каст представляет собой полосу металла, обёрнутую вокруг камня и удерживающую его со всех сторон. Такой способ закрепки является самым старым и надежным способом закрепки.

Крапановый каст произошёл от резного глухого каста. Помимо резной формы, он может состоять из отрезков проволоки, максимально открывая камень свету.

Фантазийный каст обычно являет собой гибрид глухого и крапанового кастов. В остальном же это собирательное понятие для всех кастов, которые не являются ни глухими, ни крапановыми.

Рант – контурный ободок, припаиваемый к касту или ко всей верхушке снизу. Рант изготавливают различных форм и размеров, но он обязательно должен повторять контур каста и по размерам не выходить за его пределы.

Фигурный рант (не простой геометрической формы) называют дикелем.

Накладка – важная деталь верхушки. Накладки обеспечивают плавный переход от шинки к касту, придают изделию законченность художественного исполнения. Накладки бывают простые и фигурные, гладкие и с рельефом, с рисунком, а также с местами для крепления вставок.

### Гладкие кольца

Самый распространённый вид колец – обручальные. Это единственный вид украшений, который носят не снимая, поэтому из всех типов обручальных колец наиболее устоявшийся – обтекаемое кольцо с овальным сечением. Но существуют и другие типы, которые отличаются друг от друга профилем сечения.

Проектирование колец связано прежде всего с расчётами, которые не зависят от формы сечения кольца. Исходными данными для проектирования кольца являются размер кольца и толщина прокатной заготовки. Размер кольца задается размером пальца и определяется внутренним диаметром кольца. Размеры колец принято считать в пределах от 15,0 до 24,0 через 0,5 мм. В России размер кольца равен внутреннему диаметру кольца. Толщина заготовки также ограничивается минимальными и максимальными значениями – от 0,8 до 3,0 мм.

Если до внедрения компьютерного моделирования гладкие кольца изготавливались из прута или проката и все расчёты производились вручную, то в рамках компьютерного моделирования все данные вносятся в специальную программу и получают модель.

Для массового производства все равно используют заготовленный прокат.

### Кольца с верхушками

Отличительной деталью колец от других видов изделий является шинка. Фактически, это гладкое кольцо, или ободок, который надевается на палец. Если форма сечения шинки одна по всей окружности, то её, вне зависимости от сложности сечения, называют простой. Если сечение шинки меняется по ширине, толщине и форме, её называют сложной.

Проектирование простого шинка ничем не отличается от проектирования обычного обручального кольца.

Проектирование сложного шинка проще всего рассмотреть на примере наиболее распространённых шинок переменного сечения, так называемых

«кованых». Эти шинки имеют утолщение к касту, их «форма сверху» может быть плоской, треугольной, фигурной и так далее.

Для серийного выпуска шинки изготавливают несколькими способами:

- навивкой: способ получения простых шинок постоянного сечения путём наматывания металлического проката на ригель по пружине;
- штамповкой: получают шинки переменного сечения путём сгибания в полукольцо полуфабриката постоянного размера;
- литьё: этот способ позволяет получить шинки любой сложности почти в готовом виде, при этом задача ювелира – удалить «литник», исправить дефекты отливки.

Верхушки для колец проектируются по тем же принципам, что и для других украшений.

Помимо верхушки и шинки, существуют образцы, имеющие так называемые накладки. Накладки располагаются с двух сторон, соединяют шин с верхушкой, обеспечивая жесткость конструкции, и могут обеспечивать плавный переход от верхушки к шину.

Браслет – традиционное украшение, носимое на руке. Длина колеблется от 13 до 22 см. По своему назначению браслеты делят на декоративные и браслеты для часов. По конструктивному признаку браслеты делятся на жесткие и гибкие.

Жесткие браслеты подразделяются на замкнутые, незамкнутые и разъемные. Замкнутый жёсткий браслет представляет собой обруч, не имеет замка, надевается непосредственно через запястье. Незамкнутый жёсткий браслет по виду напоминает букву С, не имеет замка, надевается через запястье. Шарнирный жёсткий браслет состоит из двух основных частей, соединяемых между собой посредством шарнира или петли, имеет замок с предохранителем.

Гибкие браслеты имеют различные формы звеньев и способы их соединения, делятся на глдерные, цепные и плетёные.

Глидерные браслеты состоят из декоративных элементов – глидеров – соединенных между собой шарнирами.

### Украшения головы

Серьги – это деталь головного украшения. Их основная особенность заключается в том, что они выпускаются в паре. Традиционно серьги должны быть симметричны по рисунку, размеру, массе, вставке, дизайну, иметь одинаковую балансировку. Серьги состоят из основания, каста для вставки и ранта, накладок, подвесок и замковой части.

Лицевая часть серег – касты, верхушки, накладки – общая для многих ювелирных изделий. Определяют назначение изделий серьговые устройства или замки.

Замковая часть является здесь самой важной и ответственной деталью. Она должна быть простой и надежной. Существует несколько вариантов замков для серёг: пружинный или петля, скоба на шарнире, клипсовый замок со штифтом и без него, штифт-пуссета с канавкой и с резьбой.

Швенза является самым сложным составным элементом серьги. Размеры ее диктуются высотой верхушки вместе с крючком. Конструктивно все швензы состоят из клюва и хвостовика. По модельно-конструктивному признаку швензы делятся на две группы: имеющие паз в хвостовике и имеющие паз в стойке. Хвостовик прикрепляется к стойке с помощью штифта, что обеспечивает подвижность соединения. Угол загиба клюва должен компоноваться с формой каста или верхушки и быть своего рода продолжением угла каста или ранта.

Для повышения производительности труда и сокращения безвозвратных потерь драгоценного металла специальные отделения ювелирных предприятий изготавливают типовые модели швенз с различным углом загиба клюва и плющенным хвостовиком. Получая такой полуфабрикат, ювелиры избавляются от необходимости заготавливать швензы из прутков и слитков и выполняют только монтировочные работы.

Крючок – деталь серьги, которая продевается в ухо. Крючки бывают петельные, свободные и пружинные. Навесные крючки просты в изготовлении и удобны в эксплуатации. Различаются они по длине и способности закрываться или фиксироваться в неподвижном положении петель. Изгиб крючков в серьговой паре должен быть совершенно одинаковым, поэтому при серийном производстве для загиба крючков используют специальные рычажные устройства.

Диадема – старинный вид украшения головы, в давние времена служивший символом власти или высокого происхождения ее обладателя. Это украшение представляло собой замкнутый обруч в форме круга или подогнанный по форме головы контур с расходящимися от него вверх и в стороны лучами. Эти лучи декорировались драгоценными камнями или различными орнаментальными мотивами. Обруч декорировался ленточным орнаментом.

После буржуазных революций этот вид украшения сильно уменьшился в размерах и в конце концов стал украшением прически в форме разомкнутого ободка с одним центром посередине, состоящего из одного или группы орнаментальных мотивов или композиции камней. Еще один подвид современных украшений прически – знаменитое бандо, возник в 1920-х годах и представлял собой разомкнутый ободок, декорированный ленточным орнаментом без каких-либо лучей. Сегодня подобные ободки и бандо практически не изготавливаются современными ювелирами из-за их дороговизны и практически полной невостребованности. На сегодняшний день диадема в том или ином ее виде является, как и прежде, атрибутом коронованной особы или частью торжественного образа, предполагающего вечернее платье.

## Шейные украшения.

### Подвески

Подвеска – украшение, состоящее из подвесного кольца (ушка) для соединения с цепочкой и основания. Форма подвесок, а также способы декорирования могут быть разнообразными.

Кулон – разновидность подвески – состоит из цепочки (шнура) и подвески, жестко закреплённой на ней посредством впаянного в цепь соединительного ушка.

Медальон – подвеска, выполненная в виде футлярчика. Имеет две крышки и полость внутри. Различают: шарнирные крышки и бесшарнирные.

Подвеска любого вида может состоять из одного каста с камнем, верхушки с камнями или верхушки без камней. Технология изготовления подвесок ничем не отличается от изготовления верхушек других украшений, и только подвесное ушко, а порой и сама форма подвески отличают кулон от других изделий. Кулон имеет два ушка - соединительное, которое соединяет подвеску с подвесным ушком, и собственно подвесное, при помощи которого кулон соединяется с цепочкой. Подвесное ушко может быть простым (проволочным) и фасонным – с лицевой накладкой, с одним или несколькими камнями, вырезанной, гравированной или иной формы.

Положение подвески на цепи обычно определяет центр тяжести, который обычно находится внизу. Сверху, соответственно, припаивают соединительное ушко. Место припайки определяется с таким расчетом, чтобы подвеска висела вертикально и не выворачивалась под тяжестью либо собственной, либо крупной вставки. В случае с невысокими конструкциями этот уровень находится в плоскости основания. Если конструкция предполагает верхушку со средней высотой, то этот уровень находится между основанием верхушки и рантом. Если конструкция предполагает крупную вставку – уровень зависит от ее высоты.

Соединительное ушко изготавливают из проволоки сечением 0,8 – 1,2 мм. Внутренний диаметр может колебаться от 1 до 2мм. Иногда часть ушка вырезают и припаивают только полукольцо или полуушко.

Подвесное ушко, в зависимости от кулона, может быть различных форм, чаще овальных и вертикально вытянутых. Главная его функция – обеспечение свободного перемещения кулона по цепи.

Колье – украшение, состоящее из цепочки, обруча или шнура с замком и расположенных в центральной части одного или нескольких соединенных или не соединенных между собой декоративных элементов. Носится обычно чуть ниже линии основания шеи.

Ожерелье – украшение, выполненное в виде гибкого или жесткого обруча или цепочки. Одинаковые или чередующиеся декоративные элементы равномерно располагаются по всему периметру обруча или цепочки. Как правило, ожерелье носится на линии основания шеи. Встречается разновидность ожерелья, которое носится непосредственно на шее – чокер.

Бусы – бусины, нанизанные на нить (капроновую или шелковую, а также на струну) или скреплённые специальными металлическими петлями, разнообразные по форме, размеру и материалу.

Являясь самой большой по размерам формой ювелирного украшения, шейные украшения находятся в наиболее тесной взаимосвязи с формой силуэта одежды носителя. Эта теснота взаимосвязи обусловлена не только сравнительным масштабом шейного украшения относительно одежды, но и непосредственной близостью места локализации к композиционному центру фигуры. Остальные формы ювелирных украшений, поскольку располагаются на периферии силуэта фигуры человека, находятся в зависимости лишь от комплекции отдельных частей человеческой фигуры. Особенно ясно этот момент прослеживается при наблюдении выполнения личного заказа клиента

ювелирного дома. Например, если для отдельного частного лица будет выполняться кольцо, то его форма будет зависеть не только от размера пальца, но и от комплекции кисти руки.

В случае же с шейными украшениями особо учитывается, во-первых, форма силуэта, во-вторых, форма выреза. Наиболее предпочтительная форма шейного украшения определяется тождественно форме силуэта и выреза. Целесообразно отметить следующие особенности. Для платья прямоугольного силуэта с ярко выраженной вертикалью наиболее предпочтительно шейное украшение, также с ярко выраженной вертикалью, это может быть, например, сотуар или длинные бусы. Для платья с трапециевидным силуэтом или круглым вырезом «под горло» наиболее подходящим может быть ожерелье-воротник. В Х-образный силуэт или V-образный вырез может вписаться кольцо с одним «лучом». Из вышесказанного следует, что шейное украшение призвано не нарушать форму силуэта одежды носителя, а в определённой степени даже и подчеркивать.

### Украшения одежды

Брошь – украшение, которое прикалывают к одежде. Броши имеют разнообразную форму. Брошь состоит из основания, кастов для вставок, накладок, замковой части. Замки для брошей могут быть простые из проволоки, сложные с предохранителем и без него.

Вне зависимости от большого разнообразия типов, броши состоят из двух частей: лицевой и замковой. Лицевой частью броши может быть каст под камень большого размера и гемма и верхушка. Верхушки брошей, как и верхушки других изделий, бывают сборными и вырезными, и принцип их изготовления такой же, как и у других видов украшений. Однако броши, изображающие ветки, животных, птиц, листья растений, изготавливаются без рантов.

Замковая часть броши состоит из застёжной иглы, которая шарнирно соединена с верхушкой или рантом, и замка, фиксирующего иглу в закрытом

положении. Различают два типа замков: открытый – проволочные крючки, под петлю которых заводится игла, и закрытый – предохраняющий иглу от самопроизвольного расстегивания. К последним относятся шомпольный, визорный (англ. Visor – забрало) и револьверный или барабанный замки. Наиболее надежным и удобным из замков считается шомпольный – он закрывает острый конец иглы.

Расположение застежной иглы на броши зависит от формы самой броши. Обычно игла располагается выше центра тяжести верхушки по всей длине тыльной стороны броши, что придает ей наиболее устойчивое положение. В ажурных брошах и брошах с просматривающимся насквозь рисунком подвижное соединение иглы с брошью и замок располагаются так, чтобы с лицевой стороны они были наименее заметны.

Суммируя приведенную выше информацию о современных видах ювелирных украшений и особенностях их конструкции, а также обращаясь к труду Марченкова, можно констатировать, что ювелирные украшения состоят из двух основных частей: верхушки и технологических деталей крепления к человеческой фигуре. В случае с серьгами такой деталью является швенза, в случае с кольцом – шин и так далее.

Верхушка – это декоративная, «лицевая» часть украшения. Она несёт на себе основную художественную нагрузку, поэтому при проектировании украшения ей уделяется особое внимание со стороны художника-ювелира. Различия в принципах проектирования верхушек для разных форм украшений (или для разных способов крепления украшения к фигуре) ограничиваются деталями. В целом подход к проектированию верхушки един для всех форм украшений.

Верхушка ювелирного украшения несёт сугубо декоративную функцию и может представлять собой каст с крупной вставкой, группу кастов, металлическую пластину, группу пластин и их комбинации. Сложность конструкции определяет замысел художника. Марченков –

единственный отечественный автор, который затронул вопрос о строении ювелирного украшения.

Технологические части верхушки – подпайки, ранты, царги – с художественной точки зрения, могут усилить контраст между верхушкой ювелирного украшения и пластикой фигуры носителя, приподнимая верхушку. С технологической точки зрения, такие детали делают конструкцию более прочной.

Верхушка любого ювелирного украшения может представлять собой цельную деталь или наборную, может представлять собой каст или группу кастов или вовсе не содержать кастов. Такую верхушку называют гладкой. Она бывает плоской или выгнутой в той или иной степени. Отдельную группу с бесконечным количеством возможных решений составляют ажурные и прорезные верхушки.

Самыми сложными по изготовлению считаются верхушки с большим скоплением мелких камней, либо на гладкой верхушке, либо вокруг каста с крупной вставкой. Такие верхушки называют кармазированными. Мелкие камни могут быть закреплены на верхушке в виде «фаден-гризанта» или «павэ», могут занимать отдельный каст, впаянный в верхушку.

В отдельную группу включают детали, соединяющие декоративную верхушку и технологическую часть украшения. В эту группу входят такие элементы, как рант, подпайка, дикель и другие.

Рант – это нижний контурный ободок, припаянный к верхушке. Кроме декоративного назначения, рант в большей степени несёт силовую нагрузку, являясь основой для крепления остальных деталей. Разновидности рантов зависят в большей степени от того, какому изделию предназначена верхушка. Например, у подвесок рант не подвергается «напряжению» (деформации), поэтому может быть нежным — плоским, тонким; в брошах рант испытывает незначительные нагрузки в шарнирной и замковой частях. Следовательно, если рант делают нежным, то крепление его в этих местах предусматривают особо. В серьгах рант, пожалуй, испытывает самое большое напряжение,

поэтому в зависимости от конструкции замка выбирают тип ранта. Тип ранта для колец зависит от многих причин — размера вершушки, прочности вершушки, размера кольца, высоты шинки и т. д. Чем нежнее вершушка, тем прочнее должен быть рант.

Если рант представляет собой контур, то подпайка чаще всего представляет собой пластину, опять же повторяющую контур вершушки.

Основные разновидности подпаяк следующие: плоские ровные, плоские изогнутые, вертикальные (низкие царги), высокие (высокие царги), дикели.

Дикель (с нем. — крышка) — выпуклая подпайка, подобная нижней крышке часов, но с вырезом для ухода за камнями.

Ранты по своей форме в большинстве случаев копируют контур вершушки, а по размерам не выходят за её пределы. Плоский рант немного увеличивает габариты вершушек по высоте и оставляет открытой обратную её сторону, что нужно для ухода за камнями.

Детали крепления, несмотря на то, что их конструкция технически зависима от требований эргономики и соображений удобства, также могут быть художественно решены. Конечно, они должны быть решены стилистически соответственно вершушке. А это значит, что центральная задача композиции как одного из центральных вопросов художественного проектирования — это композиция вершушки. Особенно ясно этот момент прослеживается при разработке проекта серёг и подвесок, когда сначала решается их лицевая часть, а элементы креплений — уже после этого. Предметы личных украшений показаны на рис. 1-204. Особенности процесса художественного проектирования единичного ювелирного украшения обозначены на рис. 205.

## 2.2 КЛАССИФИКАЦИЯ СИСТЕМ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ. ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ.

Системы украшений сложились ещё в пятом тысячелетии до нашей эры. Барельефы Индии и древнего Египта донесли до наших дней изображения людей, на которых были надеты украшения строго определённым образом: на голове – короны, серьги; на руках – браслеты на запястье и на плечах, кольца на пальцах; на груди – ожерелья, цепи, подвески и так далее, на щиколотках ног и стопах. С тех пор до наших дней дошли следующие места локации украшений на человеческой фигуре: голова, грудь и кисти рук. Ноги оказались полностью закрыты одеждой и потому в украшениях не нуждались. Более того, европейский менталитет и экология не допускали акцентирования ног ювелирными украшениями.

Традиция носить несколько украшений, связанных между собой общим композиционным решением по тому или иному принципу, одновременно, окончательно сформировалась в конце XVIII века. Украшения в это время не носили по одному, а обязательно ансамблем, что придавало еще большую роскошь и блеск образу носителя.

Системность украшений как в XVIII веке, так и в наши дни подразумевает, что все украшения проектируются единовременно и подчинены единому художественному замыслу, единой концепции и выполнены в результате из одного материала.

Всего известно четыре системы ювелирных украшений: единичное украшение, комплект ювелирных украшений, ансамбль ювелирных украшений и коллекция ювелирных украшений. Единичное украшение – это самая простая система, состоящая из одного украшения, не предполагающая его сочетания с другими украшениями на уровне проектирования.

Все остальные системы предполагают количество от двух украшений и больше.

В данном параграфе будут использованы материалы публикаций диссертанта на тему систем ювелирных украшений для журнала «Jewelry garden»:

«Сегодня в наших ювелирных магазинах и на ставших модными лекциях о ювелирном искусстве прошлого все чаще слышны такие слова, как «парюра», «полупарюра», «гарнитур». Однако же, когда заходит речь о значениях этих иностранных слов, нередко возникает путаница, что закономерно. Сегодня только специалисты могут с точностью сказать, где парюра, а где гарнитур, и какая между ними принципиальная разница.

Начиная рассказ об этих загадочных словах, в первую очередь, следует уточнить, что и парюра и гарнитур представляют собой то, что у специалистов ювелирного искусства принято называть системами ювелирных украшений. Видов систем всего четыре: единичное украшение, комплект украшений, ансамбль и коллекция.

Единичное украшение – это, как можно догадаться из названия, система, состоящая из одного украшения, к которому не предусмотрена какая-либо пара. Например, существует одно-единственное кольцо, и никаких ни серёг ни колец для него не предусмотрено. Оно полностью самостоятельно.

Все остальные системы состоят из двух и более украшений (до 6 предметов, редко больше 20-ти). Разница между ними обусловлена принципами их композиционного построения и проектирования [96. с. 37].

Рассмотрим основные виды систем ювелирных украшений. Начнем с традиционных видов: парюры и гарнитура.

### Парюра

Парюра является самой старинной и традиционной системой ювелирных украшений. Согласно Д.Беннет и Д.Маскетти, парюра (франц. *parure* – убор, украшение, изначально – диадема, маленькая корона) - система украшений, объединенных между собой единым творческим замыслом и

обязательно наличием крупных вставок одинаковой или подобной формы из одного и того же вида драгоценного или полудрагоценного) камня. Как термин, слово «парюра» возникло в XVII веке во Франции, и изначально означало не только комплект украшений, но и любых других объектов в принципе. В XVIII веке этот термин окончательно закрепляется за ювелирными украшениями. В середине XIX века происходит разделение парюры на два вида: большую парюру и малую, или полупарюру [1. с. 50-61].

Большая парюра включает в себя до 15 различных предметов. Её обязательно составляли диадема, ожерелье или колье, броши (несколько видов), браслеты, кольца. В некоторых случаях добавлялись также пуговицы, застёжки и шпильки (рис. 84, 97). Малая парюра, или полупарюра, включает в себя не более трех предметов (рис. 79, 82, 91).

Такая система представляет собой то, что сегодня мы называем ансамблем ювелирных украшений. Отличительной чертой ансамбля ювелирных украшений является принцип его построения. Если комплект строится по принципу модуля, то при построении ансамбля могут использоваться несколько таких модулей, украшения не обязаны здесь походить друг на друга, как близнецы. Однако здесь тоже есть некоторые ограничения. Они заключаются в том, что все украшения, входящие в ансамбль, должны быть сделаны из одного и того же материала и построены по принципу единообразия. Иными словами, они должны не повторять, а как бы дополнять друг друга, сливаясь в единый рисунок. Отличительной чертой парюры, как упоминалось ранее, считается композиции украшений по принципу «от камня». Причем, далеко не всегда в этом случае речь могла идти о бриллиантах, редких сапфирах или изумрудах. Например, в середине XIX века (в период расцвета туризма) центральными элементами украшений, составлявших парюру, могли быть агатовые или коралловые камеи, микромозаики на древнеримский или флорентийский манер, живописная эмаль или какой-либо другой редкий и модный материал.

К концу XIX века парюра, как система украшений, приходит в упадок. Её начинает вытеснять другая система украшений, так называемый гарнитур.

### Гарнитур

Ювелирный гарнитур – детище начала XX века (рис. 116, 117, 128, 137, 138). Также как и парюра, он решался в соответствии с единым художественным замыслом, в едином стиле. Все украшения, составлявшие гарнитур, выполнялись из одного и того же материала. Отличительными чертами гарнитура ювелирных украшений являлась, во-первых, необязательность ношения всех украшений гарнитура одновременно, во-вторых – композиция украшений, составляющих гарнитур, далеко не во всех случаях строилась по принципу «от камня», бывшего обязательным для парюры. В качестве центра композиции мог выступать рисунок, создаваемый за счет резьбы по металлу, эмали и прочего. Этот элемент может быть ритмизован, то есть может быть повторён несколько раз вдоль линии, например, цепи. Как наиболее распространенная система украшений, гарнитур «продержался» до середины XX века, после чего «эволюционировал» в современные комплекты ювелирных украшений.

Современные ювелирные дома, даже те из них, чья история насчитывает века, практически не разрабатывают парюры и гарнитур из-за их чрезмерной дороговизны и невостребованности современными ценителями украшений, отдающих предпочтение либо единичным изделиям, либо системам, предполагающим меньшее количество украшений. По отношению к таким системам, напоминающим парюру, нередко употребляют термин «сет» (набор украшений), который, хоть и может содержать в себе до семи видов украшений, но не предполагает их одновременное ношение.

Вышеуказанное относится к историческим понятиям систем ювелирных украшений. Сегодня эти понятия используются, в основном, в маркетинговых целях и при идентификации собраний ювелирных украшений старины. Существуют современные системы ювелирных украшений,

прямыми предками которых являются те системы, о которых было написано ранее.

### Комплект

При идентификации современных систем ювелирных украшений, в основном, принято пользоваться определениями, выведенными профессором Козловой Т.В., изложенными, в частности, в ее книге «Костюм. Художественное проектирование». Поэтому, учитывая, что изначально эти определения относятся к костюму, в частности к одежде, а не к ювелирным украшениям, следует уточнить, насколько использование данных определений ювелирами является целесообразным.

По определению Т.В. Козловой, комплект представляет собой набор предметов, имеющих общее назначение, стилевое решение и выполненное из одного или разных, но сочетающихся материалов. В комплекте возможна замена одних изделий другими, аналогичными по назначению и стилевому решению.

Данное определение является справедливым применительно к костюму. Однако насколько оно может быть справедливо для ювелирных украшений?

В сфере ювелирного искусства комплектом исторически принято называть набор украшений, обычно небольшой, 2-3 предмета, выполненный единовременно по принципу «единого элемента» (рис. 86, 179). Что это за принцип? Принцип этот означает, что в процессе проектирования изначально разрабатывается некий элемент верхушки украшения, к которому тем или иным образом подсоединяются те или иные технологические элементы: шин, швенза или ушко и так далее. В процессе этого подсоединения допустима незначительная трансформация элемента верхушки: у него могут быть изменены внешние пропорции (а иногда и внутренние, незначительно), он может стать элементом ритма, на его основе может быть построена симметрия.

Действительно, также как и в костюме, ювелирный комплект не предполагает обязательного единовременного ношения украшений, однако же «в реальной жизни» заменить украшение из ювелирного комплекта каким-то другим подчас бывает сложно. Особенности процесса художественного проектирования комплекта ювелирных украшений обозначены на рис. 206.

### Ансамбль

Ансамбль ювелирных украшений как явление известен ещё со времён Древней Индии и Египта. Также знаменитая парюра XVIII века, как система, по сути является прямым предком современного ансамбля ювелирных украшений. Помимо обязательного условия для парюры в виде одного вида и сходной формы огранки драгоценных вставок и общего художественного замысла, мы видим ещё и условие обязательного одновременного ношения всех украшений, составляющих парюру, которая могла насчитывать до 15, а то и 20 предметов.

Эти условия соблюдаются художниками-ювелирами и по сей день. Единственное отличие – это гораздо меньшее количество украшений в современном ансамбле – не более 7.

В отличие от комплекта, где отдельные украшения сравнительно независимы друг от друга и составляют, таким образом, открытую систему, ансамбль обязательно предполагает тесную взаимосвязь между элементами, более того, наличие главных украшений и второстепенных, подчинение второстепенного главному. Протяженность ансамбля ювелирных украшений почти на всю фигуру определяет связь системы ювелирных украшений с человеком, его образом и окружающей средой. Здесь напрямую преследуется задача соподчинения частей и целого.

По Козловой, из таких характерных особенностей ансамбля вытекают два важных следствия:

1. Ансамбль является наиболее сложной, четко продуманной организацией частей костюма (как системы), где каждый элемент подчиняется единому художественному замыслу, и изменение его составляющих нарушает весь строй, изменяет всю художественную образность ансамбля.

2. Ансамбль наиболее полно и ярко выражает художественный замысел автора, является композицией с наиболее образной, эмоциональной формой. [56. с. 354].

В наши дни художники-ювелиры крайне редко прибегают к проектированию ансамблей ювелирных украшений из-за их дороговизны. Поэтому для того, чтобы проиллюстрировать их приблизительный внешний облик, мы используем изображения полупарюр на рис. 82 и 91. Особенности процесса художественного проектирования ансамбля ювелирных украшений обозначены на рис. 207.

### Коллекция

Коллекция ювелирных украшений – это самая крупная система, с которой работают ювелиры. Еще эта система – одна из самых молодых. Ее появление ознаменовано обретением независимости мастеров-ювелиров от своих знатных и влиятельных заказчиков в последней четверти позапрошлого века. С этого момента ювелир получил возможность самостоятельно решать, что, как и когда ему делать. Коллекция ювелирных украшений – это серия ювелирных украшений, построенная на основе единого творческого замысла и конструктивного решения, стиля, базовой формы, материалов и прочего. Коллекция ювелирных украшений – самая крупная из систем и самая сложная. Основной признак коллекции – её структурированность. Она может быть самая различная, все зависит от художественной задумки. Это может быть коллекция колец, может быть коллекция украшений для вечернего выхода или коллекция повседневных украшений.

Пожалуй, самой знаменитой и «долгоживущей» коллекцией можно назвать коллекцию Panthera ювелирного дома Cartier. Первые украшения этой коллекции увидели свет в 1930-х годах, и до сих пор эта коллекция пополняется новыми вариантами (рис. 148).

Коллекция, по сути своей, система, состоящая из систем. Она может состоять из одних единичных украшений, например, только из колец. Может состоять из нескольких комплектов или ансамблей, а может иметь и более сложную структуру. Такая система требует отдельного рассмотрения. Также как и «ансамбль-парюра-сет», любая коллекция строится по принципу единообразия. Однако ассортимент материала здесь может быть значительно расширен. Например, в одной и той же коллекции могут присутствовать и золотые и серебряные украшения. Здесь всё зависит от структуры, но творческий источник для всей коллекции все равно должен быть один.

При анализе системы "коллекция" необходимо следующее:

- 1) определить назначение коллекции и отчетливо видеть ее строение;
- 2) выделить необходимые и достаточные составляющие, которые определяют устойчивость всей системы;
- 3) выявить способ связи основных элементов и смоделировать структуру системы;
- 4) предполагать относительную самостоятельность компонентов системы (моносистем, комплектов, ансамблей);
- 5) сохранять целостность стилового решения внутренних элементов системы.

Идея коллекции за счет ее крупных размеров проходит линейное развитие от украшения к украшению, раскрывая перед зрителем все нюансы художественного замысла автора коллекции. Это развитие может принимать форму сюжета или представления зрителю разных сторон одного и того же образа.

Этот базовый принцип формирования коллекции определяет основной метод композиции как украшений, составляющих коллекцию по отдельности, так и всей коллекции в целом: в коллекции есть центр, несколько опорных украшений, содержащих в себе основную мысль автора, вокруг которой строятся дополнительные украшения. Если коллекция построена на сюжетном развитии образа, таких центров может быть несколько. Вместе с дополнениями они составляют, так называемые, блоки коллекции.

Коллекции делятся на несколько видов:

- авторские;
- перспективные;
- промышленные;
- полные.

#### Авторские коллекции

Авторские коллекции выполняются на основе авторского творчества дизайнера, его стиля, его мировоззрения. Подобные коллекции используются для показа на выставках, для участия в творческих конкурсах.

#### Перспективные коллекции

Такие коллекции встречаются гораздо реже остальных. Эти коллекции несут в себе концепцию развития ювелирной моды или могут быть связаны с новыми технологиями. Например, коллекция «Purple gold» одноименной ювелирной компании, в 2011 году представившей миру первую коллекцию украшений из пурпурного золота (рис. 208).

#### Промышленные базовые коллекции.

Этот вид коллекций разрабатывают на основе перспективных тенденций ювелирной моды, отраженных в авторских и перспективных коллекциях, адаптируя их наработки под нынешние тенденции и тем самым обеспечивая мягкий переход от «старой» моды к «новой». Кроме того, такие коллекции составляют модели, рассчитанные на массовое производство.

### Полные коллекции

Это коллекции, состоящие из двух отделений или блоков: авторского и промышленного. Один из наиболее классических методов разработки таких коллекций – это метод «сверху вниз». Он заключается в том, что сначала разрабатываются авторские эксклюзивные модели, а потом к ним дорабатывается промышленный блок из более простых по форме вариаций. Это специальный вид коллекции, характерный только для ювелирного творчества.

Таким образом, мы видим единичное украшение как элемент, составляющий любую систему, комплект как открытую систему, ансамбль как закрытую систему и коллекцию как систему в системе. Особенности художественного проектирования коллекций обозначены на рис. 209.

## 2.3 КОМПОЗИЦИЯ И ОБРАЗ В ЮВЕЛИРНОМ УКРАШЕНИИ

Композиционный поиск – важнейшая часть художественного проектирования ювелирного украшения. Композиция буквально переводится как «со-расположение», сочинение, упорядоченное соединение элементов. Создание композиции опирается на свод общих законов, но в то же время включает в себя перечень определенных, наиболее характерных средств и приемов. На сегодняшний день законы композиции общеизвестны. Их рассматривали теоретики А. де Моран, В.Р. Паранюшкин, О.Л. Голубева. Это законы симметрии, ритма, пластики и другие. Композиционные приемы продолжают развиваться и сегодня в самых разных плоскостях. При помощи этих средств художник способен создать определенный образ ювелирного изделия, сообщить ему то или иное «настроение».

На данном этапе развития исследований в области ювелирного искусства, принципиально важным является вопрос доказательности наличия или отсутствия в ювелирном украшении полноценного художественного образа.

Поэтому в рамках данного параграфа, прежде всего, обозначены наиболее характерные приемы композиции ювелирного украшения и основные этапы развития этих приемов.

Совершенно очевидно, что специфика композиции ювелирного украшения определяется спецификой самой отрасли ювелирного дела и особенностями ювелирного украшения как материального объекта и как объекта, обладающего художественной ценностью.

Согласно современной теории дизайна, центральным вопросом, который решается на уровне проекта, является создание гармоничного, художественно-выразительного произведения. Этот вопрос во многом решается композицией будущего украшения. Согласно исследованиям теоретиков искусства и дизайна, композиция включает в себя такие следующие положения:

- целостность, внутреннее единство;
- подчиненность второстепенного главному, наличие доминанты;
- уравновешенность.

Помимо общих положений, при построении конкретных композиций используются и специальные средства. Вопросами подобных конкретных композиций занимались Р.В. Паранюшкин, А.В. Степанов, В.И. Мальгин, преподаватели кафедры искусства костюма и моды РГУ им. Косыгина. Они сделали большой вклад в теорию композиции. Однако теория «ювелирной» композиции на данный момент никем отдельно не рассматривалась. Поэтому с опорой на труды теоретиков выделим те средства и приемы композиции, которые в наибольшей степени присущи ювелирам.

Всего нам известно четыре вида композиции: плоскостная, объёмно-фронтальная, объёмно-пространственная и глубинно-пространственная. Композиция ювелирного украшения не может быть абсолютно плоскостной, так как любое украшение, представляющее собой даже абсолютно плоскую пластину металла, имеет толщину. Глубинно-пространственная композиция относится скорее к архитектуре и ландшафтному дизайну или дизайну

крупных объектов и больших площадей, что никак не совместимо с проектированием ювелирного украшения. Поэтому композиция ювелирного украшения относится либо к объемно-фронтальной композиции, либо к объемно-пространственной композиции. Иными словами, так или иначе композиция ювелирного украшения связана с объемом, большим или малым.

Любая композиция ювелирного украшения – это в первую очередь композиция малых площадей, что обуславливает её специфику. Кроме того, композиция любого ювелирного украшения, как единичного и как системы, является закрытой композицией ввиду её ограниченности в пространстве.

При проектировании композиции ювелирного украшения, художник придерживается, в целом, общих принципов композиции, характерных для любого вида деятельности в искусстве. Однако здесь следует заметить, что большинство приемов организации композиции сходны с теми, которые применяются в орнаменталистике и архитектуре. По сути своей украшения являются тем же самым орнаментом, только воплощенном в металле.

Первые средства, которые пришли на вооружение художнику, известны ещё с эпохи неолита и вошли в канон. Первым видом композиции, который был усвоен изготовителями украшений древности, была линейная композиция. Соответственно, первое средство, которое освоил человек, была ритмика. При составлении таких композиций человек пользовался самыми простыми ритмами и общими проявлениями строгой симметрии. Поэтому украшения были достаточно простые по форме.

Самая первая композиция, которую мы можем наблюдать на примере древнейших ювелирных украшений, представляла собой композицию из конкретных, не сотворённых человеком предметов, костей, ягод, раковин и прочего, нанизываемых вдоль некоей линии, которая могла идти вокруг головы человека, шеи, руки, пояса, ноги. Примечательно, что уже в этих украшениях нет хаоса: наблюдается ритмическая упорядоченность идущих друг за другом элементов. Таким образом, можно предположить, что самым

первым средством композиции, которым овладели древние изготовители украшений, пока ещё не ювелирных, была ритмика (рис. 1, 5, 9).

В последующий, канонический период развития ювелирного искусства мы можем наблюдать, помимо усложняющейся ритмики, применение такого приема, как стилизация. Стилизация форм для ювелирных украшений заключалась в идеализации формы, основанной на определённом каноне. Например, для изготовления древнегреческого венка из лавровых листьев каждый лист изготавливался отдельно. И каждый лист не терял самых главных черт своего «оригинала», но его выполняли абсолютно симметричным. Каждый из листов максимально походил на другой.

На примере другой канонической системы мы можем наблюдать становление и развитие одного из самых распространённых приемов построения композиции ювелирного украшения, который по сей день не утратил своей актуальности.

#### Композиция «от камня».

Ювелирные украшения периода XVI-XVIII веков представляются нам несколько однообразными и повторяющимися. Анализ композиции разных ювелирных украшений, изготовленных в данный период, показал, что эта однообразность получается, прежде всего, из-за жесткого повторения из украшения в украшение принципов организации композиции. Это украшения с ярко выраженным композиционным центром, в качестве которого во всех случаях выступает драгоценный, или полудрагоценный, или украшенный резьбой поделочный камень. Вокруг этого центра располагается ритмизованный различным образом орнамент: линейный или представляющий собой несколько отдельных, самостоятельных мотивов, построенный по принципу осевой симметрии или зеркальной. Этот приём связан с культом драгоценного камня, который, большей частью, пришёл в современное ювелирное искусство из культуры полуострова Индостан, из Древней Индии. Мифологический эпос донёс до нас легенду о Кох-и-нуре,

драгоценном алмазе, который боги дали с целью испытать человечество. Кроме того, в Индии вплоть до середины XIX века драгоценные камни практически не подвергались огранке. Такое почитание камней могло сподвигнуть ювелиров тех времён помещать их в центр композиции. Так же с камнем поступали на европейском континенте, где вплоть до XX века композиция строилась вокруг камня. Примеры построения композиции по данному принципу показаны на рис. 22, 35, 52, 203, 204 и 213. На них видно, что большую часть площади украшения занимают камни. Вокруг них располагаются ободки из более мелких камней или орнамента. Пример современного украшения, построенного по такому принципу, а также анализ его композиции приведен на рис. 211.

Начиная с эпохи Возрождения композиция украшений начинает стремительно усложняться – внутренняя проработка начинает выходить за рамки общей формы, а к XVIII веку даже начинает её определять. Значительно усложняется ритмика, начинается работа с асимметрией. Апофеозом подобного композиционного мышления можно назвать композицию стиля модерн. Таким образом, круг замыкается: художник-ювелир проектировал украшения, оттолкнувшись от биоформ – к ним же он и вернулся спустя тысячелетия.

Кардинальные перемены в принципах построения композиции ювелирного украшения происходят на рубеже XIX-XX веков. Отход от канона с постановкой драгоценного камня в центр композиции и принципа исключительности драгоценных металлов в качестве единственно приемлемого ювелирного материала привёл к кризису ювелирного творчества.

Для преодоления данного кризиса было предложено решение, которое сегодня известно как стиль Ар Нуво, Модерн, Югнедштиль. Решение это заключалось в том, чтобы в центр композиции и в центр внимания человека ставить не драгоценный камень, а орнаментальный или стилизованный

мотив. С этого времени начинает своё развитие другой не менее распространённый приём – композиция рельефного орнаментального мотива.

В композиции украшений Фуке и Лалика впервые появляются такие принципы организации композиции, как дисимметрия и асимметрия. Однако подобную композицию нельзя назвать хаотичной из-за строго соблюдаемого принципа равновесия. Вот некоторые примеры соблюдения данного принципа:

- все активные линии композиции движутся в одну точку;
- общая форма силуэта ювелирного украшения остаётся симметричной;
- даже если композиция асимметрична, она обязательно будет иметь не только центр, но и ось;
- по обе стороны оси композиция будет равновесной.

Однако стилистика модерна оказалась очень ограниченной, не способной долгое время отвечать быстро меняющейся моде в архитектуре, в костюме и в целом в среде обитания человека. Поэтому по сей день ювелиры находятся в поиске проектных идей, которые способны не терять актуальность на протяжении значительных промежутков времени.

В процессе поисков подобных идей было уделено значительное внимание, с одной стороны, новым материалам, с другой стороны, новым средствам производства.

### Новая эстетика и технические средства производства

С внедрением в ювелирное искусство дизайнерских методов работы художник-ювелир постепенно переходит от объемно-фронтального мышления к объемно-пространственному. Прежде всего, объемно-пространственная композиция «приходит» в кольца. Этот вид украшений до сих пор остаётся самым удобным для такого подхода, даже если в композиции колец не присутствует крупная вставка. Особенно ясно данный переход прослеживается в работах российских художников-ювелиров 1970-х годов, и именно этот переход можно считать началом русского ювелирного

авангарда (на 50 лет позже, чем в других областях!). Когда мы говорим о русском ювелирном авангарде, мы имеем в виду, прежде всего, творчество Ф. Кузнецова, Н. Нужина, Ю.И. Паас-Александровой, Е. Мамонтовой и других. Их наиболее известные работы, а также работы некоторых других авторов показаны на рис. 170, 175 и 179.

Становление промышленного производства привнесло в жизнь новую эстетику, которая в ювелирной среде по сей день вызывает противоречия. Главное из них заключается в противопоставлении понятий продукта дизайна и произведения искусства.

Благодаря автоматизации ряда процессов производства, были открыты новые формы огранки камней и новые способы их закрепки. Одна из таких огранок – огранка «багет» стала «визитной карточкой» ювелирного Ар Деко.

Массовое производство значительно изменило облик ювелирного украшения. Чаще всего украшение, произведённое промышленным способом, оказывается значительно меньше по своим размерам, по сравнению со своим эксклюзивным «собратом». Из-за этого, как можно наблюдать на примере украшений массового производства времён СССР, обеднела внутренняя проработка украшений, она стала более лаконичной. Культура ювелирных украшений в СССР долгое время была на весьма низком уровне и представляла мало интереса для искусствоведов. После распада СССР, решение данной проблемы интуитивно было найдено: у массовых украшений при лаконичной внутренней проработке начала усложняться общая форма. За счёт этого ювелирные украшения, произведённые промышленными средствами, стали приобретать совершенно новое, не встречавшееся прежде эстетическое наполнение. Эта новая эстетика только начинает свою эволюцию, так как на вооружение современных ювелиров приходят все новые и новые средства производства, способные и дальше влиять на художественный облик современных ювелирных украшений.

### Образ в ювелирном украшении. Опыты Нужина, Кузнецова и Быкова

В то время, когда художники-ювелиры Западной Европы и США видели выход из кризисного положения современного ювелирного творчества в применении новых материалов и технологий производства, отечественные авторы находились в «плёну» советского планового производства. Авторское ювелирное искусство было большей частью подпольным, в то время как официальное ювелирное производство подчинялось «приказам сверху». Поэтому российские ювелиры, такие как Ф. Кузнецов, Н.Нужин и другие, работая по устаревшим технологиям, пытались наполнить их облик некоторой смысловой нагрузкой. Такие украшения имеют названия, например, закладка «Догма» (рис. 204). В этом слове – ключ к смыслу украшения. Подобное этому случаю можно наблюдать и в других украшениях авторского искусства нашей страны, начиная с эпохи перестройки. Если образ в ювелирное украшение и закладывается, то он скорее заключается в определенном настроении, которое сообщает эстетика украшения. Этот образ максимально простой и понятный. Передается он в основном в форме икона определённой пластики и экспрессии формы. Другой пример подобного подхода к построению композиции показан на примере более современного изделия, анализ композиции которого приведен на рис. 212.

В целом можно сказать, что композиция советского ювелирного украшения проста и формальна. Ювелирное украшение может обладать некоей эмоциональной энергией, которая передается при помощи тех или иных средств композиции, но, видимо, не более того. Лучшие ювелиры России пытались сделать этот процесс «наделения» ювелирного украшения определенным настроением более сознательным через выведение определенных формул построения икона. К сожалению, если ими и были выведены какие-либо закономерности, они не были зафиксированы ни в одном из литературных источников, поэтому сегодня мы вынуждены через анализ и сравнения восстанавливать эти «формулы» заново.

Единственный постулат, дошедший до современных авторов, звучал так: ювелирное украшение отныне не будет бессмысленным, чисто декоративным предметом. Тем не менее, то, что это не было нигде научно зафиксировано, привело к проблематичности понимания современного ювелирного дела как полноценного искусства.

#### Композиция малой площади.

Главной характерной особенностью композиции ювелирного украшения являются, как показал обзор, его сравнительно небольшие размеры, поэтому некоторые приемы формальной композиции для решения подобных предметов не подходят. Например, композицию ювелирного украшения нельзя назвать открытой. Данный вид композиции характерен больше для орнаментальной композиции, нежели для сильно ограниченного в пространстве ювелирного украшения.

При визуальном анализе ювелирных украшений первое, что можно сказать о ювелирной композиции, – это то, что она в большей или меньшей степени является объемной. Согласно Степанову и Мальгину, объемная композиция имеет несколько форм:

- фронтальная композиция;
- объёмная композиция;
- объёмно-пространственная композиция.

#### Фронтально-рельефная композиция

Композицию ювелирного украшения нельзя назвать плоскостной, поскольку плоскость означает двухмерие, а ювелирное украшение – так или иначе, является трёхмерным объёмным объектом. В большинстве случаев, декоративная часть представляет собой расположенный на поверхности различной кривизны рельеф. Данный вид композиции является самым распространённым.

### Объёмная композиция

Таким способом решаются только кольца и браслеты, то есть предметы, имеющие относительную протяжённость по всем трём осям. Объёмная композиция весьма чувствительна к освещению, также как угол падения луча света на камень фасетной огранки влияет на его «игру». Современные формы огранки рассчитаны до мелочей, но имеют серьёзный недостаток: игра камня наблюдается только в одном положении, только при одном направлении падения света. Поэтому закрепка осуществляется в одном положении: таблицей вверх.

Фронтальная композиция появилась в «протоукрашениях» ещё в эпоху неолита, когда древний человек, научившись орнаментировать поверхность, стал понимать, что такое форма, ритмика и пластика. С тех далеких времён до наших дней большинство украшений, конструкция которых полностью зависима от изгибов поверхности тела, на котором украшение будет расположено, решаются именно так. Поэтому фронтальную композицию можно считать наиболее традиционной формой композиционного творчества для ювелирного искусства. Фронтальная композиция предполагает, что основной и наиболее прорабатываемый ракурс – это некая фронтально расположенная поверхность (как правило, это вид сверху), в некоторых случаях – и вид сзади (как у подвесок XVI века), которые спереди декорировались драгоценными камнями, рельефом из металла и эмалью, а вид сзади у них представлял собой плоскость, декорированную только эмалью. В наши дни подобные предметы (украшения головы, шейные украшения, и броши) решаются сходным образом, только вместо эмалирования применяют прорезную орнаментацию. Поверхность изогнута для большего удобства при носке, однако изогнута незначительно. Вид сбоку у таких изделий полностью определяется толщиной металлических деталей украшения и высотой закреплённых в нём вставок, то есть является полностью технически зависимым. В случае объёмно-фронтальной композиции ювелирного украшения изменения его толщины, как правило,

оказываются незначительными, поэтому ракурс сбоку в этом случае решается за счёт стандартов по минимальным и максимальным толщинам в том или ином металле, а также за счёт высоты вставок. Он не требует отдельного проектного решения и в большинстве случаев на эскизе не фиксируется.

При создании эскиза или чертежа украшений объемно-фронтальной композиции, как правило, требуются чертёжные проекции. Изометрия не требуется.

К объёмной композиции в ювелирной сфере прибегают гораздо реже, чем к фронтальной. Так можно получить украшения, в меньшей степени зависящие от особенностей рельефа поверхности тела, композиция которых решается путём поисков, идущих от стандартных геометрических фигур и форм. Например, такими украшениями можно считать кольца типа «перстень» и «печатка», в случае с которыми требуется полноценное проектное решение как ракурса сверху, так и спереди и сбоку, если речь идёт о симметричной композиции. Также выходят в пространство серьги с подвесами и некоторые виды подвесок. Подобным образом может быть решён облик браслета. Теоретически объёмно может быть решено любое ювелирное украшение, однако этот путь влечёт за собой некоторые сложности в решении конструкции украшения в целом и сложности в обработке деталей украшения в частности.

К объёмно-пространственной композиции традиционно относят кольца с крупными вставками, или перстни, а также серьги с подвесом. Все остальные ассортиментные виды украшений, поскольку их конструкция технически зависима от поверхности тела, как правило, решаются объемно-фронтально.

При начертании объёмно-пространственных структур требуется от 3 до 6 ракурсов в чертёжных проекциях, а также изометрия. Начиная примерно с 1995 года при составлении проектной документации по объёмным

ювелирным украшениям, все чаще используется компьютерная визуализация, которой будет уделено внимание в следующей главе.

Отдельным спорным вопросом в теории композиции ювелирных украшений является то, что можно пока условно назвать «Композиция на поверхности» – вид композиции, располагающейся на изогнутой поверхности, поднимаясь от неё на технически зависимую высоту по линии нормальной к поверхности (или перпендикулярной). Композиция на поверхности может осуществляться на такой поверхности, которая в развертке может оказаться абсолютно плоской (плоские кольца и браслеты, плоские колъе) или изначально представлять собой плоскость, которая впоследствии подвергается фуговке или анкированию (дутые кольца и браслеты, а также колъе). Возможно, такой вид композиции – частный случай фронтальной композиции или переходная форма от фронтальной композиции к объёмной. Стоит ли считать такую композицию на поверхности отдельной разновидностью композиции или нет – вопрос спорный, но таких изделий немало.

Существуют ювелирные изделия, в которых роль доминанты играет крупная вставка. На рубеже XIX-XX веков такие украшения даже выделили в отдельный класс «драгоценностей». Это произошло не просто так – такие украшения за счёт вставок действительно стоили очень дорого.

Наиболее характерный тип композиции для ювелирного украшения – это замкнутая композиция, поскольку любое украшение имеет чёткие границы в пространстве, все его композиционные элементы тесно связаны между собой. Также при проектировании художники-ювелиры часто прибегают к такому типу композиции, как симметричная.

### Симметрия

Симметрия – наиболее простой способ достичь в композиции равновесия, поскольку, по словам Паранюшкина, «оно настолько крепко держит изображение, что является по совместительству и базой целостности.

Симметрия отвечает одному из самых глубоких законов природы – стремлению к устойчивости. Строить симметричное изображение легко, достаточно только определить ось симметрии, затем повторить рисунок в зеркальном отражении. Симметрия гармонична, но если всякое изображение делать симметричным, то через некоторое время мы будем окружены благополучными, но однообразными произведениями» [61. с.14].

Поэтому многие профессиональные художники-ювелиры прибегают к использованию как симметрии, так и асимметрии. В этом случае задача соблюдения равновесия, как неопременного условия грамотного построения объекта, несколько усложняется. Степанов и Мальгин в своей книге «Объемно-пространственная композиция» выделяют несколько частных случаев, помимо асимметрии:

«Дисимметрия – это нюансное отклонение от симметрии. Дисимметрия, как правило, проявляется в асимметричности деталей или их расположения в форме, которая в целом симметрична. Примеры украшений с дисимметрией приведены на рис. 176 и 186. На рис. 210 проведен анализ композиции украшения с дисимметрией.

Антисимметрия – это симметрия с полярными или контрастными свойствами. Так, если одну половину квадрата выкрасить в черный цвет, а другую оставить белой, то мы получим антисимметричную форму; в том же отношении находятся, например, два куба, один из которых представлен только ребрами» [62. с.109]. Примеры украшений с антисимметрией приведены на рис. 153 и 164.

Следующее по значимости средство композиции – это ритм. Он пришел на вооружение художникам-ювелирам, как и симметрия, в самом начале истории ювелирного искусства.

### Ритм

Ритм – это закономерное чередование элементов в пространстве и времени. Из всех средств композиции ритм – одно из самых эмоциональных.

С его помощью, изменяя интервалы между элементами, достаточно легко передать покой или напряжение, строгость или веселье. Как средство композиции его часто применяют в сочетании с пропорцией, когда элементы не только чередуются, но и сами изменяются по размерам в соответствии с какой-то закономерностью или свободно (рис 1, 160).

Однако же наиболее эмоциональным средством композиции является колорит, хотя здесь открывается еще одно обстоятельство, присущее ювелирному проектированию. Материалы, которые используют ювелиры, – металл и камни – не позволяют синтезировать цвета, а только сочетать те цвета, которыми материал обладает от природы. Возможно, что-то изменят в данной ситуации опыты знаменитого металлурга Ло Пенг Чама из Сингапура. В 2010 году ему удалось получить стабильный сплав золота и алюминия. Этот сплав назван пурпурным золотом, из-за цвета. Также сравнительно недорогой, но сложный в обработке и потому непопулярный в Европе, титан может принимать все цвета спектра в зависимости от длительности нагревания (рис. 167).

### Пропорции

Пропорция – соразмерность, определенное соотношение частей между собой – одно из тех средств композиции, к которым при проектировании ювелирных украшений проявляется наиболее трепетное отношение. Из теории архитектуры и скульптуры известно несколько видов пропорциональных отношений. Наиболее известным и в то же время загадочным явлением в пропорциональных отношениях являются так называемые «пропорции золотого сечения». На них обратил внимание еще Леонардо да Винчи при описании деления отрезка в так называемом «крайнем и среднем отношении». Золотое сечение выражают обычно числом 1,618 или обратным ему числом 0,618, для которых по предложению Т.Куба и М.Бара приняты символы  $\Phi$  и  $1/\Phi$ . По словам Степанова, на сегодняшний

день золотое сечение – это единственная геометрическая прогрессия, обладающая признаком аддитивного ряда.

По Степанову: «Пропорционирование как метод количественного согласования частей и целого имеет в своей основе геометрическую и числовую закономерность, которая способствует достижению эстетической целостности, гармоничности объёмно-пространственной формы за счёт объединения её размеров в какую-либо систему» [62. с. 75].

Сказанное выше, конечно, не означает, что пропорциональное решение композиции ювелирного украшения должно быть непременно решено в пропорциях золотого сечения, она может быть решена и в других пропорциях. Также немаловажно пропорциональное решение ювелирного украшения по отношению ко всей человеческой фигуре.

### Стилизация

Стилизация в «ювелирном деле» – это обобщение и упрощение изображаемых фигур по рисунку и цвету, приведение их в удобную для орнамента форму. Это средство композиции особенно широко используется при работе с творческим источником, особенно если речь идёт о природном объекте. Стилизуя исходную форму, художник отбрасывает лишние детали, ищет основу ритмики изделия.

Стилизация всегда широко использовалась художниками-ювелирами, распространена она и сегодня.

### «Стилизация» под технологию

После того, как сложилась базовая композиция будущего ювелирного изделия, определена его форма, пластика, стилистика, колорит и т.д., наступает тот этап работы с эскизом, или моделью, когда целью является адаптация сложившейся формы под реалии современного ювелирного производства. Этот этап носит название «стилизации под технологию».

Стилизация под технологию означает работу художника-ювелира с единством формы, фактуры и цвета, причём тех из них, которые наиболее характерны для ювелирного дела.

Каждый материал обладает определёнными физико-химическими и эстетическими свойствами, которые выделяют его в ряду общей массы и напрямую влияют на характер форм, которые можно из этого материала получить. Если мы говорим о ювелирном искусстве, мы так или иначе подразумеваем весьма специфический ювелирный материал. И несмотря на то что рамки понятия ювелирного материала и «ювелирности» сегодня стремятся к расширению, наиболее распространёнными материалами остаются несколько видов металла и камня, называемых драгоценными.

Металл, как материал, пластичен, поддаётся литью и ковке, чеканке, резьбе и многим другим видам деформации. Подобная податливость в сочетании с твердостью позволяет создавать формы различного характера, от гладких и статичных до шершавых, или бугристых, «летающих» форм. Камень, являясь более статичной и хрупкой субстанцией, обрабатывается по сходным, но несколько другим технологиям и другим инструментом, что позволяет получать более статичные формы.

Кроме того, для форм из драгоценного металла и камня существуют некоторые технологические стандарты. допустимые длины, высоты, толщины, знать которые крайне важно для художника-проектировщика будущего ювелирного украшения. Чаще всего идёт речь о минимальных значениях. Например, минимальная толщина внешнего борта выемки под эмаль по технологии должна составлять не менее 0,5 мм. Подобного рода ограничения предполагают и различные виды закрепки камней. Цель учёта данных технологических ограничений такова, чтобы украшение выдерживало носку, было эргономичным.

Специальные ювелирные техники обработки поверхности металла и его декорирования различными вставками во многом определяют специфику фактуры поверхности. Например, знаменитая закрепка «павэ» даёт

блестящую и в то же время шершавую фактуру, напоминающую чешую. Поэтому она часто используется для передачи фактуры крыльев бабочки или лепестков сложного цветка. Эмаль же создаёт гладкую глянцевую фактуру, напоминающую застывшую воду. Поэтому покрытые эмалью листики или лепестки цветка могут выглядеть как живые. Матовая фактура эмали дает имитацию поверхности шлифованного поделочного камня. Также «на вооружении» художника-ювелира стоит бугристая фактура чеканки и выколотки, гладкая фактура полировки, матовая и шершавая фактура шлифованного металла или камня.

Как указано ранее, колористика будущего ювелирного украшения определяется цветом материала, широкой природной палитрой цветов вставок и эмали и расширяющейся за счёт развития металлургии и гальваники палитры цветов металла и ювелирной эмали.

Зная перечень наиболее характерных фактур, которые может дать ювелирный материал и технологии, художник-ювелир может создать определенное эмоциональное настроение ювелирного украшения: спокойствие или напряжённость, радость или грусть, веселье или строгость и прочее.

С точки зрения проектного процесса, рассмотренного в рамках научной практики, композицию любого ювелирного украшения можно разделить на два типа:

1. Композиция общего силуэта ювелирного украшения, под которой подразумевается организация форм, составляющих силуэт ювелирного украшения. Общую форму могут составлять активные или формообразующие линии, геометрические фигуры и их ритмизованные и гармонизированные системы.

2. Композиция внутренней проработки ювелирного украшения, под которой подразумевается построение более мелких, не влияющих на форму силуэта частей ювелирного украшения внутри его общей композиции.

Стилизация под технологию, как этап композиции будущего ювелирного изделия, может иметь выражение на различных этапах ее построения. Уже определено, что особенности материалов и технологий их обработки, а также эргономичность и безопасность ювелирного украшения при носке накладывают на композицию ювелирного украшения определенные ограничения. Как показывает личный опыт проектирования украшений, эти ограничения неоднородны в своем распределении по форме ювелирного украшения. Для иллюстрации особенностей этого распределения для каждой из основных форм ювелирных украшений автором подготовлен эскиз комплекта ювелирных украшений. Комплект состоит из кольца с вершушкой, серег с подвесками, подвески и браслета.

На рисунках 213-216 основные ассортиментные формы ювелирных украшений разделены на две зоны. Эти зоны условно названы «строгой» зоной и «нестрогой», где «строгие» зоны – это части ювелирных украшений, решение которых требует обязательного соблюдения технологических и эргономических требований, а «нестрогие» - все остальные.

Как видно на вышеуказанных рисунках, «строгими» зонами являются:

- части украшений, соприкасающиеся с внешними покровами человека: кожей, одеждой, волосами;
- функциональные части украшений: замки, соединительные элементы;
- области крупных вставок.

Все остальные части украшений составляют «нестрогие» зоны, в которых располагаются самые яркие элементы украшения, декоративные элементы.

Реалии современного ювелирного искусства таковы, что современный художник-ювелир прорабатывает все ювелирное украшение целиком: и «строгие» зоны, и «нестрогие». Поэтому современному художнику-ювелиру необходимо знание не только композиции и средств художественной выразительности, но и особенностей ювелирных материалов, технологий ювелирного производства и эргономики ювелирного украшения. Поскольку

научных трудов по эргономике ювелирного украшения на сегодняшний день не существует, схемы, выполненные автором, кладут начало научным исследованиям в данной, крайне необходимой для современного отечественного ювелирного дизайна, области.

Расположение «строгих» зон на форме ювелирного украшения полностью обосновывает нормативы конструирования и изготовления функциональных частей ювелирного украшения, которые изложены в трудах по технологии ювелирного дела.

Основной областью творчества художника-ювелира являются «нестрогие» зоны – именно на них делается основной акцент при построении композиции ювелирного украшения. Именно им уделяется больше внимания в художественном аспекте.

Расположение элементов декоративной композиции ювелирного украшения чаще всего происходит параллельно поверхности фигуры человека, которая в большинстве случаев представляет собой плоскость с незначительными изгибами. Такое расположение элементов делает композицию ювелирного украшения фронтально-рельефной.

Введение дополнительных, вертикальных, осей композиции обеспечивает переход композиции от фронтально-рельефной к объемной, когда расположение декоративных элементов происходит не параллельно, а перпендикулярно поверхности фигуры человека. Примером формы ювелирного украшения, в композиции которого происходит подобный переход, является кольцо с верхушкой, особенно если та содержит крупную вставку. Для того чтобы крупный камень «играл» в полную силу, его располагают так, чтобы его ось оказалась перпендикулярна шинке кольца. Такое расположение приводит к тому, что декоративные элементы, построенные вокруг нее или параллельно ее поверхности, оказываются или перпендикулярны, или не параллельны плоскости руки носителя. Таким образом, форма украшения приобретает объем.

Исходя из вышесказанного, а также из материалов наблюдений и самонаблюдения, следует, что построение композиции ювелирного украшения, изображаемого графически в нескольких ракурсах, происходит в определенной последовательности.

В случае с фронтально-рельефной композицией, чаще всего сначала прорабатывается тот ракурс, та сторона ювелирного украшения, где «нестрогая» зона преобладает по своей протяженности над «строгой», то есть, с аверса.

Объёмная композиция ювелирного украшения, как указывалось ранее, требует проработки не менее, чем в трех ракурсах. В большинстве случаев эти ракурсы равноценны между собой в художественном аспекте или представляют собой логические «продолжения» друг друга. Поэтому последовательность их проработки во многом определяется художественной задумкой, а также уровнем мастерства и образованности художника-ювелира.

Например, при построении композиции кольца с верхушкой часто первым прорабатываемым ракурсом оказывается ракурс спереди, или, как его называют ювелиры, ракурс «через палец». На этом ракурсе соотношение «строгих» и «нестрогих» зон по своей протяженности оказывается практически одинаковым. Этот выбор обусловлен тем, что данный ракурс, являясь достаточно выразительным художественно, является также в наибольшей степени определяющим конструкцию и эргономику будущего ювелирного украшения. Следующим по важности в кольце с верхушкой является ракурс «сверху», как самый художественно выразительный. Основная художественная мысль выражается именно на этом ракурсе. Однако, несмотря на это, все ракурсы ювелирного украшения, представляющего собой объёмную композицию, должны быть эстетически и художественно равноценны. Именно эта равноценность обеспечивает цельность ювелирного украшения как объекта творческой деятельности человека.

В этом и заключается основная специфика композиции ювелирного украшения.

По вопросу наличия или отсутствия образа в ювелирном украшении следует отметить, что основная проблема сегодняшнего творчества художников-ювелиров заключается в том, что современное ювелирное украшение либо не содержит в себе никакого образа, либо содержит, но очень громоздкий, не соразмерный по своему масштабу масштабам украшения. Чаще всего наблюдается либо несоответствие масштаба внутренней проработки украшения его размеру. Такая проработка выходит слишком мелкой и дробит композицию, либо создаёт излишний минимализм.

Проследив путь развития композиции, можно с уверенностью сказать, что, если ювелирное украшение претендует на актуальность и соответствие своему времени, не содержать в себе никакого образа или образного настроения, закладываемого туда художником, оно не может. Даже формальная упрощенная композиция украшения – часть такой сложной образной системы, как костюм. Украшение как бы отдает костюму «пальму первенства» содержательности.

## **ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛУ ГЛАВЫ**

Материалы, изложенные во второй главе, позволяют сделать следующие заключения:

- мы располагаем теорией ювелирной технологии источников, таких как «Теория и практика ювелирного дела» Э.Бреполя и «Ювелирное дело» В.Марченкова;
- ювелирное украшение подразделяется на две основные части: декоративную и функциональную;

- основной задачей художника-ювелира при разработке проекта ювелирного украшения является обеспечение гармоничного сочленения декоративных частей и функциональных;
- единичные ювелирные украшения могут составлять системы: открытую или комплект, закрытую или ансамбль, или сложную, коллекцию;
- взаимосвязь ювелирных украшений в системе обусловлена, прежде всего, общей концепцией, а также материалом и применяемыми технологиями производства;
- украшения, составляющие систему, разрабатываются одновременно;
- методы построения композиции ювелирного украшения опираются на базу общих законов и принципов композиции;
- для ювелирных украшений являются наиболее характерными два вида композиции: фронтально-рельефная и объемная;
- сегодня ювелирами Европы и России активно осваивается объемно-пространственная и кинетическая композиция.

## **ГЛАВА III. МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Глава посвящена анализу как общих методов разработки дизайна ювелирных украшений, так и отдельных проектных процессов в сфере ювелирного дизайна.

Современное художественное проектирование ювелирных украшений представляет собой симбиоз традиционных мануальных методик разработки дизайна украшений и инновационных, предполагающих использование компьютерных программ. Основная цель использования компьютерных программ в процессе художественного проектирования ювелирных украшений – ускорение процесса проектирования и производства без потери надлежащего качества изделия.

В главе проведен анализ современного проектирования эксклюзивных, мелкосерийных и массовых ювелирных украшений с визуализацией схем проектных действий, заявленных в работе. Выявлены основные направления творчества в сфере ювелирного дела, а также тенденции развития дизайна ювелирных украшений, связанного с ещё большим внедрением компьютерных программ, реализующих получение более сложных объёмно-пространственных форм.

### **3.1 СТРУКТУРА И ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Художественное проектирование – сложный, имеющий значительную протяженность во времени процесс. Поэтому процесс художественного проектирования определенным образом может быть разделён на этапы. Однако прежде чем говорить об этих этапах, следует обозначить несколько

общих определений проектирования как рода деятельности и методологии проектирования, как сферы научного знания, которые могли бы служить разъяснением принципа структурирования процесса художественного проектирования ювелирного украшения как специального вида проектирования.

Изначально понятия "проектирование" и "проект" относились исключительно к архитектуре и строительству. В течение прошлого столетия вместе со становлением дизайна и его проникновением во множество отраслей, в том числе и в ювелирную промышленность, расширилось и понимание проектирования. Согласно определению советского энциклопедического словаря, проектирование – это процесс создания проекта – прототипа, прообраза. Голубева в своей книге «Основы проектирования» уточняет, что с течением времени понятие проектирования получило тенденцию к усложнению: «Сегодня проект представляет собой не только создание прототипа, прообраза. Проект может не только выражать его содержание (что проектируем), но и доносить до зрителя (потребителя) более глубокое понимание и трактовку философско-эстетических идей. «...» Сегодня проект позволяет высказать свои идеи, отношение к тому или иному вопросу, выразить понимание своего предназначения, своё «я». «...» Пережить, прочувствовать, философски обосновать – всё это сложно для проектировщика, а результат должен быть легким, понятным, прекрасным, удивительным. Обычно идея вынашивается мучительно долго, затем ищутся решения увиденного образа, а иногда возможно озарение в один миг, но за этим следует этап труда, воплощение проекта в материале» [53. с. 18]. Из определения следует, что проектирование – это процесс, а любой процесс имеет цель и, как следствие, средства достижения этой цели. Эти средства и составляют методологию проектирования.

Цель проектирования в данном случае – это генерирование идеи, которая должна найти отражение в образе, а этот образ, в свою очередь, должен найти воплощение в материале, то есть быть каким-то образом

реализованным. Отсюда следует, что цель проектирования в области дизайна и декоративно-прикладного искусства - материализация идеи, или образа. Поскольку материализация идей и образов напрямую относит нас к области искусства, то такое проектирование и называется художественным.

Приведенные выше определения с поправками на современность открывают нам и основные этапы, которые составляют процесс художественного проектирования. По данному вопросу существует несколько точек зрения. Приведём некоторые из них. По мнению Голубевой, процесс проектирования делится на следующие этапы:

- постановка проектной задачи;
- сбор материала для создания художественного образа;
- разработка художественного образа;
- поиски решения;
- разработка художественного замысла;
- создание проекта.

По методике Козловой процесс проектирования строится несколько по-иному:

- анализ проектного задания;
- обобщение материала;
- выполнение эскиза/макета;
- расчёт технологического процесса;
- художественное конструирование;
- изучение социологических и экономических требований.

Обобщив эти точки зрения, мы можем выделить три основных этапа художественного проектирования:

- формирование идеи, концепции, образа; в этот этап входят постановка проектной задачи, поиск и анализ материала для создания художественного образа, поиск и анализ аналогов, изучение социологических и экономических требований;

- визуализация этих идей, концепций, образов; в этот этап входят композиция, эскизирование, макетирование, моделирование, в том числе и с использованием ЭВМ;

- поиск оптимального способа реализации образа в материале; в этот этап входят расчёт технологических процессов, определение формы проектной документации, подготовка проектных документов, вынесение генерального решения по проекту.

Эти этапы вполне можно считать общими для всех отраслей дизайна, но, тем не менее, некоторые особенности отдельных отраслей могут способствовать обособлению процессов проектирования различных типов изделий в отдельные виды деятельности. По такому признаку, называемому отраслевым, художественное проектирование ювелирных украшений может быть обособлено как отдельный, специальный вид художественного проектирования. В рамках данного параграфа мы найдём основные точки влияния отраслевых особенностей на процесс художественного проектирования ювелирных украшений (рис. 217).

### Формирование идеи, концепции, образа

Художник-ювелир, прежде всего, творец символа. В этом очень просто убедиться, посмотрев самые древние украшения. Если продумать описание украшений, разбор символики, то возникает вопрос: что объединяет все эти украшения? То, что все они или содержат ту или иную символику в своей внутренней проработке того или иного значения, или же сами по себе являются символами принадлежности носителя к тому или иному слою общества, тому или иному роду деятельности. Факту, что ювелирные украшения служили символами принадлежности человека к той или иной части общества, существует множество исторических подтверждений. Самым любопытным из них можно назвать указ о запрете украшений из золота, рубинов, сапфиров, изумрудов и жемчуга для простолюдинов, вышедший в XII веке во франкском королевстве Меровингов. Это абсолютно

не означало, что незнатный люд не носил украшений. Они просто изготавливались из других материалов – серебра и так называемых поделочных камней (кварцев, агатов, шпатов и так далее). Тем не менее, с тех пор уже на абсолютно законных основаниях в Европе ювелирное украшение служило знаком принадлежности к определенному сословию, а к XIX веку ювелирная придворная мода и вовсе стала строго регламентированной. Регламент этот распространялся по траектории «сверху-вниз», то есть ювелирная мода определялась распоряжениями монарха того или иного государства. В период буржуазных революций и мировых войн начала XX века этот регламент оказался почти уничтоженным: одна его часть уступила место народным традициям, другая часть – современным модным тенденциям, которые отвели современному ювелирному украшению всего три направления (флористика, анималистика, геометризм), а часть «перекочевала» в такое явление, как дресс-код. Никто не делал украшений «просто так». Сохранились народные традиции, например, серебро и жемчуг до сих пор считаются идеальным материалом для девичьих украшений, сформированы почти незывлемые традиции относительно форм помолвочного и обручального кольца. Сегодня разве что наивное ювелирное искусство может быть исключением из этого правила, но даже творцы наивного ювелирного искусства в своём творчестве фиксируют некую информацию, свои впечатления, даже просто от работы с материалом, своё настроение и главное – своё видение..

Поэтому прежде чем приступать к непосредственному проектированию ювелирных украшений следует, по примеру рассмотренных в главе 4 авторов, прежде всего сформулировать идею украшения, на чём оно будет построено. Идея может быть любая (конечно же, из этого правила существуют исключения, такие как темы насилия, аморальные темы, различного рода извращения, аномалии, совмещения несовместимого), но она обязательно должна присутствовать и быть строго определённой. В современную эпоху (с 1850-х годов и до наших дней) подобными идеями

являются важные для людей события: рождение и смерть, свадьба и похороны, радость и печаль по тому или иному случаю. Таким образом, ювелирное украшение – это изделие, что-то символизирующее.

Для определения и формирования символа осуществляется поиск творческого источника. Без творческого источника такое проектирование невозможно.

Идея, творческий источник и авторское видение, таким образом, становятся основными факторами, определяющими применение необходимых средств композиции и адекватный метод проектирования для визуализации полученного символа «в металле».

После того, как в общих чертах определена идея будущего ювелирного украшения, наступает этап формулирования его концепции, начинается путь от идеи к материи. В профессиональной среде ювелиров этот путь принято начинать с учётом исторически сложившейся классификации ювелирных украшений. Эта классификация носит динамический характер, то есть подвержена изменениям с течением времени. Происходили они следующим образом.

Как было указано ранее, ещё в средние века украшения делили на определенные виды, например, для разных слоёв населения. Позже на политехнической выставке в Париже в 1900г. (ювелирное искусство тогда считалось технической отраслью) украшения стало принято делить на три класса:

- objet d'art (предметы искусства);
- joïerie (драгоценности);
- bijouterie (украшения).

Сегодня мы пользуемся другой классификацией, более развитой, чем век назад:

- high jewelry;
- fine jewelry;
- fashion jewelry;

-new (actual) jewelry.

Эти классы украшений отличают друг от друга, во-первых, материальный признак. Во-вторых – принцип проектирования:

1. Эксклюзивные ювелирные украшения. Согласно словарным определениям и этимологии слова «эксклюзив», эксклюзивным ювелирным украшением может называться только то украшение, которое произведено ОДИН РАЗ. Внешними отличительными чертами эксклюзивного ювелирного украшения являются использование уникальных вставок (драгоценных камней, ценных пород дерева и иных вставок), уникальность художественного замысла, применение уникальных технологий производства. Эксклюзивные ювелирные украшения встречаются, в основном, в виде единичных украшений, реже – в виде систем.

В приведённой выше классификации присутствуют классы ювелирных украшений, которым свойственно только эксклюзивное проектирование: high jewelry и new (actual) jewelry. Первый класс отличается традиционными методами проектирования и производства, второй – инновационными и экспериментальными.

2. Украшения, выпускаемые ограниченными сериями. По словам опрошенных профильных специалистов, ограниченная серия – понятие скорее коммерческое, нежели проектировочное. Эти украшения проектируются в расчёте на тиражирование, хотя и строго определённое количество раз. В любом случае, ограниченная серия в ювелирной промышленности – довольно редкое явление.

3. Украшения, выпускаемые массово. Этот тип украшений – самый молодой из всех. Первое массовое производство ювелирных украшений было запущено в Англии во второй половине позапрошлого столетия. Эти украшения представляли собой совершенно примитивные кольца или кулоны, их получали методом штамповки из стали или латуни, они были очень грубыми по форме, но сам факт изготовления этих украшений при помощи машин обеспечивал им большую популярность среди незнатного

населения. Эти украшения отличают тиражированность, экономическая доступность, простота художественного замысла, максимальное соответствие социологическому и экономическому запросу потребителя, применение автоматизированных методов производства. Поскольку потребителем здесь являются массы, то при проектировании авторы склонны в значительной степени обращать внимание на модные тенденции.

Именно на основе соотнесения художественной идеи и существующей ныне классификации ювелирных украшений становится возможной формулировка концепции будущего ювелирного украшения как продукта специального художественного проектирования. В остальном же формулировка концепции затрагивает те же вопросы, что и в случае с продуктами других специальных видов проектирования, такие как целевая аудитория, среда, в которую будет помещён проектируемый объект и так далее.

### Визуализация образа

Визуализация образа заключается в том, чтобы сделать зримым сложившийся в голове образ не только для себя, но и для окружающих. Кроме того, визуализация помогает осмыслить и сложить до конца тот образ, который будет заложен в то или иное украшение.

Рассмотрим особенности визуализации идей и образов, которые свойственны проектированию ювелирных украшений.

В рамках научно-исследовательских практик, проходивших с 2015 года по конец 2016 года, удалось выяснить, что ювелирное дело знает два основных пути визуализации идей и образов:

- эскиз – плоскостное изображение будущего ювелирного украшения графическими средствами с одной или нескольких сторон (ракурсов);
- модель – выполняемая в воске, в металле или из глины;

Сам процесс создания ювелирного изделия связан с работой как "в плоскости", так и "в объеме". Именно композиция является центральным вопросом данного этапа проектирования.

Объёмная композиция встречается значительно реже, поскольку свойственна только кольцам, реже серьгам и браслетам определённой конструкции. Работа над остальными видами ювелирных украшений представляет собой работу над фронтальной композицией, объёмной, но больше развитой с одного, отдельного ракурса, и с технически зависимой высотой.

В целом при проектировании ювелирного украшения, художник-ювелир пользуется теми же средствами и приемами композиции, которыми пользуются представители других отраслей. Первая особенность композиции ювелирного украшения состоит в том, что любая композиция ювелирного украшения – это, прежде всего, **композиция малой площади**, что определяет некоторые принципы её построения, которые необходимо соблюдать. Принципы эти таковы:

- лаконичность;
- избегание большого количества деталей;
- читаемость композиции.

Кроме того, как было указано выше, фронтальная композиция встречается намного чаще объёмной и имеет много общего с плоскостной. Отсюда становится понятным, почему композицию объёмно-фронтального украшения в первую очередь решают как орнамент – на плоскости и в форме эскиза. Этот специальный орнамент представляет собой, как правило, одиночный, замкнутый мотив. В этот мотив при помощи средств и приёмов композиции закладывается статика или динамика, ритмика и пластика, в будущее ювелирное украшение закладывается образ. Чаще всего этот образ закладывается при помощи символов.

Сама история ювелирного искусства тесно связана с историей символа. С системы символов начинается формирование основных принципов и средств композиции ювелирного украшения.

В канонический период ювелирного искусства язык символов в украшениях сформировался в каждой культуре свой, однако было в них и много сходного. По сути, это были разные интерпретации одного и того же явления. Например, символ солнца во всех культурах представляет собой круг или близкую к кругу форму звезды в разных вариациях, но никому не приходило в голову изобразить его в виде овала или квадрата.

На протяжении длительного периода украшения изображали то, что человек в той или иной степени обожествлял или придавал особое значение – небесные светила, растения, животных. То есть, с одной стороны, обожествлялось, с другой стороны, было «изобразимо». Однако не только символы – рисунки, орнаменты – имели в украшениях значение. Также сформировался язык ювелирного материала, особенно из-за своего многообразия, особое значение придавалось камням. Этот язык камней сумел дойти до наших дней. Он достаточно хорошо изучен. А вот язык композиции на сегодняшний день остался лишь в подсознании художников-ювелиров, на уровне интуиции.

Первое, что следует сказать о смысловой нагрузке украшений, в него закладываются на сегодняшний день чаще всего обстоятельства, при которых украшение было сделано. Это могло быть определённое событие и связанные с ним те или иные впечатления. Что это было за событие и каков был его характер – вся эта информация, как правило, лежала на поверхности, никаких «тайных шифров» не было. Чтобы «прочитать» то или иное украшение, нужно было лишь знать несколько символов и включить воображение.

Например:

- статичная общая форма, динамичная внутренняя проработка – самоконтроль, сдержанность, власть;

- динамичная общая форма, статичная внутренняя проработка – свобода, внутренний покой;
- круг – покой, совершенство;
- овал – защита, зарождение;
- квадрат – устойчивость, безопасность, равновесие;
- полумесяц, ромб - женственность
- треугольник – напряжение, вселенная;
- вписанные друг в друга круг и квадрат – единство материального и духовного.

Помимо статичных символов, особое значение сегодня придаётся развитию формы, как общей, так и участвующей во внутренней проработке. Поскольку динамика в украшениях – направление достаточно новое, берущее своё начало от стиля Модерн, развитой символики, такой как у статичных форм, здесь нет. Поэтому значение полностью зависит от характера динамики. В ювелирных украшениях динамика в большинстве случаев – это элемент или группа элементов, претерпевающих развитие по какой-то траектории. Поэтому значение динамического элемента зависит от характера, во-первых, развивающихся элементов, во-вторых, от характера траектории движения, в третьих, от характера самого развития. Используя динамику, легче всего запечатлеть живую эмоцию в украшении.

После того, как для определения композиции художником-ювелиром были применены общие средства, наступает очередь специальных. Таким специальным приёмом в композиции объектов декоративно-прикладного искусства выступает тот вид стилизации, который можно условно назвать стилизацией «под технологию». В том случае, когда речь идёт о стилизации под технологию ювелирного дела, подразумевается, что внешний вид будущего изделия, его колористическая и фактурная проработка, а также некоторые размерные параметры напрямую зависят от того, какие технологии предполагаются при производстве (закрепка камней, эмаль, гравировка, чеканка и тому подобное).

Сложившаяся и запечатленная тем или иным образом композиция привносит ясность в художественный образ и внешний облик будущего ювелирного украшения как для автора, так и для ценителей ювелирного дела. Для того чтобы это было осуществимо, был исторически сформирован специальный графический язык эскиза ювелирного украшения, который доступен и автору, и изготовителю, и заказчику.

#### Поиск оптимального способа реализации "в материале"

После того, как идея ювелирного украшения сформулирована и выражена на бумаге или в воске, наступает самый ответственный этап проектирования – поиск оптимального способа реализации или расчёт технологических процессов. Он не определяется произвольно – некоторые своего рода подсказки можно получить, оценив конструкцию украшения и определив его назначение (эксклюзивное это будет украшение или массовое).

Кроме того, существует определённое количество методов производства ювелирных украшений.

По Марченкову ювелирные украшения в соответствии с принципом производства делятся на следующие типы:

- монтированные (изготовленные путём изготовления отдельных деталей и последующего их соединения);
- филигранные (сканные);
- литые (изготовленные методом литья);
- прессованные и станочно-сборные.

Исходя из результатов опросов и бесед с представителями отрасли было установлено, что каких-либо четких правил, руководствуясь которыми можно было бы установить, какой метод производства является наиболее подходящим для той или иной конструкции, не существует. Поэтому выбор метода производства определяется в каждом случае отдельно, с учётом следующих факторов:

- конструктивный – этот фактор является самым основным: особенности конструкции будущего ювелирного украшения в большей степени влияют на выбор оптимального способа производства; например, если форма цельная, её целесообразнее производить целиком, не разделяя её на отдельные части, и наоборот, если форма содержит много отдельных деталей, их лучше произвести сначала отдельно, а потом смонтировать в единое изделие;

- количественный – на выбор оптимального способа производства влияет также то, эксклюзивная ли это модель или она предназначена для массового производства; если для эксклюзивных моделей разделение на отдельные части допустимо, то для украшений, производимых массово, крайне нежелательно; в этом случае при расчётах процесса массового производства стараются создать такую конструкцию, которая подходит под литьё целиком, чтобы не тратить временные и человеческие ресурсы на монтаж огромного количества деталей; опытный проектировщик может незначительно изменить параметры стыков между отдельными частями украшения, чтобы это было возможно;

- экономический – этот фактор находит своё выражение в объёме денежных средств, выделяемых на производство той или иной модели украшения; этот объём способен повлиять на то, из какого материала будет сделано украшение: из золота, или из позолоченного серебра, или из позолоченной бронзы, например; то же касается и вставок: слишком дорогие бриллианты могут быть заменены на свой более дешёвый природный аналог, лейкосапфиры, или на синтетический, фианит, муассанит, АГГ и тому подобное, и наоборот; этот фактор является самым непреодолимым и самым «упрямым»;

- фактор оснащения – этот фактор заключается в том, что при выборе способа производства необходимо учитывать, каким оборудованием располагает то или иное предприятие по производству ювелирных изделий;

- фактор специализации – известно, что ювелирное дело располагает множеством видов производственных технологий и ремесленных приемов, поэтому сложно сегодня найти предприятие, которое владело бы ими всеми в равной степени – каждое предприятие имеет свою специализацию; у одних это закрепка камней, у других – эмаль и так далее; поэтому такая специализация учитывается ещё на этапе формирования концепции.

Все эти факторы комплексно влияют на решение об оптимальном способе производства. Как удалось выяснить, основной вопрос заключается в том, будет ли украшение произведено целиком или оно будет разделено на несколько частей, которые впоследствии будут соединены вместе (смонтированы).

Как показано на рис. 208, все эти данные, с учётом вышеперечисленных факторов, вносятся в так называемую технологическую карту.

Технологическая карта – это основной проектный документ, содержащий в себе информацию о форме будущего изделия и его производственных характеристиках. Он содержит в себе

- эскиз ювелирного украшения;
- спецификацию: опись используемых материалов с их наименованиями и примерными весами;
- чертежи: общего вида и подетально (если есть необходимость);
- разъяснения процесса производства: перечень применяемых технологий, необходимых материалов (технических) и оборудования.

Таким образом, мы видим, что именно в технологической карте оказывается зафиксировано генеральное решение по проекту. После того, как оно зафиксировано, проработано и утверждено, предприятие может приступать к производству.

### 3.2 НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ В СОВРЕМЕННОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

Как упоминалось в предыдущем параграфе, современное ювелирное искусство неоднородно – оно представляет собой несколько направлений, каждое из которых имеет свои отличительные черты. Это означает, что каждое из направлений предполагает если не обязательное следование, то предпочтение характерного ряда принципов и приёмов.

Когда начинается процесс художественного проектирования, формулируется концепция, важно учесть, к какому направлению оно будет принадлежать. Свободное ориентирование и понимание сути этих направлений способно оптимизировать дальнейший процесс формулирования концепции и внести ясность в вопрос, как следует осуществлять дальнейшие проектные мероприятия.

Многие направления современного ювелирного искусства, актуальные сегодня, формировались весь прошлый век. Проанализируем четыре основных.

Высокое ювелирное искусство. Этим понятием пользуются многие ювелирные дома, возраст которых превышает или приближается к 100 годам, но кто конкретно ввёл это понятие и зачем, определить уже сложно. Есть версия, что данное понятие ввели авторы большинства типовых маркетинговых ходов в ювелирном мире – братья Картье. Есть версия, что приложил к этому руку Луис Комфорт Тиффани, в руках которого однажды оказалась целая коллекция редких уникальных камней (среди них – знаменитый желтый бриллиант Тиффани).

Каждый из крупных ювелирных домов Европы утверждает, что то или иное понятие ввёл именно его дом, что создает сложности при установке истины в данном вопросе. Поэтому мы будем считать выяснение данного вопроса не имеющим смысла. Тем более что понятия, приведенные в данном

параграфе, уже являются общеупотребительными и значительных разногласий не вызывают.

Как бы там ни было, понятие «высокое ювелирное искусство» было сформировано в первой половине прошлого века и было связано прежде всего с редкими, уникальными и очень дорогими драгоценными камнями. Уникальные свойства этих камней (наличие включений, трещин, цвет и форма) накладывали определенные ограничения по проектному решению высоко-ювелирных украшений. Поскольку каждый камень был уникальным, то и проектное решение по его закреплению на украшении (как по самому проблемному вопросу) и, как следствие, по его гармоничному включению в композицию также должно было быть уникальным.

Поскольку наиболее ответственный этап проектирования высоко-ювелирных украшений связан с закреплению камней, перечислим основные методы их заделки в зависимости от свойств камня и металла:

1. Глухая заделка. Для мягкого металла и мягких, хрупких камней.
2. Крапановая заделка. Для твердых металлов и твердых камней: алмазов, рубинов и сапфиров.
3. Корнеровая заделка (фаден-гризонт). Для мелких, калиброванных камней, закрепляемых на поверхности металла.
4. Фантазийная заделка.

Большая ответственность при проектировании высоко-ювелирных украшений обуславливает высокие требования к проектным документам: эскизам, макетам, чертежам. Для того чтобы это проиллюстрировать, рассмотрим несколько эскизов высоко-ювелирных украшений разных видов от разных ювелирных домов. Для этого были выбраны эскиз кольца Boucheron, эскиз кольца Van Cleef&Arpels, и эскиз броши Cartier.

Для всех трех примеров были найдены также и изображения украшений, которые были выполнены по этим эскизам. Это создает возможность их непосредственного сравнения и также возможность оценить достаточно высокую степень сходства между изображением на эскизе и

изготовленным по данному эскизу украшением. Есть и технологически обусловленные различия, но они ограничиваются деталями. Кроме того, данные различия с большой долей вероятности могут говорить о том, что эскиз предваряет производство, поскольку все технологические и конструктивные особенности того или иного украшения уже в общих чертах учтены.

На всех эскизах мы видим чёткие тонкие линии, обозначающие характер форм деталей украшений, подчеркивающих форму этих деталей, форму крупной вставки и её огранку. Из-за того, что эскизы выполнены с высокой точностью, создается ошибочное впечатление о стереотипности данного направления в вопросах эскизирования. Эскизы кажутся одинаковыми. Однако так кажется только на первый взгляд. Высокая точность и достоверность действительно стоят на первом месте для всех авторов данного направления в равной степени, но если присмотреться к эскизам с большим вниманием, можно увидеть различия в более графичной подаче эскизов одного ювелирного дома (Van Cleef&Arpels) и более легкой и живописной - другого дома (Cartier).

Поскольку чаще всего подобные украшения носят представители аристократических или даже монарших семей, композиционное решение имеет традиционный характер, отличается следованиям стилю конца XIX – начала XX века, стилю Belle Époque, о котором говорилось в первой главе. Также распространён в данных изделиях стиль Ар Деко. Этот стиль считается стилем нуворишей – его носят в основном представители крупного бизнеса и члены их семей.

Решение композиции сводится к обыгрыванию центра композиции орнаментом, который, с одной стороны, составлял бы композицию, с другой стороны, не отвлекал бы зрителя от главной детали композиции – камня. Поэтому орнамент в основном растительный или геометрический, достаточно абстрактный.

Для проектирования таких украшений характерен творческий подход, при котором оказывается задействованным не только эскиз. После того, как выполнен эскиз, выполняется модель украшения из воска: сначала общая форма, потом на неё краской наносится более мелкий орнамент или размечаются посадочные места под камни. Характерной особенностью данного направления ювелирного искусства является то, что ручной труд преобладает над автоматизированным как в процессе производства, так и в процессе проектирования. Причины тому кроются в убеждении, что каждая вещь, относящаяся к высокому ювелирному искусству, должна быть уникальной.

Таким образом мы видим, что для проектирования украшений класса high jewelry характерны традиционные методы проектирования и производства. Это направление хранит в себе высокую культуру эскиза ювелирного украшения, которой сегодня стараются следовать, по мере возможности и необходимости, и представители других направлений ювелирного искусства (рис. 139, 149, 155).

Новое или актуальное ювелирное искусство берет своё начало в шестидесятых годах прошлого столетия и связано с ростом популярности идей нонконформизма. Для сравнения здесь можно упомянуть, что в других направлениях прикладного искусства подобные новшества находили отражение еще в 1930-х годах. Это может служить подтверждением того, насколько традиционно и консервативно ювелирное искусство. Данное направление можно назвать антиподом традиционного ювелирного дизайна. Формирование направления обусловлено событием, когда группа европейских ювелиров отказалась работать исключительно с драгоценными материалами и начала эксперименты по изготовлению украшений из стали, алюминия, титана, дерева, пластика, каучука, текстиля, то есть из тех материалов, применение которых в ювелирном деле еще недавно казалось немыслимым. Эксперименты сформировали иную, особую эстетику новых

материалов для ювелирных украшений. Однако развитие идеи нонконформизма не остановилось в ювелирном дизайне исключительно на материалах. Для появления небывалых ранее форм ювелирных украшений художниками-новаторами проводились эксперименты и с приемами формальной композиции, а также с восприятием объекта искусства. Так, например, под влиянием идей конструктивизма и школы Баухауза создавал свои необычные по тем временам украшения немецкий ювелир Фридрих Беккер.

Другими стилевыми тенденциями, которые «впитали» «новые ювелиры», были художественные достижения абстракционизма, гиперреализма, оп-арта, сюрреализма. В частности, идеи сюрреализма в ювелирной форме нашли свое воплощение в творчестве испанского живописца и дизайнера, основателя данного направления в искусстве, Сальвадора Дали. Его необычная серия украшений была выполнена совместно с ювелирным домом Вердура еще в середине 40-х годов, однако разрушенная второй мировой войной Европа в то время больше тяготела к украшениям традиционного дизайна, стремясь вернуться к тому, что было потеряно. Таким образом, мы можем предположить, что именно войны, вынуждающие к строгой экономии средств, тормозят развитие ювелирного искусства. Поэтому «родиной» нового или актуального ювелирного искусства считается США, откуда оно пришло или, если точнее сказать, вернулось в Европу.

В нашей стране это направление развивали двое ведущих авторов: Д.Быков и Ф.Кузнецов. Для нашей Родины, помимо вышеуказанных «европейских» отличительных черт нового ювелирного искусства, характерно стремление к поиску концепции, которая при помощи языка форм и симеотики находит своё отражение в ювелирном украшении. Минимальными средствами добиться максимума выразительности, причём новой, прежде не виданной выразительности. Примеры тому мы можем

найти в произведениях, составивших в 2001 году выставку «Бриллианты в русском авангарде», проходившую в Звоннице Московского Кремля.

Эти украшения отличают концептуальность, для них обязательна работа с нестандартным материалом и инновационные методы проектирования. Методами, использованными в их создании, являются методы, построенные на применении ЭВМ и робототехники. Необходимо отметить, что современное актуальное ювелирное искусство основано на поиске контрастных форм проявления гармонии. Например, форма может быть построена либо на математической упорядоченности или на абсолютно случайной хаотичности.

Крайне примечательным является тот факт, что раннее актуальное ювелирное искусство 1960-х годов, шокировавшее в свое время европейское общество, сегодня воспринимается как абсолютная норма: сегодня уже никого не удивит украшениями трансформерами, реалистичными формами украшений. Поэтому современные художники-ювелиры этого направления продолжают экспериментировать с новыми материалами и пробовать новые для современного ювелирного дела композиционные приёмы, например, развитие объёмной композиции и опыты с кинетической композицией (рис. 142, 143, 157, 158).

«Модное» ювелирное искусство. История этого направления ювелирного искусства в наибольшей степени связана с историей и развитием костюма и моды. Первым человеком, который начал развивать это направление была французский модельер Габриэль «Коко» Шанель. При создании первых украшений данного направления основная идея заключалась в том, чтобы вывести ювелирное искусство «на улицу».

С тех пор были сформированы основные черты данного направления: предпочтение недорогих материалов дорогим, следование модным трендам в костюме, а также сезонность. Кроме того, данное направление отличается эпатаж, а также заимствование некоторых форм и приёмов из наработок

выше описанного направления – актуального ювелирного искусства. Украшения данного направления заметно увеличены по масштабу, по сравнению с более традиционными формами, предположительно, для того, чтобы быть полноценной частью костюма как системы, чтобы формы украшений и одежды были сопоставимы по масштабу.

Еще одной отличительной чертой данного направления является сравнительно быстрая смена ассортиментного ряда украшений. Это опять же вызвано необходимостью следовать тенденциям моды в костюме.

Эскизы «модного» направления часто представлены в виде набросков, выполненных модными иллюстраторами со слов модельера, нежели ювелирами. Они достаточно лаконичные, но в то же время экспрессивные за счёт энергии графики, больше свойственной модной иллюстрации, нежели проектированию ювелирного украшения в классическом его понимании: туши, краски, без карандаша. Распространена и такая форма построения эскиза, которая в стенах Института Искусств РГУ им. А.Н. Косыгина на кафедре Искусства костюма и моды называется – Эскиз применения. На этом эскизе украшения изображают обязательно на фигуре в костюме, с которым предполагается носить данное украшение (рис. 125, 150, 167).

Прикладное ювелирное искусство – самое развитое и широко представленное направление современного ювелирного искусства. Это направление на данном этапе исследования можно условно назвать направлением «буферного» типа. В нём может быть представлено всё, что в современном ювелирном искусстве «принято за норму». То, что каждый человек сегодня подразумевает под ювелирным украшением, в большинстве случаев будет относиться именно к этому направлению.

Примечательно то, что это направление можно назвать самым динамично развивающимся после модного направления. Это направление, например, может вбирать в себя те элементы актуального или модного ювелирного искусства, которые проходят «проверку временем», в среднем

составляющую 30 лет, а от него уже некоторые элементы заимствует более традиционное - высокое ювелирное искусство.

Для *fine jewelry* характерно использование традиционных материалов и применение широкого спектра методов проектирования, характерных как для эксклюзивного, так и для массового производства. В основном это эскизирование, но встречается также и комбинаторный подход.

Таким образом, мы видим не только, как различаются отдельные направления ювелирного искусства и какую роль, традиционную или инновационную, играет каждое из них, но и как разные направления взаимосвязаны между собой, составляя единое «поле» современного ювелирного искусства.

При формулировке концепции важно понимать, что есть два направления ювелирного искусства для узкого круга покупателей – это высокое и актуальное направления, и для более широкого круга – два оставшихся направления. Свободное ориентирование в этих направлениях при чётком понимании своей идеи и целевой аудитории, позволяет достаточно оперативно сформулировать концепцию и определить, средства какого направления позволяют ее выразить наиболее ясно (147, 152, 154, 162, 163).

### 3.3 ГРАФИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ И ЭСКИЗИРОВАНИЕ

Эскизирование – это процесс создания эскиза и часть метода проектирования художественного объекта, которая заключается в создании эскиза художественного объекта, предвещающего его выполнение в материале.

Эскиз – это графическое проектное изображение, содержащее в себе приблизительные параметры объекта, изображенного на нем.

История эскизирования в Европе начинается со времени, отмеченного ростом производства бумаги – с середины XVII века.

Самое старое изображение эскиза (рис. 55), дошедшее до наших дней имеет итальянское происхождение. Имя автора история до нас, к сожалению, не донесла. Данный рисунок пером на бумаге содержит пять изображений колец в ракурсе «с шинки», из которых четко прорисовано только три. Ниже слева – зарисовка орнаментального мотива, характерного для итальянского Позднего Ренессанса. Справа от него, а также снизу мы видим три зарисовки композиций из камней разной формы и огранки, оплетаемых орнаментом, сходным с орнаментальной зарисовкой, о которой говорилось ранее. Эти композиции, скорее всего, представляют собой рисунки или подвесок, или пришивных деталей костюма той эпохи. Манера рисования, а также материал, которым выполнен данный рисунок, указывают на то, что, возможно, мы здесь видим поисковой набросок, а не окончательный эскиз.

Примечательным является то, в каких ракурсах изображены кольца. Мы видим здесь ракурс спереди (или как говорят ювелиры «через палец») и ракурс, казалось бы, сбоку («с шинки»). Однако они мало совпадают по пропорциям. Это объясняется тем, что ракурс сбоку изображает рисунок половины шинки, которая могла быть изготовлена из плоского металлического проката и после нанесения на неё декора загнута в обруч (рис. 68). Из этого следует, что эскизы изначально выполнялись в большей степени для нужд производства, нежели для демонстрации кому-либо. Подтверждение данной теории мы находим в ещё одном памятнике истории художественного проектирования ювелирных украшений – странице Книги драгоценностей герцогини Анны Баварской, изображающей не что иное, как развертку объёмного портбукета.

Те же украшения, которые представляют собой фронтальную композицию, изображались в XVII столетии в двух ракурсах – с аверса (спереди) и с реверса (сзади).

Встречаются и такие случаи, когда симметричное украшение изображается «наполовину спереди, наполовину сзади» (рис. 65, 66)

В результате можно предположить, что в период становления художественного творчества в ювелирном деле встречаются так называемые « типовые модели » - отголосок канонического периода проектирования. Кроме того, замечено, что проектированию пока подвергаются только сугубо декоративные части украшения, в то время как детали крепления украшения к фигуре или к костюму, их вид и особенности на проектных изображениях не отражаются. Например, на рис. 65 изображена декоративная часть украшения, которая оказалась подвесной частью серьги, хотя по сути могла оказаться частью другого украшения.

Если в начале становления эскизирования в Европе мы видим достаточно реалистичные изображения ювелирных украшений, то на рис. 77 мы видим пример введения условных обозначений в эскиз украшения. Области изображения ювелирных украшений, закрашенные зеленым цветом, определенно обозначают вставки. Участки, закрашенные охристым и белым цветами обозначают металл.

С середины XVIII столетия эскиз ювелирного украшения начинает принимать свои современные очертания. Его содержание ограничивается только видом спереди, в то время как вид сзади становится технически зависимым и поэтому не изображается. Кроме того, с этого времени эскиз ювелирного украшения становится «цветным». Подобным метаморфозам возможно следующее объяснение. С начала прошлого столетия клиентами ювелирных домов становятся не только образованные аристократы, но и гораздо менее развитые интеллектуально нувориши и буржуа, которые требовали более информативных, с их точки зрения, изображений – максимально приближенных к реальности и в то же время максимально простых для восприятия. Также ещё одним кардинальным отличием новейшего эскизирования от своих предшественников является рисунок в ракурсе и в повороте, с максимально реалистичной подачей и в то же время с

предельно чёткими контурами. Возникает то, что сегодня называют «эскизом применения» - на нем демонстрируется соотношение масштаба украшения с масштабами фигуры.

С тех пор изображения ювелирных украшений принято делить на технические и демонстрационные. Только изображения, несущие в себе технические характеристики будущего украшения, современные художники-ювелиры считают эскизами (рис. 129, 134, 218-221). Изображения, созданные для демонстрации, в основном, в рекламных целях, принято называть как угодно иначе (рис. 133, 135, 222-226).

Подобное разделение вызвано, прежде всего, проблемой нарушения авторских прав. А это в ювелирном мире (особенно в современном) – не редкость. Конструкцию украшения, нарисованного в ракурсе, из-за того, что многих подробностей конструкции на нём просто не видно, гораздо сложнее скопировать, чем с украшения, изображённого в ортогональных проекциях.

При начертании эскиза украшения фронтальной композиции достаточно изображения одной ортогональной проекции, потому как все остальные проекции в этом случае оказываются технически зависимыми от нее.

Практика отрисовки эскиза ювелирного украшения имеет свои стадии. Эскизное изображение принято располагать в композиционном центре равномерно тонированного листа бумаги, чуть выше геометрического центра. Вначале прорисовываются условные границы объекта и его внутренняя проработка в линиях одинаковой толщины (не более 0,35мм). Затем поверх контура наносится общий тон металла, в котором будет сделано украшение. После того, как оказываются покрашенными все металлические детали, поверх них прорисовываются вставки: драгоценные камни, эмаль, чернение и другие. Если камни гранёные, их огранку подчеркивают при помощи линий, чёрных, сделанных простым карандашом, и белых, при помощи тонкой кисти и белил или изографа, заправленного теми же белилами.

Современный эскиз ювелирного украшения выполняется с соблюдением ряда правил. Среди них следует отметить следующие:

- изображение должно быть выполнено максимально чёткими, тонкими линиями;
- масштаб и пропорции, а также положение будущего объекта в пространстве должны быть максимально приближенными к реальным;
- эскизы выполняются в ортогональных проекциях и в ракурсе (в зависимости от сложности конструкции).

Сегодня наиболее совершенной техникой эскиза считается техника французского ювелирного дома Van Cleef & Arpels (рис. 219). Для достижения такой точности художники-ювелиры этого дома используют современные техники рисунка и приспособления для рисунка, которые способны её обеспечить – автоматические грифельные карандаши, изографы, акварель, гуашь с мелким помолом пигмента.

В большинстве случаев эскиз ювелирного украшения переживает во времени реальные изделия. И если бы не эти рисунки, которые были приведены выше, мы бы ничего не знали о том, как выглядели ювелирные украшения прошлых веков (рис. 55-69, 77, 94-97, 99, 100, 105-109, 112, 115, 129-135).

Сегодня графические изображения ювелирных украшений встречаются не только в виде указанных выше эскизов, возможны и другие формы визуализации ювелирных проектов, например, в виде набросков и проектных чертежей.

Как было указано в предыдущей главе, так и с позиции рисунка, украшения можно условно разделить на следующие:

- рельефные (броши, серьги, подвески);
- цилиндрические (кольца, литые браслеты, колье);
- звеньевые (цепочки, браслеты, состоящие из соединяемых модулей).

Исходя из этих особенностей, художник-ювелир может сформировать процесс выполнения рисунка.

Мария Жозе Форкадел Беренгер и Жозе Асунсьон Пастор оставили нам единственное на сегодняшний день доступное в России учебное пособие по эскизированию ювелирных украшений. Эта книга основана на методике обучения специализированной графике студентов Школы искусств в Барселоне (Испания). С 1915 года там обучались ювелиры, ставшие впоследствии признанными профессионалами. Они утверждают: «Ювелир, который не владеет искусством рисунка, теряет возможность легко и свободно совершенствоваться в дизайне изделий, представлений идей и проектов. «...» рисунок не представляет особой сложности, если усвоить несколько базовых правил построения чертежа и научиться придавать ему живость» [55. с. 18 ]. По мнению вышеуказанных авторов, эскиз ювелирного украшения выполняет двойную функцию. Первая заключается в том, что при помощи рисунка, сделанного от руки с соблюдением законов прямой линейной перспективы, можно представить объём украшения, очертить его контуры, изучить детали. Вторая – подать эскиз как вид коммуникации, то есть как средство для обмена впечатлениями с клиентом или с другими работниками производства.

Качество эскиза оценивают по двум факторам:

- точность и достоверность;
- экспрессивность.

Сегодня эскизы встречаются в виде

- набросков;
- «чистовых» эскизов;
- чертежей.

Поскольку чертежи входят в разряд не художественных, а технических изображений, в рамках данной работы они не будут рассматриваться. Будут рассмотрены только наброски и чистовые эскизы.

#### Метод наброска

Опрос современных отечественных художников-ювелиров показал, что во многих случаях эскизирование лучше начинать с поисковых набросков.

Эти наброски выполняются с целью визуализации идеи художника. Больше никаких функций у наброска нет. Так же, как и не существует требований к наброску. Он может быть выполнен в какой угодно технике, поскольку отображает только общие положения о будущем внешнем облике ювелирного украшения. Здесь может доходить до курьезов – находятся такие экземпляры набросков, что их содержание подчас понятно только авторам.

Например, на эскизе французского ювелира С. Бельперон (рис. 130, 131) даже нельзя понять сразу, что на нем изображено. Эту ясность вносит только сопровождающее его описание, подтверждающее, что, действительно, перед нами изображение фрагментов колец и брошей.

Поскольку известно, что С. Бельперон изготавливала свои произведения полностью самостоятельно, можно сделать вывод, что такая форма эскизирования, форма поискового наброска, характерна для тех случаев, когда автор и изготовитель – это одно и то же лицо. Данную гипотезу подтверждают другие похожие случаи. Например, известно, что наш соотечественник, художник-ювелир И. Фазулзянов, свои «рабочие» эскизы выполняет по тем же принципам. При понимании того, в каких случаях при эскизировании уместны только наброски, становится ясна сама функция эскиза ювелирного украшения, отрисованного по всем правилам: когда художник-ювелир и изготовитель – это не одно и то же лицо, появляется необходимость создания такого изображения, которое бы отражало идеи художника-ювелира, с одной стороны, и на основе которого можно было бы получить представление о конструкции будущего украшения изготовителем, с другой стороны (рис. 190 - 193).

Существуют и другие методы эскизного изображения, которые применяются гораздо реже, в основном, из-за того, что большинство форм украшений представляет собой фронтально-рельефную композицию.

#### Метод локальных аксонометрий

Аксонометрия, как метод изображения, может быть применена для неглубоких пространств и, таким образом, является приемлемой при работе

художника-ювелира с объёмной композицией. В аксонометрии такой признак, как уменьшение и обобщение деталей объекта по мере удаления объекта в пространство, не применяется, а все видимые детали так же важны, как и общая форма.

Большинство ювелирных украшений представляют собой малые предметы, и при их отрисовке изменения в перспективе оказываются незначительными. Это является основным доводом в пользу того, что метод локальных аксонометрий в ювелирном эскизировании допустим.

### Метод центральной линейной перспективы

Этот метод также применяется при работе с объёмом. Как метод, он возник в эпоху Возрождения, когда художники создали даже специальный прибор рисования, основанный на строгом соблюдении прямой линейной перспективы.

К наиболее характерным признакам прямой линейной перспективы относится уменьшение предметов по мере их удаления от зрителя, изображение дальних фигур ближе к линии горизонта и так далее, различное расположение теней у ближних и дальних объектов. Принципиальную роль играет ощущение протяжённости пространства, возникающее при взгляде на рисунок.

Из всех методов графического изображения наиболее широко применяется сочетание эскизов в трёх ортогональных проекциях и зарисовки украшения в линейной перспективе. Такая связка считается наиболее информативной. На основе эскиза украшения, выполненного в ортогональных проекциях, впоследствии выполняется чертёж, на его основе может быть выстроена и виртуальная модель.

При начертании эскиза украшения фронтально-рельефной композиции достаточно изображения одной ортогональной проекции, потому как все остальные проекции в этом случае оказываются технически зависимыми от неё.

В случае с отрисовкой эскиза объёмного украшения изображение выстраивается строго по законам прямой перспективы, так, что точки схода линии перспективы находятся строго на условной линии горизонта, помещаемой примерно на 3-3,5 см выше верхнего края объекта. Точки схода располагаются на значительном расстоянии друг от друга, примерно 25-30 см. На основе данных положений художником выстраивается базовая форма (куб), на основе которой путём трансформации выстраивается форма будущего украшения. После того, как форма выстроена, её для дальнейших уточнений при помощи кальки переводят на новый лист для колористических черновиков и последующей отрисовки окончательного «чистового» эскиза.

Основные требования к «чистовому» эскизу ювелирного украшения связаны с его максимальной информативностью. Стремление связать изображение с плоскостью, не утратив при этом его узнаваемости, привело к распространению метода изображения в ортогональных проекциях с применением условно чертёжных приёмов с условными поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью и знаковостью. Как и в техническом черчении, в эскизе применяются три ортогональные проекции: сверху, спереди, и слева (если украшение полностью симметрично, если нет – количество проекций может достигать шести). Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приёмы. Например, белый металл на эскизах второй половины XIX века полностью закрашивался белой краской. Позже, с появлением в начале XX века новых технологических приёмов в ювелирном деле, например, закрепку «паве» на изогнутой поверхности обозначали в виде площади, заполненной камнями, которые отрисовывали, в свою очередь, как вид сверху, вне зависимости от наклона участка поверхности под камнем. Сегодня художники-ювелиры, особенно в «высоких домах», даже при прорисовке «павэ» соблюдают ракурс.

Помимо точности и достоверности, важным свойством эскиза является его выразительность и экспрессия. Выразительность эскизного изображения, как и любого другого, определяют четыре фактора:

- свойства материала, который используется при выполнении изображения (карандаш, пастель, гуашь и т.д.);
- скорость выполнения изображения;
- его интенсивность;
- форма мазка или штриха.

В зависимости от пропорционального соотношения между собой этих факторов изображению может быть передана та или иная экспрессия. Если в набросках мы можем наблюдать достаточно экспрессивную выразительность за счёт быстроты и лёгкости штрихов и мазков, то чистовой эскиз отличается большей сдержанностью. Также в него может быть заложено то или иное настроение за счёт характера линий и используемого графического материала: яркой и звонкой гуаши или прозрачной и приглушенной акварели, и так далее.

При обзоре чистовых эскизов ювелирных украшений различных ювелирных домов и предприятий мы подчас можем определить, кому тот или иной эскиз принадлежит, лишь по фирменной печати или другим достаточно незначительным различиям. Развитие эскизирования в Европе за столетия позволило художникам-ювелирам прийти к единой форме изображения, которая по своим качествам отвечала бы всем вышеприведенным требованиям.

Таким образом, мы видим сходство требований к окончательному чистовому эскизу ювелирного украшения и различия в способах его получения. Мы установили, что чистовой эскиз получают либо «через набросок», либо «через черчение» и построение изображения по законам прямой линейной перспективы или аксонометрии. Также удалось установить, что путь, который выбирает художник-ювелир, напрямую зависит от того, к какому направлению в ювелирном искусстве и к какому формату ювелирного

производства он принадлежит. Чем крупнее и значительнее предприятие, тем строже требования к эскизу, поскольку в данном случае перед художником, осуществляющим эскизирование, стоит задача учесть не только художественно-эстетические, но и производственно-технологические требования. Если же художник-ювелир и изготовитель ювелирного украшения – это одно и то же лицо, то он волен излагать свои художественные мысли и идеи так, как ему заблагорассудится.

### 3.4 ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА ЮВЕЛИРНОГО УКРАШЕНИЯ НЕГРАФИЧЕСКИМИ СРЕДСТВАМИ. ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И СФЕРА ПРИМЕНЕНИЯ

Методы проектирования, основанные на эскизных изображениях, являются самыми распространенными, однако существуют также методы разработки дизайна ювелирного украшения, не связанные с рисованием.

Для того чтобы воплотить свои идеи, ювелир, в основном, работает руками. Плавит, выпиливает, стучит, паяет металл с одной единственной целью – создать украшение. Без этих действий украшения бы не было. Ювелирное украшение, как объект художественно значимый, каким бы способом ни было спроектировано, представляет собой, прежде всего, материальный объект, который рождается, прежде всего, из кропотливой работы с материалом.

Проектирование украшений, не связанное с эскизированием, по своему принципу напоминает французский «наколочный метод» проектирования костюма. В ювелирном искусстве подобные методы связаны, прежде всего, с такой технологией, как тиражирование.

Тиражирование – это технология полного повторения в одном и том же материале одной и той же формы.

Эта технология известна с древнейших времен. О том, как развивалось тиражирование, мы можем судить по сохранившимся инструментам (рис. 227).

Тиражирование осуществляется двумя способами – литьем и штамповкой. И тот и другой метод предполагают наличие одного прототипа будущего украшения или детали украшения. Именно способы получения прототипа определяют разнообразие безэскизных методов проектирования украшений.

Наиболее распространенная техника – изготовление восковой модели. Эта технология известна еще с VII века. Назначение восковой модели, помимо определения формы будущего украшения, заключалось ещё и в том, чтобы на её основе была выполнена форма для литья. Процесс отливки украшений, применявшийся в те времена (восстановленный Б. А. Рыбаковым), показан на рис. 221. Применение восковых моделей подобным образом оказывается обусловленным сложностью форм получаемых деталей, из-за которой возникает необходимость или полного разрушения формы для извлечения отливки, или разделения ее на части. Также становление макетирования как метода визуализации художественной мысли ювелира обусловлено традиционно обязательным декорированием поверхности детали ювелирного украшения, или украшения целиком, тонким орнаментом на поверхности, как правило, вырезанным резцом или образуемым отпечатками пальцев мастера, лепившего восковую модель, обнаруженными на некоторых литых изделиях. Подобный подход сохраняется практически неизменным до начала XX века, о чём свидетельствуют дошедшие до наших дней макеты различных украшений. (рис. 222, 223)

Современная технология литья по выплавляемым моделям была сформирована к 1950-м гг. прошлого века, и с тех пор кардинальных изменений в данной технологии не происходит. Характерно, что этому расцвету литья способствовали разработки новых формовочных масс на основе этилсиликата, кристобалита, гипса, а также разработки специальных вулканизируемых резин для снятия слепков с так называемых «мастер-моделей» или промышленных образцов ювелирных украшений, для последующего тиражирования и синтетических восков различной твердости,

под резьбу или под лепку, под ручную работу или под прототипирование тем или иным способом.

Для тиражированного литья (то есть для повторения одной и той же формы несколько раз) в 12 веке на Руси существовала технология так называемого «литья в землю». Форму для такого литья изготавливали из смеси глины и песка. Исторический пример этой технологии показывает рис 228.

Иными словами, артефакты и памятники старины свидетельствуют нам о том, что безэскизные методы проектирования ювелирных украшений возникли задолго до того, как был нарисован первый эскиз.

Трактат флорентийского ювелира и ваятеля Б.Челлини «О золотых дел мастерстве» доносит до нас уровень развития данного вида проектирования в XVI веке. В XII главе своего трактата, носившей название «Как делать мелкие вещи» (в единственной главе, посвященной непосредственно изготовлению украшений), изложена следующая технология получения сложных форм украшений: «Карадоссо (другой мастер-ювелир, который, по мнению Б.Челлини, отличался высокой степенью мастерства в изготовлении украшений) обыкновенно делал точную восковую модельку своей работы; потом брал её и, заполнив все выемки, формовал и отливал в бронзе. Потом он вытягивал золотую пластину, немного утолщенную в середине, которую, однако, он мог с лёгкостью согнуть, как ему надо; эта пластина была на две спинки ножа больше сказанной модели; затем он хорошенько отжигал пластину и вытягивал её, слегка выравнивая, затем накладывал поверх бронзовой модели и чеканчиками, сначала из верескового дерева или кизилового, что лучше, потихоньку начинал выбивать форму той фигуры, какую ему хотелось сделать» [23. с. 478-479 ].

Челлини в том же трактате описывает и другой способ, который не предполагал бронзовой отливки. Он пишет о нём так: «Когда изготовлена восковая модель и продумано то, что мастер желает сделать, берётся золотая пластина (как) и в вышеописанном способе , «...». Потихоньку начинай

работать большими чеканами по обратной стороне [пластины], выбивая некоторые выпуклости в соответствии с твоей моделью» [23. с. 481-482]. Надо заметить, что ни о каких эскизах в данном трактате упоминаний нет. Это может быть связано, с одной стороны, с тем, что до XVII века Европа не имела достаточно бумаги – носителя печатной и рисуночной информации не такого дорогого, как пергамент, а также с тем, что безэскизные методы проектирования появились гораздо раньше и на их основе возник более сложный метод работы над украшениями.

### Метод макетирования

Сегодня безэскизный метод проектирования неразрывно связан с такими технологическими процессами производства ювелирных украшений, как макетирование (рис. 227-230).

Согласно словарным определениям, макетирование - это ещё одна форма проектно-исследовательского моделирования, моделирования в объёмных изображениях. Макет даёт сведения об объёмно-пространственной структуре, размерах, пропорциях, характере поверхностей, их пластике, цвето-фактурном решении и др.

Также, как показывает практика, макет позволяет преодолевать недостатки эскизирования, в котором неизбежны графические условности. Рисунки и фотографии, сделанные с макетов, по сравнению с эскизом, нарисованным «с нуля» обеспечивают гораздо более достоверные сведения об изделии, позволяющем проводить его композиционную и конструктивную доработку. Таким образом, наглядность макета способна упростить работу всем участникам процесса проектирования (художникам, дизайнерам, изготовителям, представителям сферы торговли и потребления).

Таким образом, безэскизные методы проектирования изначально предполагают работу с объёмом. Объём быстрее воспринимается человеческим глазом, чем плоскость, потому как с объёмом человеческий глаз сталкивается намного чаще, чем с плоскостью.

На практике же безэскизные методы проектирования больше характерны для тех авторов ювелирных украшений, кто не имеет способностей к рисованию, или же его идеи настолько чётко и ясно складываются в голове, что тратить время на эскиз не имеет смысла. Поэтому можно также сказать, что подобные методы проектирования характерны для тех случаев, когда автор и изготовитель – одно лицо. Также безэскизное проектирование может применяться там, где на художественную нагрузку изделия влияют те технологии, которые сложно зафиксировать и просчитать на рисунке. Самым распространённым таким приёмом служит фактура.

В процессе проектирования, даже с применением эскиза, безэскизные методы наиболее эффективны на завершающей стадии, когда осуществляется расчёт конструкции будущего украшения. В форму будущего украшения вносятся изменения на восковой или металлической модели.

Все вышеперечисленные методы являются самыми распространёнными в сфере современного ювелирного дела, характерными для большинства его направлений. Однако кроме этих стандартных методов, существует несколько нестандартных. Вот некоторые из них.

### Наборный метод

Этот метод можно назвать самым древним, поскольку первые памятники ювелирного искусства, сделанные с применением именно данного метода (естественно, он применялся на интуитивном, ещё не осознанном уровне), относятся ещё к палеолиту, когда древний человек просверлил первое отверстие сначала в одной раковине, потом ещё в нескольких и нанизал их на жилу животного, получив таким образом ожерелье. Древние ювелирные украшения набирали из просверленных камней, из фигурных, фактурированных или орнаментированных металлических элементов. Самым главным умением, которое здесь демонстрирует художник-ювелир – это умение комбинировать и ритмизовать отдельные, никак изначально не связанные друг с другом элементы.

### Метод случайного формообразования

Произвольное или «случайное» формообразование характерно больше для любительского (или наивного) ювелирного искусства. Как можно понять из названия, этот метод основан на случайности и хаотичности. Материалы, которые обычно предполагает данный метод, – легкоплавкие металлы и макетный материал (воск, пластика). Этот метод чаще всего применяют для получения нестандартных вариаций стандартных форм украшений и для получения фактур на поверхности украшений. Также этот метод может быть эффективным при создании украшений на основе биоформ.

Преимущество безэскизного метода проектирования состоит в непосредственном контакте художника с его материалом, что другие методы дать не могут. Недостаток же заключается в том, что такому методу проектирования подвластны скорее достаточно простые формы украшений, чем более сложные конструкции, требующие детальных, «инженерных» расчётов, которые сложно проектировать, без вмешательства эскизирования.

Таким образом, мы можем заключить, что безэскизные методы представляют собой группу методов, ещё более древнюю и традиционную, чем эскизирование.

## 3.5 СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ

За основу данного параграфа взят материал статьи диссертанта, подготовленной для журнала «Вестник МГХПА».

«Современное художественное проектирование ювелирных украшений характеризуется активным внедрением в проектный процесс методик с применением компьютерных технологий. Однако данные методики и сегодня остаются малоизученными на научно-теоретическом уровне. На это имеется ряд причин: во-первых, электронно-вычислительная машина – одно из самых

малоизученных творений человека, во-вторых, компьютерные технологии применяются в процессе проектирования и производства украшений всего 15-20 лет, и это применение носит пока эпизодический характер. Всё это приводит к замедлению развития как методов применения компьютерной техники в процессе художественного проектирования ювелирных украшений, так и современного художественного проектирования ювелирных украшений в целом.

В рамках данной статьи систематизированы современные методы применения компьютерных технологий в процессе художественного проектирования ювелирных украшений. Также рассмотрено влияние подобных технологий на современную стилистику и композицию ювелирных украшений. Выявлены основные отличия украшений, спроектированных и выполненных при помощи компьютера, от своих "собратьев", сделанных вручную.

Теория проектирования позволяет нам понимать проектный процесс как сложное действие, состоящее из ряда творческих стадий работы. Эти стадии можно условно объединить в три группы:

- поиск идеи,
- композиционное творчество и визуализация продукта,
- конструирование и расчёт производственного процесса.

Анкетирование таких специалистов, как основатель школы компьютерного моделирования ювелирных украшений Медведев Д.Г., «моделлер»-конструктор компании ICHIEEN Ширков С.Д., «моделлер»-конструктор и преподаватель Сахатов М.В., позволило понять, что уровень использования компьютерной техники определяется целями конкретного этапа работы.

### 3D-моделирование

Первые упоминания о внедрении компьютерных технологий в процесс проектирования ювелирных украшений в нашей стране относятся ко второй

половине 90-х годов прошлого столетия. Вначале компьютерные технологии были внедрены на этапе конструирования. По словам Д.Г. Медведева, первой программой, которая была задействована в данном процессе, был Autodesk AutoCAD. Эту программу использовали для увеличения точности чертежей ювелирных украшений.

Следующим этапом внедрения в процесс проектирования украшений стало освоение ювелирами компьютерного виртуального моделирования. 3D-моделирование – одна из самых молодых технологий, которыми пользуется современное ювелирное производство. Оно представлено сегодня в нескольких базовых методах.

Наиболее универсальный метод – **полигональное моделирование**. Полигональное моделирование – самый старый и самый универсальный метод получения форм в среде компьютерных программ, появившийся ещё в начале 80-х годов. Этот метод заключается в том, что форма объекта определяется количеством и взаиморасположением так называемых полигонов, рёбер и вершин, то есть элементарных единиц построения. Таким образом возможно получение любой формы, от строго геометрической до бионической.

Если требуются абсолютно гладкие поверхности и чёткость граней – наиболее целесообразно так называемое **NURBS-моделирование**. Этот метод был изобретён специально для проектирования дизайн-моделей. Он гораздо легче в использовании и позволяет быстро выстроить абсолютно гладкую поверхность.

Для выраженных скульптурных форм наиболее удобно **пиксельное моделирование**, возникшее на базе полигонального моделирования. Фактически это компьютерная лепка: поверхность объекта разбивается на равновеликие пиксоли, их взаиморасположение редактируется специальными инструментами, называемыми «кистями», таким образом можно вдавливать, перемещать, разравнивать различные участки поверхности объекта.

Для объектов со сложной параметрической геометрией в 2014 году было реализовано на базе NURBS-моделирования так называемое **алгоритмическое моделирование**. Метод построения модели здесь таков: на основе какого-либо простого геометрического тела (шар или куб), строится алгоритм его трансформации до сложной формы.

### Виртуальное эскизирование

Параллельно с применением компьютерного моделирования и прототипирования развивалась еще одна сфера применения компьютерных программ - это виртуальное эскизирование.

Как известно, эскиз ювелирного украшения должен обладать двумя основными свойствами: точностью и художественной выразительностью. И если эскиз, нарисованный от руки, представляет собой материальный объект, то эскиз, полученный в среде компьютерной программы, изначально представляет собой виртуальное изображение. Виртуальность, в первую очередь, дает возможность неограниченного редактирования изображения без потери качества, что почти невозможно при получении мануального изображения. Поэтому очевидно, что эскиз, полученный виртуально будет превосходить по точности мануальный эскиз. Однако получение точных проектных изображений по-прежнему сложно без исполнения мануального изображения. Поэтому для компьютерного виртуального эскиза сегодня характерен комбинаторный подход, и виртуальное эскизирование сегодня начинается, как правило, со сканирования и вывода на экран монитора эскиза, выполненного мануально. Примеры эскизов, выполненных при помощи компьютерных программ, показаны на рис. 231.

Однако после выяснения вопроса о точности подобных эскизов мы сталкиваемся с другим вопросом, который почти всегда возникает при осмотре виртуальных эскизов, – это вопрос выразительности и экспрессии. В отличие от средств повышения точности эскиза и чертежа изделия, средства получения виртуального художественного изображения ещё очень

несовершенны, и виртуальное изображение не может в этом превзойти по художественности мануальное. Поэтому необходимость применения подобных технологий заключается в том, насколько велика потребность в этой «машинной» выразительности.

Сегодня можно сказать, что компьютерное эскизирование осуществляется в процессе проектирования украшений двумя основными методами:

- ручной эскиз сканируется, импортируется в среду компьютерной программы; в этой программе поверх отсканированного изображения наносятся и редактируются контуры, уточняется цвет;
- коллажирование, которое подразумевает не только обработку контуров, но и их полное дублирование и наложение внутрь этих контуров фотографических изображений текстур реальных материалов, из которых будет выполнено украшение.

Отсюда следует, что сегодня применение виртуального эскизирования или отказ от него никак не влияет на стилистику современных украшений и остается чисто технологическим приёмом визуализации творческих идей автора.

### Рендеринг

Рендеринг как еще один компьютеризированный метод визуализации – это отдельная тема данного вопроса, поскольку лежит на стыке 2D и 3D-графики. Как уже было упомянуто, по своей природе, рендеринг – это компьютерная фотография, снимок плоскостного изображения с трёхмерного объекта. Этот снимок выстраивается по базовым законам оптики. Для получения рендера нужно, помимо формы объекта, задать также оптические свойства материала объекта(ов), как то прозрачность, фактура поверхности, блеск, цвет объекта, цвет отраженного света (цвет блика). Например, для того чтобы произвести фотореалистичный рендеринг жемчуга, важно учесть его свойства как реального объекта. Известно, что поверхность жемчуга состоит

из мелких перламутровых чешуек. Поэтому поверхности объекта назначается небольшая шероховатость, чтобы передать фактуру. А чтобы передать свойства перламутра, назначают различные цвета объекта и блика. Например, при работе с чёрным жемчугом цвет объекта назначается от тёмно-зеленого до тёмно-фиолетового, а цвет блика от розового до жёлтого соответственно.

При рендеринге металлов учитывают, прежде всего, степень полировки и отражение, как правило, назначают 100% или полное отражение. Цвет металла и цвет блика, для фотореалистичности, должны совпадать.

При рендеринге ювелирных камней важно точно задать показатель преломления.

Фотореалистичность зависит не только от качества заданных параметров, от того, насколько они соответствуют действительности, но и от количества произведённых расчётов отражений света от объекта и его окружения. Пример рендеринга ювелирных украшений показан на рис. 232.

### Прототипирование и 3D-печать

Из всех вышеперечисленных технологий наибольшее влияние на развитие современной эстетики украшений, ювелирных и не только, повлияло именно развитие компьютерного моделирования, а также 3D-печать.

Технология трёхмерной печати зародилась в США в 1984 году, когда Чарльзом Хуллом был создан первый 3D-принтер, работавший по принципу стереолитографии. Этот принцип заключается в том, что на поверхность наносится тонкий слой пластика, затем наносится ещё один слой клея, в который может быть добавлен краситель, затем ещё один слой пластика и так далее. Сегодня доступны и многие другие способы трёхмерной печати объектов, но принцип остается тот же.

Как творческий инструмент художника-ювелира, эта технология, в первую очередь, "задела" арт-дизайн украшений и определила их эстетику.

Наибольшее развитие арт-дизайн украшений получил в США, где данное направление творчества поддерживалось на государственном уровне. В стране были специалисты по данному направлению, среди которых самым известным является искусствовед-галерист Хелен Друтт Инглиш. В более традиционной и буржуазной Европе данное направление также имело своё аутентичное развитие, но менее интенсивное, поскольку встретило серьёзное сопротивление со стороны основной целевой аудитории классического ювелирного искусства.

Особое влияние на эстетику украшений, относимых к арт-дизайну, оказывает применение для трёхмерной печати революционно нового для своего времени материала - пластика. Он легко окрашивается, а более современные его виды отличаются большей упругостью, твердостью, устойчивостью к деформации и более экологичны, чем полимеры первого поколения. Также с недавнего времени появились виды пластика, имитирующие дерево, песчаник и металл. С 2015 года стала возможна трёхмерная печать в металле. Однако полученный объект после печати требует дополнительного спекания.

Композиция подобных украшений отличается от композиции классических украшений. Она строится по математическим алгоритмам и своей основой имеет или фрактальную, или параметрическую геометрию. Процесс моделирования в данном случае предполагает не просто создание виртуального макета будущего украшения, но и формообразование с применением законов параметрической геометрии.

Одним из первых авторов украшений, выполненных на основе применения этих законов, был Doug Bucci. Большинство его украшений выполнено из пластика и представляет собой объёмную, полую форму, образованную сеткой из шестигранных ячеек (рис. 233).

Творчество Doug Bucci относится к началу 90-х годов, когда трёхмерная печать только зарождалась. По мере развития этой технологии, а также по мере усовершенствования компьютерных программ виртуального

моделирования форма подобных украшений усложнялась. В результате появляется множество украшений совершенно новой эстетики, подобных колье марки Lase американского автора китайского происхождения Jenny Wu (рис. 234).

Колье выполнено из нейлона (Nylon), окрашено в черный цвет, предположительно, акриловой краской. Представляет собой объёмно-пространственную композицию, поскольку в ней имеют значение не только форма, пропорции и ритмизация деталей, но и промежутки и пустоты между ними. Часть деталей украшения приподнята над поверхностью тела, что и обеспечивает объём, делая украшение визуально лёгким и воздушным.

Примечательно, что большинство авторов подобных украшений являются либо архитекторами, либо промышленными дизайнерам по своему основному роду занятий, и изготовление украшений является для них в большей степени хобби, чем серьёзным занятием. Возможно, поэтому их украшения отличаются лёгкостью и простотой, не отягощены тем "холодным профессионализмом", который свойственен более классическим ювелирным украшениям.

Тем не менее, встречаются также авторы, более близкие к ювелирной отрасли, и, как следствие, их украшения больше похожи на классические.

Примером тому служит коллекция "Time Machined 1.0" ювелирного дизайнера Ruiyin Lin из Сингапура. Украшения этой коллекции выполнены из необычного материала под названием Alumide, смеси нейлона и алюминия. Коллекция выполнена по мотивам народного творчества ювелиров Северной Африки (рис. 235). Тем не менее, из-за специфической фактуры поверхности украшений, а также особенностей строения их формы, украшения этой коллекции имеют очень небольшое сходство с творческим источником, сами по себе являясь достаточно самобытной формой. Прежде всего, из-за шершавой, не блестящей фактуры поверхности украшений, которая не свойственна классическому ювелирному делу (рис. 236).

Также для арт-дизайнерских украшений характерен ещё один способ построения композиции по принципам бионического формообразования на основе «конструкции» живых организмов. По этим принципам, например, строится композиция украшений авторства дизайн-бюро Nervous system.

В их творчестве прослеживается несколько способов формообразования, которые находят свое воплощение в разных коллекциях. Помимо создания украшений с прямой отсылкой к биоформам, чаще кораллам, лепесткам цветов и радиоляриям (рис. 237), у них есть отдельная коллекция украшений из простых по форме треугольных модулей, которые могут быть собраны в разные формы, как конструктор (рис. 238). При более детальном анализе творчества данного бюро было замечено, что для проектирования каждой из коллекций украшений разрабатывалась отдельная программа для их виртуального моделирования. Формообразование происходило практически полностью за счёт заложенного в программу алгоритма.

Если суммировать результаты анализа композиции вышеприведенных украшений разных авторов, можно утверждать, что их основу составляет конструктивное и бионическое начало. Оно берет верх над традиционным для ювелирного искусства декоративным началом, что в корне меняет эстетику подобных объектов относительно общепринятой классики.

Также исходя из анализа рассмотренных примеров установлены основные признаки нового стиля украшений:

- построение формы украшения на основе одного элемента и его ритмизации по законам параметрической и фрактальной геометрии и бионики;
- применение трехмерной печати;
- использование наиболее характерных материалов: нейлон, имитаторы металла, дерева, песчаника и других полимеров;
- отсутствие декора;
- отсутствие или малое количество вставок;

- объёмность композиции и её выход в пространство.

Как было указано ранее, такое революционное изменение в стилистике украшений на данный момент не находит массового отклика в области классического ювелирного искусства. Встречаются только отдельные частные случаи создания и проектирования ювелирных украшений, и то, скорее под впечатлением от этой стилистики, нежели за счёт непосредственного применения технологических и композиционных наработок.

Примером подобного обращения к новой стилистике со стороны классического ювелирного дела можно считать кольцо "Рождение розовой планеты" (рис. 239). Автор: Карапетян М.Т. (ICHIE). Кольцо спроектировано и изготовлено в 2014 году по частному заказу, из белого золота, розового кварца, бриллиантов и сапфиров. Форму этого кольца образуют линии фаден-гризанта. Орнаментальная проработка незначительна, присутствует несколько монорапортных мотивов в виде завитков, по своей пластике относимых к стилю барокко (по форме, но не по внутренней проработке), либо, что более вероятно, к индийскому народному стилю. Форма очень динамична за счёт смещения центра композиции - центральный камень расположен не четко над центром шинки кольца, а сдвинут в сторону.

Вначале кольцо было выстроено в среде компьютерной программы по мануальному эскизу, затем разделено на детали. Эти детали были вырезаны в воске на ЧПУ-станке. Для изготовления этих деталей в металле был выбран метод литья и последующей монтровки.

По словам автора, подобную форму можно было получить, не применяя 3D моделирование и ЧПУ, но в этом случае работа над кольцом заняла бы больше времени, и в результате оно стоило бы значительно дороже. Кроме того, это могло бы повлиять на решение об изготовлении кольца, на то, возможно ли воплотить его в жизнь или нет ещё на стадии проектирования.

Найден другой пример обращения к новой эстетике «компьютерных украшений» екатеринбургского ювелирного холдинга "Ринго". Концепция данной организации заключается в использовании композиционных и стилистических достижений арт-дизайна украшений, но не отходя далеко от традиционных технологий производства. По словам одного из дизайнеров компании, в этом обращении они видят будущее ювелирного дела. Украшения холдинга Ринго, представляют собой формы с параметрической и бионической геометрией. Стилистика и композиция украшений предполагает мало вставок, форма преобладает над декором, что изначально было характерно для украшений массового производства, и поэтому меньше противоречит его изначальной, устоявшейся стилистике, нежели стилистике более дорогих украшений. В результате получаются небольшие, но очень эффектные формы (рис. 240).

При проектировании своих украшений, как большинство других ювелиров, работники «Ринго» используют только один способ трёхмерной печати - метод наплавления (рис. 241). Это единственный способ, предполагающий печать в материале, близком по составу с воском и поэтому более пригодным для литья.

В остальном же после этапа прототипирования для изготовления украшений используются те же технологии, что и в случае с кольцом «Рождение розовой планеты» - литьё и монтировка.

Современный перечень программ, используемых в процессе художественного проектирования ювелирных украшений приведен на рис. 242.

Подводя итоги, мы приходим к основному выводу относительно методик применения компьютерных программ в процессе художественного проектирования ювелирных украшений. Этот вывод заключается в том, что в сфере классического ювелирного дела применение компьютерных программ пока что ограничивается их применением исключительно как средства виртуального макетирования и тиражирования. В то же время внедрение

компьютерных программ в процесс проектирования и производства украшений позволяет авторам мыслить "смелее", особенно при работе с объёмной композицией. Принятие наработок арт-дизайнеров украшений в сфере ювелирного дела все же происходит, хотя и очень медленно и постепенно. Как удалось выяснить на основе анкетирования практикующих специалистов отечественной ювелирной отрасли, на это есть ряд причин:

- технологическая: технологии прототипирования на данный момент имеют мало точек соприкосновения с технологиями ювелирного производства;
- экономическая: в нашей стране используется импортное оборудование и материалы при отсутствии отечественных аналогов, наблюдается дефицит оборудования;
- социально-психологическая: существует традиционная, устоявшаяся стилистика ювелирных украшений, к которой российская целевая аудитория привыкла и не готова принять кардинально другую стилистику, в то время как небольшие изменения в ней и постепенное принятие новизны воспринимается ею более положительно.

Кроме того, в долгосрочной перспективе, дальнейшее развитие включения компьютерных программ в процесс художественного проектирования ювелирных украшений может привести к переходу от более традиционной фронтально-рельефной композиции к объёмной.

Программы по виртуальному моделированию и технологии трёхмерной печати, открыв для ювелирного мира композицию на основе законов параметрической геометрии, стали источниками новых композиционных приёмов, новых способов получения форм, новой ритмики, пластики и фактуры. И пусть их применение сегодня не широко, со временем эти наработки найдут свое отражение в классическом ювелирном искусстве, что в свое время выведет его на новый уровень художественной выразительности и сделает его более современным» [101].

## ВЫВОДЫ ПО МАТЕРИАЛУ ГЛАВЫ

Материалы, изложенные в третьей главе, позволяют сделать следующие заключения:

- художественное проектирование ювелирных украшений представляет собой сложный, составной процесс профессиональной творческой деятельности человека, направленный на создание проекта ювелирного украшения, основанного на определенной концепции или художественной идеи, визуализации этой идеи в форме ювелирного украшения и расчёте его конструкции;
- специфика методов художественного проектирования обусловлена отраслевыми особенностями ювелирного дела как отдельного вида профессиональной творческой деятельности человека;
- многообразие методов художественного проектирования ювелирных украшений обусловлено существованием четырёх основных направлений современного ювелирного искусства, трёх способов визуализации проекта ювелирного украшения, четырёх основных способов производства ювелирных украшений;
- возникновение эскизирования, как основного на сегодняшний день метода художественного проектирования ювелирных украшений, обусловлено значительным усложнением композиции ювелирных украшений Европы середины XVII века, как основного следствия научно-технического прорыва в области художественной обработки металла и камней;
- эскизы ювелирных украшений в своей массе делятся на поисковые, прикладные и презентационные (демонстрационные);
- основным проектным документом, содержащим в себе генеральное решение по проекту ювелирного украшения, является технологическая карта,

содержащая в себе словесное описание, эскиз, чертёж и расчёт процесса производства ювелирного украшения.

## ОБЩИЕ ВЫВОодЫ

Результаты проведенной работы позволяют формировать ряд положений, представляющих теоретический и практический интерес для отечественного искусствоведения, дизайна и развития методов художественного проектирования ювелирных украшений.

1. На сегодняшний день художественное проектирование ювелирных украшений является важной, активно развивающейся частью современного ювелирного искусства, имеющей обширную базу в виде истории, теории и исторических методов проектной деятельности в сфере ювелирного дела.

2. Одной из главных особенностей современного художественного проектирования ювелирных украшений является то, что в нём произошло объединение нескольких сфер творческой деятельности человека, имеющих свои устойчивые традиции, мощный графический потенциал и глубокую историю – искусство ювелирного дела и искусство рисунка и графики.

3. Начав свое развитие более двух тысячелетий назад, ювелирное дело и сегодня продолжает путь развития не только в качестве ремесла, но и в качестве полноценного направления декоративно-прикладного искусства и дизайна, не теряя при этом связи с другими «родственными» направлениями творческой деятельности человека: художественной обработки металла и камня, а также других материалов, промышленного и графического дизайна, а также и других областей деятельности.

4. Историческое развитие художественного проектирования ювелирных украшений сопровождалось постоянным изменением роли ювелирного украшения в жизни человека – от роли амулета и оберега до полностью декоративной. Пиком этого развития можно считать XX век, когда ювелирные украшения достигли огромного разнообразия форм и видов. В работе выявлены и проиллюстрированы основные зоны расположения ювелирных украшений согласно канонам народов индоевропейской группы.

5. Комплекс современного ювелирного искусства имеет сложную многоуровневую систему различных направлений, теоретическое и методическое изучение которых необходимо современным исследователям и практикам для наилучшего понимания специфики проектных процессов, характерной для каждого из направлений современного ювелирного искусства. На основе полученных данных разработаны предложения по усовершенствованию технологической карты ювелирного изделия.

6. Установлено, что методология художественного проектирования ювелирных украшений представляет собой сложную систему отдельных методик, направленных на решение задач различных этапов проектирования. Доминантами этой системы являются четыре основных концептуальных направления, влияющие на дальнейшую постановку проектной задачи: традиционное, прикладное, модное (системное) и актуальное (новое, экспериментальное). Также методологию проектирования ювелирных украшений составляют три основных подхода к непосредственной разработке: помимо наиболее традиционного и развитого графического подхода к проектированию, найдены и разработаны новые методы проектирования «без эскиза», описаны методы проектирования с использованием компьютерных программ.

7. Определены характерные особенности построения композиции ювелирного украшения в процессе проектирования. Даны дополнительные разъяснения и уточнения для наиболее специализированного композиционного приема – стилизации под технологию ювелирного дела. С учетом дополнительных разъяснений разработан новый метод художественного проектирования ювелирных украшений - метод «строгих» и «нестрогих» зон.

8. Выявленные и изложенные в данной работе методы художественного проектирования ювелирных украшений являются эффективной, открытой для совершенствования формой художественно-проектной деятельности.

**9.** Определены основные современные тенденции в области художественного проектирования ювелирных украшений: продолжают усиливаться разграничения между социальными группами, для которых предназначены те или иные ювелирные изделия. Важной отличительной чертой современного ювелирного искусства является обращение к историческому наследию в сочетании с ростом разнообразия технических средств и, как следствие, увеличением количества различных эффектов, которых они позволяют достичь. Также для современного отечественного ювелирного дизайна характерно расширение взаимодействия дизайнеров ювелирных украшений с дизайнерами других направлений.

**10.** Выявление новых и раскрытие потенциала уже существующих принципов и методов художественного проектирования ювелирных украшений во многом являются результатом научной и образовательной деятельности профильных средне-специальных и высших учебных заведений.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. Пер. с англ. И.Д. Голыбиной. -М.: Арт-родник, 2010. – 497 с.: ил.
2. де Ларошфуко Ж.В. Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль. Пер. с англ. Л.А.Борис, И.Д. Голыбиной, С.В. Звоновой. – М.: Арт-родник, 2014. - 361 с.: ил.
3. Фаберже Т.Ф., Горыня А.С., Скурлов В.В. Фаберже и петербургские ювелиры. – СПб.: Лики России, 2012. – 712 с.
4. Балакришнан У.Р., Вечерина О.И., Пешехонова Л.Н, Скарисбрик Д. Индия. Драгоценности, покорившие мир. – М.: Индийско-российский ювелирный фонд, 2014. – 429 с.: ил.
5. В. Журавлева, И. Костина, Т. Мунтян. Ювелирное искусство России. М.: Художник и книга, 2004. – 177 с.
6. Коварская С.Я. «Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова». Москва. 2001. 119 с.
7. Шаталова И.В. Ювелирный Оскар. Де Бирс. – М.: Ювелир-информ, 2001. -168с.: ил.
8. Ананов А.Г. Четверть века. СПб.: Фонд Андрея Ананова, 2014г. - 195 с.: ил.
9. Болин К., Булатова П.И. Болин в России. Придворный ювелир. - М.: Новый Эрмитаж- 1, 2001. – 255 с.
10. фон Габсбург Г., Лопато М. Фаберже. Императорский ювелир. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1993. – 476 с.
11. Миллер Дж. Ювелирные украшения. - М.: АСТ, Астрель, 2008. – 256 с.
12. Вилинбахов Г.В., Козловская М.В. Галерея драгоценностей. - СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 60 с.

13. Шаталова И.В. Стили ювелирных украшений. – М.: 6 Карат, 2004. – 198 с.
14. Нужин Н.А., Комова Е.С. 99 брошей Николая Нужина. – Ярославль.: АООТ «Ярославский полиграфический комбинат», 1996. - 90 с.: ил.
15. Украшения Востока [альбом]. М.: ГМИИ им. Пушкина; СПб.: Государственный Эрмитаж, 2000. – 138 с.
16. Клэ А.М. Ван Клиф и Арпель. Воспоминание о марках. - Paris.: AssoulineVan Cleef & Arpels, 2001. - 107 с.: ил.
17. Пешехонова Л.Н. Драгоценности, вдохновленные природой. Ильгиз. Ф. – М.: Издания музеев Московского Кремля, 2016. - 248 с.: ил.
18. Максим Вознесенский.[Альбом]. Сканрус. Москва 2008г. 152 с.: ил.
19. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. – М.: Книга по требованию, 2013. – 384 с.
20. Флеров А.В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов. – М.: Издательство «В.Шевчук», 2001. – 288 с.
21. Марченков В.И. Ювелирное дело. Изд. 3-е, переработанное и дополненное [учеб. пособие]. - М.: Высшая школа, 1992. - 256 с.
22. Янг А. Ювелирные украшения. Пер. с англ. И.Д.Голыбиной. – М.: Арт-родник, 2012. - 208 с.
23. Челлини Б. Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. – СПб.: - Азбука-классика, 2003. – 640 с.
24. Кроу Д. Справочник для ювелиров. - М.: Арт-родник, 2006. – 175 с.: ил.
25. Шуман. В. Драгоценные и полудрагоценные камни. - М.: ЗАО «БММ», 2010. – 304 с.
26. Дронова Н.Д. Ювелирный бизнес. – М.: НЦСО, 2009. – 392 с.
27. Дронова Н.Д. Что нужно знать роскошной женщине. – М.: Научный центр по сертификации и оценке, 2007. – 160 с.

28. Величко О.В., Абезгауз Д.Б., Кузнецова А.А. Ювелирный маркетинг. Формула успеха. М.: Издательский дом «6 карат», 2007. – 192 с.
29. Луговой В.П. Технология ювелирного производства [учеб. пособие]. - Минск.: Новое знание ; М.: ИНФРА-М, 2013. - 526 с.
30. Анисимов Е.А. Ювелирные украшения. Руководство для покупателей. - М.: Астрель., 2012. – 304 с.
31. Павлов В.С. Новиков В.С. Ручное изготовление ювелирных украшений. – М.: Политехника, 1991. – 256 с.
32. Куманин В.И. Лившиц В.Б. Материалы для ювелирных изделий. – М.: Астрель, 2012. – 224 с.
33. Кнут Б. Дж. Справочник ювелира. - М.: ИД «Дедал-Пресс», 2008. – 148 с.
34. Тойбл К. Ювелирное дело. – М.: Москва: легкая и пищевая промышленность, 1982г. – 200 с.
35. Китайгородский А.И. Кристаллы. Научно-популярная библиотека. Выпуск 19». - М.: Государственное издательство технико-теоретической литературы; Москва–Ленинград, 1950. – 39 с.
36. Телесов М.С. Ветров А.В. Изготовление и ремонт ювелирных изделий. - М.: Легпромбытиздат, 1986. – 192 с.
37. Кодина К.С. Ювелирное дело. – М.: ИД Дедал-пресс, 2008. – 160 с.
38. Шнайдер Г.А. Основы художественной обработки металла [учеб. пособие]. – М.: Высшая школа, 1986. – 256 с.
39. Лямин И.В. Художественная обработка металлов. – М.: Машиностроение, 1988. – 134 с.
40. Лебединский В.И. В удивительном мире камня. – М.: Недра, 1978. - 160 с.
41. Шарковский Д.М. Золото. – М.: Эксмо, 2013. – 232 с.
42. Буканов В.В. Цветные камни и коллекционные минералы. - СПб.: RusGems, 2014. – 258 с.: ил.

43. Тюльпакова. О.В. Драгоценные ступени. – М.: Москва, 2009. – 200 с.
44. де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М.: Издательство В.Шевчук, 2011. – 672 с.
45. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. - 494 с.
46. Чизхолм Д. Миллард Э. Ранние цивилизации. – М.: Росмэн, 1994. - 96 с.
47. Шрамкова Г.И. Художественное наследие древнего мира. – М.: Изобразительное искусство, 1993. - 64 с.
48. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. - 255 с.
49. Гомбрих Э. История искусства. М.: ООО АСТ, 1998. – 688 с.
50. Рескин Д. Лекции об искусстве. М.: Б-С-Г Пресс, 2006. – 319 с.
51. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М.: Рип-Холдинг, 2013. – 368 с.
52. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Изд-во «В. Шевчук», 2009. - 344 с.
53. Голубева О. Л. Основы проектирования. – М.: Изд-во «В.Шевчук». 2014. – 132 с.
54. Бесчастнов Н.П., Журавлева Т.А. Художественное проектирование текстильного печатного рисунка. – М.: МГТУ, 2003г. - 294 с.
55. Форкадел Беренгер М.Ж, Пастор Ж.А. Рисунок для ювелиров. Пер. с исп. Ю.В.Севастьяновой. – М.: Арт-родник, 2005. – 191 с.
56. Козлова Т.В. Костюм. Теория художественного проектирования. – М.: Совьяж Бево, 2005. – 380 с.
57. Козлова Т.В. Основы художественного проектирования изделий из кожи. - М.: Легпромбытиздат, 1987. – 232 с.
58. Черемных А.И. Основы художественного проектирования одежды. – М.: Легкая индустрия, 1977. 142 с.

59. Петушкова Г.И. Проектирование костюма. - М.: Academia, 2007. - 416 с.
60. Голубева О. Л. Основы композиции. – М.: Изд-во «В.Шевчук», 2004. - 144 с.
61. Паранюшкин Р.В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства [изд. 2-е]. Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 79 с.
62. Степанов А.В., Мальгин В.И., Иванова Г.И., Кудряшев К.В., Мелодинский Д.Л., Нестеренко А.А., Орлов В.И., Сапиевская И.П. Объемно-пространственная композиция [Учеб. для вузов]. - М.: Архитектура-С, 2007. - 256 с.
63. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструктивный источник творчества. - М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. – 272 с.
64. Пармон Ф.М. Композиция костюма. – М.: Легпромбытиздат, 1997. - 316 с.
65. Мерцалова М.Н. История костюма. - М.: Искусство, 1972. - 195 с.
66. Киреева Е.В. История костюма. - М.: Просвещение, 1976. - 169 с.
67. Комиссаржевский Ф.Ф. История костюма. – М.: АСТ, 2005. - 336 с.
68. Степучев Р.А. Стилистика костюма. – М.: Совъяз Бево, 2005. - 318 с.
69. Васильев А.А. Европейская мода. Три века. – М.: Слово, 2008. - 440 с.
70. Сидоренко В.И. История стилей в искусстве и костюме. М.: Феникс, 2004. - 475 с.
71. Захаржевская Р.В. История костюма. М.: РИПОЛ классик, 2008. - 287 с.
72. Браун В., Тильке М. История костюма. От древности до нового времени. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. - 463 с.
73. Степучев Р.А. Кимберлит костюмографического языка. – М.: МГТУ им. Косыгина. ООО «Совъяз Бево», 2007. – 416 с.

74. Ефимова Л.В., Алешина Т.С. Русская элегантность. М.: Арт-родник, 2011. – 191 с.
75. Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века. – М.: Совьяж Бево, 2003. – 16 0с.
76. Козлова Т.В., Белько Т.В. Костюм и бионика. - М.: Совьяж Бево. 2007. - 223 с.
77. Васильев А.А. Судьбы моды. - М.: АНФ, 2011. – 464 с.
78. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле. М.: АНФ. Глагол, 2011. – 560 с.
79. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага.: Артия, 1988. – 608 с.
- Прочее:
80. Белтон Р. Искусство, - М.: Арт-Родник, 2004. – 511 с.
81. Земляная И.А. «Модная» история. 15 раздел. История ювелирных украшений». [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://klasnaocinka.com.ua/ru/article/modnaya-istoriya-11-razdel--istoriya-golovnogo-ubo.html>
82. Хогарт У. Анализ красоты. – Ленинград.: Искусство, 1987. - 256с.
83. Алпатов М.В., Ростовцев Н.Н., Неклюдова М.Г. Искусство. Книга для чтения. 3-е издание. М.: Просвещение, 1969. – 763 с.
84. Баттистини М. Символы и аллегории. – М.: Омега, 2008. - 384 с.
85. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. - 351 с.
86. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – М.: КДУ, 2013. – 228 с.
87. Морэ А. Во времена фараонов. М.: Алетейа, 2001. – 240 с.
88. Морэ А. Цари и боги Египта. М.: Алетейа, 2001. – 240 с.
89. Карлова Е.М. Искусство и культура Индии. – М.: ГМВ, 2013. – 127 с.
90. Стор И.Н. Основы живописного изображения. – М.: МГТУ им. Косыгина; Группа «Совьяж Бево», 2004. – 248 с.

91. Шарль-Ру Э. Время Шанель. М.: Слово, 2006. – 383 с.
92. Бесчастнов Н.П. Наброски головы и фигуры человека. – М.: МГТУ им. Косыгина. ООО «Совъяж Бево», 2006. – 264 с.
93. Шамина Л.А. Роскошь. – М.: Этерна, 2010. – 440 с.
94. Иконы стиля [под ред. Г.Буксбаум]. – СПб.: Амфора, 2009. – 192 с.
95. Тимохина А.В. Сюзанн Бельперон // Журнал Jewelry Garden. №6, 2015. - М.: Project Image, с. 52-55
96. Тимохина А.В. Царственная парюра //Журнал Jewelry Garden. №2, 2016, - М.: Project Image, с. 37-39
97. Тимохина А.В. Русские шведы // Журнал J&W. Зима 2015/2016, - М.: ООО Премьера Паблишинг, с. 76-85
98. Тимохина А.В. Гарнитур // Журнал Jewelry Garden. №1, 2016,- М.: Project Image, с. 42-45
99. Тимохина А.В. Художественное проектирование ювелирных украшений Европы эпохи позднего Ренессанса на примере книги драгоценностей герцогини Анны Баварской. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова – МГХПА, 2016 № 1, Часть 2, - с.194 - 203
100. Тимохина А.В. Женские ювелирные украшения в системе русского народного костюма. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова – МГХПА, 2016 № 3, - с.264 - 272
101. Тимохина А.В. Методы художественного проектирования ювелирных украшений с применением компьютерных программ. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративно-

прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова – МГХПА, 2016 № 2 (Часть 1)- с.237-249.

102. Тимохина А.В. Традиции и перспективы развития ювелирного искусства // НАУ. Ежемесячный научный журнал «XIV международная научно-практическая конференция: Отечественная наука в эпоху изменений: постулаты прошлого и теории нового времени. Выпуск 9(14)/2015. Часть 4, - Ек.: НАУ, с. 98-100

103. Журнал JEWELLERY – М.: ООО «Премьера Паблишинг» выпуски 2009, 2005, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 годов. 300-305 с.

104. Кошель П.А. Столица российской империи. История Санкт-Петербурга второй половины XVIII века. II том. – М.: Рубежи XXI, 2007. – 208 с.

105. Валерий Гуляев. Шумер. Вавилон. Ассирия: 5000 лет истории. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/65810/valeriy-gulyaev-shumer-vavilon-assiriya-5000-let-istorii.php>

106. Самара Т. Эволюция дизайна. От теории к практике. – М.: РИП-Холдинг, 2009. - 272 с.

107. Самара Т. Структура дизайна. - М.:РИП-Холдинг, 2008. - 272 с.

108. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ, 1996. - 928 с.

109. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка в 3-х томах. – М.: АСТ, 2006. - 1165 с.

110. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Эксмо, 2006. - 800 с.

111. Прокофьев В. Н. Мастера классического искусства Запада [Сборник статей]. – М.: Издательство «Наука», 1983. - 288 с.

112. История и культура античного мира. Сборник статей. - М.: Наука, 1977. - 232 с.

113. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. - М.: Просвещение, 1971.- 319 с.
114. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Азбука-классика, 2016. – 448 с.
115. Филлипс С. Измы. Как понимать современное искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 160 с.
116. Peltason R. Jewelry from nature. - London.: Thames & Hudson, 2010. - 223 с.
117. Abellan M. Dreaming jewelry. - Barcelona.: Monsa, 2010. - 207с.
118. Adams M. Fashion jewelry. - London.: Laurence king, 2010. 209 с.
119. M. F. Passos Leite «Rene Lalique at the Catouste Gulbenkian Museum». Skira. Milano. 2008г. 137стр.
120. J. Perry “Traditional jewellery in Nineteenth-Century Europe”. V&A Publishing. London. 2013г. 145стр.
121. C. Weber-Stober “Art Deco schmuck”. Arnoldsche. Stuttgart. 2002г. 289стр.
122. P. Corbett, W. Landgrian, N. Landgrian “Jewelry by Suzanne Belperon. Thames & Hudson. London. 2015г. 241 стр.
123. R. L. Morris “The power of jewelry”. Abrams. New York. 2004г. 181стр.
124. S. Lambert “The ring”. RotoVision. Switzerland. 1998г. 273 стр.
125. S. Papi “The jewelsof the Romanovs”. Thames & Hudson. London. 2010г. 351стр.
126. P. Mauries “Jewelry by Chanel”. Thames&Hudson. London. 2000г. 144стр.
127. C. Strauss “Ornament as art. Avant-garde Jewelry from the Helen Willams Drutt Collection". Houston. ARNOLDSCHЕ Art Publishers. 2007г. 527стр.
128. E. Haesckel, R.P. Hartmann «Art forms in nature"». Prestel. Munich.1998г. 140стр.

129. L. F. Orr, S. Calloway "The cult of beauty". London. V&A. 2011г. 296стр.
130. M. Caygill "Treasures of the British museum". London. The Brittish Museum Press. 2009г. 240стр.
131. S. Feder «Necklaces». L`Aventurine. Paris. 2000г. 88стр.
132. M. Fogg "Fashion Illustration". London. Batsford. 2010г. 207 стр.
133. C.Gere, J.Rudoe "Jewellery of the Age of Queen Victoria". The Brittish Museum Press. London. 2010 г. 552стр.
134. C. Cox "Vintage jewellery". Carlton books. London. 2010 г. 224стр.
135. "De Beers Jewellery" Assouline. New York. 2011г. 192 стр.
136. Place de la chance. Van Cleef&Arpels. Альбом. Paris. 2015г. 96 стр.
137. S.Stronge, N.Smith, J.C. Harle "A golden treasury. Jewellery from the Indian Subcontinent". V&A. London. 1995г. 144 стр.
138. G.C. Munn "Tiaras. A history of Splendour". Antique Collectors' Club. Suffolk. 2001г. 432 стр.
139. A.B. Chadour-Sampson, I.Lalaounis-Tsoukopoulou. "Ilias Lalaounis: Modern Revival of Ancient Gold". Ilias Lalaounis Jewelry Museum. Athens. 1998г. 130 стр.
140. Pierres de Caractere - Variations. Van Cleef&Arpels. Paris. 2014г. 118 стр.
141. Dali. Joies-Bijoux. Dali-Joies. Turin. 2001г. 127 стр.
142. Рыбаков Б.А. «Ремесло древней Руси». 2-ое издание. – М.: Академический проект, 2016. – 720 с.
143. Василенко В.М. «Русское прикладное искусство. Истоки и становление». М.: Искусство, 1977. – 460 с.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

## ПЕРСОНАЛИИ ХУДОЖНИКОВ-ЮВЕЛИРОВ РОССИИ

Данное приложение иллюстрирует, что в нашей стране есть выдающиеся художники-ювелиры, признанные в нашей стране и за её пределами.

Результаты анализа творчества приведенных в данном приложении авторов, а также материалы их анкетирования и консультаций, составили значительную часть данной диссертации.

### **Карапетян М.Т. (ІСНІЕН)**

О жизненном пути этого автора известно немного... Мгер Тигранович Карапетян (Ичиен) родился и до 18 лет жил в Армении, в небольшом городке Эчмиадзин. В 1998 году он приехал учиться в Москву в МГАХИ им. Сурикова. Проучившись там два года, он бросил учебу и вплотную занялся ювелирным искусством. Начинал он с освоения ювелирного дела как ремесла. С 2000 года он начал работу в качестве мастера-ювелира в ювелирной компании «Аскор-Эксклюзив» под руководством Сергея Момота и Александра Абрамова. До 2005 года автор, по его словам, просто работал, рисовал эскизы, занимался ювелирной эмалью и изготавливал восковки. С 2005 по 2007 год ему пришлось прервать работу в ювелирной отрасли. За это время он много путешествовал по Индии и Юго-Восточной Азии и много рисовал. Вернувшись в Россию, в 2008 году в Москве он основал свою собственную ювелирную компанию, названную его «новым» именем, главным художником которой он является по сей день.

Работы этого автора получали призы крупных международных конкурсов ювелирного дизайна, в частности, Design Excellence Awards в Гонконге.

В начале становления своей компании этот автор работал со своими друзьями-ювелирами исключительно под заказ. По словам автора, встречаются заказы трёх типов:

- заказ «просто чего-нибудь», когда человек приходит за авторским стилем и полностью доверяет автору;
- заказ проектирования «под камень», где некоторые конструктивные моменты будущего украшения уже определены формой крупной вставки, которая или предоставляется заказчиком, или изготавливается отдельно по чертежу;
- заказ украшения на определенную тему (темой, по словам автора, может выступать всё что угодно: личность заказчика, определенное событие в жизни заказчика и т. д.).

Коллекций в компании ICHIEEN не всегда специально разрабатываются. Сначала разрабатывают отдельные, единичные украшения. Позже, в случае необходимости, к ним «дорабатывают» остальные украшения, образуя при этом комплект, ансамбль или небольшую коллекцию. Примером тому служит одна из первых их коллекций – «бабочки» (рис. 180). Она представляет собой базовые формы колец – 2 варианта, серёг – 4 варианта, которые могут быть решены в разных вариантах цвета эмали и камней.

Есть и другие коллекции: коллекция колец «Фонлонг» (рис. 181), марочная коллекция «Spirit». Они также небольшие. В частности, коллекция «Фонлонг» построена по принципу трансформации одной базовой формы кольца и модификации внутренней проработки: разные варианты отдельных цветов эмали и камней, их сочетаний.

При проектировании украшений автор руководствуется больше интуицией и эмоциональным фактором, чем интеллектуальным и логическим. По его мнению, ум только мешает созданию поистине необычных форм.

При обзоре его работ от ранних до современных, сохранившихся у него в основном в виде эскизов, становится понятно, как с течением времени меняется представление автора о красоте. Если совсем ранние эскизы автора (рис. 182) изображают вполне классическую статику с некоторым уклоном в стилистику модерна начала прошлого столетия, то с 2008 года в творчестве происходит настоящий «взрыв» динамики – композиция начинает представлять собой сложную систему активных формообразующих линий, подкрепляемых пятнами крупных вставок и акцентирующими точками более мелких. Абсолютной симметрии в работах этого периода (2008-2014 гг.) вы не встретите никогда. Дисимметрия и асимметрия господствуют в композиции (рис. 185, 186). Самые последние же его работы отмечают большее спокойствие в виде лишь слегка нарушенной симметрии и лаконичности (рис. 183).

Основой гармонии для своей композиции автор считает соотношение упорядоченности и хаоса внутри произведения, индивидуальное для каждого из них. По словам автора, только лишь упорядоченность и хаос в композиции создают дисгармонию, потому как в природе не существует ничего либо абсолютно упорядоченного, либо абсолютно хаотичного. Кроме того, в композиции обязательно должен присутствовать элемент неожиданности – это способно заинтересовать человека. Остальные же принципы и приемы композиции должны быть, по мнению автора, подчинены главному принципу – принципу гармонии.

На примере одной из самых выдающихся работ данного автора, кольца «Снегири», рассмотрим применение этих принципов. Это кольцо было эскизировано автором в течение 2010-2011 годов (рис. 184) и было выполнено в материале в 2015 году (рис. 185). Оно интересно уже тем, что по своему художественному, материальному воплощению и по ценовой категории относится к High Jewelry, но при этом не содержит ни одной крупной вставки.

Рассказывая о том, как сложилась его композиция, следует начать с того, что это был не заказ – украшение изготавливалось для демонстрации на выставках. Поэтому художник-ювелир, не будучи ограниченным во времени, имел возможность в полной мере воплотить свои авторские принципы в композиции и конструкции украшения.

По словам автора, изначальной темой для украшения было ощущение взрыва, всплеска, полёта, кружения. Поэтому наиболее подходящей формой воплощения этой идеи на тот момент были брызги воды, однако, как это часто в его случае происходит, брызги постепенно приобрели очертания двух кружащихся маленьких птичек. Сначала – воробьев, а при колористическом решении превратившихся в снегирей, создав своими красными грудками фокус рассыпающейся композиции и таким образом «собрав» её. Однако, как мы можем видеть, это оказались не простые снегيري – за счёт активных линий туловищ птиц и стилизованной формы их крыльев – то ли птичьих, то ли крыльев какой-то космической бабочки «с Тау Кита», то ли каких-то брызг – задается движение внутри композиции вверх и в стороны, как взрыв. Подобное явление стилизации, условно называемое «метаморфизмом» (или превращением), почерпнутое автором из стилистики модерна, свойственно и другим его произведениям, затрагивающим или флороморфные, или зооморфные мотивы. Анализ композиции данного кольца показан на рис. 212.

Эскизирование, как основа метода проектирования данного автора, не предполагает изначального чёткого решения, что будет нарисовано в результате – задумка в данном случае приняла форму кольца, хотя, по словам автора, могла принять какую угодно другую форму, например, форму подвески.

Кольцо было выполнено при помощи компьютерных технологий – 3D-моделирования в программе Rhinoceros 3d и Pixologic Zbrush, прототипирования отдельных деталей – шина кольца, тел птиц и крыльев – на пятиосном ЧПУ-станке и квалифицированного ручного труда коллег автора –

профессиональных мастеров-ювелиров – при сборке, монтировке, закреплении и финальной обработке.

Основной проблемой современного художественного проектирования Ичиен назвал заимствование: современные авторы боятся неординарных решений и все чаще просто копируют чужой дизайн, только слегка его изменив. А бывает, что доходит и до открытого воровства. Выше искусства или хотя бы чести такие люди ставят прибыль. Сам автор отмечает: «Есть большие компании с маленькой душой, а есть – наоборот...».

Здесь следует добавить от себя лично следующее: когда «ваша покорная слуга» начинала свое взаимодействие с компанией ICHIEEN, первое, что бросилось в глаза и удивило совершенно – ни один работник этого предприятия, работая там, не знает ни что такое вызов «на ковёр», ни даже что такое окрик. Каким-то непонятным образом руководство предприятия установило, что поддерживать нормальную производительность труда и творческую атмосферу можно только так: нет злобы, нет глупости – нет проблем.

Как ещё одну проблему, Ичиен назвал еще «застывание», то есть привычка авторов к одним и тем же художественным приёмам, нежелание развиваться и постепенно менять свою технику. В качестве примера он привёл цитату Ива сен Лорана, которую тот произнёс, уходя из профессии: «Я начал повторяться». Однако же здесь автор уточняет, что речь идёт о постепенных, плавных переходах от одной техники к другой. Например, от преобладания камней в украшениях до преобладания металла, от нежного девичьего романтизма до более строгого и жесткого тяжелого хай-тека.

Главный редактор ежегодного профильного издания JEWELLERY, Веселая Е.С. пишет о нем так: «В ювелирных фантазиях Ичиена причудливо слились цветы, птицы, бабочки и слоны – все то, что вызывает у художника искреннее восхищение. Прежде всего, его интересует движение, трансформация природных явлений. Восточные мотивы перекликаются с европейскими строгими линиями. Ичиен использует яркие камни: кварцы,

шпинель, сапфиры, чтобы передать своё ощущение от радости жизни, в буквальном смысле обретённой вновь.

Его вещи не назовёшь маленькими и незаметными – полнота жизненных ощущений рвётся наружу. «...» Он как бы говорит нам: «Природа не то, чем кажется. Присмотритесь – в ней есть изменчивость, противоречивость и мудрость, которую должен пытаться познать художник».

К этому весьма точному описанию его творчества со стороны публицистики можно добавить ещё один важный момент. На мой взгляд, самое главное, что хочет сказать нам автор – в основе творчества лежит состояние души, *state of mind*. Ещё он говорил: «Вся вселенная состоит из вдохновения. Каждый кусочек окружающего нас мира может воодушевить творца на создание нового произведения: природа, города, культура различных народов, легенды, сказки – перечислять можно до бесконечности. Просто нужно уметь видеть!» Другие примеры работ данного автора показаны на рис. 180-187.

### **Фазулзянов И.Р. (Ilgiz.F.)**

Творчество российского мастера-ювелира татарского происхождения, Ильгиза Фазулзянова, относится к непростому периоду истории нашей страны – известно, что он начал работать в сфере ювелирного дела во второй половине 90-х годов прошлого столетия. Именно тогда начали появляться в нашей стране частные ювелирные предприятия. Если большинство таких предприятий организовывали люди с профильным образованием или хотя бы как-либо связанные с ювелирным миром, то история И. Фазулзянова, в данном случае, является уникальной.

Излагая основные сведения о биографии автора, следует сразу упомянуть, что ювелиром И. Фазулзянов стал не сразу, и уж тем более «признанным и уважаемым мэтром». Он родился в 1968 году в небольшом городке Зеленодольске (респ. Татарстан). В своём родном городе он окончил

художественную школу. С 1983 по 1987гг. учился в Казанском художественном училище им. Николая Фешина, где ему посчастливилось учиться живописи у пожилого преподавателя, который сам являлся учеником Фешина, Тухватуллина Р.А. Окончив училище, И.Фазулзянов получил специальность «художник-оформитель». В начале своего творческого пути занимался различными видами деятельности, в частности, оформлением витрин, изготовлением витражей, батиков и прочего. В 1992 году он, в рамках культурологической экспедиции оказался под Душанбе, где учился ювелирному делу у одного из пожилых мастеров, которым удалось сохранить сведения о так называемой «булгарской филигрании». И хотя о ювелирном ремесле автор узнал тогда очень немного, после возвращения в родной Зеленодольск он прослыл ювелиром, и поскольку самолюбие и «страсть к новому делу» не позволили молодому человеку отступить, он начал работать в ювелирной сфере уже более серьезно.

Конечно же, на первых порах далеко не все шло у нашего автора благополучно. Тем не менее, около года спустя И.Ф. уже освоил филигранное дело в стиле Булгарских мастеров. Сделанные с применением данной техники украшения получили в 1992 году на Первом съезде татар, состоявшемся в Казани, большое признание. Этот же год официально считается годом основания его собственной ювелирной компании «Ilgiz.F».

Материалы официального сайта данной компании отражают дальнейшее развитие автора почти в полной мере, поэтому, в данном случае будет наиболее рациональным привести здесь эти материалы: «В 1994 году в Пакистане он получает первую премию на международном конкурсе молодых ювелиров мусульманских стран. С 1995 года Ильгиз Фазулзянов активно сотрудничает с Музеем «Московская Оружейная палата», где изучает и начинает использовать в своем творчестве черты европейского стиля. «...». Именно с этого времени возрастает интерес мастера к украшениям с использованием эмали, отдельный интерес возникает именно к технике горячей эмали. Ильгиза привлекла сложность изготовления и

неограниченные возможности работы с эмалью, и в 1997 году он представил коллекцию украшений с использованием «глухой» и «витражной» эмали во Франции. Французы очень тепло отнеслись к работам молодого ювелира и даже назвали его «чемпион по эмалям». Ильгизу и его изделиям были посвящены статьи в престижных изданиях Франции, таких как «Фигаро», «Tribune de Geneve» и пр. Высокую оценку изделиям также дали эксперты таких крупных компаний, как «Cartier», «Van Cleef & Arpels» и др.

В течение всего времени работы Ильгиза востребованы клиентами из Франции, Германии, Италии, Дании. В качестве государственных подарков от президента республики Татарстан изделия Ильгиза были подарены королеве Испании, супруге президента Турции, супруге посла Франции в России и многих других. В 2002 году Ильгиз получил первую премию престижного конкурса «Золотое созвездие» в номинации «Драгоценная Идея».

Весь процесс изготовления украшения, эскиз и каждая последующая операция выполняется Ильгизом самостоятельно. Он не боится использовать в своих работах сочетания разных стилей и направлений, а также любые материалы для воплощения своей идеи. В поисках вдохновения, автор отдает предпочтение стилям *Ар Нуво* и *Ар Деко*. Когда мастера спрашивают, почему из стольких направлений, которыми он занимался, он остановился именно на ювелирном искусстве, он отвечает, что именно в нём нет предела для идеи и её воплощения» (гласит информация официального сайта марки).

«Творения Ильгиза (ювелир работает под маркой Ilgiz F.) находятся, главным образом, в частных коллекциях, а пять драгоценных предметов уже приобрела для своей постоянной экспозиции Оружейная палата», – пишет РБК.

Как было ранее упомянуто, И.Фазулзянов долгое время был больше признан в Европе, чем в России. Подобный казус может быть вызван тем, что произведения И.Фазулзянова с трудом вписываются в рамки понимания нашим обществом ювелирного украшения, как русского, так и европейского уровня. И, пожалуй, только выставка его работ «Драгоценности,

вдохновленные природой. Ильгиз.Ф.», прошедшая весной –летом 2016 года в выставочном зале Успенской Звонницы музеев Московского Кремля, смогла заставить обратить внимание широкой русской аудитории на творчество данного автора.

Анализ большей массы работ позволяет заключить, что творчество этого автора на данный момент времени можно разделить на три основных периода:

- период филиграни и экспериментов с эмалью (с 1992г.),
- период экспериментов с базовыми формами (с 2005г.),
- период экспериментов со скульптурой (с 2014г.).

Хронология устроена таким образом в связи с тем, что известно только начало, а точнее, с какого года у автора начинает развиваться то или иное направление в творчестве. Поскольку каждое из этих направлений, по словам автора, вряд ли будет им исчерпано в течение жизни, мы указываем именно начало, без указаний об окончании работы с ним.

Его украшения не похожи ни на какие другие украшения, ни русского, ни европейского уровня, в первую очередь, тем, сколько внимания, по сравнению с другими художниками-ювелирами своего времени, автор уделяет колористическому решению своих украшений. Большой личный опыт работы с эмалью (больше двадцати лет) и владение фешинской школой живописи и рисунка обеспечило автору возможность воплощения весьма оригинальных решений своих произведений по колориту.

Как пример здесь можно привести комплект, кольцо и серьги, «Маки. Вечер» (рис. 192). На данном примере мы можем видеть, что колорит маковых цветков скорее похож на закатное небо, нежели на то, как обычно принято изображать в цвете эти цветки. В этом и в нескольких других случаях видно, что автор принимает во внимание то, как может измениться цвет изображаемого объекта при изменении освещения. В других его украшениях отчетливо прослеживается и передача своего рода структурированности композиции украшения за счет контраста разных его

«частей», отличающихся друг от друга по насыщенности цвета, по его светлоте, но почти никогда по тону. Когда же контраст по тону все-таки имеет место, он почти всегда уводится автором в нюанс за счёт пропорционального соотношения частей разных цветовых тонов, при котором можно безошибочно определить доминанту в композиции и акцент, или же за счёт тождества по светлоте и насыщенности, что значительно смягчает контраст, не очень желательный для композиции малых площадей. Такое решение практически не допускает дисгармонии в композиции. Таким образом, мы видим, что для И.Фазулзянова гармоничная композиция ювелирного украшения – это не только правильно переданная форма, но и не формальный подход к решению колорита украшения, максимально приближенный к реальности.

Еще одним подтверждением, что колорит в данном случае – «превыше всего», является одно из колец на тему тысячелистника (всего изделий на эту тему - три: два кольца и брошь). И.Фазулзянов писал об этом своем произведении так: «Разобравшись со структурой многоцветковых корзинок тысячелистника, я решил использовать совершенно новый в моём творчестве материал – кость мамонта, желтоватый оттенок которого очень естественен. В связи с этим мне пришлось освоить технику резьбы по кости».

Что касается других авторских наработок в проектировании украшений, примечателен один принцип проектирования, который наиболее нагляден на примере колец. По словам генерального директора компании Igiz.F, Насыровой Д., «Ильгиз разработал несколько вариантов форм, и разработал он их на основе тех принципов формообразования, которые используют архитекторы. Как пример, было указано творчество А.Гауди. В основу формообразования положен принцип трансформации биоформы в комфортную форму ювелирного украшения (комфортную, прежде всего, в носке). При трансформации основная цель – добиться удобства формы, сохранив наименьшее отклонение от исходных пропорций природной формы. Одна из таких форм послужила прототипом для создания колец

«Маки» – ажурного и с бриллиантами. Другой вариант представлен ажурными кольцами 2012-2013 годов: «Ирисы», «Шишка» и «Гинкго-билоба». Последняя форма, условно называемая «бокал», максимально соответствует желанию мастера передавать в живописно-пластическом образе предмета ощущение глубины пространства и воздуха. Её примером является кольцо "Репейник"» (рис. 191).

Рассмотрев указанные выше примеры колец, мы видим разработку ряда типовых форм:

- кольцо с гладкой выпуклой верхушкой;
- кольцо с заостренной верхушкой;
- кольцо с «открытой» верхушкой (или «бокал»).

Таким образом, мы видим еще одну отличительную черту проектного подхода данного автора: работу с ограниченным количеством базовых форм, делая основной упор на декорировании.

Подобный подход, основанный на работе с базовыми моделями, позволяет автору сосредоточиться на главном в своих произведениях – на декоре, уникальном для каждого украшения. Заготовка при этом выполняет роль своеобразного выгнутого в пространстве холста для выражения своих идей и образов. Подтверждение того, что данный автор работает именно таким образом, мы получаем из предоставленного видеоматериала, на котором чётко видно, как проектирование проходит в два этапа: первый – это получение восковой заготовки, второй – нанесение на поверхность заготовки задуманного автором рисунка. Такой подход больше свойственен для работы с объемной композицией, чем с фронтальной.

Из установленных особенностей постановки проектной задачи вполне может следовать, что классический метод проектирования (на основе эскизирования) здесь оказывается неэффективным. Однако же автор, конечно, применяет и эскизирование, но больше как вспомогательный, направленный на разъяснение отдельных конструктивных или декоративных моментов в украшениях для себя или для работников производства, метод.

Выполняются подобные эскизы в виде набросков или полноценных рисунков отдельных фрагментов украшений. Из этого следует, что в процессе производства эскиз не служит основным проектным документом. Подтверждением тому служат эскизы, которые могут выполняться автором «пост-фактум». Создаются эти эскизы в классической подаче и служат либо демонстрационным материалом (для заказчика или для выставок), либо, предположительно, своего рода базой для продолжения ряда трансформации и вариации форм украшений. Все произведения данного автора, как было указано ранее, выполнены вручную: И. Фазулзянов принципиально избегает на своём производстве компьютерного моделирования и других компьютерных технологий. И.Фазулзянов считает, что излишняя увлечённость компьютерными технологиями способна дискредитировать художественную составляющую произведения. Например, в рамках интервью для русского издания «Наша газета» в Швейцарии он высказывался по данному вопросу так: «К сожалению, современные ювелиры слишком доверились компьютерам, а изделия, выпускаемые тысячными партиями, называют эксклюзивом. «...» Конечно, современные технологии могут снизить себестоимость, увеличить объёмы производства. Но в России, например, по современным технологиям мы можем делать только итальянские модели, так что будущее отечественного ювелирного искусства - за творческим дизайном...».

И надо признать, И.Фазулзянов прекрасно обходится без компьютерного моделирования, внедряя в процесс создания своих произведений более актуальные авторские технологии. Все эти технологии были разработаны И.Фазулзяновым эмпирически. Вот некоторые из них:

- обжиг эмали при  $+950^{\circ}\text{C}$  (при общепринятых  $750^{\circ}\text{C}$ - $800^{\circ}\text{C}$ ); температуру Ильгиз увеличил для получения более прочного «сплава» золота и кварца (основного материала, из которого состоит эмаль), именно поэтому пришлось увеличить температуру выше начальной температуры плавления металла;

- витражная эмаль на изгибе и толщиной 1мм (европейский стандарт – 2,5мм); для того чтобы добиться высокой прозрачности эмали, было необходимо уменьшить толщину слоя; методом лабораторных опытов был найден вариант нанесения и обжига эмали на каркасах, толщиной в 1 мм;

- сочетание эмалей разного производства; сочетание эмалей разных химических составляющих помогает точнее передать необходимую палитру и добиться точных художественных образов;

- инжектор для резного воска собственной конструкции (по принципу действия сходный со шприцем);

- иные особенности.

В итоге можно сказать, что здесь мы имеем дело с тем случаем, когда сравнительное отсутствие академических знаний ювелирного дела «развязывает руки» художнику. Однако же, по словам автора, даже если у молодого специалиста имеются эти знания, профессионализм, который требуется для создания поистине уникальных произведений ювелирного искусства, приходит только с опытом. Но и это не все. Сам автор утверждает: «Для создания значительных работ недостаточно лишь легкости пера и отточенности мастерства. Требуется фантазия, смелость и душевные усилия». Примеры работ данного автора показаны на рис. 188-192.

### **Игорь и Екатерина Комовы (Алхимия)**

Ювелирная марка Алхимия была основана в 2007 году выпускниками МАРХИ, Игорем и Екатериной Комовыми. В настоящее время, помимо творческой деятельности, они ещё являются и кураторами всевозможных выставок и образовательных программ для начинающих ювелиров. Игорь Комов ведёт авторский курс в рамках одного из направлений дополнительного образования Британской высшей школы дизайна: направления дизайна ювелирных украшений.

Их украшения сегодня вызывают достаточно большой интерес, о чём свидетельствуют некоторые публикации о них. В июле 2016 года их изделие попало на страницы русского издания Vogue. Профильное издание «4Designers. Дизайнерские бренды» в своём блоге писало об этих авторах так: «Основатели – архитекторы Игорь и Катерина Комовы – с первых дней воплощали в жизнь новаторские идеи, делая украшения особенными и неповторимыми. К процессу создания каждого украшения ювелиры подходят очень трепетно. Все изделия Alchemia наполнены таинственностью, особым смыслом и значением. «...» За годы работы создатели освоили и изобрели более 20 фактур, которыми можно выразить свою индивидуальность». [142]

Как видно не только из вышесказанного, но и из простого обзора ассортимента данной авторской марки, украшения действительно имеют некоторые расхождения с тем, что обычно принято считать ювелирными украшениями, и тем вызывают определённый интерес. Первое, что бросается в глаза – это лаконичность формы на грани примитивизма (но при этом эта грань не нарушается – украшения не смотрятся примитивными, а скорее – простыми) и почти абсолютное отсутствие декора, который при ближайшем рассмотрении оказывается просто-напросто заменённым на фактуру. Для того чтобы выяснить, чем обусловлен подобный подход, было принято решение выйти с авторами на прямую связь.

Основатель марки охотно поделился с нами принципами проектирования своих украшений. Игорь Комов поведал нам, что главный принцип проектирования их украшений заключается, прежде всего, в чётко выстроенной концепции и полной ясности и определенности авторского взгляда на предмет своего творчества.

Будучи архитекторами по образованию, они воспринимают ювелирное украшение как малую архитектурную форму или арт-объект. На первом месте для них всегда стоит конструкция того или иного объекта, который они берут за творческий источник.

Основатель рассказывал о принципах проектирования своих украшений. Принципы эти таковы:

1. Эффектность – под этим понимают цель добиться максимальной выразительности, используя при этом минимум средств.

2. Структурность – под этим понимается ясность и читаемость конструкции украшения.

3. Проектность – под этим термином подразумевается чёткость постановки и выполнения художественных или дизайнерских задач.

4. Выразительность – нетрудно перепутать с первым принципом, но тут авторами была внесена поправка, что здесь имеется в виду: использование при построении конструкции самых явных и характерных элементов творческого источника, о чём более подробно будет изложено далее.

5. Нефигуративность – работа с человеческим восприятием напрямую, «без сценария». Согласно этому принципу, смысл, заложенный в украшение, должен лежать на поверхности, поэтому при разработке дизайна своих украшений они избегают орнаментальной проработки, которая воспринимается человеком на подсознательном уровне как текст и поэтому воспринимается медленнее, чем украшение без орнамента, у которого есть читаемая общая форма; человек уже с помощью визуально-тактильного восприятия читает такую форму быстрее и легче.

Данные принципы складываются в общую гармоничную систему, состоящую из отдельных, но неотъемлемых друг от друга составляющих.

Их украшения максимально просты и понятны, но они тем не менее не кажутся примитивными или наивными. У них есть определённая конструкция, есть понимание творческого источника определённым образом, передача определённых конструктивных моментов, самых запоминающихся, самых характерных.

Воплощение данных принципов в ювелирных украшениях также осуществляется определённым набором основных средств. Средства были перечислены следующие:

1. Форма.
2. Фактура.
3. Объём.
4. Ритмика.
5. Пропорции.
6. Цвет.
7. Материал.

Как видно, средства эти самые простые, характерные для любого вида декоративно-прикладного искусства. Однако же прослеживается сугубо архитектурный объёмно-пространственный подход к проектированию.

Для того чтобы проиллюстрировать данный подход, рассмотрим серьги их комплекта «Сакура».

У цветка сакуры пять лепестков, они имеют четкую конкретную форму, и они определённым образом соединены друг с другом и определённым же образом подсоединяются к ветке. Автор старается выделить из этого объёма информации самое характерное и в результате форма цветка достаточно реалистична.

Здесь, помимо общего дизайнерского подхода, мы можем наблюдать тот случай проектирования, когда автор и изготовитель – одно лицо.

Этап эскизирования проходит в форме набросков, на которых отражается видение основной идеи будущего украшения. Украшения отображаются в пространственной изометрии или «в повороте». Автор объясняет подобный подход тем, что в более распространённых в ювелирном эскизировании ортогональных проекциях его украшения, из-за своей лаконичности, смотрелись бы не так выразительно и их форма читалась бы хуже, чем если бы она была изображена «в повороте». Далее на основе этих набросков осуществляется лично автором компьютерное моделирование. По словам Игоря Комова, наиболее удобным для своей постановки проектной задачи и для своих украшений он считает полигональное моделирование в программе autodesk 3ds max и пиксельное моделирование в pixologic ZBrush.

Несмотря на достаточно современный и прогрессивный проектный подход, ручной труд при изготовлении также имеет место. Из-за того, что украшения данной марки собираются и обрабатываются вручную, они выпускают украшения малыми сериями, в которые по мере необходимости могут доизготавливаться дополнительные экземпляры.

Также украшения данной марки содержат в себе нестандартные материалы и малораспространенные в нашей стране технологии, такие как дерево и гальванику. Как уже было сказано ранее, авторами освоено и изобретено около 20-ти видов фактур. В случае индивидуального заказа, заказчик может, по словам авторов, выбрать любой из этих видов для своего украшения, что дополнительно расширяет ассортиментный ряд.

Самая развитая коллекция данных авторов – Восток – представляет собой собрание комплектов на тему дальневосточного искусства и его мотивов. К комплектам существуют дополнительные единичные украшения. Кроме того, украшения одного и того же вида, одной и той же формы варьируются по цветовому и фактурному решению. Вся линия представляет собой логический ряд.

Другие коллекции: «Чаша», «Земля», «Зубы» и последняя на сегодняшний день их коллекция – «Каллиграфия».

Коллекция «Чаша» представляет различные стадии получения мифического Философского камня в алхимии Средних веков. Тема коллекции «Земля» раскрывает суть данной природной стихии, которой свойственны устойчивость и стабильность как источник жизни.

Украшения коллекции «Зубы» несут в себе сильную энергетику, которая находит свое выражение через напряженные и в некоторой мере агрессивные формы, которые, по словам автора, могут быть современной формой талисманов, приносящих удачу. Коллекция «Каллиграфия» посвящена обыгрыванию через стилизацию и переосмыслению таким образом иероглифического письма Китая и Японии, при котором каждое

украшение, наделяемое подобной «надписью» наполняется особым смыслом и значением.

Общая стилистика для всех украшений данной марки обеспечивает комбинаторность внутри ассортимента. Например, сегодня существует тенденция ношения двух-трех колец на одном пальце одновременно. Марка отвечает этой тенденции возможностью сочетания любых своих колец между собой для создания их гармоничного ансамбля, которые они называют сетами (по-русски – наборами).

Лаконичность и простота украшений легко может быть сгармонирована с достаточно лаконичным современным костюмом.

Своим творчеством они как бы говорят нам, что не стоит пытаться переиграть природу. Не лучше ли наблюдать за ней, а свое творчество превратить в метод наблюдения. Примеры украшений данных авторов показаны на рис. 193-197.

### **Глынин В.Л. (Влад Глынин)**

Родился в 1965 году в Москве. В 1984 году он с отличием окончил Московскую школу художественных ремесел (ныне Московский филиал Высшей школы народных искусств), в 1993 году окончил Московский художественно-промышленный институт имени С.Г. Строганова (ныне Московская художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова).

Член Московского Союза Художников, член Творческого Союза Художников России, участник проекта «Мир чувственных вещей в картинках – конец XX века» 1997г. (музей изобразительных искусств имени Пушкина).

Финалист конкурса «Ювелиры – XXI веку» 1999г., финалист конкурса DeBeers Diamonds – International awards» 2000г., участник многих других выставок.

Работы данного автора находятся в музейных и частных коллекциях в России и за рубежом.

Работает в Москве и Флоренции. Преподает на кафедре «Художественный металл» МГХПА им. С.Г.Строганова.

Один из самых крупных обозревателей ювелирного искусства нашей страны Е.С. Веселая пишет об этом авторе так: «Влад Глынин в российской ювелирной жизни подчеркнуто не участвует. Его работы и действия – это работы убеждённого индивидуалиста. Он общается только с частными клиентами, никогда не повторяет дизайн украшений, сделанных для конкретного человека. То есть в отечественном ювелирном бизнесе, живущем, в основном, за счёт массовки, Влад Глынин стоит особняком».

Творчество В.Л.Глынина действительно резко отличается от того, что обычно мы представляем себе под понятием «высокого ювелирного искусства». У него немного работ, но каждая из них заслуживает внимания и отдельного рассмотрения. Первое, что при обзоре работ В.Глынина бросается в глаза, – это объёмно-пространственный подход в решении композиции традиционного, в общем, украшения. Кроме того, композиция любого украшения данного автора весьма лаконична, почти без декоративных деталей, с ярко выраженной характерной конструкцией. Чаще всего автор работает с кольцами различных форм. Иногда к кольцам дорабатывается комплект с серьгами.

Данный автор обладает несколько нестандартным подходом к проектированию украшений. В частности, к работе над эскизом. Если эскизы у большинства авторов, помимо информации о внешнем виде будущего ювелирного украшения, несут в себе ещё какую-либо художественную нагрузку, то Владислав Львович предпочитает относиться к эскизу именно как к проектному изображению в классическом её понимании, нежели как к художественному. У В.Л.Глынина эскизы имеют сложную структуру, помимо изображений рисуночного плана, содержат и чертежи (рис. 198-200). Выполняются они автором всегда в увеличенном масштабе, во фронтальных проекциях, в одной или в нескольких (зависит от частного случая), они располагаются на заднем плане. На первом плане по всей плоскости листа

располагаются зарисовки в меньшем масштабе (однако же все равно больше, чем 1:1) отдельных конструктивных узлов с техническими пояснениями и дополнениями к общей конструкции будущего украшения, что позволяет представить себе его внешний вид практически во всех подробностях. Рисунки ювелирного украшения в различных ракурсах, масштабах, с разной степенью проработки и с разной экспрессией сопровождаются также пояснительными надписями и зарисовками творческих источников.

Е.С.Веселая отмечает: «В них – его уважение к себе и окружающим». По стилевому решению работы В.Л.Глынина больше относятся к конструктивизму, причём в большей степени к скульптурному конструктивизму. Отнести данного автора к какому-либо более определённому стилю достаточно сложно. Сам он, в большей степени, относит свое творчество к постмодернизму, объясняя такую свою позицию тем, что все художественные средства, приемы и стили давно определены и современному художнику остается лишь искать необычные сочетания различных, уже существующих стилевых направлений. Помимо драгоценного материала, автор совершенно спокойно использует и просто природный материал. Например, одно из его помолвочных колец было сделано по частному заказу из обычной морской гальки, по форме напоминающей сердце, обвитой бриллиантовыми лентами (рис. 201).

При проектировании своих украшений автор уделяет особое внимание камням. Именно они всегда располагаются в центре композиции, и вокруг них она строится. По словам художника, в камнях его больше притягивает красота, нежели ценность. Следовательно, большое внимание автором уделяется его закреплению. Способ закреплению, угол закреплению камня нередко решается эмпирическим путем, в каждом частном случае отдельно, для достижения нужного автору эффекта. Камень нередко играет роль не просто посадочного места, но и полноценной части композиции, решённого с не меньшим художественным вкусом и вниманием, чем всё остальное. Для колец характерен значительный контраст между шинкой кольца и

верхушкой. Она в большинстве случаев оказывается будто приподнятой над верхним краем шина, а в результате – над плоскостью руки.

Помимо рисования и макетирования, применяется и КТ. Конкретных предпочтений при выборе способа виртуального эскизирования или макетирования автор не имеет. О своих предпочтениях в данной области автор выразился так: «3D, конечно, использую, но только тогда, когда этого требует сама вещь, программы использую разные, так как идеального и совершенного софта [программы] пока никто не написал и каждая программа имеет свои плюсы и минусы при реализации конкретной идеи. Как каждый человек, так и каждая отдельно взятая идея требует индивидуального подхода».

Таким образом, мы здесь видим современный пример построения композиции ювелирного украшения одним из самых старинных и традиционных методов, известных еще с XVIII века – методом «от камня».

Несмотря на такой достаточно архаичный подход, его украшения отличает соответствие своему времени. В основном, за счет практически полного отсутствия декоративных элементов, замены их на фактуру металла и фаден-гризанта, то есть, на декорирование конструктивных узлов.

Для того чтобы лучше понять ход мысли художника, проведем анализ композиции нескольких его украшений.

Рассмотрим кольцо, приведенное на рис. 199. При анализе композиции данного украшения, первое, что мы можем наблюдать – силуэт шинки повторяет по форме силуэт каста. Также мы видим, что композиция строится на двух базовых формах: кругах и треугольниках. Из этих форм состоит огранка центрального камня. Поэтому, зная о том, какое значение автор придает камням, можно предположить, исходя из чего они были выбраны. При обзоре остальных произведений данного автора также было отмечено сочетание не больше трёх базовых форм. Форма круга присутствует во всех. Использование этой формы в украшениях неизбежно – это форма выреза под

палец в шинке и форма круглой огранки камня. Поэтому форма круга встречается гораздо чаще остальных. Далее – как производная от круга – идет эллипс.

Примечателен пример того, как в кольцо с эллипсообразным силуэтом верхушки вписан камень огранки «груша» (рис 200). Анализ композиции (рис. 211) верхушки кольца показывает, как списан контур центрального камня и окружающих его элементов декора - они образуют спираль, идущую от центра к границе формы. Кроме того, наблюдается чётко выстроенная ритмизация элементов, составляющих обрамление центрального камня, хотя среди этих элементов, а также групп элементов не наблюдается совпадения по пропорциям – наблюдается круговая дисимметрия. Подобное решение композиции создает ощущение статики общей формы с внутренним небольшим движением. Из-за этого конструкция визуально значительно облегчается, несмотря на монолитность.

Серьги решаются также по своему самому распространённому принципу – они строятся на вертикали. На этой вертикали ритмизируются элементы того кольца, с которым серьги образуют комплект.

По мнению данного автора, идея и конструкция современного ювелирного украшения должны быть максимально простыми. Надо сказать, что именно простоты он требует и от своих подопечных на кафедре «Художественный металл» МГХПА им. Строганова. Также звучит и основной принцип проектирования данного автора: «Просто - значит правильно». Когда композиция ювелирного украшения не содержит в себе много деталей, становится гораздо проще соблюсти три основных принципа композиции, о которых говорилось в предыдущей главе: чтобы в композиции было главное и второстепенное, чтобы она была гармоничной и цельной.

Что касается принципов проектирования, по мнению В.Л.Глынина, то, насколько успешен будет процесс проектирования, во многом зависит от отношения художника-ювелира к возникающим и неизбежным

затруднениям. По словам В.Л.Глынина, в процессе проектирования ювелирного украшения не бывает проблем, а бывают нерешённые задачи.

### **Кузнецов Ф.А.**

Родился 13 июля 1940 года в Москве. Живет и работает в Москве. Член-корреспондент Российской академии художеств (Отделение декоративных искусств, 2012г.)

Член СХ РСФСР, (1978г.)

Член МСХ РФ, (2012г.)

Член ТСХ, (2014г.)

Образование:

Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (Строгановском) (1963-1968гг.) Руководитель диплома – Сергеев А. Н.

Основные проекты и произведения:

Брошь «Иероглиф», титан, оксидировка, нерж. сталь,(1983г.)

Брошь «Колор», титан, оксидировка,(1988г.)

Композиция «4 версии»,эмаль по стали, латунь,(1989г.)

Кинетический объект «Коперник 2000»,белое золото,бриллианты, сталь,(2000г.)

Брошь «Чакра», титан, серебро, фактурная обработка,(2004г.)

Брошь «777», серебро, 2004г.

Кинетический объект «Мир Леонардо», бумага, алюминий,сталь, пластик, магниты,(2005г.)

Инсталляция «Хранители пустоты», алюминий, лазерная резка, гибка, (2013г.)

Произведения находятся в Государственном историческом музее, Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства,

Историко-архитектурном музее-заповеднике Царицыно, Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике, Музее искусств (Кечкемет, Венгрия), Калининградском музее янтаря. В частных коллекциях в России, Венгрии, Польше, Великобритании, Франции, Швеции и Японии.

Персональные выставки:

Участник российских и международных выставок (с 1969г.)

Государственная, общественная и педагогическая деятельность:

Художник-оформитель, ВНИИ медицинских инструментов и оборудования, (1959-1962гг.)

Художник-конструктор, Специальное художественно-Конструкторское бюро Мосгорсовнархоза, (1962 - 1963гг.)

Преподаватель проектирования, цветоведения МВХПУ (б. Строгановское), (1968-1973гг.)

Художник-конструктор, старший художник КГЭ Кварц-самоцветы, (1971-2010гг.)

Преподаватель композиции, технологии и производственного обучения, Колледж декоративно-прикладного искусства №336 им. К. Фаберже, (1993-1999 гг.)

Дизайнер студийного оформления, РЕН ТВ, (1994-2007гг.)

Преподаватель проектирования, компьютерного моделирования, МГХПА им. Строганова (с 2011г.)

Государственные и общественные награды и дипломы:

2-я премия СХ РСФСР по разделу декоративных искусств, Московская Осенняя выставка, (1981г.)

Медаль «Яблонец 83», Диплом «Яблонец 87», Международной quadriennale ювелирного искусства, г. Яблонец, ЧССР, (1983, 1987гг.)

Диплом Международного конкурса ювелирного искусства «Колор», г. Легница, ПНР, (1988г.)

Диплом Международной биеннале художественной эмали, г. Лимож, Франция, (1988г.)

Гран-при по разделу «дизайн» Арт-биеннале «105 стран», Валетта, Мальта, (2005г.)

Золотая медаль «За вклад в отечественную культуру», ТСХР, (2013г.)

Награды РАХ:

Серебряная медаль РАХ (2002г.)

Феликс Александрович Кузнецов, как было сказано в предыдущей главе, имеет непосредственное отношение к становлению в нашей стране актуального направления в ювелирном искусстве, основанного на поиске новых, невиданных прежде форм выражения художественной мысли и идеи. 70-е годы XX века для мира искусства характеризовались неразрывной связью между эмоциональным миром творчества и рациональным миром научных исследований.

Перфильева Ирина, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств в своей статье «Объект в пространстве: от малого до великого» практически во всей полноте повествует нам о жизни и творчестве данного автора, работавшего не только по ювелирному направлению, но и по многим другим.

Жизнь и творчество данного автора в сфере ювелирного искусства нашей страны второй половины прошлого столетия И.Перфильева описывает так:

«Феликс Александрович Кузнецов – один из тех немногих современных российских художников, к кому, по-видимому, и были обращены концепты таких мастеров авангардных стилистических направлений первой половины и середины XX века, как Василий Кандинский, Пит Мондриан, Виктор Вазарели. С ними Феликса Кузнецова связывает отсутствие «футуристического эпатажа» и исследовательски-аналитическое отношение к принципам искусства, поиск новых его горизонтов. «...»

Сегодня Феликс Александрович в большей степени находит применения своим художественным идеям в направлении промышленного дизайна, практически отойдя при этом от ювелирного искусства. На мой вопрос «Почему?», он ответил просто и понятно: «Наигрался». Сам он при разьяснении своего подхода к проектированию не только ювелирных форм, но и других, самым важным фактором назвал присутствие элемента игры, такого отношения немножко несерьёзного, с другой стороны, направленного на созидание. Причем, элемент игры может быть использован как при проектировании непосредственно, так и может быть заложен в концепцию.

К вышесказанному можно добавить лишь, что в данном случае мы имеем дело с представителем направления актуального ювелирного искусства в нашей стране. Мы действительно видим здесь совершенно новую эстетику и новую выразительность ювелирной формы, мало похожую на ту, которая свойственна большинству ювелирных украшений нашего времени. Конечно, в своей полноте эта эстетика не прижилась в современном ювелирном искусстве нашей страны – большинство авторов обратилось к более традиционным направлениям отечественного ювелирного искусства – однако некоторые элементы и некоторые принципы данного направления сегодня находят своё отражение, и сегодня мы наблюдаем новую волну интереса современных авторов к актуальному направлению. И здесь у наших авторов есть возможность опереться на ту базу, которая была создана авторами-предшественниками, и заниматься разработками совершенно новых тем и приемов. Примеры работ данного автора приведены на рис. 203, 204 и 232.



Рис.1. Ожерелье-воротник из золота с бирюзой, сердоликом и лазуритом.  
Древний Египет. XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.2. Ожерелье с рельефами в виде цветков лотоса и трех скарабеев.  
Древний Египет. XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.3. Ритуальный головной убор. Древний Египет.  
XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.4. Браслет с перегородчатой эмалью и филигранью. Древний Египет. XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).

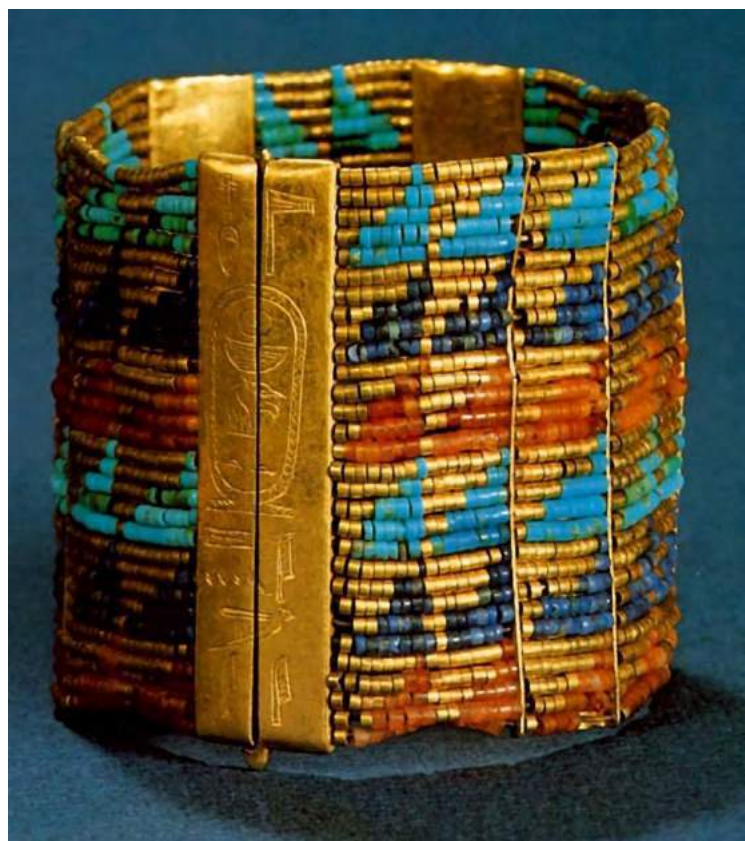


Рис.5 Браслет из золотых, бирюзовых, лазуритовых и сердоликовых бусин. Древний Египет. XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.6. Центральная часть ожерелья. Древний Египет.  
XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.7. Декоративная накладка в виде скарабея. Древний Египет.  
XVI-XI вв. до н.э. (Новое царство).



Рис.8. Схема локализации украшений на фигуре человека согласно древнеегипетскому канону.



Рис. 9. Украшения индской цивилизации. Хараппа, Индия. XVII в. до н.э. (Источник: [www.harappa.com](http://www.harappa.com)).

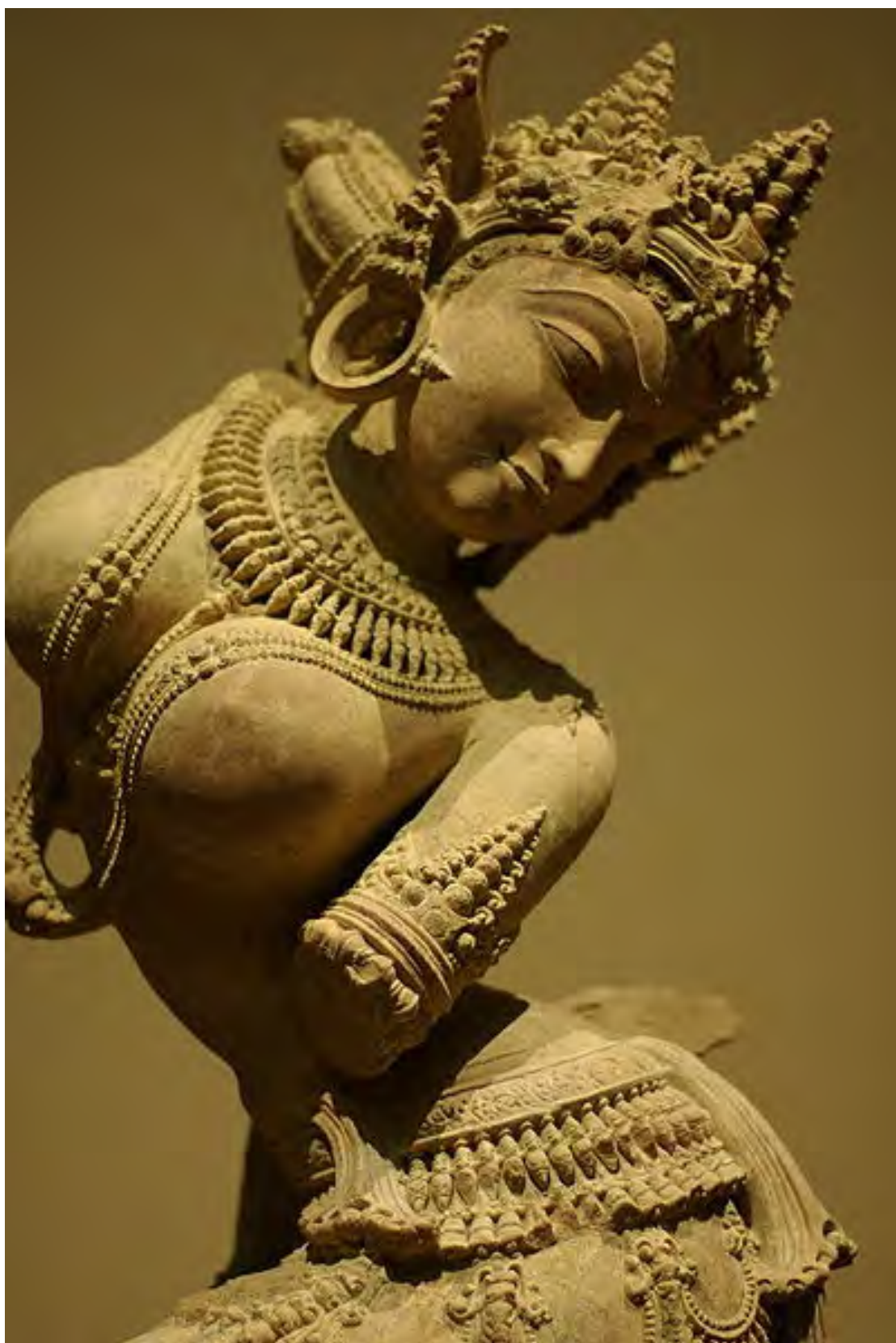


Рис. 10. Фрагмент храмовой скульптуры. Индия. VI-IX вв. н.э.



Рис. 11. Барельеф храма. Индия. VI-IX вв. н.э.



Рис. 12. Фрагмент храмовой скульптуры. Индия. VI-IX вв. н.э.



Рис.13. Серьги «сурьякантхи катхила». Южная Индия, XX в. (Современная интерпретация традиционного украшения). Золото. Музей Барбье-Мюллер, Женева [4. с.55].



Рис. 14. Серьги «*тандатти*». Тамилнад, Индия. XIX-XX вв. Золото. Музей Барбье-Мюллер. Женева [4. с. 53].



Рис. 15. Серьги «*тандатти*». Тамилнад, Индия. XIX-XX вв. Золото. Музей Барбье-Мюллер. Женева [4. с. 52].

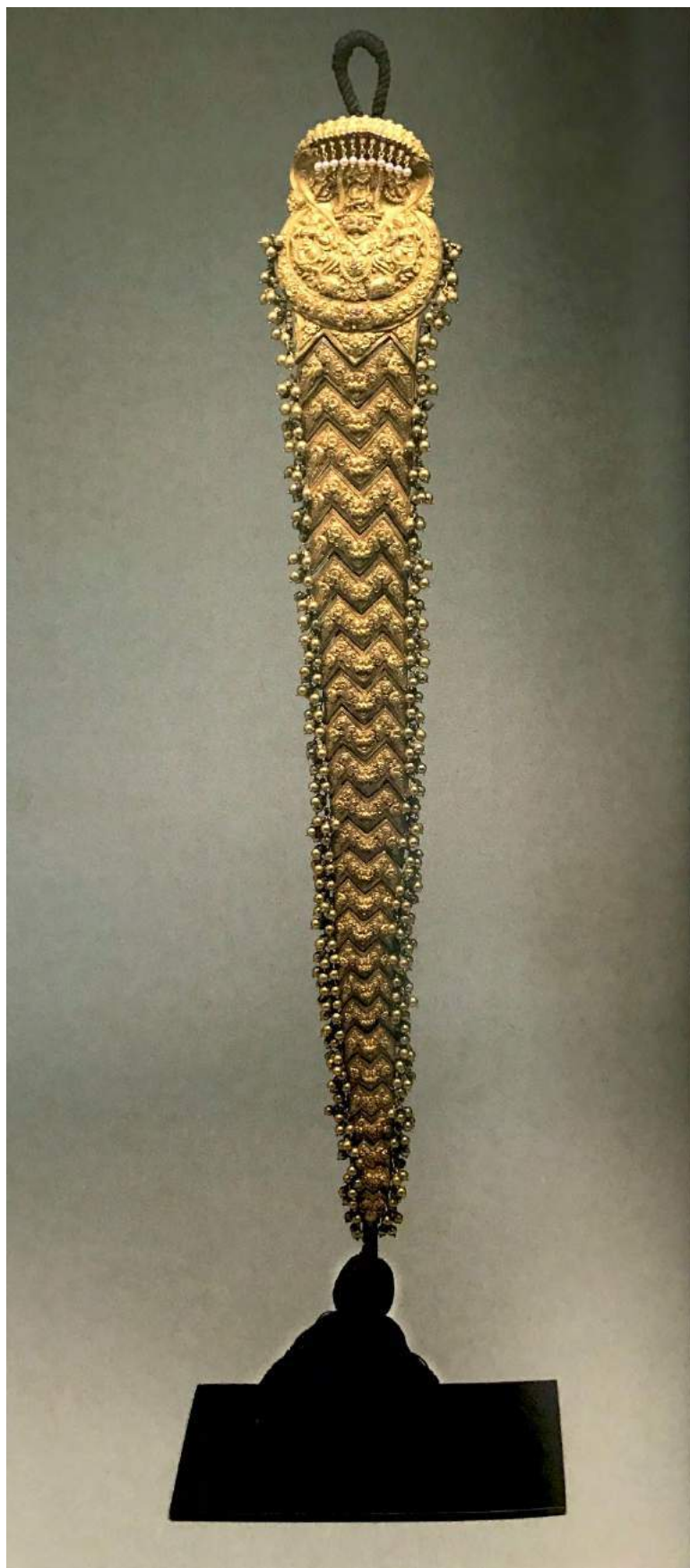


Рис. 16. Накосник «джада нагам». Карнатака. XIX в. Золото.  
Частное собрание, США. [4. с. 48].



Рис. 17. Накосник «джада нагам» (увеличенный фрагмент верхней части). Карнатака. XIX в. Золото. Частное собрание, США. [4. с. 49].



Рис.18. Ожерелье с центральной частью в виде стилизованного капюшона кобры.  
Индия. Копия XIX века с традиционного украшения.



Рис. 18 Ожерелье с центральной частью в виде стилизованной головы льва.  
Индия. Копия XIX века с традиционного украшения.



Рис.19. Ожерелье из стилизованных цветков манго. Южная Индия. XIX в.



Рис.20. Браслеты на предплечья. Индия. XVIII в.



Рис.21. Парные золотые браслеты. Южная Индия. XVIII в.



Рис. 22. Украшение для тюрбана. Золото, алмазы, изумруды. Индия. XVIII в.



Рис. 23. Ожерелье из золота с самоцветами. (спереди и сзади). Могольская империя. XV в.



Рис. 24. Ожерелье в виде стилизованных плодов манго. Южная Индия. XVIII в.



Рис. 25. Серьги в форме двух рыб, в технике «Кундан». Индия. XVIII в.



Рис. 26. Золотая подвеска с эмалью и алмазами, спереди и сзади. Индия. XVIII в.



Рис. 27. Схема локализации украшений на фигуре человека согласно древнеиндийскому канону.



Рис. 28. Диадема из золотых дубовых листьев. Древняя Греция. Крито-Микенский период.



Рис. 29. Женская золотая диадема. Древняя Греция. Античный период.



Рис. 30. Женская золотая диадема. Древняя Греция. Период македонского царства.



Рис.31. Золотые серьги с радиальным филигранным орнаментом и подвесами-фигурками Эроса. Античный период.



Рис. 32. Золотые серьги-спирали, стилизованные под змей. Древняя Греция. Античный период.



Рис. 33. Браслет на предплечье в форме змеи, декорированная мелкими скульптурами Афродиты и Эроса. Древняя Греция. Античный период.



Рис. 34. Фрагмент ожерелья с подвесами в форме пальметок, желудей и голов сатиров. Древняя Греция. Античный период.



Рис. 35. Парные фибулы из золота с резным агатом в форме львиных голов.  
Древняя Греция. Античный период.



Рис. 36 Схема локализации украшений на фигуре человека согласно древнегреческому канону.



Рис. 37. Образцы древнерусских украшений. X-XII вв.



Рис. 38. Золотой спиралевидный браслет с лазуритом. Сибирь. XVI в.



Рис. 16. Украшения горожан:

а, б — височные кольца; в, г — колты; д — бусы; е, ж, з — браслеты

Рис. 39. Образцы древнерусских украшений. X-XII вв.



Рис. 40. Колт из золота с выемчатой эмалью. Киев. XII в.



Рис. 41. Деталь (нашивка или деталь фибулы (?)) в форме стилизованного мифического существа. Мартыновский клад. VI-VIII вв.



Табл. 39. Клады второй группы (вторая половина X – XI вв.). Составлена Т.И. Макаровой

1, 2, 4 – бусы серебряные. Клад 1868 г., Гнездово; 5, 8 – пуговицы серебряные с зернью. Клад 1912 г., с. Денис; 3, 6, 7 – лунницы серебряные с зернью. Клад 1868 г., Гнездово; 9 – серьги серебряные с подвеской. Клад 1912 г., с. Денис; 10–13 – подвески и бусы серебряные с зернью. Клад 1868 г., Гнездово; 14 – серьга серебряная с подвеской. Клад 1912 г., с. Денис; 15 – гривна серебряная. Клад 1868 г., Гнездово; 16–18 – браслеты золотые. Клад 1913 г., Киев; 19 – браслет зо-

лотой. Клад 1851 г., Киев; 20–21 – серьги серебряные с зернью. Клад 1883 г., д. Боршовка; 22 – бусы серебряные лопастные и лунницы с зернью. Клад 1864 г., с. Ворковцы; 23–24 – серьги серебряные с тисненой подвеской. Клад начала 30-х годов близ с. Гуцино; 25 – перстень серебряный с шитком, покрытым зернью. Клад начала 30-х годов, с. Гуцино; 26 – бусы серебряные круглые, гладкие. Клад 1870 г., д. Гнездово

Рис. 42. Образцы древнерусских украшений разных городов. Русь. Вторая половина X–XI вв.



Рис. 43. Женский древнерусский ансамбль ювелирных украшений.  
Реконструкция О.В. Федорова.



Рис. 44. Женский древнерусский ансамбль ювелирных украшений.  
Реконструкция О.В. Федорова.



Рис. 45 Женский древнерусский ансамбль ювелирных украшений.  
Реконструкция О.В. Федорова.

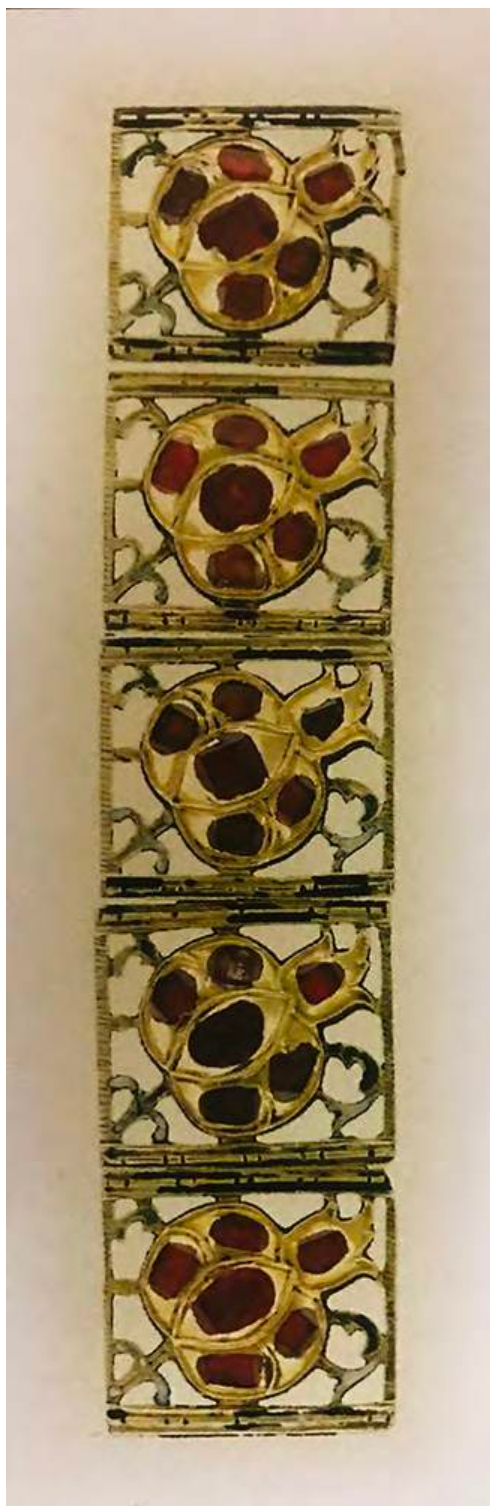


Рис. 46. Кружево. Золото, эмаль, рубины. Москва. Вторая половина XVII в. (из собрания ГИМ).



Рис. 47. Пуговица. Серебро. Москва. Начало XVII в. (из собрания ГИМ).



Рис. 48. Образцы перстней XVII в. Из разных мест русского царства. (из собрания ГИМ).



А)



Б)



В)

Рис. 49. Образцы русских серег XVII в. А) – серьги-двойчатки. Б) – серьги-лунницы, Москва. В) – серьги-голубцы, Новгород (из собрания ГИМ).



Рис. 50. Схема локализации украшений на фигуре человека согласно древнерусскому канону.

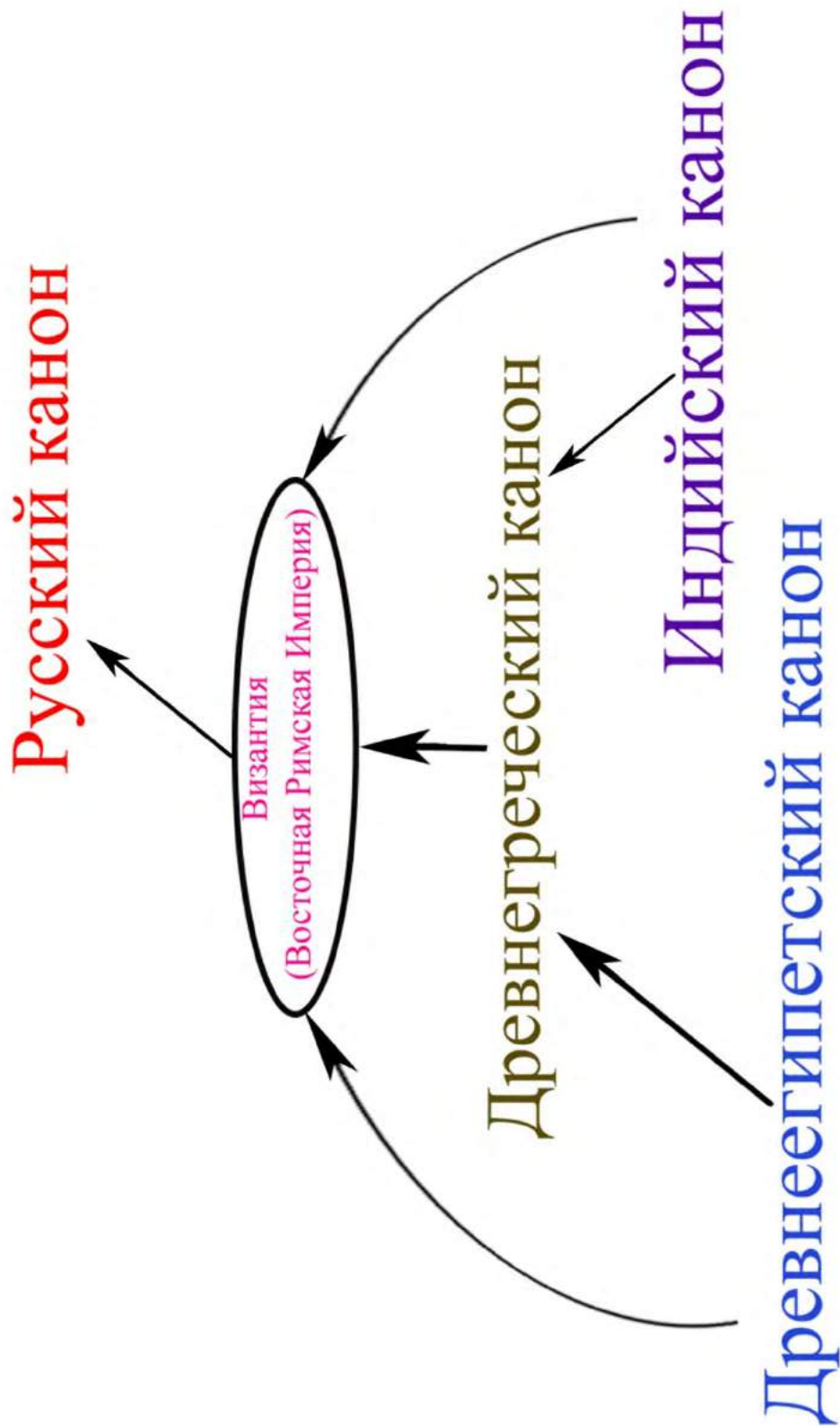


Рис. 51. Основные направления влияния разных канонических культур друг на друга.



Рис. 52. Ожерелье из золота с самоцветами, жемчугом и эмалью. Италия. XVII в.



Рис. 53. Золотой перстень с горным хрусталем. Италия. XVI в.



Рис. 54. Золотая подвеска с драгоценными камнями, жемчугом и эмалью.  
Германия. XVI в. Типичная стилистика ювелирного украшения эпохи  
Ренессанса.

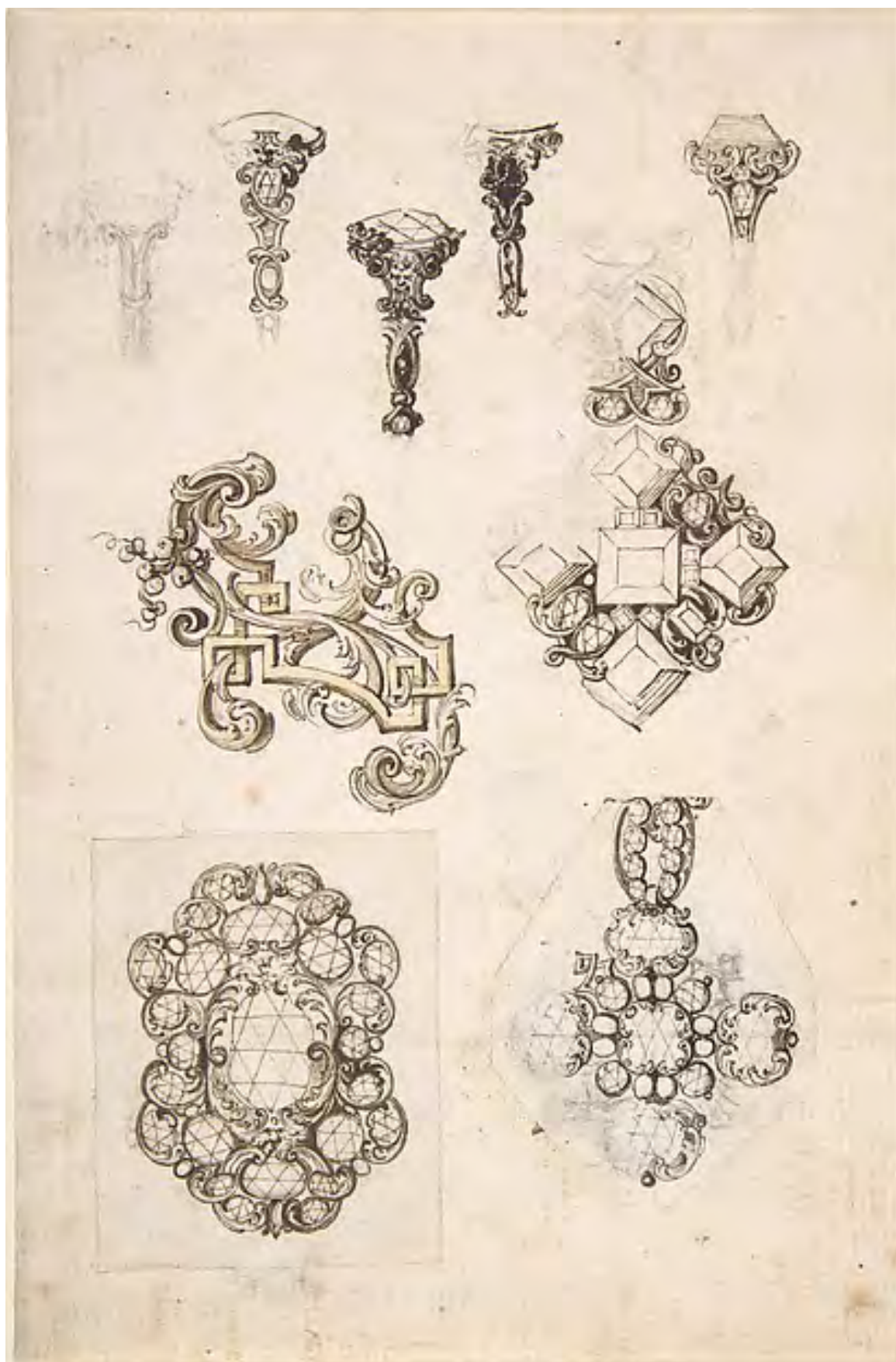


Рис. 55. Эскизы различных украшений. Италия (?). Сер. XVII в. Музей «Метрополитан», Нью-Йорк, США.



Рис. 56. Одиннадцатая страница Книги драгоценностей анны Баварской. Изображение подвески в виде совы. Пергамент, гуашь. Художник Г. Милих. Бавария. 1553-1555-е гг. (из Национальной библиотеки Баварии).



Рис. 57. Эскиз подвески. Гравюра. Сер. XVII в. Ж. Туатан. Галерея Виктории и Альберта. Лондон, Великобритания.



Рис. 58. Эскиз подвески. Гравюра. Сер. XVII в. Ж. Туатан. Галерея Виктории и Альберта. Лондон, Великобритания.



Рис. 59. Эскиз подвески. Гравюра. Сер. XVII в. Ж. Туатан. Галерея Виктории и Альберта. Лондон, Великобритания.



Рис. 60. Эскиз подвески. Гравюра. Сер. XVII в. Ж. Туатан. Галерея Виктории и Альберта. Лондон, Великобритания.



Рис. 61. Подвеска из золота с эмалью. Ювелир: Ж. Туатан. Франция. XVII в.



Рис. 62. Первая страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ле Гарэ. Франция, 1663 г. Галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.



Рис. 63. Десятая страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ль Эгарэ с орнаментом, лежащим в основе стилистики украшений Франции XVII в. Франция, 1663г. Галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.

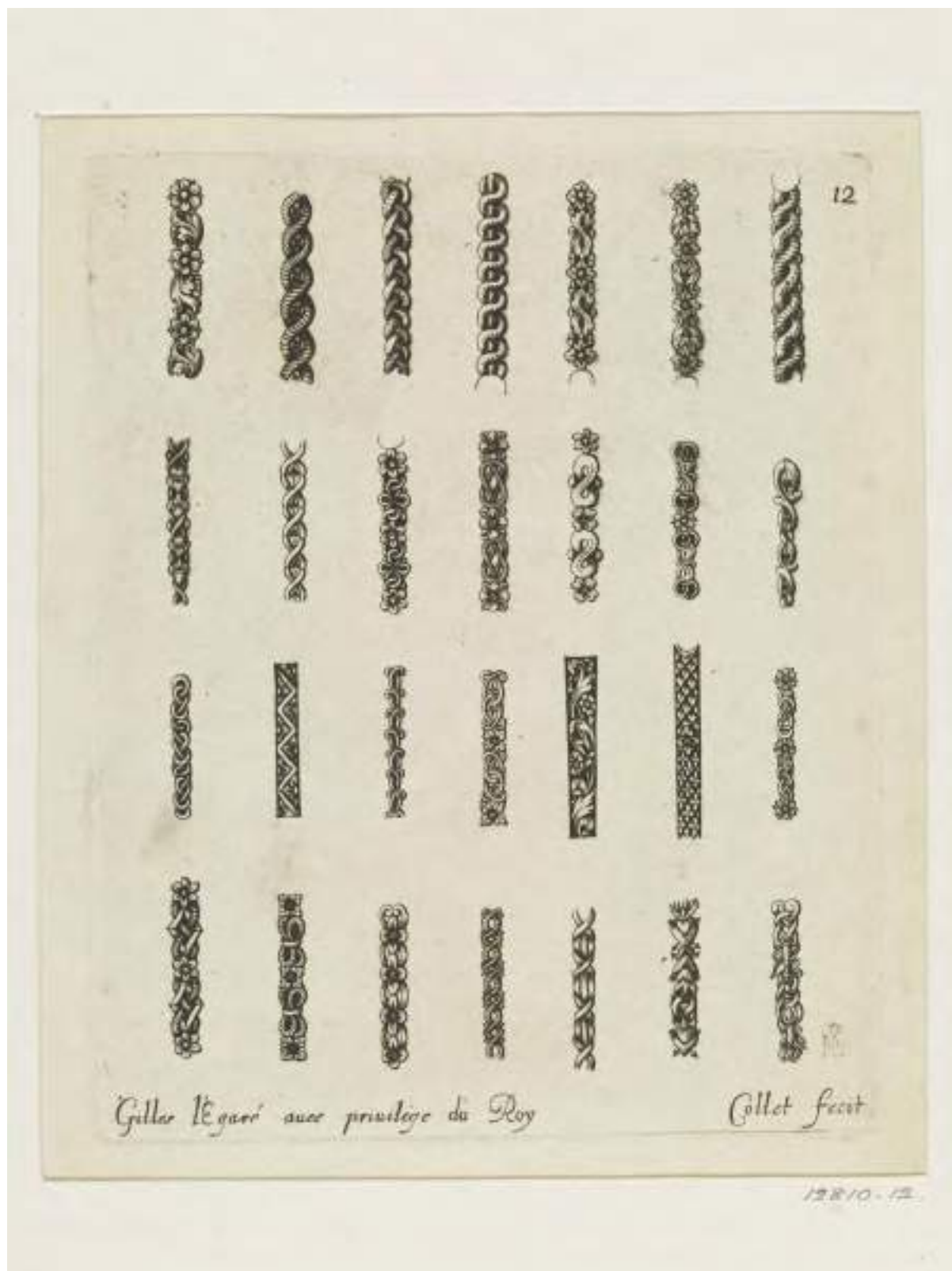


Рис. 64. Страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ль Эгарэ с изображением орнаментов для шинок колец. Франция, 1663 г. Галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.

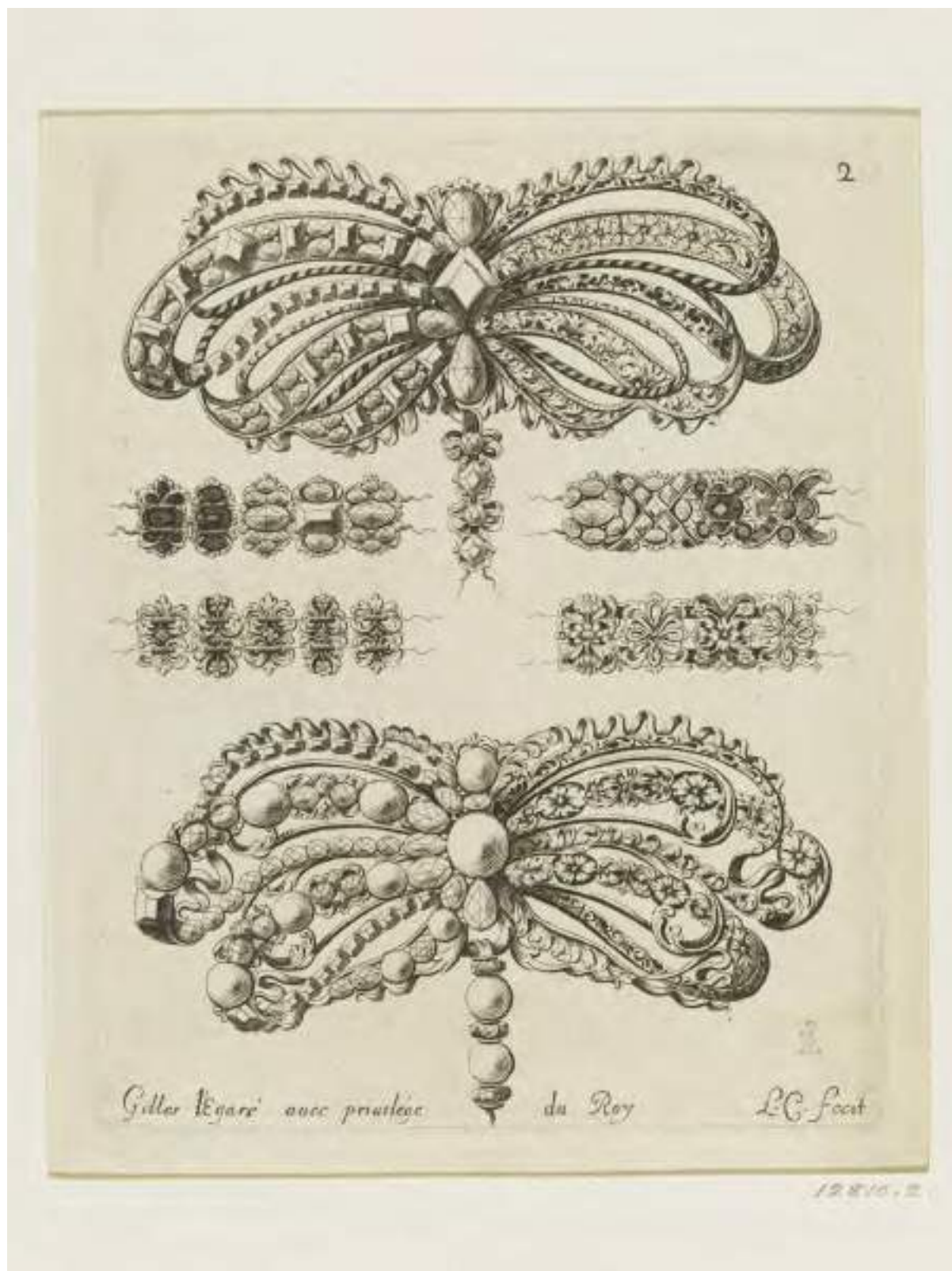


Рис. 65. Страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ль Эгарэ с изображением украшений «наполовину спереди наполовину сзади». Франция, 1663 г. галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.

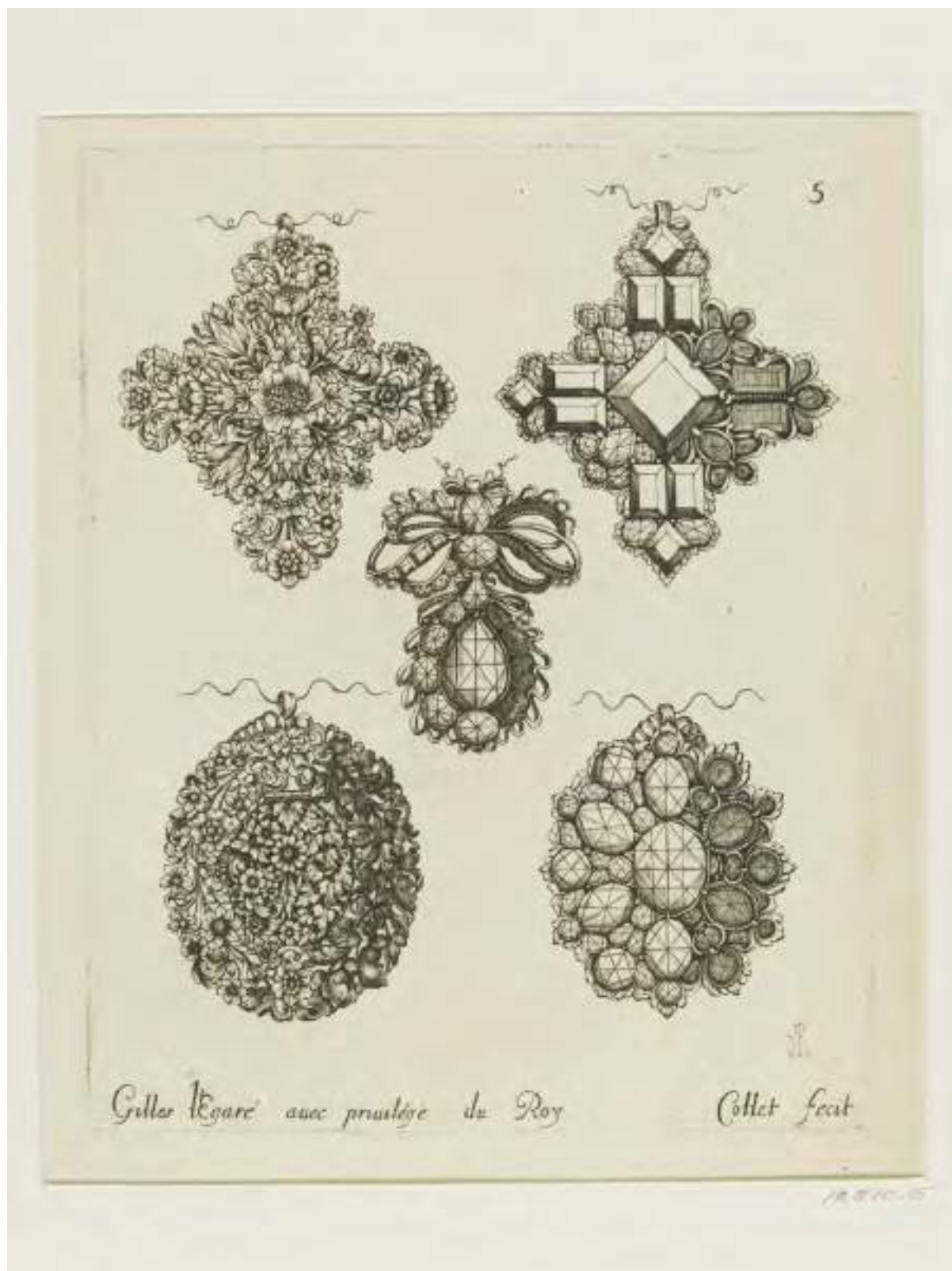


Рис. 66. Страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ль Эгарэ с изображением украшений «наполовину спереди наполовину сзади». Франция, 1663 г. галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.



Рис. 67. Страница «Королевского альбома» французского ювелира Ж. ль Эгарэ с изображением различных украшений в разных ракурсах. Франция, 1663 г. галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.

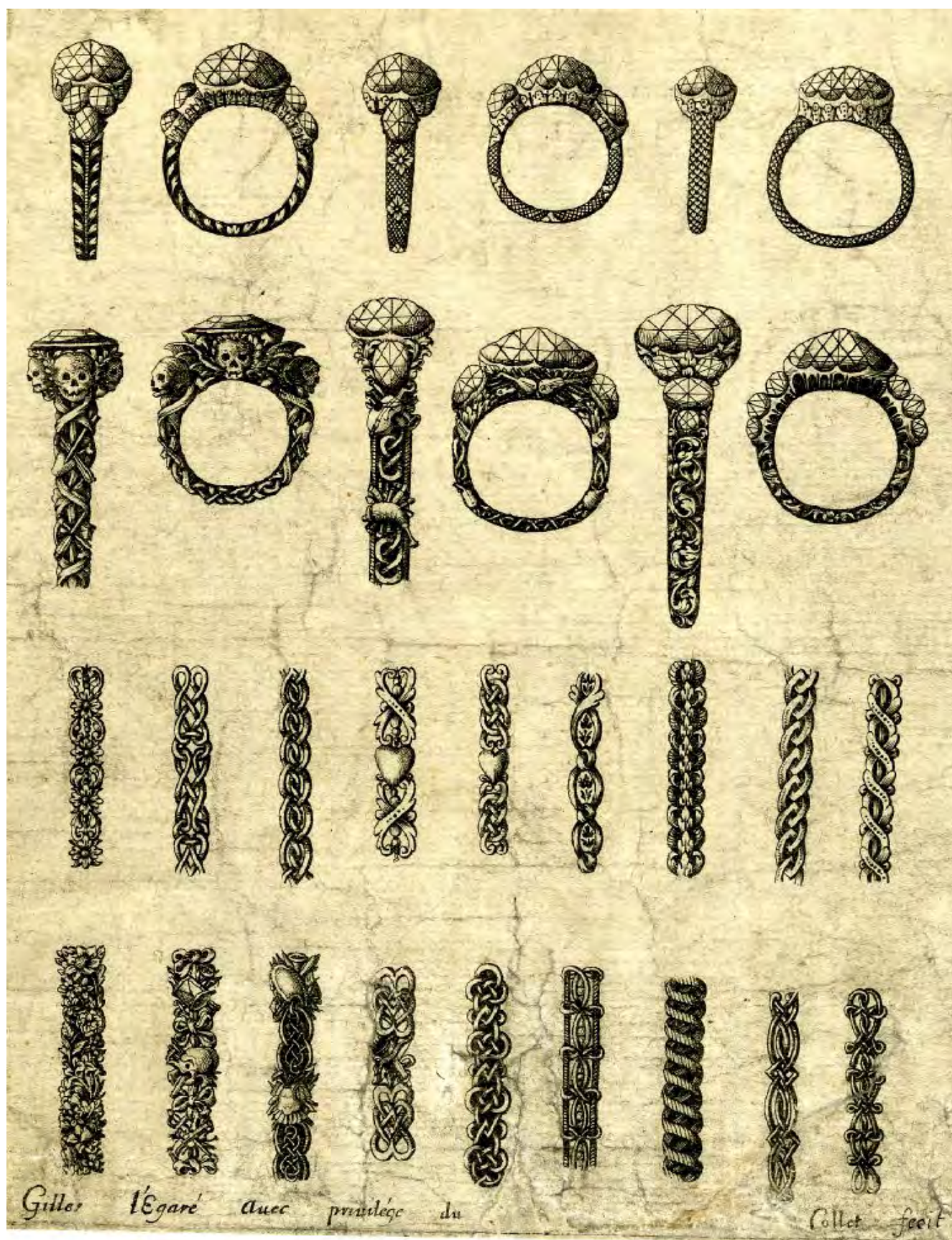


Рис. 68. Гравюра с изображениями колец в различных ракурсах французского ювелира Ж. ль Эгарэ. Франция. 1670-е гг. галерея Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.



Рис. 69. Страница из альбома орнаментов для архитекторов и ваятелей А. де Винтера. Голландия. XVII в. Галерея виктории и Альберта. Лондон. Великобритания.



Рис. 70. Образцы серег начала XVIII в. Российская империя. (из собрания ГИМ).



Рис. 71. Образцы колец XVIII в. Российская империя. (из собрания ГИМ).



Рис. 72. Брошь-потбукет «Большой букет». Золото, серебро, бриллианты, эмаль. Разноцветие камней достигнуто за счет наложения под бесцветные бриллианты цветной фольги. 1750-е гг.  
(Из собрания Алмазного фонда ГОХРАНа России).



Рис. 73. Парюра из эгрета и серег на мотив фонтана. Золото, серебро, бриллианты, сапфиры. 1750-е гг.  
(Парюра принадлежала императрице Елизавете Петровне. Из собрания Алмазного фонда ГОХРАНа России).



Рис. 74. Кольцо «Малый букет». Золото, серебро, бриллианты, эмаль. Разноцветие камней достигнуто за счет наложения под бесцветные бриллианты цветной фольги. 1750-е гг.  
(Из собрания Алмазного фонда ГОХРАНа России).



Рис. 75. Аграф. Мастера Ж.-А. Дюбюлон, М. Ратецев. Золото, серебро, бриллианты. 1750-е гг.  
(Из собрания Алмазного фонда ГОХРАНа России).



Рис. 76. Шпилька-бант. Мастер Л.-Д. Дюваль. Золото, серебро, бриллианты огранки «роза». Санкт-Петербург. 1760-1770 гг. (Из собрания Алмазного фонда ГОХРАНа России).



Рис. 77. Эскизы украшений. Автор: Pasquer-Remi Mondon.  
Франция. XVIII в. Хранится в музее Метрополитан. Нью-Йорк.  
США.



Рис. 78. Ожерелье из коллекции принцессы фон Тюрн унд Таксис (скорее всего переделано в начале XIX в. [1. с. 50]).



Рис. 79. Полупарюра с топазами и бриллиантами. 1-я четв. XIX в. («орнамент, более характерный для XVIII в. [1. с. 60]).



Рис. 80. Серьги «жирандоль». Испания. Кон. XVIII в.



Рис. 81. Серьги с гранатами. Каталония. Возм. нач. XIX в.



Рис. 82. Полупарюра из золота с черной эмалью и самоцветами.  
Ок. 1830 г. Северная Италия (?).



Рис. 83. Украшение для волос с бриллиантами. Франция. Сер. XIX в.



Рис. 84. Золотая парюра с эмалью и самоцветами. Ок. 1840 г. Швейцария или Северная Италия. При получении завитков использована штамповка [1. с. 108].



Рис. 85. Бриллиантовая корсажная брошь. Франция. 1840-е гг.



Рис. 86. Комплект из трех брошей с опалами и бриллиантами.  
Европа. Сер. XIX в.



Рис. 87. Ожерелье и серьги с камнями (фрагмент). Франция (?). 1870-е гг.



Рис. 88. «Гольбейнская» подвеска из золота с эмалью и жемчугом. Англия.  
Ок. 1870 г.



Рис. 89. Бриллиантовое ожерелье. Кон. XIX в. Трансформируется в тиару.



Рис. 90. Бриллиантовая тиара. Посл. четв. XIX в. Каждый из цветков можно снять с рамки и носить как брошь. Внизу типичные застёжки для брошей, прилагавшиеся к подобным украшениям. Фирма «Хант и Роскел».



Рис. 91. Полупарюра из золота с эмалью и бриллиантами (увелич).  
Ок. 1890 г. На украшениях – характерная для конца XIX в. опалесцирующая  
эмаль.



Рис. 92. Серьги с опалами и бриллиантами. Ок. 1880 г.



Рис. 93. Серьги с подвесками, с бриллиантами и изумрудами. Ок. 1905-1910-х гг.



Рис. 94. Коллекция исторических украшений, Изготовитель: John Hardman & Co, Бримингем, Англия. Хромофотография. Автор: М.Д. Уайетт. 1851 г.

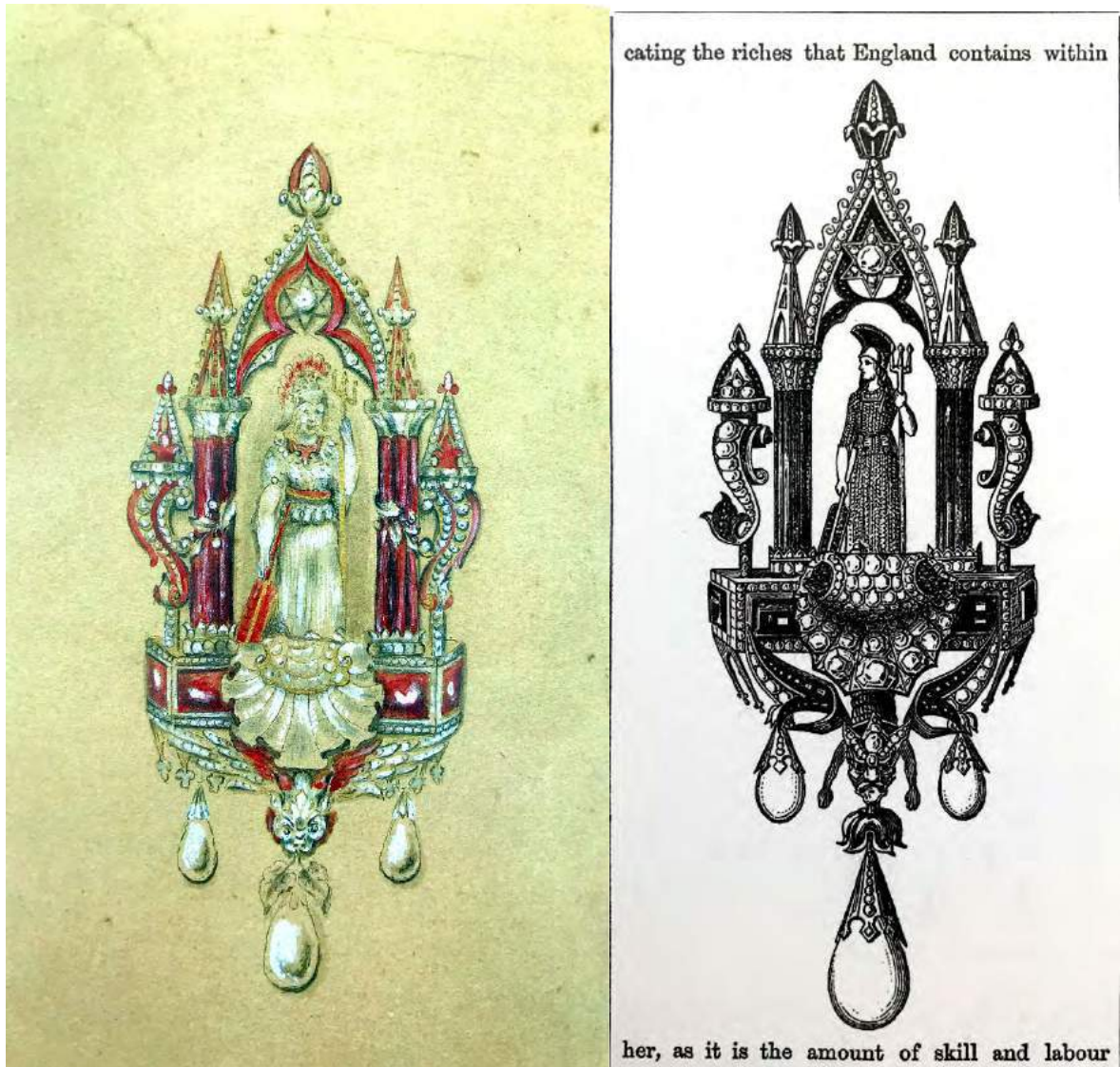


Рис. 95. Подвеска «Британия» (в материале не выполнялась)

Слева – эскиз; автор: Э.Левини; картон, акварель, Австралия, ок. 1850.  
 Планируемые материалы: золото, около 400 бриллиантов, 3 жемчужины  
 «барокко», цветные эмали.  
 Справа – Иллюстрация подвески в журнале *Art-journal Illustrated Catalogue*,  
 Англия, 1851 г.

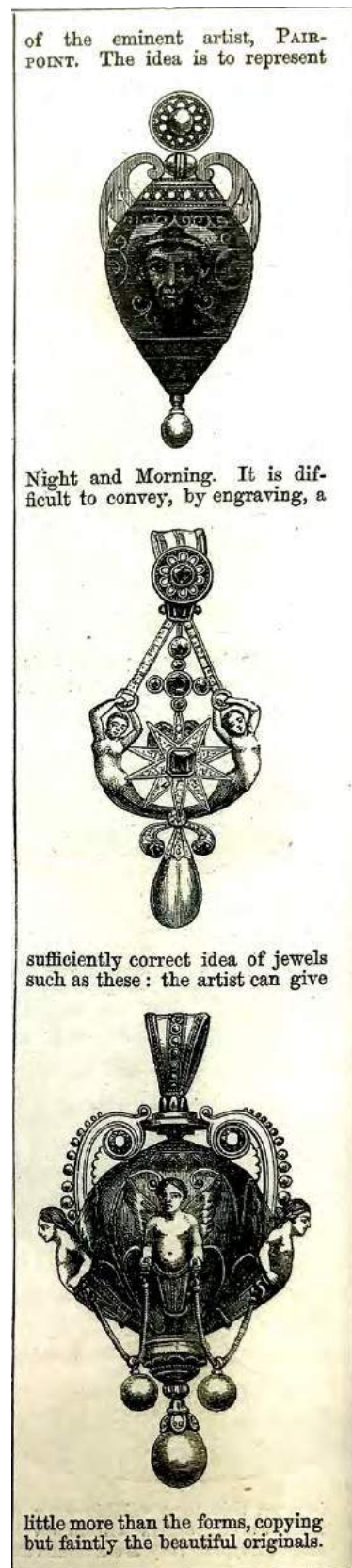


Рис. 96. Серия аллегорических подвесок в стиле Ренессанса. Автор К.Джулиано. Литография из журнала *Art-journal Illustrated Catalogue*. Англия. 1862 г.



Рис. 97. «Девонширская парюра». Автор: Ч.Ф. Хэнкок. Хромофотография Дж.Б. Уоринга. *Art-journal Illustrated Catalogue*. Англия. 1862 г.



Рис. 98. Золотая подвеска с жемчужиной, автор: Л. Уайс. Ок. 1850.  
Справа: гравюра растительного орнамента М. Шонгауэра, послужившая «творческим источником» для подвески. Германия. 1470-1474 гг.



Рис.99. Серия подвесок в стиле Ренессанса. Хромофотография. Англия. 1860 г.

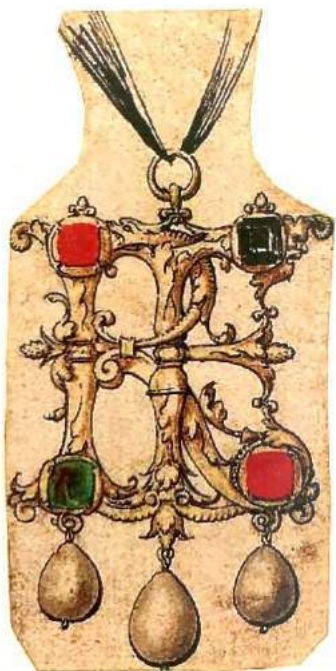


Рис. 100. «Гольбейнские» подвески из позолоченного серебра с самоцветами и жемчугом. Слева: эскизы. Справа: готовые изделия. Автор: А. Клиберг. Вена, Австрия. 1876-1877 гг.



Рис. 101. Коллекция штампованных брошей конца XIX в. На большинстве – клеймо Бримингема.



Рис. 102. Коллекция недорогих золотых брошей с самоцветами. Англия.  
Кон. XIX в.



Рис. 103. Украшение для корсажа с ориентальным орнаментом. Платина, бриллианты, жемчуг. 1910-е гг.



Рис. 104. Украшение для корсажа. Платина, бриллианты, сапфиры.  
*Cartier*. 1910-е гг.

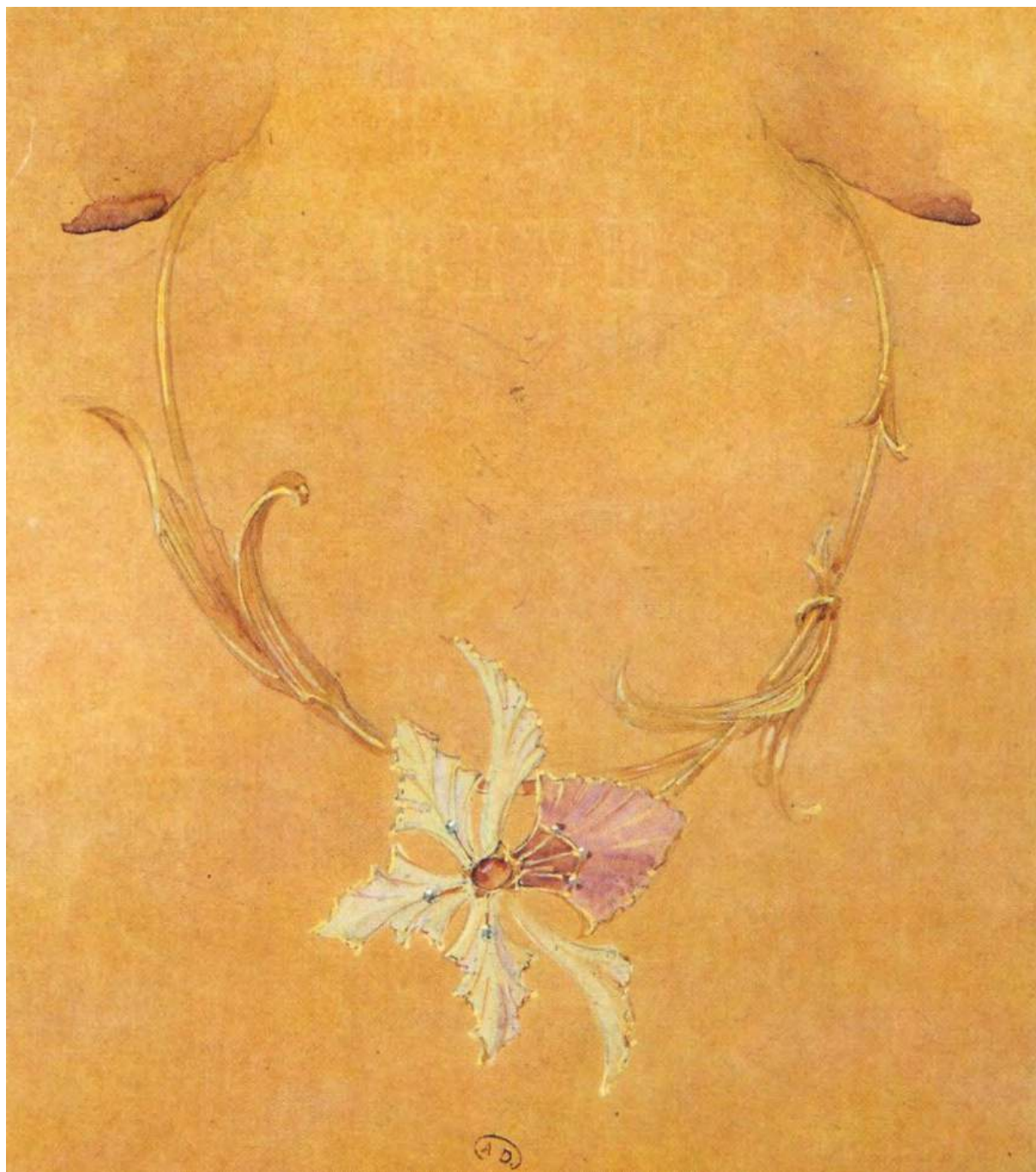


Рис. 105. Эскиз колье. Акварель. Автор: Ж.Фуке. Франция 1915г.

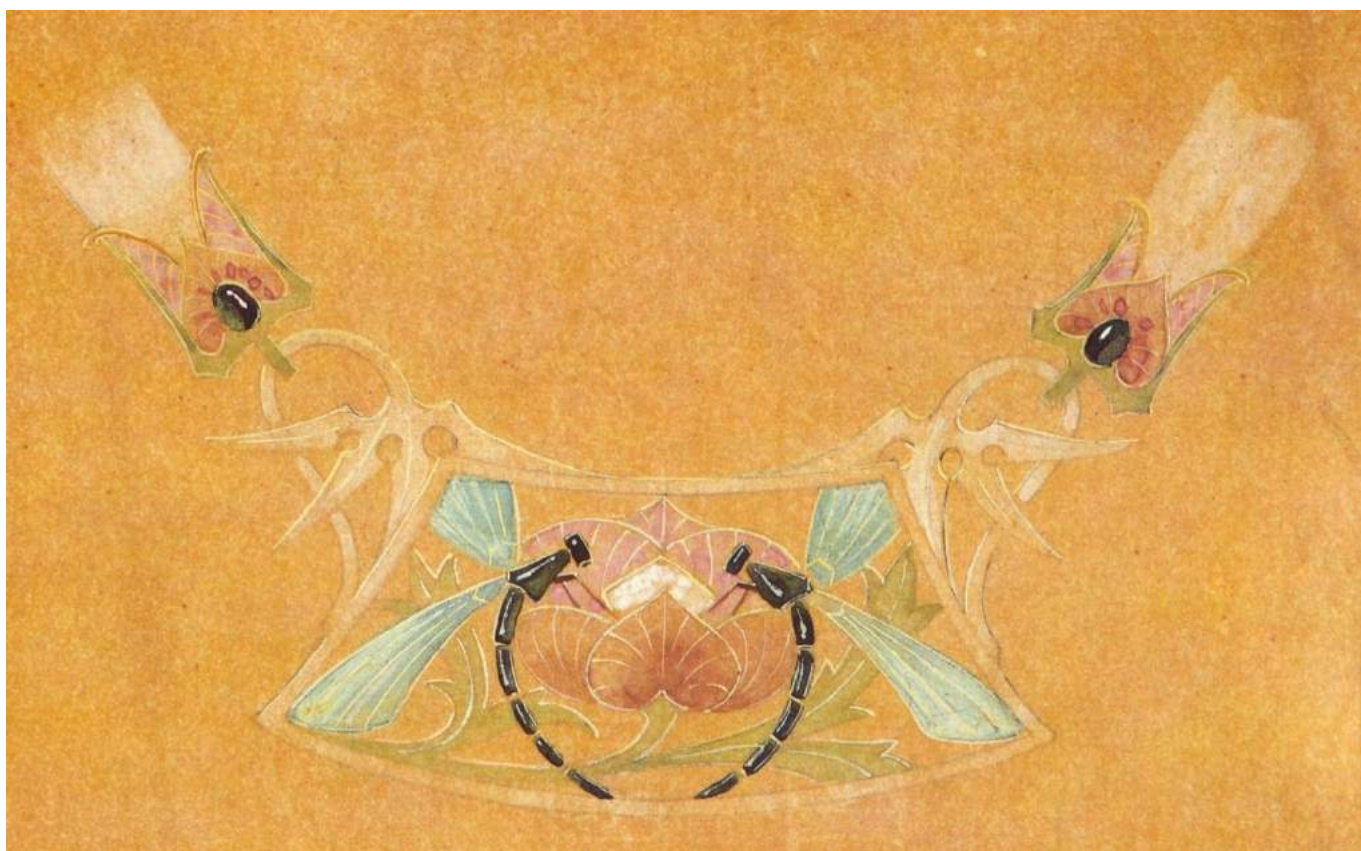


Рис. 106. Эскизы Ж.Фуке. 1910-1919гг.

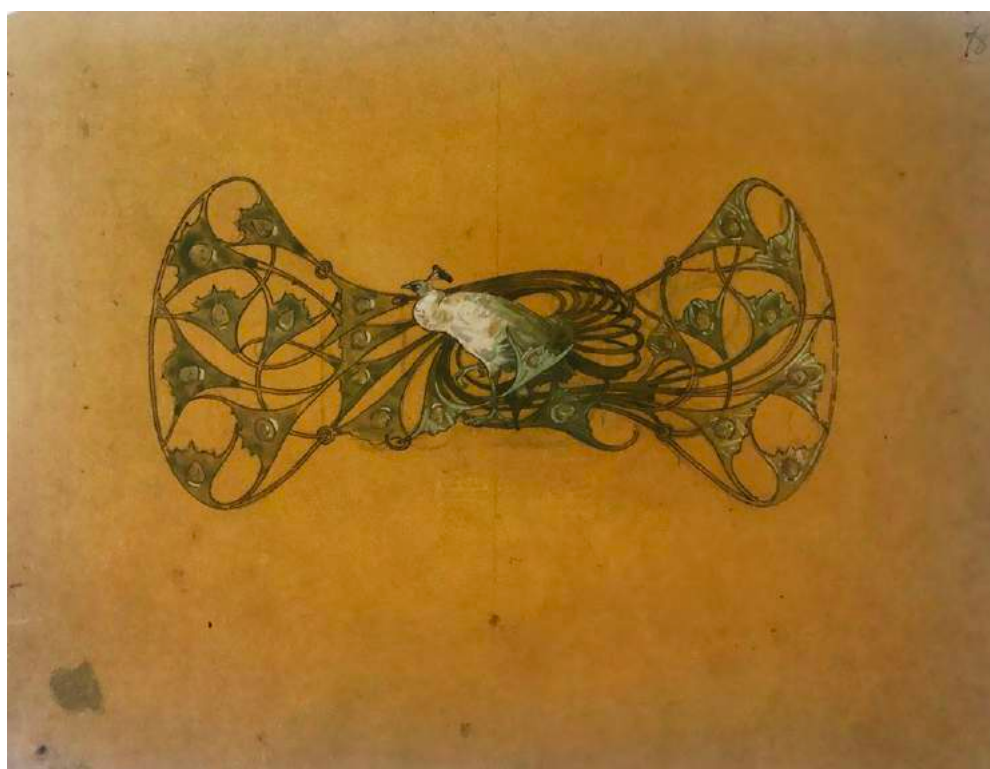


Рис. 107. Украшение для корсажа «Павлин». Сверху – готовое изделие. Снизу – эскиз. Р.Лалик. Франция 1910-е гг.



Рис. 108. Гребень. Сверху – готовое изделие. Снизу – эскиз. Р.Лалик.  
Франция 1910-е гг.



Рис. 109. Деталь чокера. Сверху – готовое изделие. Снизу – эскиз. Р. Лалик.  
Франция. 1910-е гг.



Рис. 110. Бандо. Белое золото, бриллианты, жемчуг. *Cartier*. 1920-е гг.



Рис. 111. Брошь с историческим древнеегипетским фаянсом. *Cartier* Белое золото, бриллианты, оникс. Нач. 1920-х гг.



Рис. 112. Эскизы ювелирного дома *Cartier*. 1920-1930-е гг. Слева направо: брошь для декольте, браслет, брошь-эполета.



Рис. 113. Витрина *Cartier* на международной выставке современных декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 году.



Рис. 114. Брошь *Van Cleef & Arpels*. Белое золото, изумруды, бриллианты новой огранки: «57-гранной», «багет», «маркиз». 1928г.



Рис. 115. Эскизы брошей. Гуашь, акварель. *Cartier*. 1920-1930-е гг.



Рис. 116. Брошь и серьги из золота с самоцветами. 1940-е гг.



Рис. 117. Клипсы и кольцо из золота с нефритом и бриллиантами. 1940-е гг.



Рис. 118. Колье и серьги. Золото, самоцветы. 1945г.



Рис. 119. Брошь «Райская птица». Золото, рубины, сапфиры, бриллианты.  
*Van Cleef & Arpels*. 1942 г.



Рис. 120. Броши 1950-х гг. Разные авторы и материалы.



Рис. 121. Брошь «Снежинка». Золото. Бриллианты. *Van Cleef & Arpels*. Франция. 1956 г.



Рис. 122. Брошь *Panthere*. Белое золото, сапфиры, бриллианты. *Cartier*. Франция. 1949 г.



Рис. 123. Браслет из белого золота с бриллиантами и рубинами. 1945 г. Реплика оригинального браслета *Van Cleef & Arpels*.



Рис. 124. Золотой браслет. 1940-е гг.



Рис. 125. Броши. Разные авторы. Типичный дизайн 1950-х гг.



Рис. 126. Коллекция золотых брошей с эмалью и самоцветами в натуралистическом стиле. Дизайн Э. Серафини. Италия. 1950-е гг.



Рис. 127. Бриллиантовое кольцо. 1950-е гг.



Рис. 128. Гарнитур из броши, серег и браслета. Золото, рубины, бриллианты, жад. Дизайн *R.C. von Ripper*. США. 1955 г.



Рис. 129. Эскиз броши и брошь из золота с бриллиантами. С. Бельперон. Франция.  
Кон. 1930-х – нач. 1940-х гг.



Рис. 130. Эскиз броши и брошь из золота с кораллом. С. Бельперон. Франция.  
Кон. 1930-х – нач. 1940-х гг.

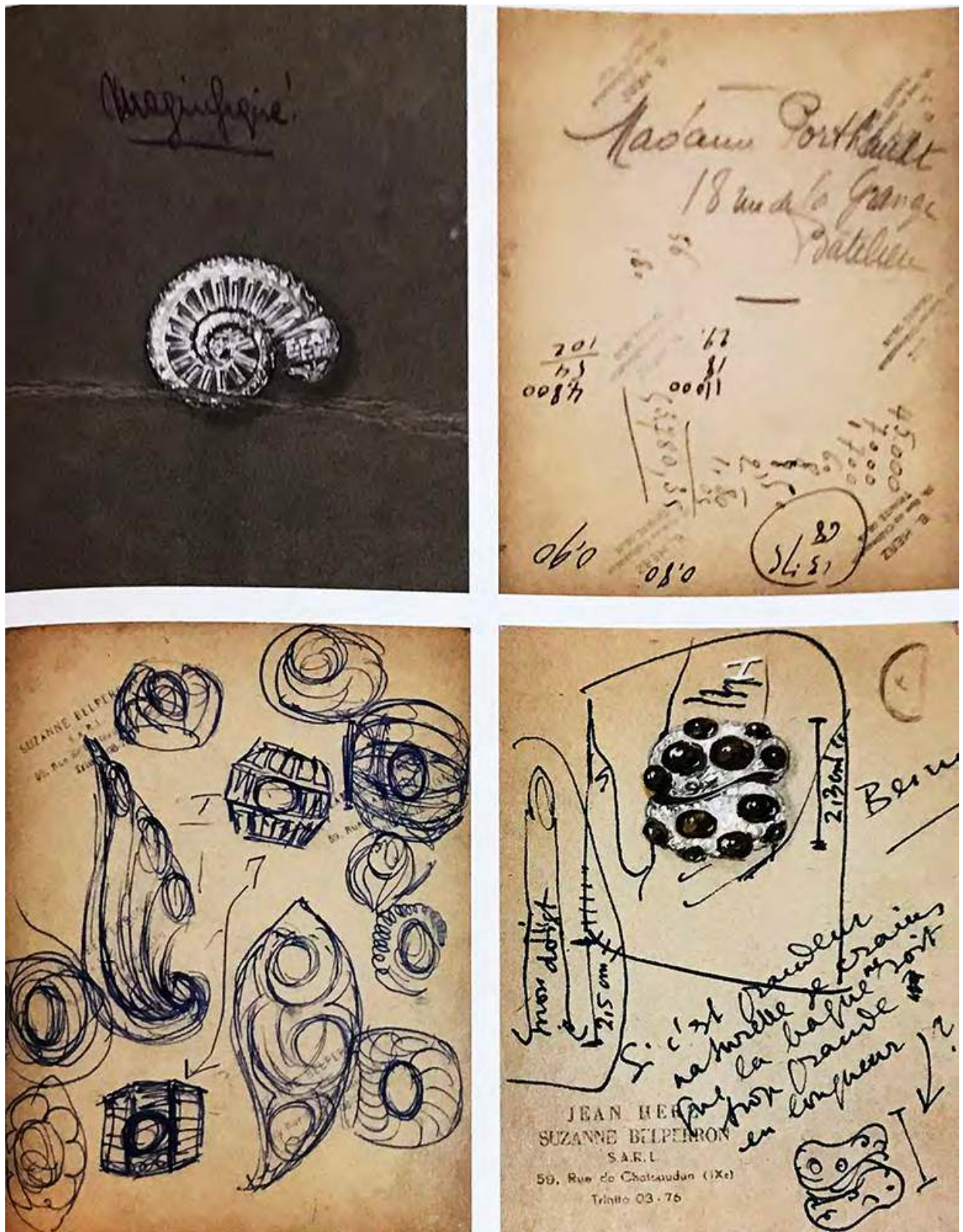


Рис. 131. Эскизы и наброски С. Бельперон. Разные годы. Франция. 1940-е гг.

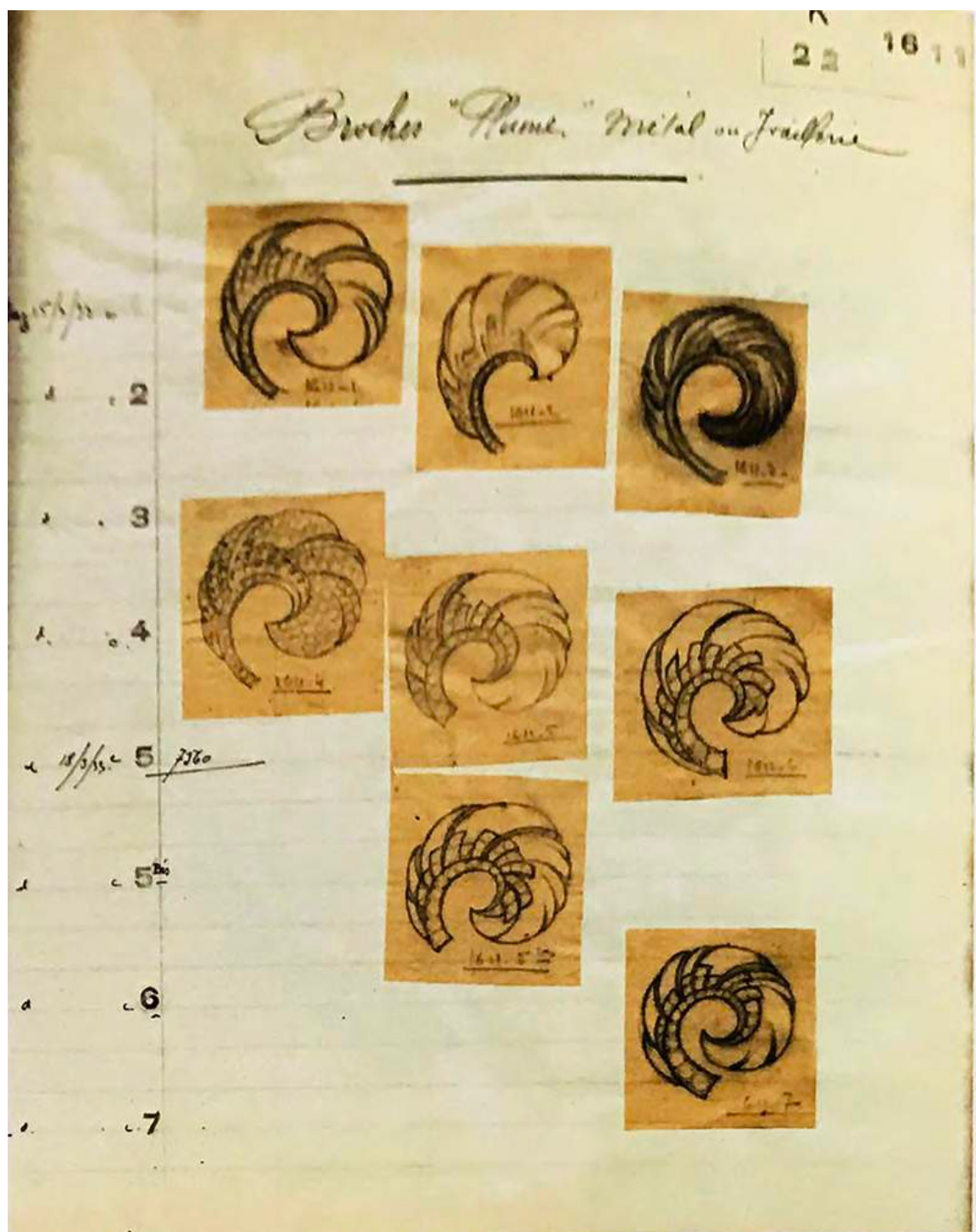


Рис. 132. «рабочие» эскизы С. Бельперон. 1932 г.



Рис. 133. Иллюстрация украшений Voivín для Vogue. 1934 г. (?).



Рис. 134. Кольцо из белого золота с сапфирами и бриллиантами и его эскиз. Херц и Бельперон. Франция. Кон. 1930-х гг.



Рис. 135. Иллюстрация украшений С. Бельперон для Harpers Bazaar. В. Гуго. 1936 г.



Рис. 136. Коллекция украшений. Дизайн *A. Grima*. Нач. 1960-х гг.



Рис. 137. Гарнитур из горного хрусталя с лазуритом и бриллиантами.  
*Garrard*. Англия. Кон. 1960-х гг.



Рис 138. Гарнитур с рубиновыми и бирюзовыми кабошонами из золота с бриллиантами. Mauboussin. Типичный дизайн 1970-х гг.



Рис. 139. Бриллиантовая брошь. 1970-е гг.



Рис. 140. Серьги из золота с ракушками и бриллиантами. Дизайн Ж.Шлюмберже для Tiffany. 1960 г.



Рис. 141. Брошь из золота с кораллом, рубинами и бриллиантами. *Kern*. 1960 г.



Рис. 142. Две броши из золотых самородков с жемчугом. Дизайн *Wagner*. 1965 г.



Рис. 143. Брошь из золота с бриллиантами и изумрудами. Дизайн *G. Weil*. 1970 г.



Рис. 144. Браслеты из золота с бриллиантами и сапфирами.  
*BVLGARI*. 1990-е гг.



Рис. 145. Серьги с антисимметрией.  
 Слева: бесцветные и черные бриллианты. Справа: культивированный жемчуг разных цветов, бриллианты. *de Grisogono*. Кон. 1990-х гг.



Рис. 146. Серьги. Золото, изумруды, бриллианты. 1990-е гг.



Рис. 147. Гарнитур из золота с бриллиантами. *BVLGARI*. Кон. 1990-х гг.

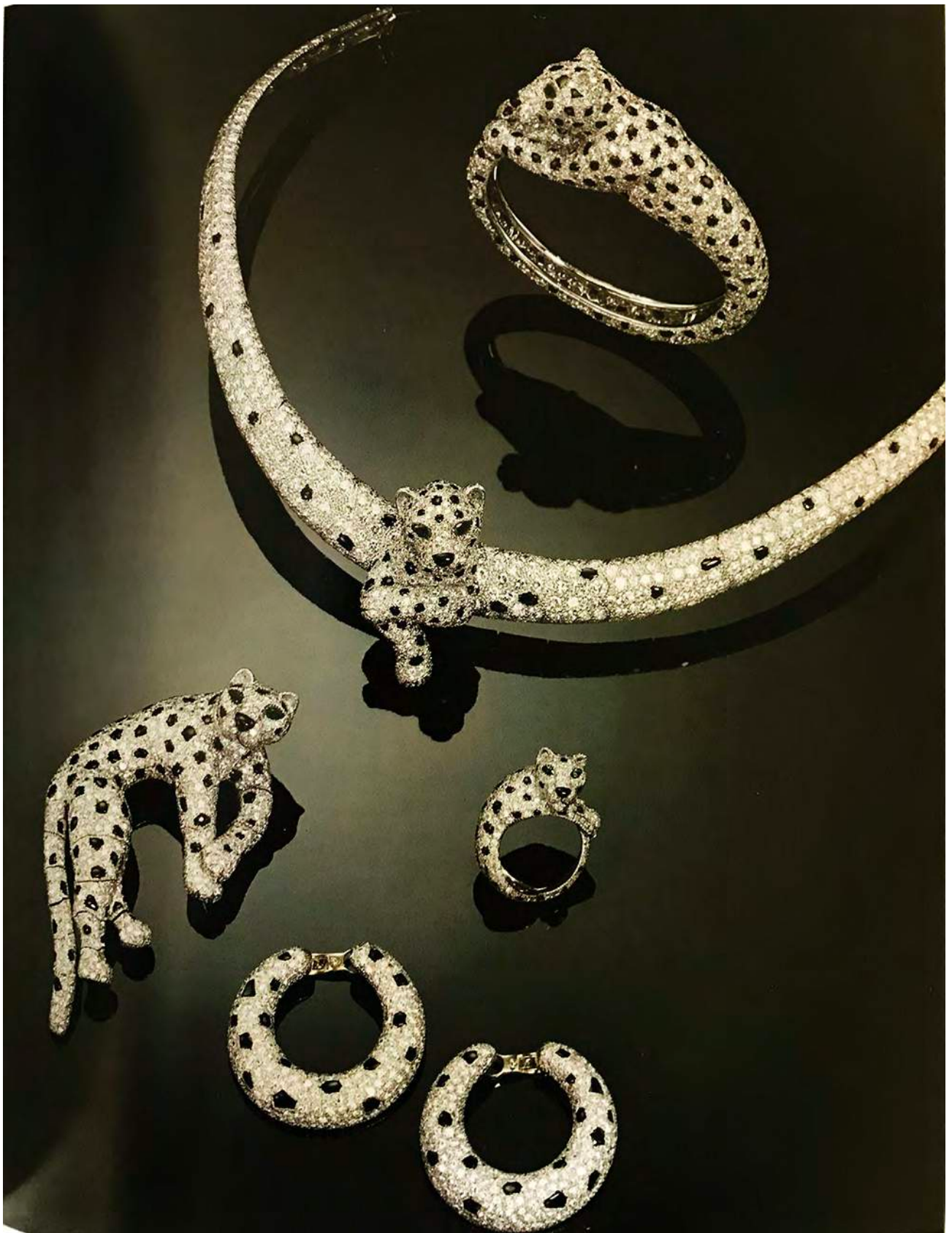


Рис. 148. Украшения коллекции «*Panthere*». *Cartier*. Белое золото, бриллианты, оникс. Кон. 1990-х гг.



Рис. 149. Колье из белого золота и уникальных бриллиантов. *Graff*.  
Нач. 2000-х гг.



Рис. 150. Фактурированный золотой браслет в стиле «минимализм». Дизайн В. Аккад. Ливан. 2010-е гг.



Рис. 151. Брошь «Всадник». Платина, сапфиры. Бриллианты. Дизайн: К.К. Ахикара. Япония. 2010-е гг.



Рис. 152. Серьги из платины с бриллиантами (слева – с лунным камнем). Дизайн В.Аккад. Ливия. 2010-е гг.



Рис. 153. Серьги «пейсли». Платина, белый и золотой жемчуг, желтые и бесцветные бриллианты. Дизайн В.Бхагат. 2010-е гг.



Рис. 154. «Креольские» серьги из белого золота, с пресноводным жемчугом и бриллиантами. Дизайн Л. Боймер. Франция. 2010-е гг.



Рис. 155. Колъе «Чампакали» из платины, с бирманскими рубинами, жемчугом и бриллиантами. Дизайн В.Бхагат. Индия. 2010-е гг.



Рис. 156. Брошь «водоросли». Золото, перегородчатая эмаль, бриллианты, турмалины, серебро. Дизайн Л.Камино. Испания. 2010-е гг.



Рис. 157. Браслет. Белое и желтое золото, бесцветные и желтые бриллианты. Дизайн М. делла Валле. Италия. 2010-е гг.

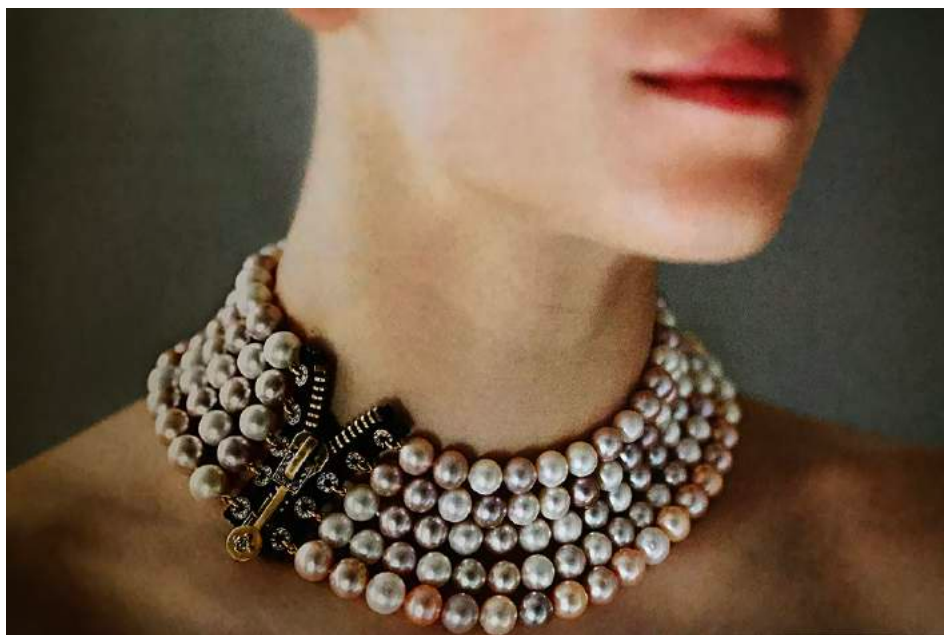


Рис. 158. Жемчужное кольцо «на молнии». Дизайн П.Фабр. 2010-е гг.



Рис. 159. Серьги «Люстра». Родированное и желтое золото, бесцветные и желтые бриллианты. Дизайн М. Онг. Гонконг. 2010-е гг.



Рис. 160. Брошь «Звездный взрыв». Золото, пресноводный жемчуг, зеленые турмалины, перидоты, лунные камни, бриллианты. Дизайн Н. Варни. США. 2010-е гг.

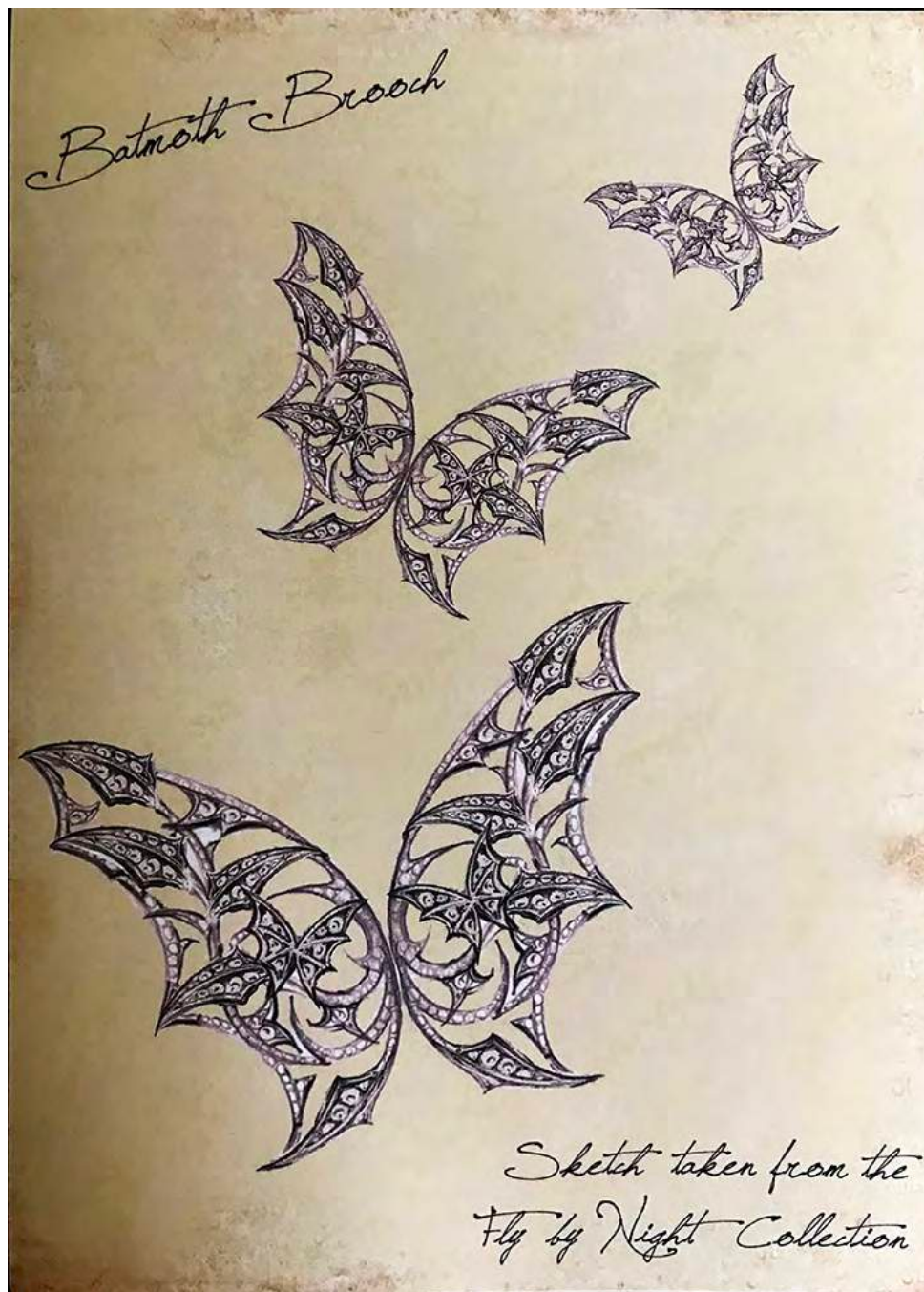


Рис. 161. Эскиз броши «Ночная бабочка». Гуашь, бумага. Дизайн С.Вебстер. Англия. 2010-е гг.

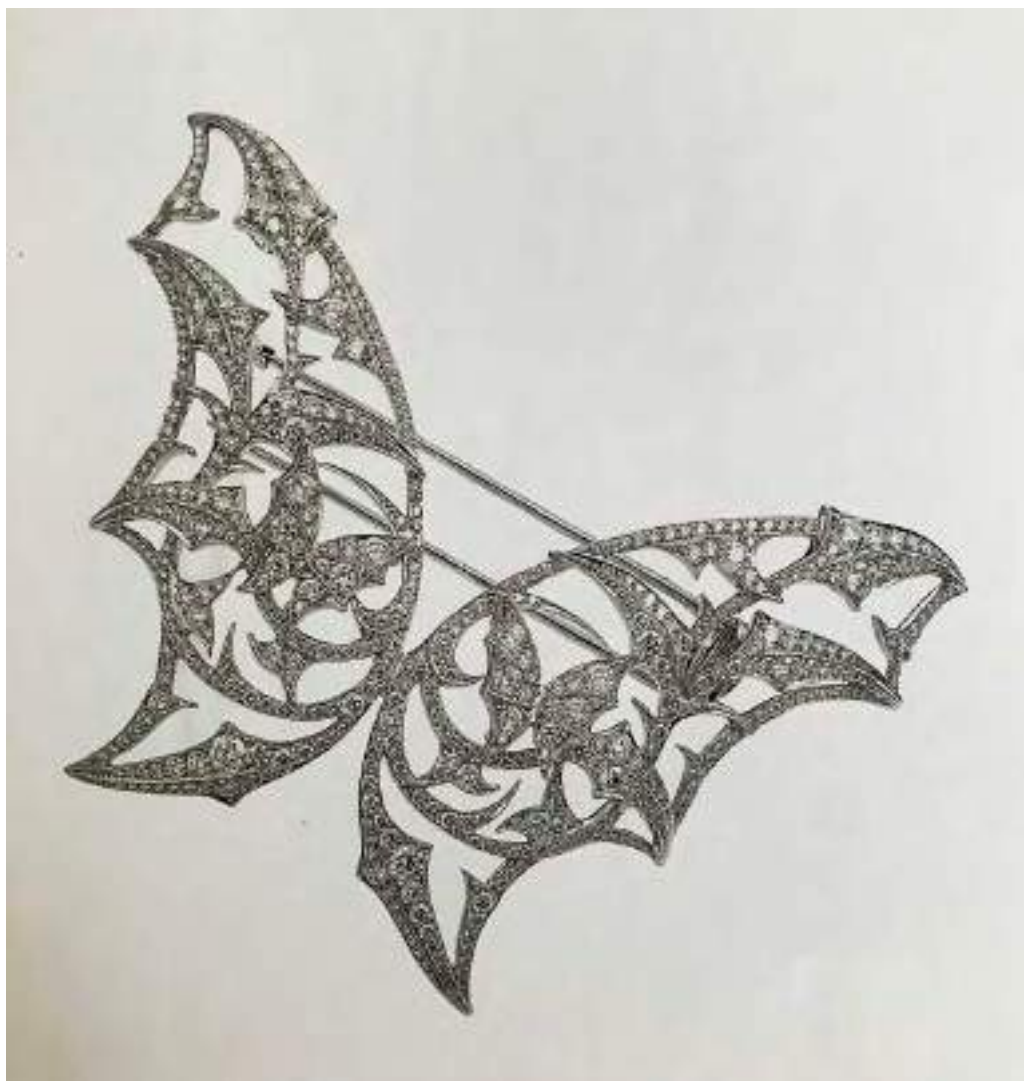


Рис. 162. Брошь «Ночная бабочка». Платина, бриллианты. Дизайн С.Вебстер.  
Англия. 2010-е гг.



Рис. 163. Эскиз и кольцо «Дракон». Белое золото, жемчуг, рубины. Дизайн С. Вебстер. Англия. 2010-е гг.



Рис. 164. Серьги с подвесами. Белое золото, белый и серый жемчуг, голубой и бесцветный бриллианты «груша», бриллианты. 2010-е гг.



Рис. 165. Брошь в форме кленового листа в различных вариациях. Платина, зеленые гранаты, желтые и бесцветные бриллианты. Дизайн: К.К. Ахикара. Япония. 2010-е гг.

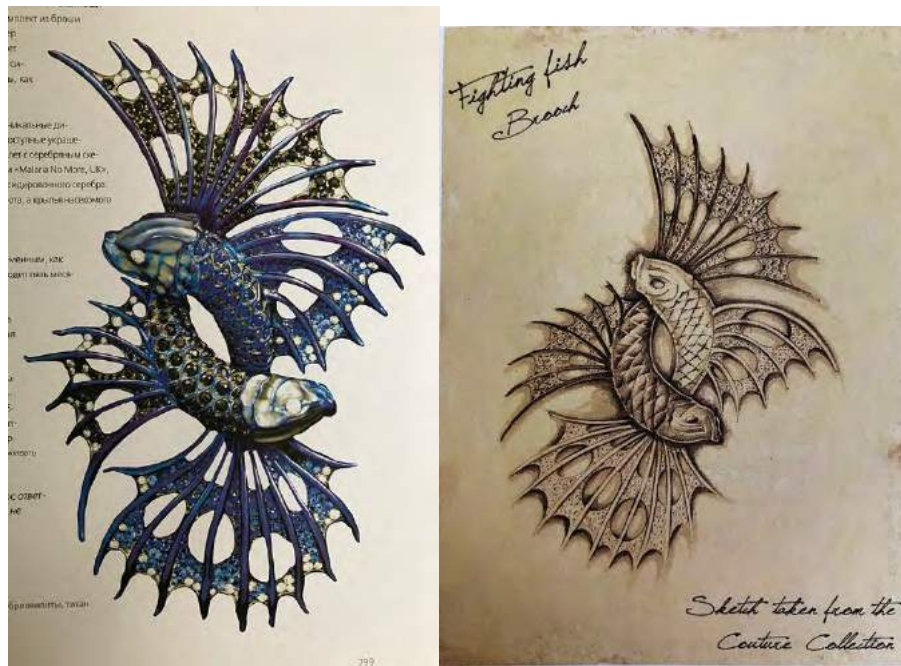


Рис. 166. Брошь и эскиз броши «Борющиеся рыбы». Титан, сапфиры, черные и бесцветные бриллианты. Дизайн С. Вебстер. Англия. 2010-е гг.



Рис. 167. Браслет на тему искусства Великих моголов. Оксидированный титан, серебро, золото, сапфиры, турмалины, аметисты, цавориты, бриллианты. Дизайн JAR (Ж.А.Розенталь). 1987г.



Рис. 168. Серьги. Серебро, позолота, стекла. Красносельские ювелирные артели. 1930-е гг.



Рис. 169. Кольца-печатки. Серебро, позолота, чернь. Артель «Северная чернь», художник Н. Заводова. Великий Устюг. 1948 г.



Рис. 170. Кулон «Гарви». Серебро, сталь, лунные камни. Художник-ювелир Ю.И. Паас-Александрова. Ленинград. 1975г.



Рис. 171. Серьги. Серебро, кварц. Свердловская ювелирно-гранильная фабрика.  
1963 г.

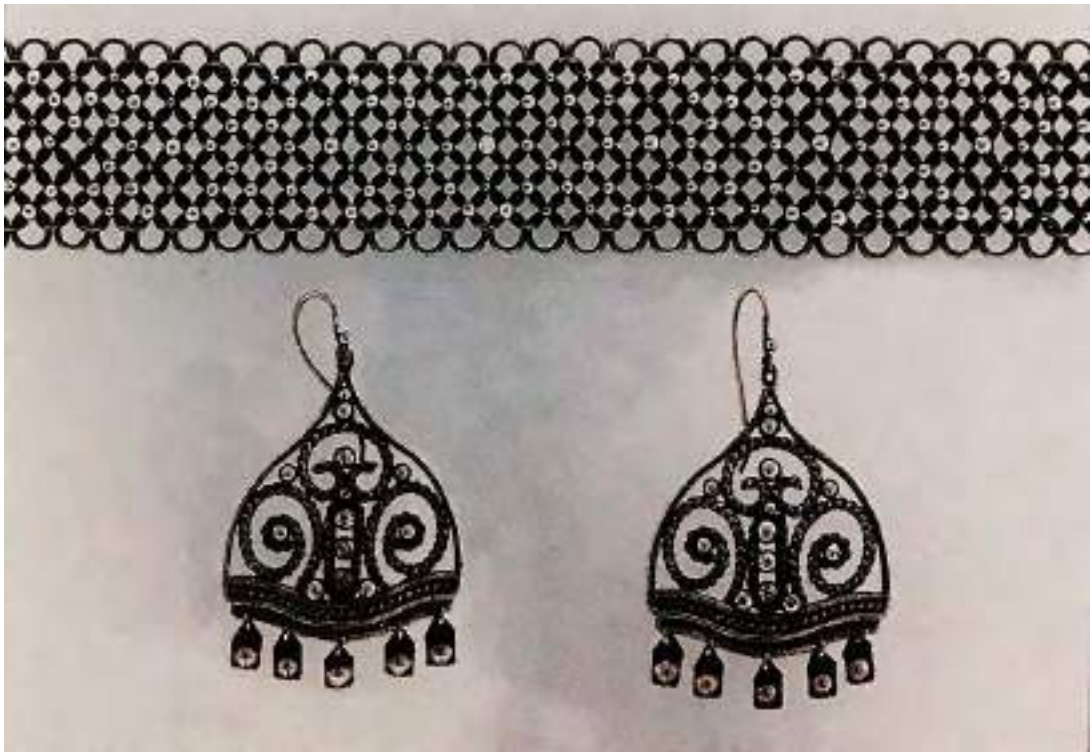


Рис. 172. Серьги и браслет (парюра (?)). Серебро, мельхиор. Художник-ювелир А.Н. Мешков. Москва. 1969 г.



Рис. 173. Браслет. Мельхиор, аметисты, жемчуг. Художник-ювелир Ю. П. Савельев. Москва. 1975 г.



Рис. 174. Гривна. Серебро, топаз. Художник-ювелир Ю. П. Савельев. Москва. 1971 г.



Рис. 175. Серьги. Серебро, турмалины, гранаты. Художник-ювелир А.И. Лапцевич. Москва. 1975 г.



Рис. 176. Колье и серьги. Серебро, жемчуг, цитрины, эмаль. Художник-ювелир О.И. Карандашева, роспись по эмали В.А. Авдиевой. Пример обращения современных мастеров к традиционным сольвычегодским эмалям конца XVII века. Москва. 1980 г.



Рис. 177. Кольцо. Золото, бриллианты, изумруд. Художник В.М. Дворкин. Бронницкий ювелирный завод. Москва. 1981 г.



Рис. 178. Брошь. Серебро, сапфир, турмалины, жемчуг, эмаль. Художник-ювелир О. И. Карандашева. Москва. 1978 г.



Рис. 179. Комплект «Январь». Мельхиор, перламутр. Художник-ювелир Н. Нужин. Ярославль. 1987 г.



Рис. 180. Коллекция колец «Бабочки». ISHIEH. 2008 г.



Рис. 181. Коллекция колец «Фонлонг». ISHIEH. 2008 г.



Рис. 182. «Ранние» эскизы. Дизайн Карапетяна М.Т. ICHIE. 2000-е гг.

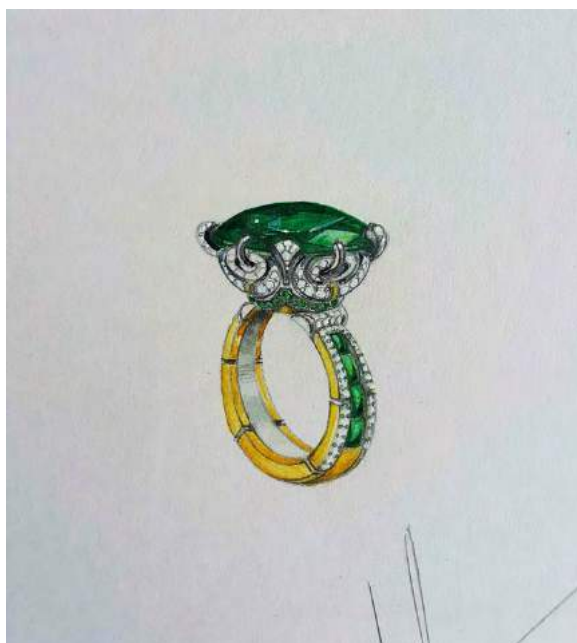


Рис. 183. Эскизы Карапетяна М.Т. ICH IEN. 2010-е гг.



Рис. 184. Кольцо «Снегири»; эскиз; материал: офисная и тонированная бумага, грифельный карандаш, акварель, гуашь. ICH IEN. 2014 г.



Рис. 185. Кольцо «Снегири»; материал: белое золото, рубины, сапфиры, бриллианты. ICHEN. 2014 г.



Рис. 186. Колье «Северная сказка». Белое золото, шпинели, бриллианты. ICHIEEN.  
2015 г.



Рис. 187. Эскиз колье «Северная сказка». Тонированная бумага, грифельный карандаш, акварель, белила, изограф. ICH IEN. 2012 г.

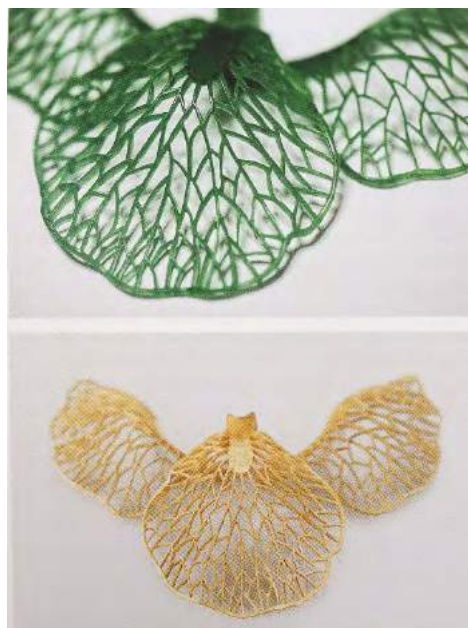


Рис. 188. Подвес «Ирис». Золото, витражная эмаль (эскиз, фрагмент восковой модели и отливки, готовое изделие). Ilgiz.F. 2015 г.



Рис. 189. Кольцо «Ирисы». Золото, опал, эмаль. Эскиз и готовое изделие. Пгиз.Ф.  
2011-2013 гг.



Рис. 190. Кольцо «Артишоки». Золото, граненный жемчуг, живописная эмаль.  
Игиз.Ф. 2011 г.



Рис. 191. Кольцо «Репейник». Золото, живописная эмаль, рубины. (Эскиз и готовое изделие). Илиз.Ф. 2013 г.



Рис.192. Кольцо и серьги «Маки. Вечер». Золото, александриты, горячая эмаль. Илиз.Ф. 2013 г.



Рис. 193. Украшения из коллекции «Восток». Алхимия. 2000-е гг.



Рис. 194. Украшения из коллекции «Каллиграфия». Алхимия. 2016 г.



Рис. 195. Украшения из коллекции «Каллиграфия». Алхимия. 2016 г.



Рис. 196. Кольца «Орех» и «Кора» из коллекции «Земля». Алхимия. 2000-е гг.



Рис. 197. Кольцо «Стрекоза» из коллекции «Восток». Алхимия. 2000-е гг.

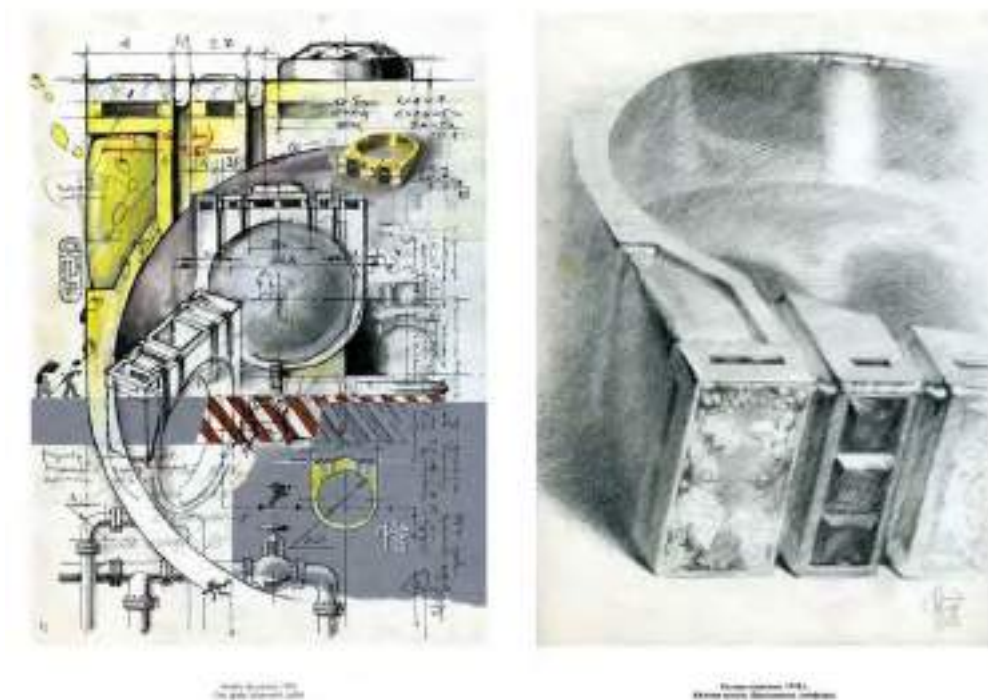


Рис. 198. Эскиз и рисунок кольца. Карандаш, тушь, гуашь. Дизайн В.Л. Глынина. 1995 г. Материалы предоставлены кафедрой «Художественный металл» МГХПА им. С.Г. Строганова.



Рис. 199. Кольцо «Всевидающее». Белое золото, аметист, бриллианты. Дизайн и исполнение В.Л. Глынина. 2014 г.



Рис. 200. Помолвочное кольцо «Галька». Белое золото, морская галька, бриллианты. Дизайн и исполнение В.Л. Глынина. 2012 г.



Рис. 201. Кольцо и серьги «Гранат и мята». Белое золото, морганит, сапфиры, жемчуг. Дизайн и исполнение В.Л. Глынина. 2016 г.



Рис. 202. Кольцо «Озеро» из серии «Италия». Белое золото, турмалин, сапфиры. Дизайн В.Л. Глынина. 2013 г.



Кольцо «Мутация», серебро, литьё, 1975.  
(ВМДПНН)

Рис. 203. Кольцо «Мутация». Серебро. Дизайн Ф. Кузнецова. 1975 г.



Брошь «Дезинформация», закладки «Доксма», «Демагогия», горячая эмаль по стали, 1991.  
(ВМДНПИ)

Рис. 204. Снизу-вверх: брошь «Дезинофрмация», закладки «Догма» и «Демагогия». Горячая эмаль по стали. Дизайн Ф. Кузнецова. 1991 г.

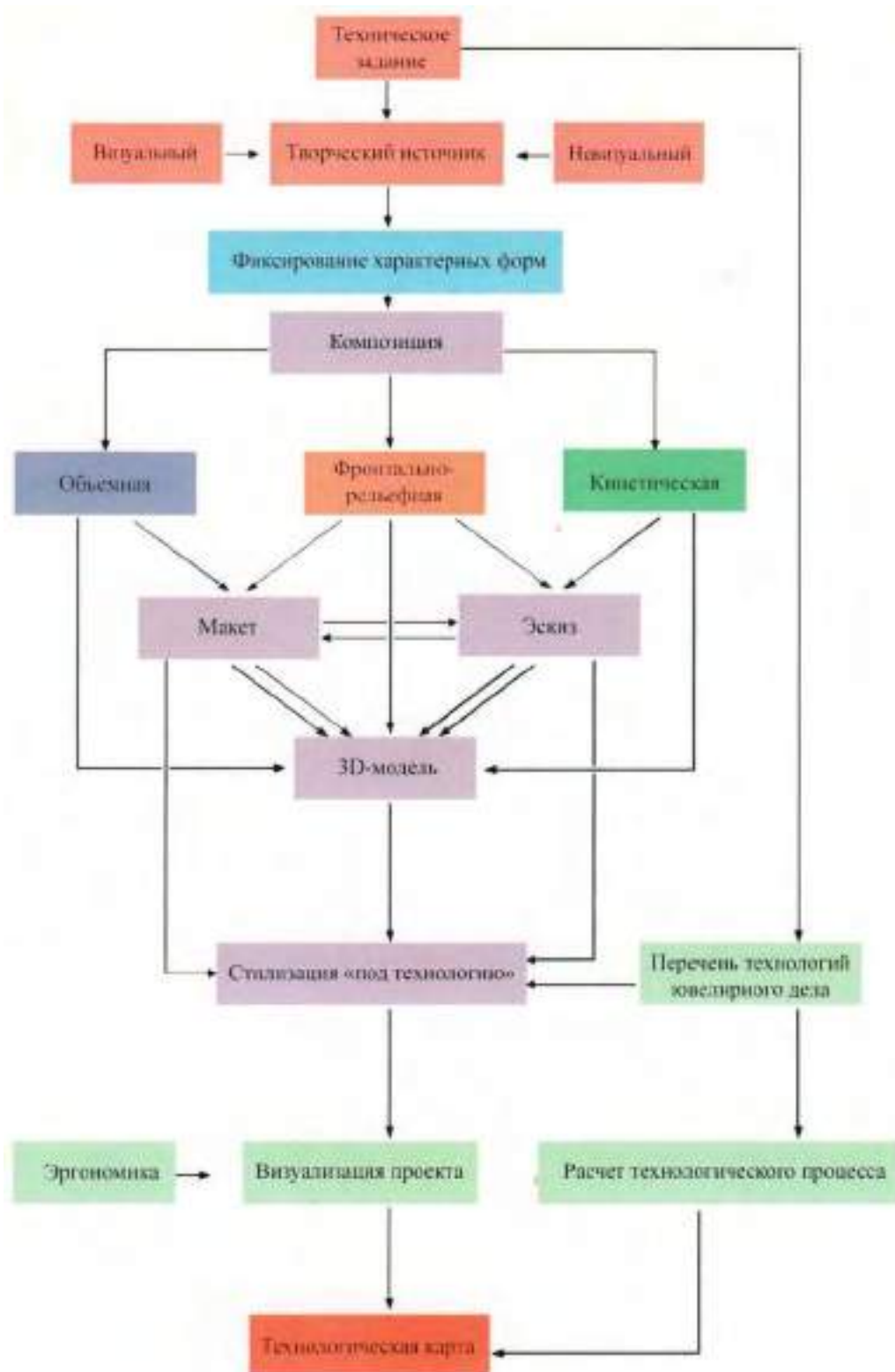


Рис. 205. Основные этапы художественного проектирования ювелирного украшения, как единичного, так и являющегося частью системы.

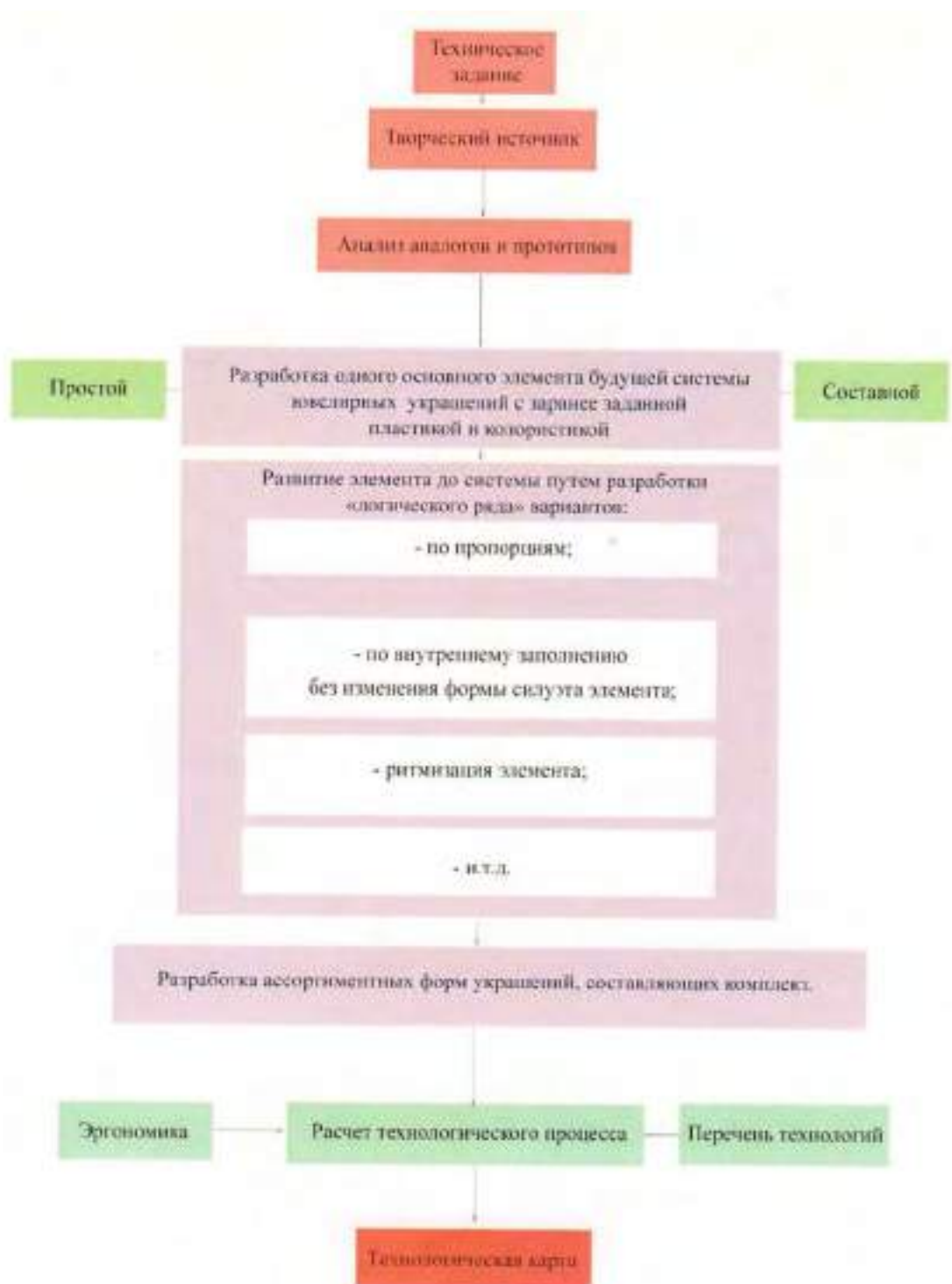


Рис. 206. Особенности процесса художественного проектирования комплекта ювелирных украшений.



Рис. 207. Особенности процесса художественного проектирования ансамбля ювелирных украшений.



Рис. 208. Перспективная коллекция украшений с пурпурным золотом. Сингапур.  
2010 г.

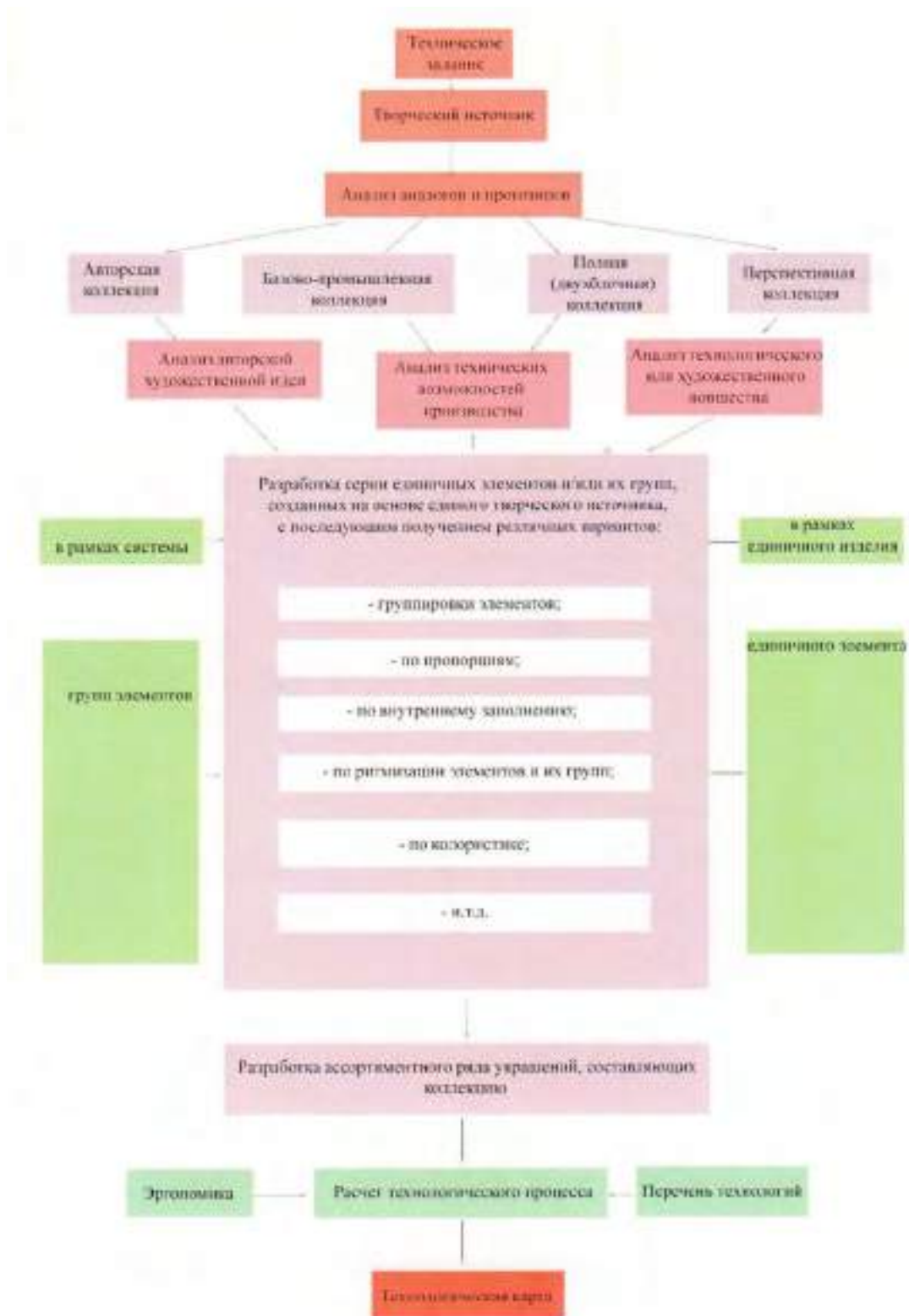


Рис. 209. Особенности процесса художественного проектирования ансамбля ювелирных украшений.



- основные активные линии
- центр композиции
- зона дисимметрии

Рис. 210. Анализ композиции колье «Северная сказка».

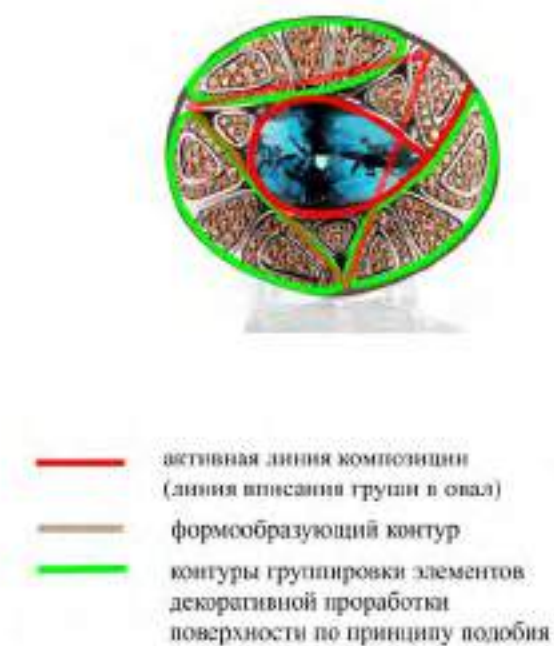


Рис. 211. Анализ композиции верхушки кольца В.Л. Глынина «Озеро».



Рис. 212. Анализ композиции кольца «Снегири».

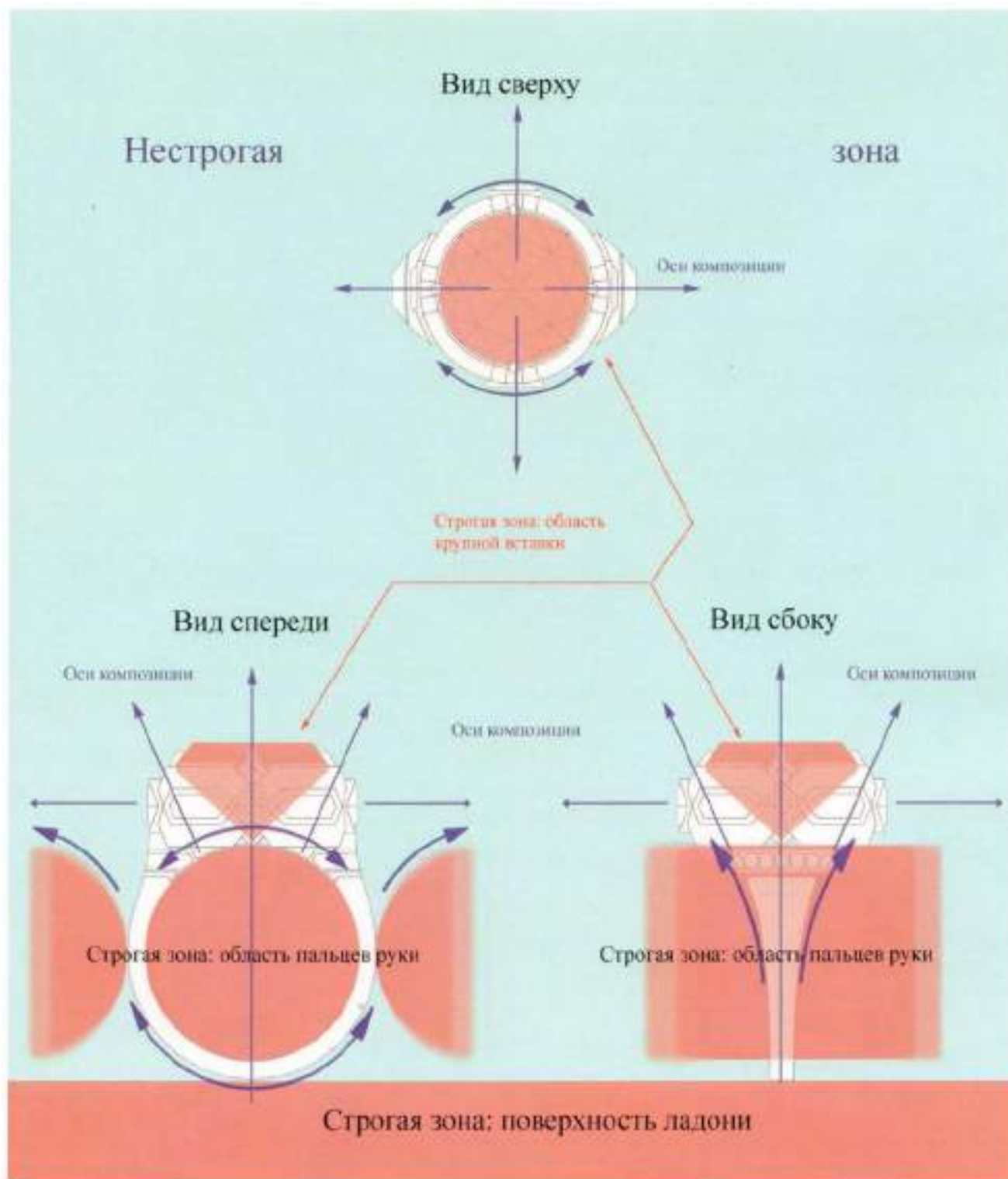


Рис. 213. Проект кольца с верушкой, выполненный методом «строгих» и «нестрогих» зон.

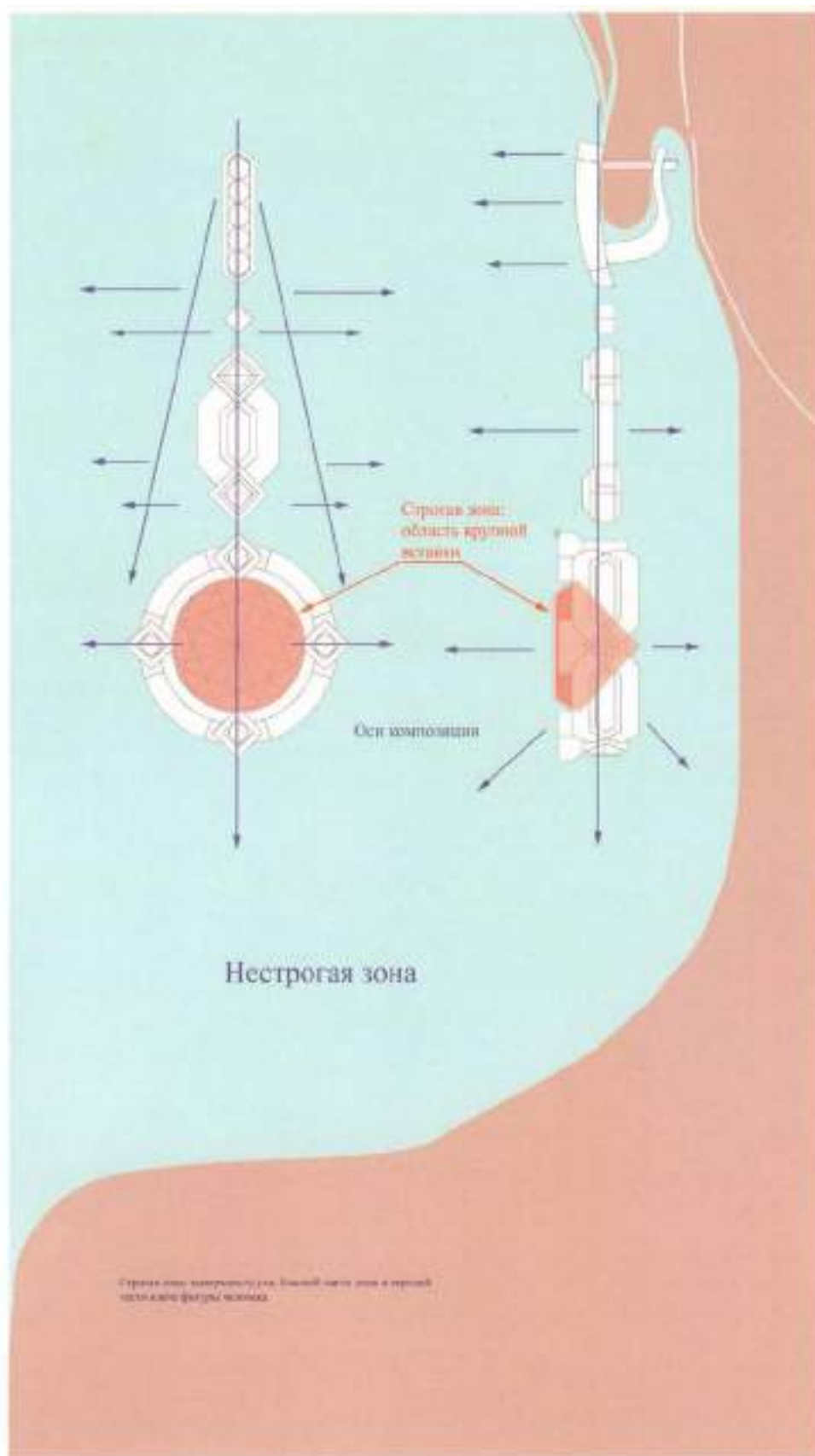


Рис. 214. Проект серег с подвесами, выполненный методом «строгих» и «нестрогих» зон.

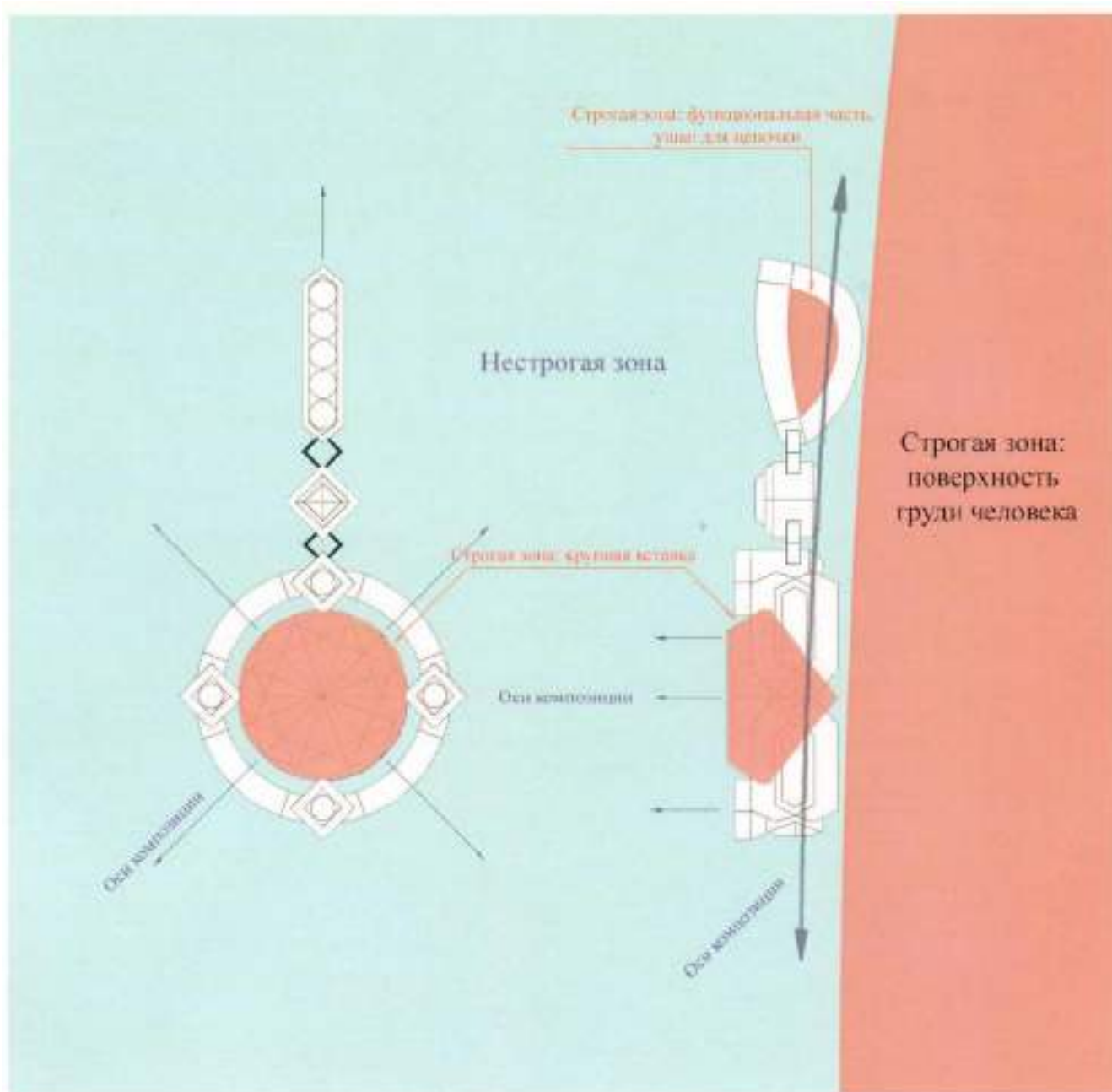


Рис. 215. Проект подвески, выполненный методом «строгих» и «нестрогих» зон.

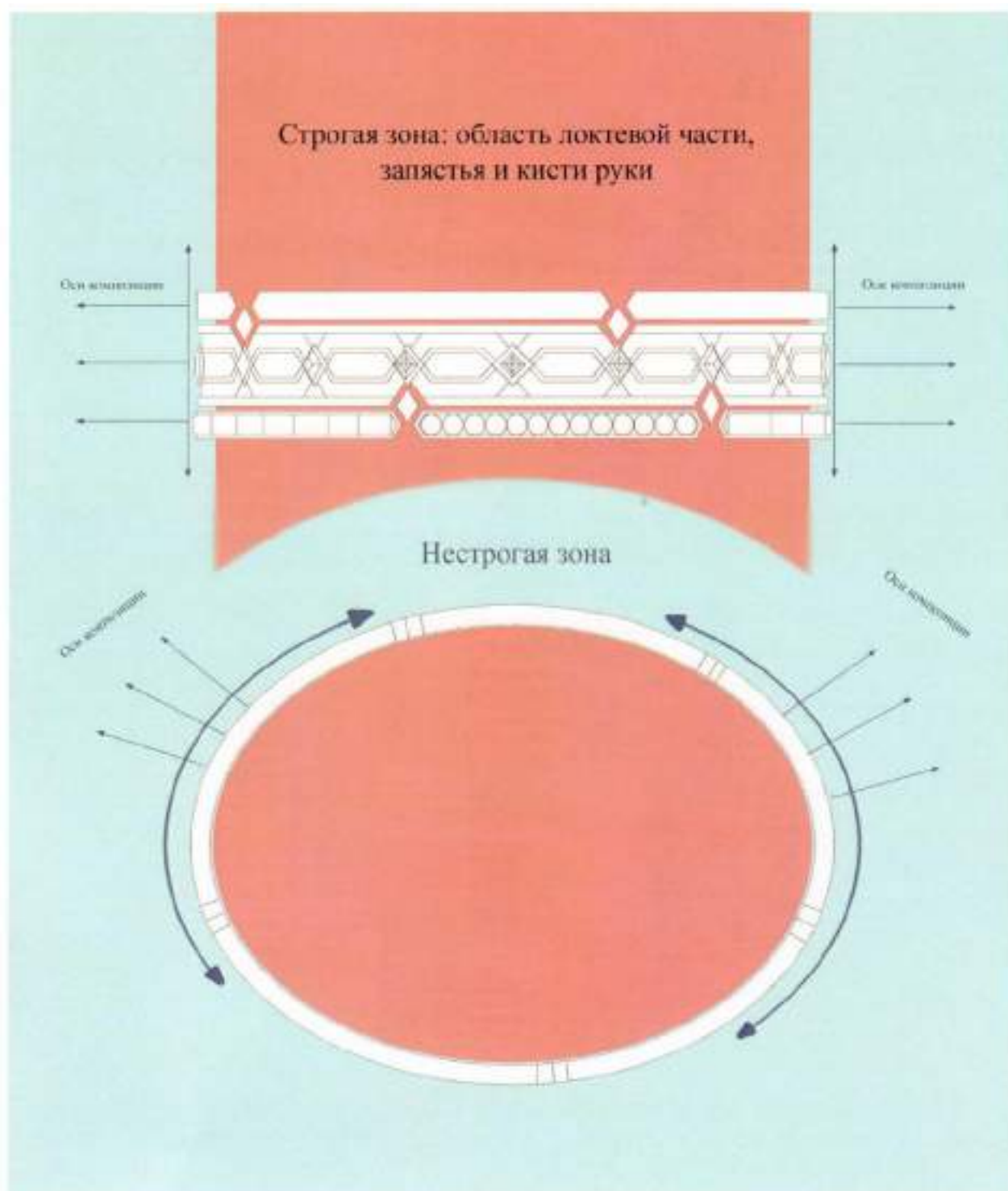


Рис. 216. Проект браслета, выполненный методом «строгих» и «нестрогих» зон.

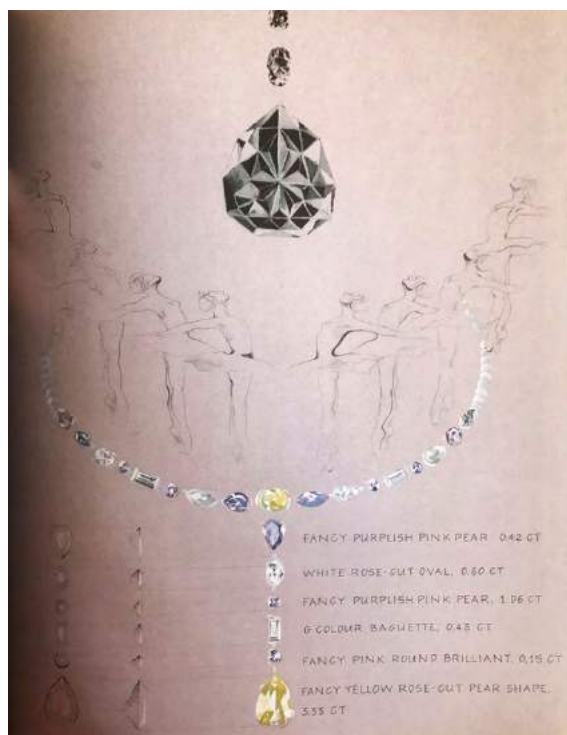


Рис. 217. Проектирование и изготовление колье с цветными бриллиантами.  
Де Бирс. 2013 г.



Рис. 218. Колье из золота с сапфирами и бриллиантами. Эскиз, выполненный пастелью и гуашью, и детали готового изделия. BVLGARI. Современная работа.



Рис. 219. Кольцо из золота с кораллом, аметистом, сапфирами и бриллиантами. Эскиз и готовое изделие. *Van Cleef & Arpels*. Современная работа.



Рис. 220. Пример современного демонстрационного эскиза ювелирных украшений. Художник Ф. Жанэ. Франция.

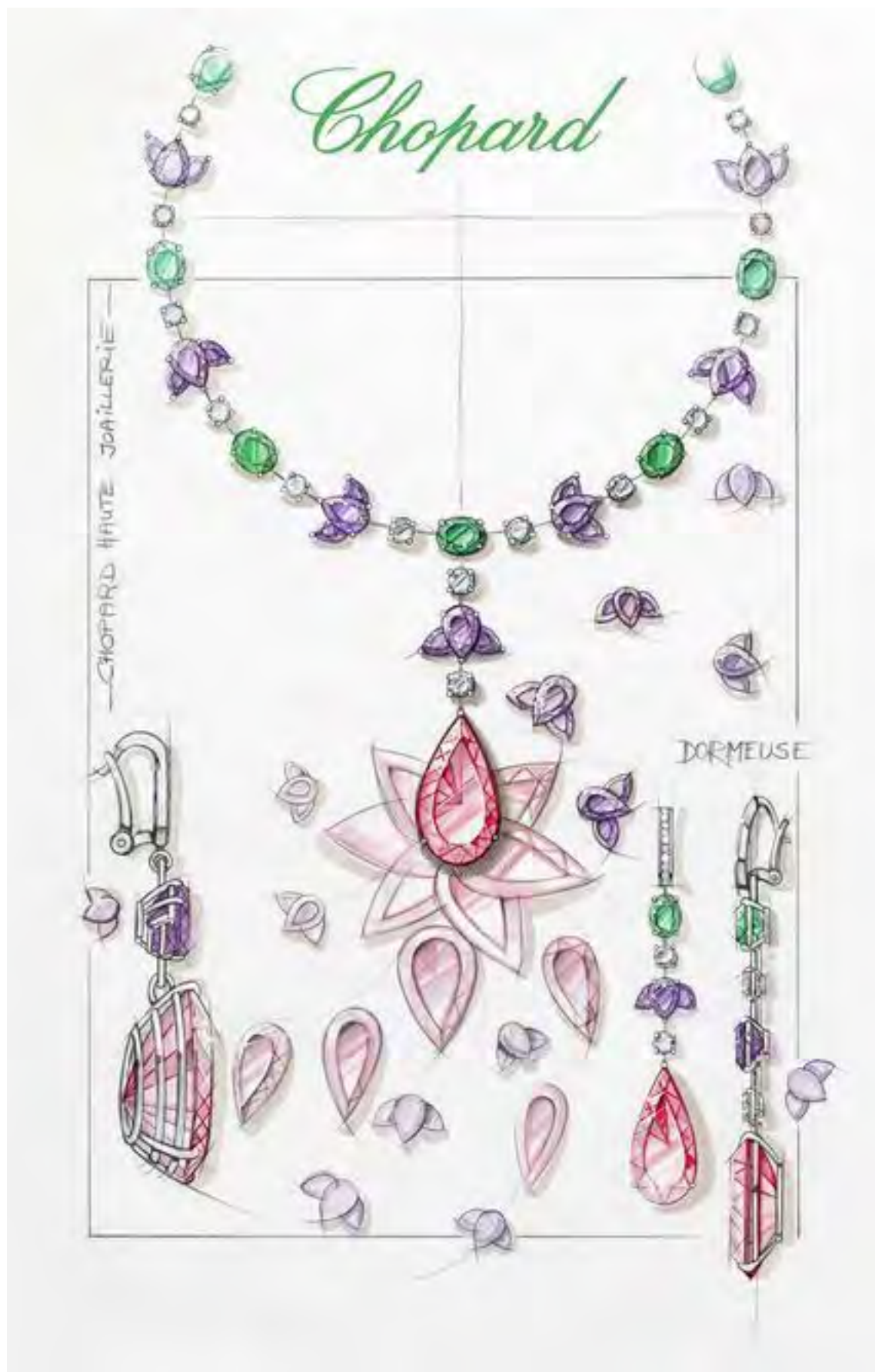


Рис. 221. Современный демонстрационный эскиз ювелирных украшений в авторской графической подаче ювелирного дома «Chopard».



Рис. 222. Пример «фэшн-иллюстрации» ювелирных украшений.



Рис. 223. Пример «фэшн-иллюстрации» ювелирных украшений.



Рис. 224. Пример «фэшн-иллюстрации» ювелирных украшений.



Рис. 225. Примеры эскизов ювелирных украшений, выполненных в классической манере.



Рис. 226. Примеры современных эскизов ювелирных украшений, выполненных в «неклассической» манере.



Рис. 227. Примеры эскизов ювелирных украшений, выполненных с применением компьютерных программ.



Рис. 228. Литейные формы. Киевская Русь X век.

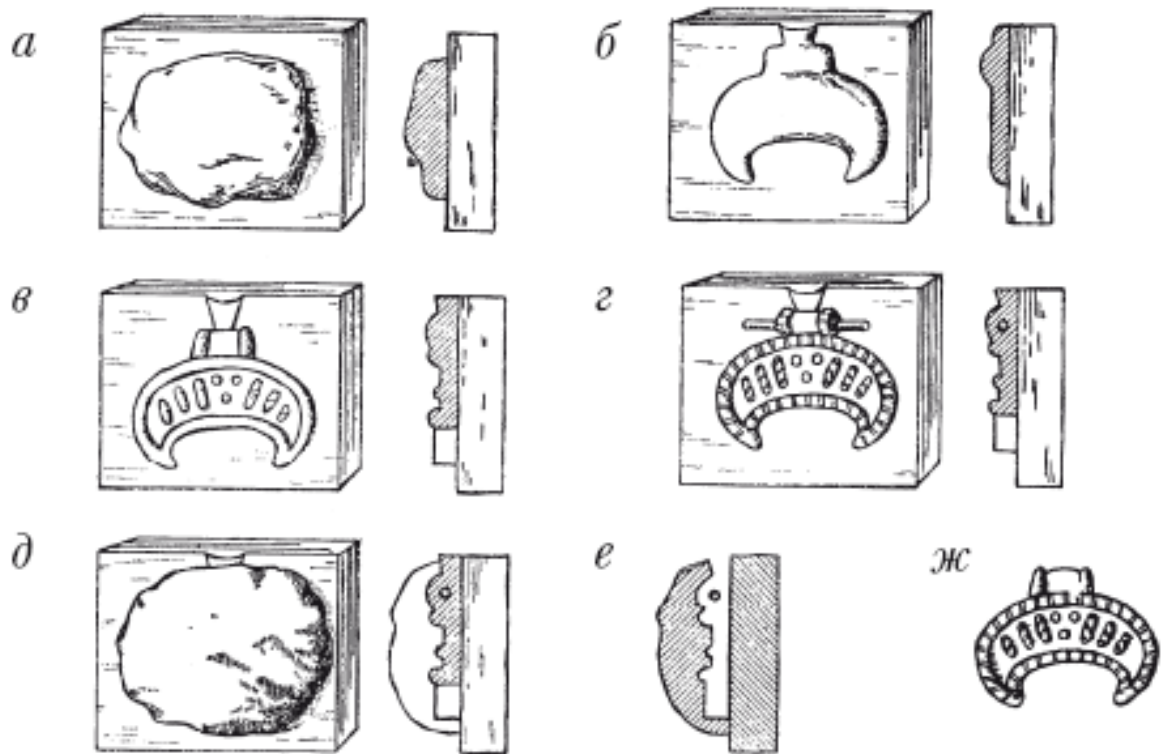


Рис. 229. Процесс изготовления украшений по восковой форме: а – на огнеупорную поверхность нанесен слой воска; б – воску придана форма будущей отливки; в – на плоскость восковой модели наложены валики из воска; г – на воск острием инструмента нанесен орнамент, в ушко продет стержень – восковая модель готова; д – восковая модель залита жидкой глиной; е – воск выплавлен, на его место залит металл; ж – готовая отливка (подвеска-лунница ).

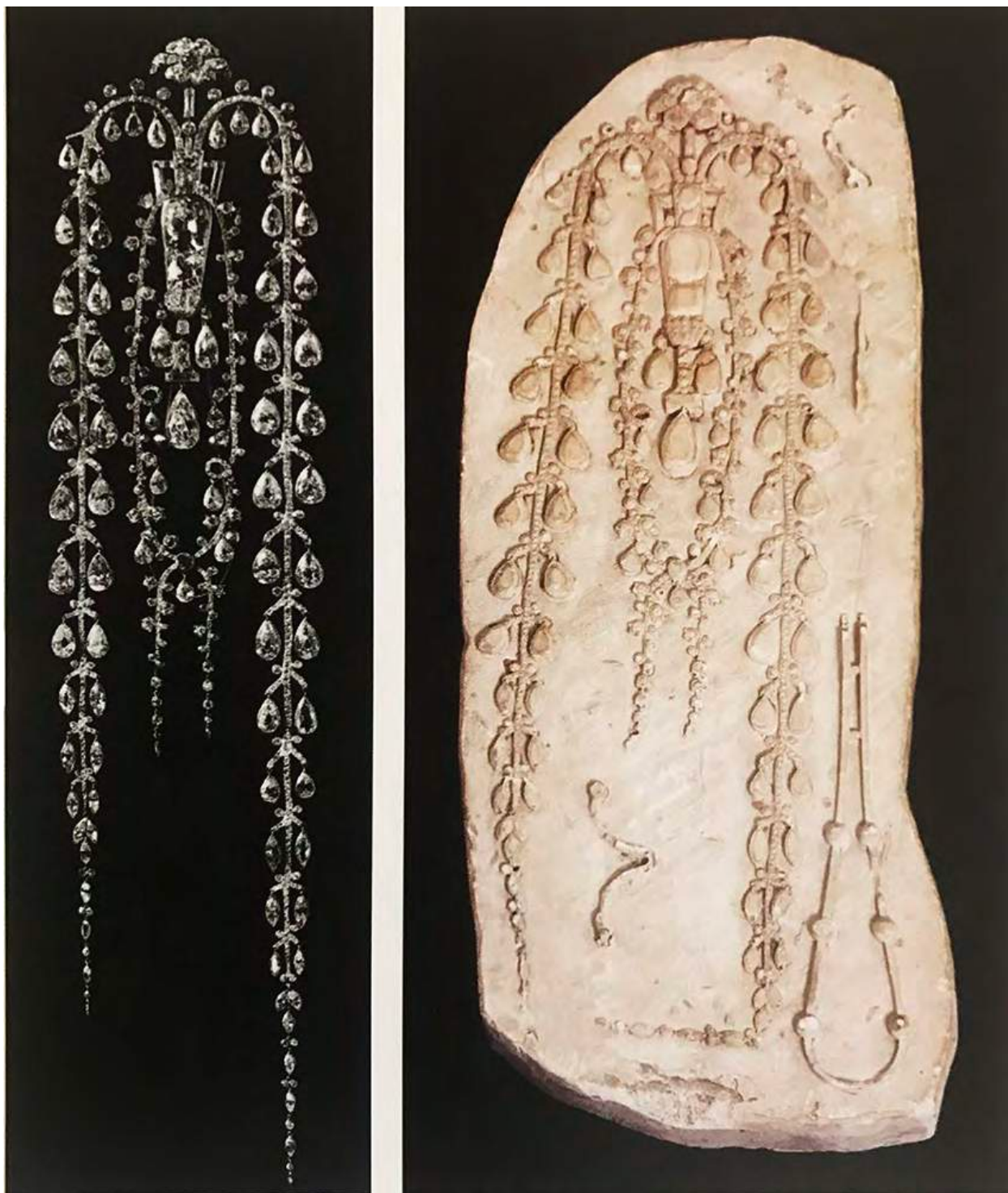


Рис. 230. Гипсовый макет (справа) и выполненная по нему корсажная брошь (слева). Cartier. Франция. 1911 г.



Рис. 231. Гипсовый макет (сверху) и выполненная по нему подвеска в египетском стиле из платины с бриллиантами (снизу). Cartier. Франция. 1913 г.



Рис. 232. Дизайн ювелирных украшений для ЮТэ. Ф. Кузнецов. 3ds max, рендеринг. 2010 г.



Рис. 233. Браслет. Пластик, 3D-печать, полихром, серебро. Дизайн Doug Bucci.  
США. 2007 г.



Рис. 234. Коллье «Lace». Нейлон, 3D-печать, акрил. Дизайн Jenny Wu.  
США. 2010 г.



Рис. 235. Коллекция фотографий творческих источников коллекции украшений «Time Machined 1.0» Дизайн Ruiyin Lin. 2014 г.



Рис. 236. Коллекция украшений «Time Machined 1.0». Alumide, пресноводный жемчуг, полиэстер, кожа. Дизайн Ruiyin Lin. Сингапур. 2014 г.



Рис. 237. Кольца и подвеска коллекции «Floraform». Пластик, 3D-печать, серебро.  
Дизайн NERVOUS SYSTEM. США. 2013 г.



Рис. 238. Коллье из коллекции «Kinematics». Пластик, 3D-печать, серебро. Дизайн  
NERVOUS SYSTEM. США. 2013 г.



Рис. 239. Кольцо «Рождение розовой планеты». Белое золото, розовый кварц, сапфиры, бриллианты. ICH IEN. Россия. 2015 г.



Рис. 240. Серьги и кольцо. Золото, бриллианты, чернение (на кольце).  
Ринго. 2005-2010-е гг.

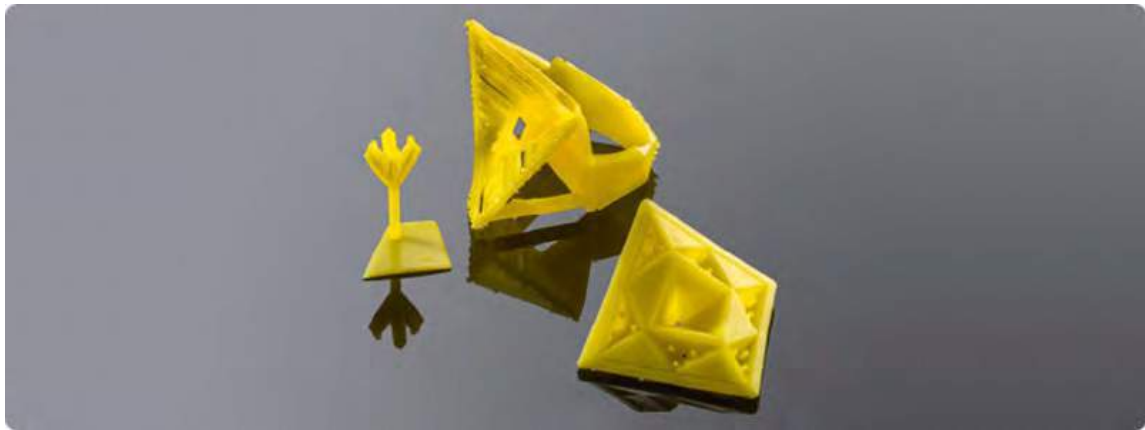


Рис. 241. Модель верхушки кольца. Полимерный парафин. 3D-печать.  
Ринго. 2005-2010-е гг.

|                  |                   |                                                        |
|------------------|-------------------|--------------------------------------------------------|
| 3D-моделирование | Autodesk 3ds max  | Полигональное моделирование объектов                   |
|                  | Rhinoceros 3D     | NURBS-моделирование дизайн-объектов                    |
|                  | Gemvision Matrix  | Плагин для специального NURBS-моделирования            |
|                  | Pixologic ZBrush  | Пиксельное моделирование объектов                      |
|                  | Grasshoper 3D     | Алгоритмическое моделирование параметрических объектов |
| Прототипирование | RP Magics         | Редактирование стереолитографий                        |
| 2D-графика       | Adobe Photoshop   | Растровая графика                                      |
|                  | Adobe Illustrator | Векторная графика                                      |
|                  | Corel Draw        | Векторная графика                                      |
|                  | Corel Painter     | Растровая графика                                      |
| Рендеринг        | Default Scanline  | Нефотореалистичный рендер                              |
|                  | Mental Ray        | Фотореалистичный рендер «второго поколения»            |
|                  | V-Ray             | Фотореалистичный рендер «четвертого поколения»         |

Рис. 242. Классификация компьютерных программ, используемых при проектировании ювелирных украшений на 2016 год.