



Check for updates

Виды искусства.
Раздел «Художественная промышленность
Ленинграда: истоки, этапы развития
и современные реминисценции»

УДК 745.03

EDN NBNCNN

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2025-7-2-191-204>

«Ленинградский стиль» в произведениях авторского и тиражного ювелирного искусства: к вопросу определения видовых границ советского ювелирного искусства

Д. Г. Степанова ^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Степанова, Д. Г. (2025) «Ленинградский стиль» в произведениях авторского и тиражного ювелирного искусства: к вопросу определения видовых границ советского ювелирного искусства. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 7, № 2, с. 191–204. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2025-7-2-191-204> EDN NBNCNN

Получена 12 марта 2025; прошла рецензирование 1 апреля 2025; принята 7 апреля 2025.

Финансирование: Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды» (грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды»).

Права: © Д. Г. Степанова (2025). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Ювелирное искусство Ленинграда занимает особое место в истории отечественного декоративно-прикладного искусства XX века. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к истории советского искусства, в частности к его региональным особенностям, а также методам его анализа и систематизации. Цель статьи — рассмотреть особенности художественно-пластического языка с учетом видовых границ. Автор анализирует основные характеристики этого направления, включая использование не традиционных для ювелирного искусства техник и материалов, а также влияние культурного и исторического контекстов на творческий процесс. Объектом исследования стали произведения ювелирного искусства, созданные ленинградскими художниками в период с 1930-х по 1980-е годы. Предмет исследования — художественно-стилистические особенности этих произведений, определяющие «ленинградский стиль». Особое внимание уделяется работам ведущих мастеров, которые стали символами ленинградского стиля, и их вкладу в развитие ювелирного искусства. В статье рассматриваются произведения, созданные знаковыми для ювелирного искусства Ленинграда художниками: Еленой Данько, Николаем Сутиным, Ниной Фогт, Ютой Паас-Александровой, Верой Поволоцкой и Ремирием Харитоновым. Отдельным направлением исследования выступает выделение основных этапов развития ювелирного искусства: от монолитной дореволюционной системы фабрик, создающих произведения для царского двора и аристократии, до разделения на три направления (массовое ювелирное искусство в промышленности, подготовки выставочных образцов на предприятиях и авторского творчества с использованием композитных материалов) в позднесоветский период.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ленинградский стиль, АВХПУ им. В. И. Мухиной, Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая, Р. Харитонов

“Leningrad style” in works of author's and mass-produced jewelry art: On the issue of defining the species boundaries of Soviet jewelry art

D. G. Stepanova 

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb, Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Stepanova, D. G. (2025) “Leningrad style” in works of author's and mass-produced jewelry art: On the issue of defining the species boundaries of Soviet jewelry art. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 7, no. 2, pp. 191–204. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2025-7-2-191-204> EDN NBNCCN

Received 12 March 2025; reviewed 1 April 2025; accepted 7 April 2025.

Funding: The research was carried out within the framework of grant 23-18-00419 “Enterprises of the artistic industry of Leningrad in the 1940–1960s. and their role in shaping the living environment” (a grant from the Russian Science Foundation in the priority area of activity of the Russian Science Foundation “Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups”. Project “Enterprises of the artistic industry of Leningrad in the 1940–1960s and their role in the formation of the living environment”).

Copyright: © D. G. Stepanova (2025). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) License 4.0.

Abstract. Leningrad jewelry art occupies a special place in the history of domestic decorative and applied art of the 20th century. The relevance of the study is due to the growing interest in the history of Soviet art, in particular, its regional features, as well as the methods of its analysis and systematization. The purpose of the article is to preserve this phenomenon from the point of view of the artistic and plastic language and its species boundaries. The author analyzes the main characteristics of this trend, including the use of non-traditional techniques and materials for jewelry art, as well as the influence of cultural and historical contexts on the creative process. The object of the study is the works of jewelry art created by Leningrad artists in the period from the 1930s to the 1980s. The subject of the study is these artistic and stylistic features that define the “Leningrad style”. Particular attention is paid to the works of leading masters who became symbols of the Leningrad style, and their contribution to the development of jewelry art. The article presents works created by Leningrad artists for jewelry art: Elena Danko, Nikolay Suetin, Nina Vogt, Juta Paas-Alexandrova, Vera Povolotskaya and Remir Kharitonov. Separate research areas highlight the main stages of jewelry art development: from the monolithic pre-revolutionary system of factories, creators of works for the royal court and aristocracy, to the division into three areas (mass jewelry art in industry, preparation of exhibition samples at the enterprise and author's creativity using composite materials) in the late Soviet period.

Keywords: jewelry art, Leningrad style, Leningrad Higher Art and Industrial University named after V. I. Mukhina, Yu. Paas-Alexandrova, V. Povolotskaya, R. Kharitonov

Введение

Ювелирное искусство Ленинграда представляет собой одно из наиболее ярких, но при этом наименее изученных региональных направлений в советском ювелирном искусстве. Одним из базовых вопросов стоит признать выявление специфических черт, отличающих ленинградский ряд ювелирной продукции.

«К середине XX века в России существовало три наиболее крупных ювелирных центра — Ленинград, Московский и Свердловский регионы. Именно в этих сохранившихся оазисах русского ювелирного дела и начинают складываться самостоятельные школы авторского ювелирного искусства. В каждой из этих школ вскоре определяются достаточно выраженные творческие позиции: формируются особенности образно-пластического языка, диапазон излюб-

ленных тем, приемов, материалов, определяются лидеры, задающие тон общему звучанию той или иной школы» — так в диссертации «Авторское ювелирное искусство Санкт-Петербурга-Ленинграда второй половины XX века: Истоки и эволюция» Г. Н. Габриэль уже во введении формулирует тезис о наличии в ювелирном искусстве Ленинграда характерных черт, присущих только ему и явно определяемых (Габриэль 2002).

В статье «Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х годов» Г. Н. Габриэль выделяет основные этапы в развитии ювелирного искусства Ленинграда и в соответствии с ними отмечает и характерные для каждого периода черты. Ювелирное искусство разделяется на массовое и авторское. В каждом из них «ленинградский стиль» проявился несколько

по-своему, однако и здесь возможно выявить некие общности. Говорить о непосредственном формировании «ленинградского стиля» в ювелирном искусстве можно с начала 1950-х гг., однако предпосылки сложения специфики художественно-образного языка можно увидеть в произведениях 1920–1930-х гг.

Однако если обратиться к определению ювелирного искусства, как к области декоративно-прикладного искусства, охватывающей изготовление украшений и предметов быта из драгоценных металлов (платина, золото, серебро) и драгоценных камней, то становится очевидной необходимость уточнения термина для систематизации и классификации объектов, маркируемых как произведения ювелирного искусства советского периода.

Предпосылки формирования художественно-пластического языка ювелирного искусства Ленинграда

До 1920-х гг. ювелирное искусство Петербурга-Петрограда можно рассматривать как целостный феномен, полностью сопряженный с логикой развития больших стилей.

Представляя исторический обзор развития ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX в., М. Н. Лопато включает в круг исследования исключительно произведения из драгоценных металлов и камней, созданные на знаковой для Петербурга фирме Фаберже (Лопато 2006).



Рис. 1. Елена Данько. Вставка для броши «Дама в шляпе». 1921. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 1. Elena Danko. Insert for the brooch “Lady in a Hat”. 1921. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

История и произведения второй значимой ювелирной фирмы дореволюционной России — фирмы «Болин» — подтверждают, что до начала XX в. ювелирное искусство и производство представляет собой единый феномен, сопряженный с требованиями стиля (Осипова 2017). Важнейшим параметром для анализа являются материалы, из которых изготовлены произведения — как украшения, так и предметы декора. К ним относятся драгоценные металлы и драгоценные камни. Работа с полудрагоценными камнями выделяется в отдельный блок исследований камнерезного искусства (Будрина 2004).

После революции в период НЭПа работают ювелирные мастерские, не создающие эталонные произведения и ориентированные на частные заказы. После 1920-х гг., после сворачивания НЭПа и перехода к реализации пятилетних планов, работа с драгоценными металлами строго регламентировалась и могла быть реализована только на крупных производствах.

При анализе процессов развития ювелирного искусства в 1920-е гг. речь идет чаще не о разработке и производстве изделий из драгоценных металлов (в этот период ювелирное производство носит преимущественно кустарный характер), а о феномене украшений, которые включают разные материалы, например фарфор (Перфильева 2016). Показательны фарфоровые вставки для броши «Дама в шляпе» (1921) (рис. 1) и «Лунная дева» (1923) (рис. 2), выполненные Еленой Яковлевной Данько (1898–



Рис. 2. Елена Данько. Вставка для броши «Лунная дева». 1923. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 2. Elena Danko. Insert for the brooch “Moon Maiden”. 1923. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

1942). Портреты девушек, напоминающие образы Л. Бакста, выполнены в технике тонкой росписи и дополнены акцентной позолотой.

Классицистические мотивы архитектуры Петербурга находят непосредственное воплощение в произведениях художников. Строгие линии, использование благородных материалов и сдержанной, но в то же время «имперской» отделки определяет визуальное своеобразие произведений. В этом ключе решены фарфоровые пластины для брошей Алексея Викторовича Воробьевского (1906–1992) «Золотая ваза» (1935) (рис. 3), «Красные цветы» (1935) и «Венеция» (1933).

Тонкая графика росписей гармонично согласуется с камерной формой овала, в ее нарочитой несовременности бурному потоку первой половины XX в., создает свой сказочный мир.



Рис. 3. Алексей Воробьевский. Пластина для броши «Золотая ваза». 1935. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 3. Alexander Vorobyevsky. Plate for the brooch "Golden Vase". 1935. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

Авторская манера А. Воробьевского представлена в различных фарфоровых произведениях, блестяще переходит и в пространство ювелирного искусства.

Яркую противоположность ему представляют произведения Николая Михайловича Суэтина (1897–1954). Пудреницы и броши с супрематическими элементами выполнены по эскизам художника в 1932–1933 гг. Эксперименты Н. Суэтина принимались коллегами достаточно холодно из-за философского разногласия о возможности интеграции «чистого супрематического искусства» в пусть и художественные, но прикладные, утилитарные вещи. «Роспись эмальерной пудреницы и фарфоровой броши не столько декорирует их форму, сколько конструирует ее, сосредоточив внимание на художественной ценности супрематического рисунка. В то же время, в поисках выразительных ритмов, соотношений и пропорций в композиции цветовых полос, мастер не только реализует принципы раннего периода внутренней стилистической эволюции супрематической живописи», — говорит А. А. Стригальев об опытах Н. Суэтина в ювелирном искусстве (Стригальев 1981).

В период НЭПа продолжается развитие доконсервативной традиции на кустарном уровне. Однако возникает запрос на обновление образа и ассортиментного ряда ювелирного искусства. Художники начинают обращаться к поиску баланса между тягой к имперскому прошлому и быстрому шагу в новое советское. Это станет одним из ключей к формированию особого языка ювелирного искусства Ленинграда. Сложение ленинградского ювелирного производства как художественного и технологического феномена произойдет уже после войны, во второй половине XX в.

Этапы развития ювелирного искусства в послевоенный период

В послевоенное время траектория развития ювелирного искусства резко меняется. Организация работы на производстве строго регламентируется государством, доступ к драгоценным материалам ограничивается, в то же время происходит мощное расширение галантерейной промышленности и материальной базы — складывается специфика предметного творчества из композитных материалов с опорой на традиции ювелирной промышленности, но не ограниченная драгоценными металлами и камнями.

Значимой вехой для развития ленинградского ювелирного искусства стало творчество Нины

Эрнестовны Фогт (1887–1970), работавшей в технике ювелирной перегородчатой эмали, впоследствии активно использовавшейся художниками Ленинграда. Хотя само художественно-пластическое решение произведений скорее обращено к осмыслинию ориентальной орнаментики, не в полной мере свойственное коду Петербурга-Ленинграда: розетки для варенья и чайные ложки расцветали прихотливыми переплетениями ковровых узоров и восточных цветов.

Создаваемые авторские и тиражные произведения не отвечали запросам на формирование новой советской эстетики и требовали кардинального переосмыслиния. Новые стилистические решения пришли на производство вместе с молодыми художниками, выпускниками кафедры художественной обработки металла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной).

Ювелирное искусство Ленинграда как целостность сформировалось уже в 1960-е гг. На это повлиял образовательный компонент: в отличие от художников керамики, фарфора, стекла и текстиля, художники-ювелиры не обучались на узкопрофильной кафедре. В ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, как и изначально в Центральном училище технического рисования, не было отдельного направления ювелирного искусства. Художники-ювелиры в большинстве своем были выпускниками кафедры художественной обработки металла. Специфические навыки работы с ювелирными произведениями получались уже непосредственно на производствах.

Эти обстоятельства, с одной стороны, усложняли процесс освоения технических тонкостей и нюансов работы в материале, а с другой — активизировали процесс образно-пластических происксов, способствовавший обновлению художественного языка ювелирного искусства Ленинграда.

Частная ювелирная практика, как и работа с драгоценными металлами, в рамках деятельности в Союзе художников были под запретом, поэтому авторское творчество изменило курс в сторону смежных областей: металл, стекло, фарфор. Это повлекло изменение круга предметов, причисляемых к ювелирному искусству.

Одним из главных имен для «ленинградского стиля» в ювелирном искусстве стало имя Юты Иоханессонны Паас-Александровой (1927–2002).

Художник Ю. Паас-Александрова родилась в 1927 г. в Эстонии. После окончания Художественного института Эстонской ССР была направлена на ленинградский завод «Русские самоцветы», где впоследствии занимала долж-

ность главного художника. В течение пяти лет (1952–1957) преподавала в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

В монографии, посвященной жизни и творчеству художника, Н. М. Сохранская называет творчество Ю. Паас-Александровой «ярким художественным отражением своего времени» и определяет ее роль, как одну из ведущих в формировании своеобразия ленинградской ювелирной школы (Сохранская 1990). В свою очередь Г. Н. Габриэль относит Ю. Паас-Александрову, наряду с Верой Георгиевной Половоцкой (1932–2015) и Ремирием Владимировичем Харитоновым (1931–2008), к основателям ленинградской ювелирной школы (Габриэль 2002). В монографии «Русские ювелирные украшения» П. И. Уткин отмечает, что творческий вклад Ю. Паас-Александровой в переосмыслинении образного языка ювелирного искусства Ленинграда и всего Союза в целом нельзя переоценить (Уткин 1970). Она стала одной из первых художников, активно ратовавших за уход от перегруженности произведений ювелирного искусства и использования исключительно драгоценных материалов.

В гарнитуре «Первый бал» (серебро, аквамарин, 1967) (рис. 4) Ю. Паас-Александрова декларирует уход от нагруженных сложной гранью камней к кабошону. Прозрачный горный хрусталь в сочетании со сдержанным приглушенным серебром с минималистичным декором создают метафорический образ незамутненной юности и первой встречи.

Обращение к чувственным метафорам проявлялось и в образном решении гарнитуров «Март» (мельхиор, агат, 1987) (рис. 5) и «Весна» (серебро, агат-моховик, 1970-е) (рис. 6).

В гарнитуре «Март» Ю. Паас-Александрова делает акцент на форме и слоистости серо-голубого агата, похожего на тронутые льдом весенние лужи. Камни сопровождают сложная тектоника ожерелья из мельхиора, напоминающего рисунок голых ветвей на фоне прозрачного неба. Художественные возможности и красота материала становятся в приоритет перед сложной техникой моделирования и резки.

В комплекте «Весна» Ю. Паас-Александрова использует рисунок мохового агата для передачи ощущения молодой весенней зелени. Недорогой поделочный камень выступает яркой доминантой, поддерживающей идею о художественной образности в ювелирном искусстве, как большей ценности, чем непосредственная стоимость камня. Ю. Паас-Александрова определяет интерес к фактуре и выразительным возможностям полудрагоценных и поделочных



Рис. 4. Юта Паас-Александрова. Комплект «Первый бал». 1967.
Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 4. Juta Paas-Alexandrova. Set "First Ball". 1967.
Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation



Рис. 5. Юта Паас-Александрова. Комплект «Март». 1987. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 5. Yuta Paas-Alexandrova. Set "March". 1987. Source: State catalog of the Museum fund of the Russian Federation



Рис. 6. Юта Паас-Александрова. Запонка «Весна». 1970-е. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 6. Juta Paas-Alexandrova. Cufflink "Spring". 1970s. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

камней, как одну из отличительных черт ювелирного искусства Ленинграда.

Художники-ювелиры все дальше уходят от помпезности в поисках природной красоты материала. Все больше проявляется свойственная Ленинграду строгость и ясность выражения авторской мысли. Изменения происходят и в технологическом плане: на первое место выходит работа с камнем, металл служит для завершения формы.

В этом же ключе решен комплект броши «Пруды» (серебро, слоистый агат, 1973). В этом произведении Ю. Паас-Александрова определяет совершенно новое понимание отдельного ювелирного произведения как самостоятельного пластического объекта, а также уход от традиционного разделения на металлическую основу и вставку. В центре броши агат, обрамленный застилистой условной растительностью, словно стелющийся по глади водоема. Таким образом художник совмещает реальный объект и метафорическое условное пространство через выразительные эффекты камня и усиливающего их металла. К похожему композиционному решению автор обращается и в метафорическом комплекте «Воспоминания» (серебро, кварц, 1970-е).

Эксперименты с более свободной пластикой и диалоге объемов в ансамбле украшений продолжаются в комплекте «Одуванчик» (серебро, кварц, перламутр, 1976), «Осенние листья» (медь, белый металл, 1973). Комплект «Одуванчик» демонстрирует продумывание архитектуры

гарнитура через призму «крупное — среднее — мелкое». Чередование объемов и отсутствие прямого цитирования в кольцах, серьгах и ожерелье определит новый подход к формулированию ансамбля.

Также Ю. Паас-Александрова экспериментирует с открытой композицией в ювелирных украшениях. В комплекте «Вулканы» (серебро, пейзажная яшма, 1975) художник использует пейзажную яшму для создания ощущения динамической поверхности сходной с абстрактным искусством.

Творчество еще одной значимой фигуры — В. Поволоцкой — связано с декларацией идей неоконструктивизма в пространстве ювелирного искусства. Комплект парюр «Байкал» (серебро, дымчатый кварц, 1970-е) (рис. 7) структурной организацией напоминает супремы.

Проявляющаяся сквозь прозрачный кварц металлическая скоба превращает разговор об озере в визуальную метафору, одновременно с этим акцентируя внимание на разнице поверхностей полуматового металла и прозрачного глянцевого камня. Решение кольца представляет собой инверсию подвесу — в нем металлическая скоба поднята над поверхностью. Подобный диалог усложняет и наполняет художественно-образное решение комплекта, как визуальной целостности.

Интерес к поверхности камня проявился и в кольце «Север» (металл, хрусталь горный, коралл, серебро, 1970-е) (рис. 8).



Рис. 7. Вера Поволоцкая. Комплект «Байкал». 1970-е.
Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 7. Vera Povolotskaya. Set "Baikal". 1970s.
Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation



Рис. 8. Вера Поволоцкая. Кольцо «Север». 1970-е.

Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 8. Vera Povolotskaya. Ring "North". 1970s.

Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

Фактурный шероховатый горный хрусталь создает образ хрустящей поверхности свежего снега. И только при взгляде сбоку становится видна основа кольца, акцентированная кораллом. Контраст фактур выступает выразительной доминантой также в гарнитуре «Агатовый» (серебро, агат, 1971). Эффект достигается сочетанием крупных полированных агатов и мелкой скани. Пластика поддерживается и контрастом колористического решения: теплого красновато-оранжевого и черного.

Творческие поиски в абстрактной геометрии привели к созданию композиции «Равновесие» (серебро, розовый халцедон, 1982) (рис. 9).

Теоретические рассуждения о формальной композиции в искусстве представали в материальном воплощении в предметах из тонкого металла и прозрачного розового халцедона.

Музыка как самое абстрактное из искусств представлена в комплекте «Аппассионата» (серебро, малахит, 1960-е) (рис. 10).

Четкая графика металлического обрамления с небольшим количеством фризовых орнаментов-меандров служит рамкой для «мятущегося» малахита со сложным краем. Метафора диссонанса разума и чувства визуализируется через контраст формальных отношений.

Помимо интереса к идеям супрематизма, В. Поволоцкая развивала также темы, связанные с орнаментикой различных народов. В этом



Рис. 9. Вера Поволоцкая. Композиция «Равновесие». 1982. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 9. Vera Povolotskaya. Composition "Balance".

1982. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation



Рис. 10. Вера Поволоцкая. Брошь из гарнитура «Аппассионата». 1960-е.
Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 10. Vera Povolotskaya. Brooch from the Appassionata set. 1960s.
Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

также можно проследить связь с русским авангардом и неопримитивизмом.

Серьги «Африканские мотивы» (серебро, эмаль, 1962) продолжают традицию перегородчатой эмали, любимую Н. Фогт. Само решение композиции лаконично, построено на линейной графике и одном колористическом акценте — алом фоне для силуэтов жирафов.

Брошь «Абстрактная» (серебро, эмаль, 1962) решена в схожем ключе: темный фон металла и акцентные орнаментальные элементы открытого красного и синего цвета.

Достаточно редкую тему народного искусства презентируют работы В. Поволоцкой (брошь «Народная» (серебро, 1960-е), гарнитур «Народные мотивы» (серебро, эмаль, 1964)) и Ю. Паас-Александровой (ожерелье «Кружево» (серебро, 1967)). Эти произведения не являются прямой цитатой или технологической копией, а скорее представляют собой философское и художественное осмысление народного наследия в произведении современного искусства. В трактовке орнаментики явственно ощущается светский характер.

Свойственным для Петербурга-Ленинграда синтезом декоративно-прикладного и изобразительного искусства пронизано искусство Р. Харитонова. Произведения Р. Харитонова, как

отмечает С. М. Березовская, «отличались строгим, даже суховатым мужским почерком» (Березовская 2012).

Интерес к силуэтной графике находит отражение в ожерелье «Зодиак» (серебро, 1962) и в броши «Ленинград» (металл, 1960-е) (рис. 11).

Видовые мотивы и тектоника классицистической архитектуры Петербурга послужила вдохновением для ряда произведений мастера. Самым выразительным представляется комплект 1961 г. Комплект представляет собой визуальную метафору регулярной планировки Петербурга. Через мотив решетки, состоящей из одинаковых перегородок, равноудаленных друг от друга, художник фокусирует внимание на конструктивных аспектах ювелирного произведения — его внутренней организации и взаимодействию с образом человека. Нарочитая тишина и пустотность произведения создают сдержанный, но крайне выразительный образ.

Мотивам петербургской архитектуры посвящен и одноименный гарнитур (нефрит, мельхиор, 1982), демонстрирующий изменение вектора творческого интереса художника от условно-образных композиций к античным реминисценциям и ретроспективизму,циальному искусству 1970–1980-х гг. (рис. 12).



Рис. 11. Ремир Харитонов. Брошь «Ленинград». 1960-е. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 11. Remir Kharitonov. Brooch "Leningrad". 1960s. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

Членение звеньев серебра браслета, напоминающего рустованную стену, дополняется матово-зеленым мельхиором. В арочном проеме подвески выделяется четкий силуэт вазы, поддержанный рисунком капителей. Мотивы античного искусства занимают особое место в творчестве Р. Харитонова, скульптора по изначальному образованию.

Так, Г. Н. Габриэль выделяет гарнитур «Классика» (серебро, 1970-е) как эталонный пример осмыслиения античного наследия в современном ювелирном искусстве: «В их формах, рисунке декора, несомненно, улавливаются прототипы античных украшений, но это всего лишь игра в античность и игра очень профессиональная. Выполненные из серебра, украшения декорированы слепками античных монет, сделанных в технике точного литья по выплавляемым моделям, абсолютно точно передающим ориги-



Рис. 12. Ремир Харитонов. Гарнитур «Архитектура». 1982. Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 12. Remir Kharitonov. Set "Architecture". 1982. Source: State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation

нал, а поэтому они сохраняют обаяние настоящего антика. В правильном круглом ободке оправы, создающем особую пространственную среду, живет лапидарный античный профиль. Некоторая неправильность абриса слепков особенно ощутима в соседстве с четкой формой самих украшений. Древняя монета, рядовая вещь своего времени, пережив свою эпоху, приобретает качество раритета, предмета драгоценного именно в силу редкости. В этом смысле гривна Р. Харитонова примыкает к античной традиции создавать украшения, драгоценные предметы, в которых древние монеты, геммы использовались как дорогой средник в многослойной и дорогой оправе» (Габриэль 2002).

Четкий контур акцентирует внимание на качестве формы и ее трансформации в металле. Разница тона поверхностей (полированное серебро и чернение) создают дополнительный контраст.

Так же как и Ю. Паас-Александрова, Р. Харитонов использует в своих украшениях слоистый агат. В нагрудном украшении «Бабочки» (серебро, жемчуг, агат, гранаты, 1972) (рис. 13) художник совмещает графику, металлический каркас, построенный на вертикальных движениях, и природную пластику камня, создающую образ порхающих по зимним цветам бабочек.

Художники-ювелиры Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая и Р. Харитонов заложили эстетические основы обновленного языка ленинградского ювелирного искусства, базировавшегося на художественно-образных поисках ювелиров Петербурга, но открытого тенденциям



Рис. 13. Ремир Харитонов. Нагрудное украшение «Бабочки». 1972.
Источник: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации

Fig. 13. Remir Kharitonov. Breast decoration “Butterflies”. 1972.
Source: State catalog of the Museum fund of the Russian Federation

мирового искусства, рассматривающих ювелирные украшения как выставочные произведения.

Заложенные ими основы нашли яркое отражение в работах художников-ювелиров конца 1970–1980-х гг.

Поиск визуальной метафоры и границ условно-образного и сюжетного в ювелирном искусстве представлен в броши Г. Быкова «Мотыльки времени» (бронза, медь, эмаль, 1975). Лаконичный силуэт поддерживает контрастное сочетание белого и синего, очень характерное для «ленинградского стиля». Крупные цветовые пятна акцентируются тонкой графикой римских цифр.

Тяготение к сочетанию чистого металла, не отягощенного разработкой и мелкими деталями, и акцентного камня или стекла с интересной фактурой или, наоборот, абсолютно прозрачного представлено в комплектах В. Долбина «Руслан и Людмила» (металл, оптическое стекло, 1977) и «Карелия» (металл, гранит, 1977).

Тенденцию к поискам точек соприкосновения прикладного и станкового искусства ярко видно в композиции Виктора Андреевича Сивакова (1945–2021) «Стройка» (мелхиор, красная яшма, 1983), где аналогично сервизу Анны Александровны Лепорской (1900–1982) «Новостройки» представлен сюжет создания нового города. В ювелирной композиции поддерживается

принцип монтажной композиции, дополненный выходами в объемно-пространственную конструкцию.

Ювелирное искусство Ленинграда в позднесоветский период

Позднесоветский период (1980–1990) характеризуется принципиальным изменением институциональной организации предметного творчества.

Изменению способствовали коммерциализация предприятий, крушение художественной промышленности как государственной системы, отсутствие крупных государственных заказов на дипломатические сувениры, предметы камерной пропаганды, интерьерные и экsterьерные проекты для государственных учреждений. Обратной стороной этих процессов стала возможность для организации индивидуальных мастерских и работа с частными заказами.

В различных областях декоративного искусства эти тенденции нашли несколько отличные воплощения. Наиболее положительное влияние было оказано на область ювелирного искусства. Так, Г. Н. Габриэль отмечает, что «следствием новой социально-экономической ситуации в стране стал необычайный размах ювелирного дела, который можно сравнить только с ситуацией

в этом виде художественного творчества в начале XX столетия. Результаты новой политики государства отразились на всех звеньях, так или иначе связанных с ювелирным делом — ювелирной промышленности, художественных промыслах, художниках-индивидуалах. Если до «перестройки» это были три основные составляющие ювелирного дела в стране, которые почти не пересекались друг с другом, то теперь ситуация в этих взаимоотношениях начинает, хотя и медленно, но все же меняться <...> Формирующийся свободный рынок вскоре добавил к ювелирной ситуации в стране третье звено — небольшие частные предприятия, выполняющие как уникальные, так и серийные изделия и поэтому стоящие где-то между промышленностью и авторским искусством» (Габриэль 2002). Таким образом, с одной стороны, ювелиры ушли из системы «гарантированных» заказов, с другой — обрели творческую свободу, доступ к работе с драгоценными материалами и неутилитарной ювелирной пластикой. Развитие частного ювелирного бизнеса сопровождалось интересом к актуальному западно-европейскому и американскому ювелирному искусству, а также к традиции дореволюционного петербургского ювелирного дела, в особенности фирмы Фаберже.

Выводы

Развитие ювелирного искусства Ленинграда отмечено специфическими чертами, не свойственными другим видам декоративно-прикладного искусства. Особенность материала (золото, серебро, драгоценные камни), попавшего под строгую государственную регламентацию, сначала затормозили, а во второй половине XX в. серьезно ограничили возможности мастеров в работе по созданию роскошных ювелирных произведений. Подобная деятельность могла быть сосредоточена исключительно на крупных предприятиях, и сами произведения носили характер эталонных выставочных образцов или подарков государственного уровня.

Стоит учитывать и подпольный ювелирный рынок и деятельность мастеров, входивших в противоречие с законом и создававших произведения на заказ, формально продолжая линию кустарного ювелирного промысла периода НЭПа. Изучение этого рынка и художественных особенностей произведений, создаваемых вне официального художественного дискурса, еще предстоит осуществить.

Официальная же часть ювелирного искусства Ленинграда в послевоенный период была представлена тремя основными формами.

К первой форме относится самая массовая — ювелирная промышленность. Ювелирные предприятия, история которых пока не изучена в полной мере, предлагали ассортимент тиражной продукции, разработанной художником, но с учетом требований цены и обеспечения недорогими ювелирными украшениями. Выпущенные в середине 1980-х гг. каталоги «Ювелирные изделия из золота» (Боронина, Гукаленко 1985а) и «Ювелирные изделия из серебра» (Боронина, Гукаленко 1985б) представляют широкий ассортимент украшений, имеющих в основе художественный компонент, но ориентированных в итоге на массового потребителя.

Вторую форму бытования ювелирного искусства составляет разработка эталонных выставочных авторских образцов на предприятиях. Иного пространства для работы с драгоценными металлами и камнями быть не могло, и уникальные образцы могли быть созданы только в системе производства, а потому несли на себе печать требуемого официального заказа.

Наконец, третья форма, представляющая наибольший интерес с точки зрения решения оригинальных художественных задач, представляет авторское творчество, расширяющее границы ювелирного искусства в связи с применением недрагоценных металлов, камней, стекла, пластмасс и других композитных материалов. Вероятно, это было единственной возможностью соединить возможности камня и металла в пространстве предметного творчества.

Так в позднесоветский период ювелирное искусство выходит, как и многие виды декоративно-прикладного искусства, за пределы материалов и форм, демонстрируя тенденции к решению задач станкового искусства новыми материалами. В Ленинграде обозначенные общие процессы имели свою специфику, связанную с поисками оригинальных форм выражения, обобщенно называемые «ленинградским стилем».

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The authors declare that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Литература

- Березовская, С. М. (2012) Воспоминания главного художника АО «Русские самоцветы». В кн.: Т. Ф. Фаберже, А. С. Горыня, В. В. Скуров. *Фаберже и петербургские ювелиры. Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства*. СПб.: Лики России, с. 515–538.
- Боронина, Т. Г., Гукаленко, Ю. И. (сост.). (1985а) *Каталог. Товары народного потребления. Т. 1. Ювелирные изделия. Изделия из золота*. М.: ЦНИИТЭИприборостроения, 160 с.
- Боронина, Т. Г., Гукаленко, Ю. И. (сост.). (1985б) *Каталог. Товары народного потребления. Т. 2. Ювелирные изделия. Изделия из серебра*. М.: ЦНИИТЭИприборостроения, 64 с.
- Будрина, Л. А. (2004) *Стилевая эволюция камнерезного и ювелирного искусства России второй половины 19 — начала 20 века. В тени имени Фаберже: камнерезное и ювелирное творчество А. К. Денисова-Уральского*. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург, Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 200 с.
- Габриэль, Г. Н. (2002) *Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция*. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб., Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. А. Штиглица, 168 с.
- Лопато, М. Н. (2006) *Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения*. СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 431 с.
- Москва–Париж. 1900–1930. Каталог выставки: в 2 т. Т. 2. (1981) М.: Советский художник, 157 с.
- Осипова, М. А. (2017) *История и традиции фирмы «Болин» в ювелирном искусстве XIX — начала XXI века*. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 192 с.
- Перфильева, И. Ю. (2016) *Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы*. М.: Прогресс-Традиция, 576 с.
- Сохранская, Н. М. (1990) *Юта Иоханнесовна Паас-Александрова. Художник-ювелир*. Л.: Художник РСФСР, 103 с.
- Уткин, П. И. (1970) *Русские ювелирные украшения*. М.: Легкая индустрия, 164 с.

References

- Berezovskaya, S. M. (2012) Vospominaniya glavnogo khudozhnika AO “Russkie samotsvety” [Memories of the chief artist of JSC “Russian gems”]. In: T. F. Fabergé, A. S. Gorynya, V. V. Skurlov. *Faberzhe i peterburgskie yuveliry. Sbornik memuarov, statej, arkhivnykh dokumentov po istorii russkogo yuvelirnogo iskusstva* [Fabergé and jewelers of Saint Petersburg: A collection of memories, articles, archive documents on history of Russian jewelry art]. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ., pp. 515–538. (In Russian)
- Boronina, T. G., Gukalenko, Yu. I. (comps.). (1985a) *Katalog. Tovary narodnogo potrebleniya. T. 1. Izdeliya iz zolota* [Catalog. Consumer goods. Vol. 1. Jewelry. Gold items]. Moscow: Central Research Institute of Information and Technical and Economic Research of Instrument Engineering, Automation Equipment and Control Systems Publ., 160 p. (In Russian)
- Boronina, T. G., Gukalenko, Yu. I. (comps.). (1985b) *Katalog. Tovary narodnogo potrebleniya. T. 2. Izdeliya iz serebra* [Catalog. Consumer goods. Vol. 2. Jewelry. Silverware]. Moscow: Central Research Institute of Information and Technical and Economic Research of Instrument Engineering, Automation Equipment and Control Systems Publ., 64 p. (In Russian)
- Budrina, L. A. (2004) *Stilevaya evolyutsiya kamnereznogo i juvelirnogo iskusstva Rossii vtoroj poloviny 19 — nachala 20 veka. V teni imeni Faberzhe: kamnereznoe i juvelirnoe tvorchestvo A. K. Denisova-Ural'skogo* [Stylistic evolution of the stone-cutting and jewelry art of Russia in the second half of the 19th — early 20th centuries. In the shadow of Faberge: Stone-cutting and jewelry works by A. K. Denisov-Uralsky]. PhD dissertation (Art critic). Ekaterinburg, A. M. Gorky Ural State University, 200 p. (In Russian)
- Gabriel', G. N. (2002) *Avtorskoe yuvelirnoe iskusstvo Leningrada-Sankt-Peterburga vtoroj poloviny XX veka: Istoki i evolyutsiya* [Author's jewelry art of Leningrad-St. Petersburg in the second half of the 20th century: Origins and evolution]. PhD dissertation (Art critic). Saint Petersburg, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 168 p. (In Russian)
- Lopato, M. N. (2006) *Formirovanie i razvitiye shkoly yuvelirnogo iskusstva Peterburga XVIII–XIX vekov* [Formation and development of the Saint Petersburg school of jewelry art of the XVIII–XIX centuries]. PhD dissertation (Art critic). Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 431 p. (In Russian)
- Moskva–Parizh. 1900–1930. Katalog vystavki: v 2-kh t. T. 2* [Moscow–Paris. 1900–1930. Exhibition catalog: In 2 vols. Vol. 2]. (1981) Moscow: Sovetskij khudozhnik Publ., 157 p. (In Russian)
- Osipova, M. A. (2017) *Istoriya i traditsii firmy “Bolin” v juvelirnom iskusstve XIX — nachala XXI veka* [History and traditions of the Bolin company in jewelry art of the XIX — early XXI centuries]. PhD dissertation (Art critic). Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 192 p. (In Russian)

- Perfil'eva, I. Yu. (2016) *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropejskikh khudozhestvennykh tendentsij. 1920–2000-e gody* [Russian jewelry art of the XX century in the context of European artistic trends. 1920–2000]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 576 p. (In Russian)
- Sokhranskaya, N. M. (1990) *Yuta Iokhannesovna Paas-Aleksandrova. Khudozhhnik-yuvelir* [Yuta Iokhannesovna Paas-Aleksandrova. The jeweler artist]. Leningrad: Khudozhhnik RSFSR Publ., 103 p.
- Utkin, P. I. (1970) *Russkie yuvelirnye ukrasheniya* [Russian jewelry]. Moscow: Legkaya industriya Publ., 164 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Дарья Геннадьевна Степанова, SPIN-код: 6457-6533, ORCID: 0000-0002-7156-7202, e-mail: Stepanova-dg@yandex.ru
Аспирант кафедры декоративного искусства и дизайна Российской государственной педагогической
университета им. А. И. Герцена

Author

Darya G. Stepanova, SPIN: 6457-6533, ORCID: 0000-0002-7156-7202, e-mail: Stepanova-dg@yandex.ru
Assistant of the Department of Decorative and Applied Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia