

КАЛИНИНГРАДСКИЙ МУЗЕЙ ЯНТАРЯ

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ЯНТАРЯ
ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ

Материалы
Международной научно-практической конференции
21 октября 2005 года, Калининград

Калининград
2006

УДК 373.67
ББК 85.12
П 712

Автор идеи — Татьяна Суворова

Оргкомитет конференции:

Татьяна Суворова — директор Калининградского музея янтаря
Зоя Костяшова — заместитель директора по научной работе
Елена Медведева — заведующая научно-экспозиционным отделом
Наталья Шевчук — заведующая научно-просветительным отделом
Перевод с польского языка — Зоя Костяшова

П 712 Преемственность традиций художественной обработки янтаря. Проблема подготовки кадров: Материалы международной научно-практической конференции 21 октября 2005 года, Калининград / Под ред. З.В. Костяшовой; Сост. Т.Ю. Макеева. — Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. — 83 с.

ISBN 5-88874-739-4

Сборник включает тексты докладов, прочитанных на Международной научно-практической конференции, организованной Калининградским музеем янтаря в 2005 году. Статьи специалистов по янтарю из Литвы, Польши и России представляют историю и современное состояние янтарного искусства, анализируют различные аспекты подготовки кадров профессиональных мастеров-янтарщиков.

Издание рассчитано на искусствоведов, музейных работников, художников-ювелиров и менеджеров, занятых в сфере янтарного бизнеса, а также всех интересующихся развитием янтарного промысла.

УДК 373.67
ББК 85.12

ISBN 5-88874-739-4

© Коллектив авторов, 2006
© Калининградский музей янтаря, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Литва

<i>Гинтас П.</i> Тельшайский художественный факультет Вильнюсской академии	5
<i>Лудавичене Ю.</i> Китч в янтарном искусстве Литвы конца XX века	10
<i>Сетиниене Б.</i> Влияние изобразительного искусства на современное ювелирное искусство Литвы	17

Польша

<i>Герловский В.</i> История системы образования и подготовки кадров для янтарной отрасли в Польше	27
---	----

Россия

<i>Журавлёв А.</i> Воссоздание Янтарной комнаты. Формирование рабочего коллектива. История и опыт	39
<i>Кондратьева О.</i> Янтарь как объект междисциплинарного исследования и художественного творчества	56
<i>Крылов А.</i> К вопросу о подготовке резчиков по янтарю на примере Царскосельской янтарной мастерской	62
<i>Петропавловская С.</i> Подготовка специалистов декоративно-прикладного искусства в Калининградском профессиональном художественно-промышленном лицее № 10	66
<i>Торопова Е.</i> К вопросу о янтаре: искусство и ремесло сегодня	74
Сведения об авторах	81

Тот факт, что в ходе первой международной выставки-конкурса «Алатырь-2005» Калининградский музей янтаря организовал научно-практическую конференцию на тему «Преемственность традиций художественной обработки янтаря. Проблема подготовки кадров», говорит о том, насколько большое значение мы придаем необходимости профессионального обучения ювелиров — художников и мастеров.

В регионе нет, а по логике вещей должна быть своя школа обработки янтаря с набором региональных признаков. Свои герои-дипломанты, свое разделение на «высокую» и «промышленную» моду — все то культурное сопровождение бизнеса, без которого он в некоторых отраслях просто не может состояться как система. Что, так или иначе, поддерживает культурный идентификат «Янтарного края» и выводит янтарь из «сырьевого» сектора в сектор «глубокой переработки». Достойное присутствие на арт-рынке обработки янтаря в обоих секторах: массовой и эксклюзивной, прет-а-порте и от кутюр — для Калининградской области имеет еще свое огромное брендовое значение.

Сейчас вся эта отрасль, к сожалению, недалеко ушла от кустарных артелей, поэтому особенно остро звучит тема необходимости создания специализированного учебного заведения.

Очевидно, что регион должен занять достойное место в художественной обработке янтаря — как в российском, так и в международном контексте.

Со времен герцога Альбрехта (1525—1568) г. Кёнигсберг был центром изготовления янтарных изделий. В 1641 году основана гильдия янтарных дел мастеров. Современные коллекции уникальных янтарных произведений XVI—XVIII веков крупнейших музеев России, Швеции, Германии, Дании и других стран в значительной части составлены из произведений, полученных когда-то в качестве дипломатических даров.

Традицию создания эксклюзивных авторских работ из солнечного камня и распространения их по миру в качестве подарков государственным деятелям дружественных стран надо продолжить. Она составит славу Калининградской области.

Санкт-Петербург, Польша и Литва накопили богатый опыт в подготовке кадров для ювелирной промышленности. Мы благодарны российским и зарубежным коллегам за участие в конференции и надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

Татьяна Суворова,
директор Калининградского музея янтаря

Александр Попадин, культуролог

ЛИТВА

Петрас Гинталас

ТЕЛЬШЯЙСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ВИЛЬНИОССКОЙ АКАДЕМИИ

Тельшяйский художественный факультет Вильнюсской академии художеств готовит бакалавров в области дизайна и прикладного искусства.

Основанная в 1931 году Государственная средняя школа по обработке дерева постепенно превратилась в высшее учебное заведение, которое готовит специалистов в области дизайна и прикладного искусства. В 1998 году школа была преобразована в Тельшяйский художественный факультет Вильнюсской художественной академии. Школа имеет богатые традиции обучения ремеслу, художественному творчеству и перспективным инновациям. Ее создание стало возможным благодаря наличию в Жямайтии научных и культурных учреждений, в том числе богатых музейных собраний, в которых хранятся уникальные образцы старого искусства региона, а также благодаря исторически сложившимся традициям подготовки специалистов и постоянным новациям в развитии культуры и искусства. Сейчас на Тельшяйском художественном факультете преподают известные художники, прекрасные педагоги — П. Гинталас, Л. Кериене, А. Зинкевичюте, В. Дегенене, З. Инчираускене, Р.

Инчираускас, В. Моцкайтис, А. Андрияускас, П. Шаулис, О. Ненишкис, А. Микута, Р. Вайткуте и др.

Факультет занимается разнообразной научной и творческой деятельностью. Выставки, пленэры, организация летних творческих школ для литовских художников — всё это помогает преподавателям и академической молодежи осваивать профессиональные навыки, совершенствоваться в области формотворчества, стремиться к художественной зрелости, быть открытыми к восприятию новых идей, проявлять инициативу, обмениваться творческими идеями.

В 2005 году на Тельшяйском художественном факультете занималось около двухсот студентов. Кафедра металлопластики готовит художников, ювелиров, специалистов по кузнечному делу и прикладной скульптуре. На кафедре дизайна обучаются художники-дизайнеры трикотажа, одежды, мебели, реставраторы, а также художники-дизайнеры промышленных изделий. После получения степени бакалавра абитуриенты продолжают учебу в магистратуре в Вильнюсе, Каунасе, Клайпеде. Выпускники Тельшяйского художественного факультета Вильнюсской академии работают и творят во всех городах Жямайтии и Литвы.

Тельшяйский художественный факультет Вильнюсской академии художеств гарантирует абитуриентам такую интеллектуальную подготовку, которая обеспечивает им возможность найти свое место в современном мире искусства Западной Литвы и Жямайтии. Факультет помогает формировать культурно-эстетическую среду города Тельшяй, столицы Жямайтии.

Программа обучения студентов

Программа кафедры металлопластики (ювелирного искусства, кузнечного дела и прикладной скульптуры) направлена на формирование специалистов широкого профиля, получающих не только навыки ремесла, но также гуманитарное и художественное образование.

Сфера деятельности будущих художников прикладной пластики очень широка. Студенты получают знания по основам проектирования, конструирования, технологии, а также осваивают навыки практической работы. Они обучаются различным ювелирным техникам, которые используются при создании украшений, учатся создавать уникальные и массовые промышленные изделия и их комплекты (посуду, столовые приборы); на основе вышеупомянутой техники студенты создают уникальную декоративную малую пластику, кованные изделия, которые становятся элементами малой архитектуры; создают изделия для интерьеров и экстерьеров.

За четыре года студенты проходят программу обучения в объеме 160 кредитов (в соответствии с принятой в странах ЕС системой оценок), которая в свою очередь разделена на три блока: специальность, основы искусства и блок общеуниверситетского образования. Без сомнения, самое главное для будущих художников — знания по специальности. Поэтому преподаются основы композиции, проектирование и основы компьютерного проектирования, конструкторское моделирование, технологии по материалам и уникальные техники, история искусства обработки металла, студии форм природы и наследие этнокультуры.

При создании сложных объектов самое главное — проектирование. На первом курсе идет работа над пластикой, т.е. над предметом, где функции и технологии относительно несложные. Задача состоит в общем знакомстве с металлопластикой, когда используется одна техника. На втором году обучения создается предмет — вещь более сложной композиционной структуры, в которой соединены разные материалы и техники: гравировка, эмалирование, чеканка, выдавливание. На третьем курсе созданные предметы комплектуются в группы. Создаются сюжетные композиции предметов и объектов, где главное — гармоническое единство формы и идеи. Достигается стилистическая общность предметов различного

предназначения. Создаются комплекты украшений, посуды, композиции декоративной скульптуры.

На последнем году обучения группы объектов или предметов применяются в конкретной среде. Они связаны с архитектурой, одеждой; мало того, объекты могут оставаться самостоятельными, в то же время будучи частью другого объекта или частью другой среды.

Очень важная роль отводится летней практике, во время которой закрепляются знания, полученные в учебном году, а также накапливаются новые знания. По окончании первого курса проводится практика по изучению форм природы и наследия этнокультуры: студенты наблюдают и анализируют разнообразие форм живой и неживой природы и учатся использовать приобретенные знания в своем творчестве. Формы природных структур, ритмика элементов, сочетание цветов могут стать важным источником творческого вдохновения. Листья, сплетенные ветви, корни или формы облаков приобретают отличное от натуры, но узнаваемое металлическое воплощение. Наследие прошлого — очень значимая часть нашей культуры. Во время практики по изучению наследия этнокультуры ставится цель раскрыть отношения человека с исторической предметной средой, студенты учатся опознавать различные исторические стили, устанавливать художественную и эстетическую ценность вещей. Эта практика проходит в музеях, в непосредственном общении с объектами прошедших эпох.

Практика по резьбе направлена на освоение приемов этой своеобразной техники, усовершенствование навыков плоскостной и рельефной резьбы. В ювелирном деле эта техника очень нужна, поэтому ей уделяется много внимания. Студенты режут не только твердые и мягкие металлы, но и янтарь, кость, рог, скорлупу кокоса и другие материалы.

Познавательно-технологическая творческая практика предназначена для того, чтобы ученики получили индивидуальную специализацию, поэтому эта практика проходит в специализированных предприятиях художественного профиля, а также у

профессиональных художников и мастеров, имеющих опыт в обработке металла.

На четвертом году обучения студенты выполняют заключительную работу бакалавра, которая состоит из трех частей: теоретической, графической и практической. Студенты обязаны создать заключительную работу, зрелую в художественном и практическом отношении, и теоретически обосновать свою идею, мотивированно преподнести тему и раскрыть художественную и техническую аргументацию решения этой идеи. Удачно защитившему выпускную работу студенту присуждается степень бакалавра и квалификация художника.

Юргита Лудавичене

КИТЧ В ЯНТАРНОМ ИСКУССТВЕ ЛИТВЫ КОНЦА XX ВЕКА

Говоря о проблематике китча в искусстве, необходимо сразу определиться с терминологией, поскольку китч — понятие многогранное и восприятие его менялось на протяжении всего XX века.

Автор данной публикации будет придерживаться в тексте «классического» определения китча, где он характеризуется как «противопоставление художественному и одухотворенному изделию — безвкусное массовое “фуфло”, которому чужды любые этические, логические и эстетические требования и которое добивается лишь одного: объект должен быть дешёвым и вместе с тем производить впечатление высшей ценности»¹. Китч — фальсификация, ненастоящее, «как бы искусство»². Он всегда эрзац, прикидывающийся искусством, но им не является. В китче охотно используются привычные и всеми любимые клише, сюжеты и художественные приемы, так как оригинальные открытия только мешают потребителю наслаждаться своими эмоциями.

В литовском янтарном искусстве самая благодатная почва для китча наблюдается в творчестве народных мастеров и в массовой продукции янтарных предприятий. Однако эта тема в публикации не будет затронута. Объект исследования — творчество профессиональных художников Литвы. Работающие с янтарем профессиональные художники относятся к нему как к одному из аспектов своего творчества, нет практически ни одного литовского художника, который бы работал только с янтарем. Поэтому к янтарным произведениям искусства подходят те же самые определения, что и ко всему литовскому ювелирному искусству последнего десятилетия XX века. Основные его черты — гармоничное соотношение с телом человека, умеренные, соответствующие телу масштабы укра-

шений, почтенное отношение к ремеслу и культурной традиции. Образы, которые используют литовские ювелиры, чаще всего лиричные, поэтические. Литовское ювелирное искусство обладает следующими основными качествами: функциональностью, концептуальностью, уважительным отношением к материалу, поэтичностью. Эти качества во многом определяют характер произведений как старшего, так и молодого поколения художников. Иногда встречается игривость, ирония, желание шокировать, провокация. Литовские украшения и объекты — это, прежде всего, изделия, отображающие внутренний мир художника, они предназначены для человека и редко когда конфликтуют с ним.

В литовском искусстве обработки металла существует еще одно важное обстоятельство — до середины 90-х годов XX века литовские художники получали «международное» образование. Во время обучения в Литве они приобретали навыки ремесла, технические знания и своеобразную стилистическую манеру, а потом большинство их продолжало образование в Эстонии — в Таллинском художественном университете, откуда в литовское ювелирное искусство пришла некоторая «северная холодность» и четкость исполнения.

После распада СССР налаженная литовско-эстонская система образования распалась. Молодое поколение ювелиров, как и раньше, получает начальное образование в Тельшяе (бывший техникум стал филиалом Вильнюсской художественной академии) и продолжает обучение в магистратуре Вильнюсской художественной академии.

Янтарь в литовской культуре занимает особое место. Он ассоциативный, нежный, мягкий, легко поддающийся обработке и вместе с тем очень проблематичный материал. На протяжении всего XX века в Литве создавалась и культивировалась своеобразная «янтарология». Янтарь отождествлялся с душой народа, с самой Литвой. Самыми популярными строчками в Литве долгое время были стихи Саломеи Нерис: «Маленький мой край — как золотая капелька густого янтаря». Известный поэт Эдуардас Межелайтис писал: «Мы прибалты,

и в жилах наших течет янтарь». Но такой вездесущий янтарь в 80—90-е годы прошлого столетия стал слишком банальным материалом, и профессиональные художники перестали с ним работать, поскольку, работая с янтарем, очень легко скользнуть в сентиментальность. Янтарь стал образом, который породил ассоциации с советским временем и массовой продукцией художественных комбинатов. «Реабилитирован» он был в последнем десятилетии XX века стараниями самих художников, когда прежние национальные символы стали неактуальными. Теперь было важно пересмотреть их и придать символам новый облик, так как желание реконструировать или заново определить национальные особенности осталось. «Дух нации» был и остается демифологизированным, в обществе ощущается протест против бывших национальных символов. Возникло желание отбросить весь пласт советской культуры, а вместе с ним и янтарь, который был очень популярным в советские годы. Янтарь — как бывший символ литовской нации — мог вернуться в профессиональное искусство, только изменив свой облик и образ. В литовском прикладном и изобразительном искусстве всё большую роль играет стилистика постмодернизма.

Литовских художников по их отношению к янтарю условно можно разделить на две группы. Одни относятся к этому минералу романтически, как к «святому камню», и в своих работах сохраняют его природную форму, а другие придерживаются более постмодернистской точки зрения, позволяющей использовать янтарь более «безжалостно», как и любой другой материал.

О распространении китча можно говорить, опираясь на работы художников-«постмодернистов». Их также можно разделить на две подгруппы. Первая — это художники, которые используют образ янтаря как олицетворяющий литовское государство и делают работы, предназначенные для подарков высокопоставленным государственным лицам. В этом случае трудно избежать сентиментальности, «красивости», слащавости, которые придают работам черты китча. Другая группа

художников сознательно изготавливает китчевые янтарные изделия, помещая китчевый янтарь в центр своего творчества.

Среди профессиональных художников к первой группе можно причислить Альгиса Микутиса и Ажуоласа Вайтукайтиса. Наряду с более концептуальными работами, предназначенными для узкого круга, А. Микутис изготавливает изделия по заказам частных лиц и государственных организаций: он делает маленькие скульптуры из больших кусков янтаря, а также зооморфные украшения. В этих работах раскрывается ценность янтаря как материала. Большой, массивный кусок янтаря сам по себе уже имеет высокую материальную ценность; он «обогащается» легко узнаваемыми зооморфными или антропоморфными мотивами и таким образом создается банальный сюжет. Эти произведения попадают в категорию «представительского китча»; они часто используются как подарки зарубежным гостям. А. Вайтукайтис на выставках представляет «суховатые» работы и манипулирует натуральными формами янтаря, стараясь сохранить равновесие между художественным замыслом и возможностями материала. На заказ он делает работы, в которых янтарь чаще всего сочетается с бронзой; при этом художник использует солнечный камень как массивный, шикарный компонент изделия, дополняя его блестящими бронзовыми деталями. Такие произведения производят впечатление ложной нарядности, которая на самом деле выглядит дешево и не свойственна янтарю как материалу. Сентиментальная мещанская сакральность, которая так нравится определенной аудитории, также придает работам А. Вайтукайтиса китчевый характер.

С другой стороны, китчевый характер образа янтаря как воплощения псевдолитовской национальной идеи стал своеобразным катализатором. Шестидесятые — восьмидесятые годы, когда янтарь был дискредитирован изделиями массовой продукции и работами народных мастеров, стали точкой опоры для многих литовских художников, которые стремились вернуть янтарь в профессиональное творчество. Первой ласточкой такого возвращения можно назвать выставку, кото-

рая состоялась в 1990 году по инициативе самих художников в Музее прикладного искусства в Вильнюсе. В этой выставке принимали участие многие художники «второй», постмодернистской группы. К наиболее стойким последователям этой линии можно отнести Р. Дирпсиса, А. и С. Кривичяй, А. Шаулиса.

В основе произведений живущего и работающего в Таллине литовского художника Адольфаса Шаулиса лежит образ янтаря, сформировавшийся в советское время. Автор сознательно манипулирует янтарным мифом. Дороговизну янтаря (и сам факт, что литовцы ценят янтарь из-за символического капитала) А. Шаулис подчеркивает, помещая кусок янтаря, как цыпленка, в яйцо, сделанное из фальшивых долларовых купюр. Различные трактовки янтаря в Литве и Эстонии автор показывает с иронией в произведениях «LT — полно янтаря» и «EE — без янтаря», где в раковине, символизирующей Литву, полно янтарных «перлов», а в эстонских — по одной серебряной «пуле». Против мифа о янтаре А. Шаулис борется, саркастически вводя в образ этого материала милитаристский аспект. Янтарю, который ассоциируется с нежностью, мягкостью, прозрачностью, противопоставляются милитаристские образы. Сентиментальная красота прямо отождествляется со сладостью: куски янтаря художник полирует и помещает на палочках, как конфеты чупа-чупс.

Более грутально обращается с янтарём выпускник Таллинского художественного университета Редас Диржис; у него немного работ, но они очень хорошо демонстрируют желание молодого поколения художников демистифицировать этот минерал. Автор пытается вернуться к янтарным мозаикам, которые были популярны в Литве в 1950-е годы; только сейчас он создает янтарный портрет Президента Белоруссии Александра Лукашенко. Такое «святотатство» — воплощение в янтаре образа одного из руководителей бывшей республики Советского Союза — выражает позицию автора, которая состоит в том, что бывший символический капитал янтаря можно использовать, только обращая пietet в сарказм. Похожими методами он апеллирует к сознанию зрителя, экспонируя янтар-

ный батон в натуральную величину. Этот художник не ставит перед собой задачу в совершенстве овладеть техникой обработки янтаря; материал для него — только средство для концептуального замысла, также как камень, дерево или пластик. Оба художника — Диржис и Шаулис — эксплуатируют янтарь не как материал, а как сформировавшийся в XX веке образ, им важен китчевый аспект, наполненный советской мифологией образа янтаря.

Еще дальше в этом направлении идут Солвейга и Кривичай, они совсем отказываются от янтаря и используют только его образ. Они прячут кусок янтаря в бетонном кубе с этикеткой «amber inside», заставляя зрителя поверить данным лабораторного анализа о том, что янтарь действительно внутри. Художники совершенно сознательно принимают роль «enfant terrible» янтарного искусства, обосновывая свой образ псевдоучеными текстами: «В эпохе карма-сола ты есть то, как ты выглядишь. Ты — это образ». Из янтаря авторы делают губную помаду, детскую соску; бытовые принадлежности становятся янтарными аксессуарами.

Саулюс Вайтекунас эксплуатирует «святость» янтаря, янтарными бусами оклеивая настоящий унитаз. Работа «Сон святого дня Выборов», где отчетливо видны вплавленные в эпоксидную смолу янтарные бусы (или четки), которые ассоциируются с прочно укоренившейся в общественном сознании красотой янтаря, тем самым десакрализирует этот материал.

Эймантас Лудавичюс вырезает из алюминия силуэт коровы и заполняет его якобы янтарём, а на самом деле это — эпоксидная смола. Самое молодое поколение художников — М. и А. Шимкевичай, Б. Спетинтене, Э. Чеяускайте, Ю. Эрминайте, А. Касбарас — смело использует все аспекты янтарного образа, сознательно вводя в свои произведения дименсию китча; применяются фрагменты поп-арта, массовой религиозной продукции, дешевых аксессуаров массовой культуры.

Китч, роль которого раньше была дискредитирующей, становится катализатором в творчестве художников. Авторы используют не материал янтаря, а его образ, различные аспекты этого

образа; важным становится и китчевый янтарь как амулет советской дружбы народов, как воплощение псевдонародности.

В конце XX — начале XXI века молодое поколение ювелиров всё чаще смотрит на янтарь отдельно от его исторического и символического контекста; янтарь демифологизируется, произведения окрашиваются стилистикой постмодернизма. Китч используется по-разному: профессиональные художники выбирают символы поп-культуры, секуляризуют «святой» образ янтаря, изготавливают из янтаря бытовые принадлежности — появляются ироничные произведения. В них отчетливо видна дименсия китча, но от неё сохраняется определённая дистанция.

¹ *Pazaurek G.* Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart, 1912.

² *Deschner K.* Kitsch, Konvention und Kunst. Frankfurt/M; Berlin; Wien: Ullstein, 1980.

Беата Сегиншене

**ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
НА СОВРЕМЕННОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО
ЛИТВЫ**

Эта тема была всесторонне изучена литовским искусствоведом Рутой Пилецкайте. В настоящее время к немногочисленному кругу литовских ювелиров присоединяются художники, ищущие новое и продолжающие старые традиции. Я не искусствовед, принадлежу к молодому поколению литовских ювелиров. Большая часть из обсуждаемых далее произведений — это работы молодых авторов.

Обсуждение названной темы вызвано тем, что взаимодействие современного ювелирного и изобразительного искусств привело к тому, что ювелирные изделия совсем отделились от традиционного понятия украшения. Они становятся «чистыми» произведениями изобразительного искусства. Хочется посмотреть, как современный художественный процесс влияет на ювелирное искусство, как применение изображения в украшении изменяет его и воздействует на восприятие ювелирного изделия.

Современное литовское ювелирное искусство — одна из новых и мало исследованных областей художественной реальности. С конца XIX века до 70-х годов XX века оно было просто ремеслом. В конце XIX — начале XX века в литовском ювелирном искусстве не было взаимосвязи с поисками модернистского искусства Запада. Идущее от традиций крестьянской культуры, ювелирное искусство в Литве не могло развиваться так, как в промышленных государствах Запада. Только в 1970-х годах, когда жители деревень начали переселяться в города, возникли условия, способствующие такому его развитию.

Во второй половине 1960-х годов появились первые положительные изменения в литовском ювелирном искусстве. Они

были связаны с творчеством художника Феликсаса Даукантаса, работавшего в то время на комбинате «Даиле». В своем творчестве он отошел от ранее преобладавшего эклектического понимания украшения. Художник предлагал поменять схематичное копирование форм народного искусства на новые формы, соответствующие требованиям современности. В создаваемых украшениях он открыл пленительную красоту внутренней структуры янтаря, при обработке старался его поверхностью поймать поток света. Хотя изделия Ф. Даукантаса отличались совершенной формой, своеобразным пластическим почерком, поиски художника были новаторскими только в контексте литовского ювелирного искусства, они не были связаны с развитием западного нового ювелирного искусства, ищущего обновления в изобразительном модернизме. Ситуация с ювелирным искусством в Литве, которую предопределили собственные экономические условия, очень отличалась от ситуации в Западной Европе. Не существовало своей школы и традиций, что порождало отставание. Только во второй половине 1970-х годов было положено начало подготовке специалистов по обработке металла в Таллинском институте искусств. Один из первых выпускников института по этой специальности — Казимерас Симанонис, — закончив учебу, вернулся в Литву. Несмотря на то что фундамент уже был заложен Ф. Даукантасом, современное литовское ювелирное искусство, используя практически новые принципы, только начинает формироваться с 80-х годов прошлого века.

Таллинская школа была сильна в художественном отношении. Эстонцы, как и западные художники, видели обновление ювелирного искусства в его приближении к изобразительному, а также в использовании форм модернистской массовой культуры. Поэтому литовские художники, учившиеся в Таллине, имели возможность получить действительно хорошую профессиональную подготовку и соответствующее современным требованиям художественное образование. К. Симанонис черпал вдохновение в ювелирном искусстве исторических стилей прошлого. Как и мастера эпохи барокко, в своих укра-

шениях он использовал яркие и рафинированные скульптурные формы. Его миниатюрные композиции, напоминающие объекты абстрактной скульптуры, помимо зрительного восприятия приобретали четвертое (тело) измерение. Благодаря творчеству К. Симанониса в современном литовском ювелирном искусстве восстановилась оборвавшаяся связь с традициями ювелирного дела и ремесла. Вместе с тем укрепился взгляд на украшение не как на аксессуар костюма, а как на автономную пластическую структуру.

Скульптурная тенденция, начало которой положил К. Симанонис, обозначала стремление к укреплению связи с изобразительным искусством. Это направление стало очень важным на следующем этапе развития современного литовского ювелирного искусства. Творческие искания нового поколения авторов, таких как Александрас Шепкус, Марите и Арвидас Гурэвичай, Витаутас Матулионис, Бируте Стульгайте, подняли вопрос о признании ювелирного искусства как самостоятельной художественной сферы деятельности. Благодаря новаторским принципам появились художественные тенденции, тяготеющие к модернизму; сформировалось совсем новое направление создания концептуальных ювелирных изделий. Авторы различных направлений и почерка объединило внедренное К. Симанонисом стремление к ремеслу и индивидуализированной пластике.

Говоря о процессах, происходящих в современном литовском ювелирном искусстве, нельзя не упомянуть единственную высшую школу Литвы — это Тельшяйский факультет Вильнюсской академии искусств, выпускающий специалистов по художественной обработке металла. Большинство преподавателей, работающих в Тельшяе, учились в вышеупомянутом Таллинском институте искусства. За последнее десятилетие методика обучения обработке металла расширилась и концептуализировалась. Художники, получившие диплом специалиста по обработке металла в Тельшяе, уже несколько лет активно участвуют в выставках. Эти молодые авторы заполнили пустующую нишу в литовском ювелирном искус-

стве. Они разделяют принципы современного искусства и перенимают основы профессии.

Для художника, который руководствуется принципами постмодернизма, главное в творчестве — идея произведения. Украшение уже не только декоративная вещь, можно сказать, что его понимание модифицировалось. Сегодня на международных ювелирных выставках можно увидеть не только украшения, имеющие материальное тело, но и виртуальные проекты. Достаточно только идеи, чтобы произведение превратилось в реальность. В последнем десятилетии XX века в литовском ювелирном искусстве концепция стала важнее ее материального воплощения, что связано с ключевыми установками постмодернизма. Хотя понятие «ювелирное изделие» прежде всего ассоциируется с благородными металлами — золотом, серебром — и драгоценными камнями, все чаще в выставочных залах Литвы встречаются нетрадиционные материалы, их неожиданные сочетания. В Литве концептуальные ювелирные изделия появляются в последнем десятилетии XX века в творчестве Сигитаса Вирпилайтиса, Саулиуса Вайтекунаса, Ейммантаса Лудавичуса, для которых функциональность и эстетика украшения уже не главное, на первое место они ставят идею. Как самого яркого основоположника постмодернистского ювелирного искусства в Литве Р. Пилецкайте называет Саулиуса Вирпилайтиса.

Позже на горизонте ювелирного искусства появились представители кафедры пластики Тельшайского факультета искусства при Вильнюсской академии искусств, создающие концептуальные работы: у Лауры Кавалюнайте и Эгле Чеяускайте тело «утопает» в серебристых сетях изделия, Эгле сочетает серебро, жемчуг, перья, янтарь, мех и фарфор; Миндаугас Шимкевичиус комбинирует в своих работах волосы, серебро; Шаруне Вайткуте и Даиниус Наркус масляной краской рисуют на деревянных украшениях; Беата Сетиншиене использует скорлупу ореха, марлю, тюль, янтарь и серебро; Угне Блажите тело украшает «*rid mademi*», изобилие которых встречается на полках магазинов и в нашем быту.

Самые большие концептуалисты и иронизаторы в современном литовском ювелирном искусстве — Сольвейга и Альфредас Кривичи, постоянно подшучивающие над потребительской культурой. Они последовательно используют стилистику китча, символы поп-культуры.

Несмотря на обилие и разнообразие используемых материалов, все современные литовские художники-ювелиры в своем творческом арсенале имеют работы из янтаря — как жест уважения *его величеству янтарию*. Янтарь также сочетают с разнообразными нетрадиционными материалами — войлоком, полиэтиленом, пластиком, семенами растений и т.п. Важно, чтобы выбранный материал помог автору раскрыть идею изделия.

Представляя свое творчество, создатели современных ювелирных работ стали использовать медиа-средства, что позволяет раскрыть возможности украшения в сочетании с телом. Назначение украшения — носить на теле, подчеркивая некоторые его части, обращая внимание на руки, мочки ушей, шею или грудь. Изменение отношения к современным ювелирным изделиям началось с дискуссии о назначении и функциональности украшения, перешло к интегрированным с изобразительным искусством пластическим поискам, применению принципов искусства концептуального тела и объекта, сближению с современной фотографией и видеоизображением, а на Западе — и с жанрами перформанса, инсталляции. Первым в литовском ювелирном искусстве взял себе в помощь искусство фотографии Саулюс Ваитекунас. В 1998 году в Центре современного искусства в Вильнюсе на проходившей там выставке «Освобожденные предметы» Ваитекунас представил украшения-объекты с натуральными камнями, а их применение продемонстрировал циклом фотографий.

Сегодня многие литовские ювелиры используют искусство фотографии и видеоизображения, демонстрируя соответствующие части тела, с которыми могли бы сочетаться ювелирные изделия. Это такие художники, как С. Вирпилайтис, Л. Кавалюнайте, Д. Каспарас, У. Блажите, М. Шимкявичиус,

Б. Сетиншене. В фотографиях и видеоизображениях фиксируется действие, тело воспринимается и как объект, на котором носится ювелирное изделие, и как активный элемент формы украшения. Юргита Эрминайте, каждый раз по-новому определяя тело в пространстве, совершенствует его с помощью искусственных форм — украшений, расстилающихся по поверхности тела.

Произведения Миндаугаса Шимкявичуса «Вдвоем можно играть», «Сумки» без пояснительных изображений могли быть только монотонными скульптурными объектами металлопластики. Для того чтобы донести идею, художник пользуется видеоизображениями; это театрализованное средство помогает выразить возможности применения украшения. Две сумки предназначены для двух лиц, в них отражается концептуальный взгляд или игривость, те, кто носит эти сумки, становятся игроками. В этой работе Миндаугаса Шимкявичуса очень важно повторяющееся действие.

Беата Сетиншене для показа возможностей украшения также выбрала театрализованный способ. Украшениями, навеянными ей медицинской тематикой, она перевязывает тело, приклеивает к телу пластырь с сегментами серебряной кожи, янтарным стетоскопом меряет давление, янтарный «амулет» серебряной повязкой прикрепляет к ладони. Очень важно само действие. Ювелирное изделие приобретает функцию охраны, целебную мощь, затрагивается медицинская эстетика.

Концептуально и новаторски на ювелирные изделия смотрит Мартинас Гинталас, «углубляясь» в плоть украшения. На выставке «Парящие структуры» (2004) молодые авторы Эгле Чеяускайте и Мартинас Гинталас представили свои работы. Эгле экспонировала украшения, связанные из серебряной проволоки, а Мартинас использовал фотографию и видеографику. Он оперирует сетевыми лабиринтами; по-латыни «видео» означает «вижу», поэтому он оперирует видением. Зритель как будто вступает в незнакомое пространство и на траектории движения встречает внушительные «инклюдзы» янтаря или

хрусталя. Если другие вышеупомянутые авторы пользовались фотографией и иными медиа-средствами для того, чтобы продемонстрировать возможности использования украшения, то малометражный фильм М. Гинталаса — первая в современном литовском ювелирном искусстве попытка презентации не внешнего вида ювелирного объекта, а его внутренней структуры.

Ювелирное искусство постмодернизма, сделав акцент на человеческом теле, вовлекло в кругозор художественного творчества субкультурные образы. Поле игры литовских ювелиров — тело человека, которое «совершенствуется» за счет разнообразных дополнений: его можно перевязывать, над ним можно иронизировать, с ним можно играть, но такое внешнее вмешательство не должно его портить. Одна из известных литовских ювелиров — Бируте Стулгайте — придает своим украшениям достаточно агрессивный для пользователя образ, они могут обойтись и без тела, часто предназначение изделия выдает только застежка. Создаваемые автором ювелирные изделия могут жить в пространстве самостоятельно. Разделяя их на более мелкие фрагменты, автор лаконичными средствами достигает максимального напряжения, которое позволяет говорить о сильном влиянии, идущем от изобразительного искусства. Поэтому современное ювелирное искусство стало интегрированным и развивается в русле пластических исканий изобразительного искусства: применение принципов концептуального тела, искусства объекта, украшение связано с понятиями, главным является содержание, идея.

В заключение кратко рассмотрим, как в последние годы использовалось включение в украшение изображения-образа. Когда-то прибегали к помощи сверхъестественных сил образа, используя вещественный декоративный элемент. В ювелирном искусстве конца XX века существовали мифологические тенденции. Сегодня изображение в ювелирном изделии носит протестный характер, выражающий личный опыт, обозна-

чающий отношение к действительности, иронизирующий, критикующий, цитирующий, концептуальный.

Живопись

В современном литовском ювелирном искусстве красочные миниатюры-эмали появились в 90-х годах XX века. Живопись в украшениях и на плакатах применяли М. Гуревичене, Ж. Баутренас, Р. Бурнейка. Эти художники творчески соединяли традиционные ювелирные средства со средствами, свойственными изобразительному искусству. Они реабилитировали старую технику эмалирования, которая возродилась в современном искусстве литовского металла.

Современные работы литовских ювелиров свидетельствуют, что техника эмали все еще применяется при создании ювелирных изделий. В Вильнюсе проходит международная выставка эмали, последние несколько лет в Кинтай на международные симпозиумы собираются художники-эмальеры. Молодые авторы вместе с традиционной техникой эмали и при использовании живописи в изделиях выбирают нетрадиционный материал, например, рисуют масляной краской.

Графика

В современном литовском ювелирном искусстве графические миниатюры при создании украшений применял А. Гуревичиус. Он в тематических циклах эмальных украшений использует сюжетные элементы со средствами графического выражения — линиями, пятнами. Графический язык использует различные средства и технологии — бумага, графические печати, эмаль, графит и т. д. Например, Тадас Щилинскас в серебре увековечивает свою печать. Используя графику пластических линий, он вытравляет в металле изображение — увеличенный отпечаток своего пальца. Такую металлическую пластинку можно приспособить для тиражирования графиче-

ских печатей, но Т. Щилинскас из нее создал брошь, в центре которой вставил прозрачный янтарь, через который просвечиваются черные линии — имитации инклюза.

Фотография

Значение фотоизображения в современном потребительском обществе — одна из главных тем постмодернистского искусства. Фотография как составляющая часть украшения в литовском ювелирном искусстве появилась только в XXI веке. Фотографию чаще всего выбирают авторы молодого поколения: Ваидилуте Видугирите, Ионас Бальчюнас, Юргита Эрминайте, Санда Малашкевичуте, Угне Блажите. Сегодня литовские ювелиры склонны использовать нетрадиционные средства изображения. В качестве графического воплощения идеи они все чаще выбирают фотографию — уже имеющееся изображение. Художники фотоизображение «инкрустируют» в украшения, превращая его в инклюз — остановленный миг прошлого. На фотографиях, помещаемых в украшения всех упомянутых художников, — человек, портрет, изображения частей лица. Человек как символ «одушевляет» пространство.

Ваидилуте, Видугирите и Ионас Балчюнас, вероятно, первые среди литовских ювелиров ввели фотоизображение в концептуальные украшения. Они создали янтарные брошки с фотоснимками. Фотография перенесена на тонкую серебряную фольгу, которая своей гибкостью гармонично сочетается с янтарем. Матовая, уютного желтого цвета поверхность янтаря еще больше согревает обозначенное измерением времени изображение.

Юргита Эрминайте также создает украшения из янтаря, серебра, используя при этом фотографии. Например, кольцо, в чей кастик вставлен двухслойный диск, в первый слой вмонтированы фотографии, а верхний — янтарный, с вырезанным окошком, поворотом которого по своей оси меняется изображение. Автор скрывает изображения дорогих людей, подобно инклюзу, под толстым слоем янтаря, он хочет иметь их ближе

к телу, и только ему одному дано их там увидеть. Посторонние видят лишь кольцо внушительных размеров...

Литовские художники в ювелирное «тело» инкрустируют теплые, помеченные временем, персонифицированные изображения. Тенденции постмодернизма в современном литовском ювелирном искусстве выражаются нашими культурными традициями и менталитетом. Эти тенденции литовский искусствовед Р. Пилецкайте охарактеризовала следующим образом: «Сейчас ювелирное искусство хоть и призывает на помощь себе другие виды современного искусства, такие как фотография, но истинных постмодернистских форм, которые выражались бы перформансом, акцией или виртуальной формой, не приобретает». С другой стороны, используемые ювелирами художественные средства живописи, графики или фотографии подчеркивают, что ювелирные изделия особенны тем, что они существуют во времени и пространстве вместе с носящим их человеком. В этом смысле украшение благодаря помещенному в него изображению, как и перформанс, появляется на улице и становится театральным, демонстрирующим себя.

Скорость развития возможностей и безграничный творческий выбор, который предлагают нам цифровые технологии, заставляют забыть прошлое и принять современные тенденции. В конце XX века в ювелирное искусство вторглись нетрадиционные материалы; применяя принципы постмодернизма, мастера по художественной обработке металла берут предметы из окружения, цитируют их и воспроизводят. В творчестве ювелиров ощущается влияние новых технологий, идет поиск решений, характерных для эпохи постмодернизма.

ПОЛЬША

Веслав Герловский

ОБУЧЕНИЕ И ПОДГОТОВКА КАДРОВ ДЛЯ ЯНТАРНОЙ ОТРАСЛИ В ПОЛЬШЕ ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Начало. 1940-е годы

После окончания Второй мировой войны ни в одном из польских городов — как лежащих в пределах довоенной Польши, так и на присоединенных территориях Германии и вольного города Гданьска — не сохранилось ни одного предприятия по обработке янтаря. Относительное изобилие сырья на малонаселенном в то время побережье довольно быстро пробудило инициативу мелких производителей, прежде всего в Гданьске и Гдыне, по организации предприятий, перерабатывающих янтарь. Они создавались при отсутствии подготовленного персонала. В то время во всей стране остались только два работника довоенной фирмы «Мориц Штумпф» («Moritz Stumpf»)¹ в Гданьске и два подмастерья в Гдыне².

Несмотря на отсутствие профессиональных навыков и необходимого оборудования, янтарные предприятия в 1940-е годы стали быстро расти, используя неограниченные возможности сбыта изделий на совершенно незанятом рынке. В 1949 году в городах Поморского воеводства существовало уже 60 небольших, но стремительно развивающихся янтарных фирм.

В 1950 году произошло прекращение роста образования новых частных предприятий. Это был результат государствен-

ной политики тогдашних коммунистических властей, которые стремились сделать всю экономику государственной, в том числе и мелкое производство. В скором времени число частных янтарных производств уменьшилось с 60 до 7, так как часть фирм была принудительно экспроприрована, а многие владельцы сами отказались от дальнейшей работы, опасаясь финансовых репрессий и конфискации имущества.

Однако уже в 1940-е годы зародилось ремесленное самоуправление, опирающееся на старые традиции, и началось систематическое обучение в мастерских по следующей схеме: ученик, подмастерье, мастер. В Гданьске была создана Ремесленная палата, управляющая цехами, которая имела право присваивать диплом подмастерья и мастера.

Диплом можно было получить по результатам работы в мастерских: три года требовалось отработать для получения диплома подмастерья и пять лет — мастера. Обязательной стала сдача теоретического экзамена, на котором кандидат должен был продемонстрировать знания, касающиеся профессии янтарщика, к которой предъявлялись требования, близкие к тем, что существовали в янтарной гильдии города Гданьска в середине XIX века³. Кроме того, кандидат на получение диплома мастера должен был под надзором экзаменационной комиссии совершенно самостоятельно изготовить ожерелье или браслет.

Национализация в 1950-е годы

Машины и оборудование экспроприированных частных янтарных мастерских были сконцентрированы на одном государственном предприятии в г. Гданьске, которое насчитывало около 100 рабочих ставок. Разместилось предприятие в помещении небольшой фабрики, которая во время войны производила санитарные и перевязочные средства. По личному указанию И. Сталина польское правительство получило три тонны высококачественного янтаря с карьера в поселке Янтарный. Это на длительный срок обеспечило выпуск продукции неза-

висимо от колебаний объема сбора янтаря на пляжах, который в то время был единственным способом получения собственного сырья. Сбор сырья на пляжах уменьшился с приблизительно пяти тонн ежегодной добычи в 1940-е годы до около десяти тонн в течение пятилетия с 1951 по 1955 год вследствие полицейского запрета на посещение большей части пляжей на Вислинской косе, которая входила в особо охраняемую пограничную зону⁴.

Коллектив нового предприятия прошел переподготовку под руководством бывших владельцев частных фирм, которых приняли на государственное предприятие в качестве наемных работников. Обучение было ограничено потребностями, определенными (очень узкими) должностными обязанностями. Отдельное обучение прошли шлифовальщики, токари, сверлильщики и рабочие по сборке изделий. Планировалось систематическое комплексное обучение в вечерней школе, однако этим планам не суждено было сбыться. Систематическим стало только политическое воспитание, проводимое на страницах регулярно издававшейся отраслевой многотиражки.

В таких условиях работы страдал ассортимент изделий и их качество, несмотря на то что предприятие располагало хорошим импортным сырьем и очень подходящим для ювелирных украшений янтарем, цвет которого был естественным образом изменен морской водой. Нам неизвестны примеры использования этих исключительных по расцветке и прозрачности разновидностей янтаря для возрождения традиции создания крупных декоративных объектов, характерных для старого цехового ремесла в поморских городах.

Обобществление янтарного производства

Общественные и политические реформы в Польше, проведенные в 1956 году, существенно изменили ситуацию в янтарной отрасли. Государственная фабрика янтарных изделий в Гданьске была преобразована в трудовой кооператив художественного ремесла «Янтари», благодаря чему она получила

большую самостоятельность в хозяйствовании и формировании ассортимента изделий. Художественным руководителем кооператива стал Ежи Санкевич из города Белостока, который во время войны был принудительно вывезен для работы в мастерских «Кенигсбергской янтарной мануфактуры» в поселке Пальмникен. Полученный там опыт в сочетании с врожденным талантом способствовал созданию мастером серии камнерезных изделий (предметов мелкой пластики, камей и инталий), а также крупных декоративных объектов. Он научил более 20 работников кооператива «Янтари» различным художественным техникам, в том числе созданию архитектурных деталей и монтажу двойных янтарных стенок, необходимых для прочности предметов. Однако руководство кооператива не решилось на внедрение этих приемов в производство и ограничилось опытной серией. В последующие годы несколько десятков тонн янтаря первого класса было импортировано с Калининградского янтарного комбината по символической цене 19 трансфертовых рублей. Весь этот янтарь был переработан в стандартные бусы, составленные из круглых и оливкообразных точеных бусин, которые были проданы на экспорт по заниженным ценам лишь потому, что с экспортом было связано получение больших премий руководством.

Только по прошествии двадцати лет инициатива Санкевича принесла определенные плоды, когда часть работников основала собственные мастерские и стала принимать участие в конкурсах на лучшее художественное изделие из янтаря. Мастерские также стали получать заказы от правительства и взыскательных клиентов из богатых стран.

Кооператив «Янтари», некогда самая крупная польская фирма, сегодня влачит жалкое существование, в нем работает всего несколько человек.

Народные промыслы

Почти до конца XX века в Польше оставались два региона, где никогда не прерывалась традиция использования в искус-

стве местного янтаря с залежей, принесенных ледником. Он использовался в изготовлении украшений к национальным костюмам, предметов религиозного культа, а также для украшения интерьера жилища. Наиболее деятельным в этом отношении стал Курпевский регион, расположенный в долине реки Нарвы, где назначение и формы изделий остались неизменными с начала XIX века, хотя ручной или ножной привод шлифовальных и полировальных станков был заменен электрическим. На протяжении длительного времени янтарь обрабатывали там сотни жителей деревень, ведущих сельское хозяйство, в качестве дополнительного занятия. Порядок обучения был чисто семейный, опыт передавался из поколения в поколение. Несколько менее активную деятельность в этом направлении проявляют жители Кашубского региона. Здесь наряду с традиционными украшениями изготавливают табакерки и трубки, а также различные фигурки, используемые в качестве даров для алтаря.

После 1956 года власти Польши не препятствовали использованию региональных традиций обработки янтаря жителями городов, не имевшими ремесленных дипломов, что сделало возможным появление в Гданьском регионе свыше 500 малых янтарных мастерских. Эта цифра в десять раз превышала количество ремесленных мастерских⁵. В 1990-е годы многие из них превратились в большие фирмы, специализирующиеся на изготовлении экспортной продукции.

Развитие ремесленного производства

Период с октября 1956 года по декабрь 1981 года (когда было введено военное положение) стал успешным для цехового ремесла, которое развивалось медленно, но стабильно. Особенно после 1977 года, когда министр культуры стал присваивать отличившимся ремесленникам дипломы Мастера художественного ремесла, а правительство разрешило дипломированным специалистам оставлять у себя половину валюты, полученной от экспортных сделок, частные мастерские стали

быстро разрастаться. Некоторые из них, как, например, известная фирма Луцьяна Мирты, насчитывали уже более 100 работников. Получение права на 50% валютных средств было делом нелегким. Владелец мастерской должен был регулярно участвовать в ежегодных выставках и иметь награды общенациональных конкурсов. Чтобы получить награды, надо было не только обладать талантом в проектировании формы изделий, но также уметь использовать разнообразные приемы обработки янтаря. Цехи и ремесленные палаты организовали краткосрочное обучение в виде курсов и обзорных лекций, но в действительности кандидаты на звание Мастера художественного ремесла в области обработки янтаря практически должны были заниматься самообразованием.

Ощутимым затруднением, существующим до настоящего времени, оказалось отсутствие какого-либо учебника по обработке янтаря. Каждая мастерская скрывала свои технические достижения от конкурентов, это была недобрая традиция, которая существовала еще со времен захвата Поморья Пруссией. Присвоение квалификации мастера в области обработки янтаря в реальности монополизировала Ремесленная палата в городе Гданьске (всего пять мастеров получили дипломы в Познани и два в Быдгоще). Однако даже в Гданьске перечень экзаменов на звание мастера являлся удивительно скромным. За весь период реального социализма, когда наличие такой квалификации было необходимым условием для легальной экономической деятельности с привлечением наемных работников, число мастеров в области обработки янтаря составляло не более 38 человек.

В то же время звание мастера-ювелира, работающего с золотом и серебром, получили почти 1000 человек, а по всей Польше — несколько тысяч. Поэтому в настоящее время у нас как на местном рынке, так и в ассортименте, предлагаемом на экспорт, явно преобладают ювелирные изделия из драгоценных металлов, украшенные вставками из янтаря. По обработке золота и серебра в Польше существует несколько прекрасных учебников, подготовленных и изданных под

руководством Франтишка Заставника⁶, а также хорошо составленные экзаменационные тесты.

Что касается янтарщиков, то тематический перечень экзаменов на звание мастера не был четко установлен, и на практике устанавливаемые экзаменационной комиссией параметры квалификационных испытаний, касающиеся уровня так называемого «искусства мастерства», или навыков практической работы, определены неконкретно и недостаточно ясно. Ниже представляем их полное содержание и список в несколько упрощенной форме.

Перечень основных знаний, требуемых в профессии янтарщика

Знания:

1. Классификация янтаря. 2. Обработка наждачной бумагой. 3. Полирование. 4. Распиловка. 5. Сверление. 6. Рассверливание. 7. Точение. 8. Изготовление приспособлений для операций 1—7. 9. Шлифование фасетов. 10 Оклеивание (мозаика). 11. Резьба по янтарю снаружи и внутри. 12. Вытачивание внутри флаконов. 13. Рельефная резьба (барельеф, скульптура и т. д.). 14. Термическая обработка.

Практические задания:

а) работа на шлифовальном станке: изготовление различных элементов ожерелья, брошки, кулона; изготовление тех же элементов с фасетками, сережек-слезинок, сердечек, сердечек с фасетками, шкатулок или пудрениц, оклеенных янтарем;

б) работа на токарном станке: изготовление круглых и оливкообразных бусин; тех же бусин с фасетками, замочков к ожерельям, вытачивание сережек на штифте;

в) различные техники: изготовление крестиков, крестиков с профилированными краями, обработка камней различной формы для ювелирных изделий, изготовление мундштука из цельного куска янтаря, выточенного на токарном станке мундштука, флакона для духов, изготовление инструментов для производства мундштуков и флаконов, мундштука для трубки, модели парусника, корабля, браслета на резинке, браслета с фасетками.

Навыки:

Обучение учеников, обучение неквалифицированных работников, монтаж арматуры для янтарных предметов, придание янтарю более темного цвета, обработка в автоклавах, сгибание янтарных элементов (например, деталей парусников и чубуков трубок), гравирование фрезами и изготовление фрезы различной формы, прессование янтаря, комплектование изделий.

Дополнительные навыки:

Изготовление шлифовальных и полировальных паст, знакомство с правилами безопасности труда, классификация абразивных материалов, применение составов для паст, вентиляция, общие сведения о янтаре, освещение рабочего места, освещение янтарных изделий в витринах, склеивание и навыки ремонта и обновления старых янтарных предметов.

Хотя формально обучение и получение звания мастера-ремесленника все еще являются обязательными, а квалификационные экзамены не были изменены, на практике эти условия перестали соблюдаться со времени разрешения свободно заниматься экономической деятельностью без обязательного членства в профессиональных цехах. Последний экзамен на получение звания мастера состоялся в 1988 году.

Профессиональные художники-пластики

В конце 1970-х годов около 400 выпускников высших художественных школ начинали работать с янтarem, причем они руководствовались почти исключительно финансовыми мотивами. Главным соблазном была возможность свободно распоряжаться половиной валютного дохода от экспорта. Это не привело к серьезным результатам с точки зрения улучшения качества разрабатываемых образцов массовой продукции, так как эти художники-пластики шли по пути следования штампам, существовавшим в местной янтарной промышленности и ремесле, а не наоборот, как следовало бы ожидать; они не стали носителями новых веяний.

Академия изящных искусств в Гданьске всегда противилась введению в свою программу янтарной тематики как

слишком меркантильной. Даже под давлением местных властей и студенческой общественности не удалось открыть соответствующую учебную специализацию. В 1978 году в течение нескольких месяцев функционировала опытная мастерская по изготовлению ювелирных украшений и обработке янтаря, хотя и под вводящим в заблуждение названием «Мастерская малых скульптурных форм в металле»⁷.

Только в середине 1990-х годов в Академии изящных искусств в Лодзи была открыта специальность по обучению ювелирному делу и художественной обработке янтаря. Однако и до сегодняшнего дня янтарь так и не стал приоритетной темой.

Точно так же и в открытой в 2003 году Академии ремесла во Вроцлаве на ювелирном отделении янтарю отводится совершенно маргинальная роль.

Полный курс обучения в высшей школе (до магистерского уровня) был введен в период 1970—1985 годов по специальности «Консервация памятников искусства и натуральных образцов янтаря» в Ягеллонском университете в Кракове под руководством проф. Владислава Шлесиньского, автора учебника по консервации⁸, и в университете им. Н. Коперника в Торуне под руководством проф. Веслава Домасловского⁹.

Однако число получивших такое образование специалистов, которые действительно работают по этой профессии, очень невелико и составляет сегодня семь человек на всю Польшу.

Новое высшее учебное заведение по обучению янтарному делу

Осенью этого года начнет свою деятельность Балтийская высшая школа янтаря и прикладного искусства в Юношине около Гданьска. В ней предполагается трехлетнее обучение на бакалавров и пятилетнее — на магистров. Планируется большое число студентов: по 150 человек на дневной и столько же на заочной форме обучения на каждом курсе. Реализация этого начинания позволила бы разрешить проблему подготовки кадров для отрасли, которая только в одном Гданьском регионе дает работу 10000 человек.

Представляем краткую версию программы обучения, утвержденную министром образования:

Программа обучения

Общие предметы

Философия и логика

Эстетика

Иностранный язык (английский или другой)

Информатика

Новые средства создания образа

Музыкальная культура

Интеграция искусств с элементами методики

Физическое воспитание

Гуманитарные предметы

История искусства

Социология искусства

Проблемы формы и художественного воображения — теория реализации творческого замысла

Маркетинг искусства

Педагогика

Психология

Методика обучения пластике

Методы распространения пластической культуры

Художественные предметы

Живопись

Графика

Резьба, формирование пространства

Рисунок

Графическое проектирование

Визуальные структуры и механизмы зрительного восприятия

Фотография

Мультимедийная деятельность

Польша

- Формирование среды
- Лицензионная художественная мастерская
- Специальные предметы*
- Процессы передачи информации человеку (пропедевтика обучения)
- Археология
- История ювелирного дела
- История художественной обработки янтаря
- Прикладная химия
- Прикладная физика
- Ботаника и палеоботаника
- Зоология с элементами палеонтологии
- Морская геология
- Минералогия с элементами кристаллографии и геммологии
- Материаловедение ювелирного дела
- Виды и свойства янтаря
- Техника и технология ювелирного дела
- Гальванотехника ювелирного дела
- Технологии обработки янтаря
- Пробирное дело и метрология
- Основы консервации ювелирных изделий
- Основы консервации янтаря
- Технический рисунок с основами пространственной геометрии
- Пластическая композиция (пространственные структуры и формы)
- Компьютерная графика
- Основы проектирования ювелирных изделий и пространственных форм
- Выставочное дело
- Товароведение ювелирного дела
- Товароведение янтарного дела
- Основы организации управления
- Основы экономической деятельности

Основы управления финансами фирмы
Основы управления людскими ресурсами

¹ Фирма «Мориц Штумпф» из-за еврейского происхождения её собственников в 1934 году была национализирована и включена в состав «Государственной янтарной мануфактуры в Кёнигсберге». Гданьское отделение мануфактуры насчитывало перед войной 360 работников, среди которых находились и оба оставшихся в Гданьске сотрудника «Мориц Штумпф» польской национальности. Остальные погибли на войне или бежали перед приходом советских и польских войск в марте 1945 года. Фирма «Мориц Штумпф» имела большой опыт в консервации и реставрации больших янтарных объектов нового времени, в том числе благодаря осуществлению основательной реставрации всей коллекции движимых предметов из Царского Села непосредственно перед Первой мировой войной (См.: *Воронов М., Кучумов А.* Янтарная комната. Л., 1989).

² Это были работники известной польской фирмы Тжешняка (см.: *Trzeźniak P.* Naukowy i fachowy opis o bursztynie. Toruń, przed 1939).

³ Автор располагает записью экзаменов 1859 года, копию которой передал Калининградскому музею янтаря. Как и после 1945 года, на экзамене прежде всего проверялось умение выточить правильной формы круглые и эллипсоидные бусины и изготовить нужные для этой операции инструменты.

⁴ *Gierłowski W.* Die Gewinnung und Verarbeitung von Bernstein in Polen (1945—1995) // Bernstein — Tränen der Götter. Bochum, 1996.

⁵ *Gierłowski W.* Bursztyn i gdańscy bursztynnicy. Gdańsk, 1999.

⁶ *Zastawniak F.* Złotnictwo i probiernictwo. Warszawa, 1956.

⁷ *Jabłoński G.* Bursztyn w sztuce współczesnej // Bursztyn — poglądy, opinie / Pod red. B. Kosmowskiej-Ceranowicz i W. Gierłowskiego. Gdańsk, 2005.

⁸ *Ślesiński W.* Konserwacja zabytków sztuki // Rzemiosło artystyczne. Warszawa, 1995. Т. 3.

⁹ *Grabowska J.* Polski Bursztyn. Warszawa, 1982.

РОССИЯ

Александр Журавлев

ВОССОЗДАНИЕ ЯНТАРНОЙ КОМНАТЫ ФОРМИРОВАНИЕ РАБОЧЕГО КОЛЛЕКТИВА. ИСТОРИЯ И ОПЫТ

История

Октябрь 1981 года можно считать официальным началом работ по воссозданию интерьера Янтарной комнаты Екатерининского дворца-музея в г. Пушкине, когда по рекомендации Управления культуры Ленинградского горисполкома в специальном научно-производственном объединении «Реставратор» был создан участок по воссозданию янтарных панелей и флорентийских мозаик, а его руководителем был назначен автор этой статьи.

Основанием для начала работ послужило распоряжение Совета министров РСФСР от 10 апреля 1979 года о воссоздании Янтарной комнаты силами республиканской организации «Росмонументискусство», директором которой был в то время Ю.Д. Тоб, руководителем мастерских Ю.В. Третьяков, а архитектором Г.С. Хозацкий. Одновременно со мной резчиками по янтарю были приняты А.М. Крылов и А.П. Ванин (в качестве бригадира). Все мы незадолго до этого работали над созданием раздела «Янтарь в искусстве XVII—XVIII веков» экспозиции Калининградского музея янтаря¹.

Работа по воссозданию Янтарной комнаты казалась всем эффективной и финансово выгодной, поскольку достоинством

организации «Росмонументискусство» было отсутствие лимита заработной платы. Достаточно быстро получили автобус, конторскую мебель и какой-то гигантский станок. Однако попытка одним махом купить все необходимое оборудование и инструмент на Калининградском янтарном комбинате потерпела фиаско. Всё оказалось не так просто. За два года «Росмонументискусство» не смогло организовать работу мастерской и найти исполнителей. Не случайно в конце 1970-х годов в одном из интервью главный архитектор Екатерининского дворца-музея А.А. Кедринский говорил, что как нельзя повторить Джоконду Леонардо да Винчи, так нельзя будет повторить и Янтарную комнату. Поэтому после трёх лет простоя, в 1981 г. распоряжением Совета министров РСФСР все работы по воссозданию интерьера Янтарной комнаты были переданы СНПО «Реставратор». Однако срок окончания работ остался прежним — 1989 год.

Проблемы становления

Когда работы только начинались, многоопытные люди говорили мне: «Ну зачем тебе это надо? Всё равно у вас ничего не получится!» Скептиков было более чем достаточно, а зарубежные журналисты вообще считали всё это русской авантюрой. Даже начальник научного отдела СНПО «Реставратор» Марк Григорьевич Колотов, впоследствии ставший нашим «щитом» во многих искусствоведческих баталиях и много сделавший для поиска иконографических материалов, в начале нашего знакомства как-то обронил: «Александр Александрович, если Вы только начнете эту работу, можете сразу изготовить свой бюст из янтаря в натуральную величину», а на вопрос: «Почему?» — ответил: «А никому эта хвороба не нужна, а ответственность большая. Протянется эта “резина” несколько лет, затем всё тихонько прикроют, отпишут в Москву, что нет специалистов, обтянут стены холстом или шелком под янтарь — вот всем и будет спокойно. А красивая ле-

генда и надежда найти комнату так и останутся надеждой». И всё это было правдой. За исключением одного — мы все были молоды, не знали фокусов крючкотворства, горели общей идеей и работали по 10 часов в день и более с одним лишь желанием — сдвинуть эту махину с места.

В течение года, преодолевая большие сложности, с помощью заместителя председателя Ленгорисполкома Н.Г. Елисеевой мне удалось через «Главснаб» выписать, оплатить и привезти необходимые для начала работ оборудование и инструменты. Купить что-либо в магазине, как сейчас, тогда было невозможно — все делалось только по годовым заявкам. Всё это время два моих работника трудились у себя на квартирах, так как помещения под мастерскую еще не было. Тогда директор дворца Г.Е. Беляев выручил нас и, чтобы как-то финансово поддержать, выдал несколько изделий на реставрацию.

Самую первую шкатулочку из собрания Екатерининского дворца я отреставрировал сам, а затем написал методику, которая легла в основу всех последующих работ. Помогали составить методику и всячески поддерживали советом работники Государственного Эрмитажа: начальник лаборатории органических материалов К.Ф. Никитина, начальник лаборатории консервации камня М.Н. Лебель, начальник отдела западноевропейского искусства М.Н. Лопато, старший научный сотрудник Л.А. Яковлева, реставратор Г.А. Шульга.

Переломным стал 1982 год. Первый заместитель председателя Ленгорисполкома М.А. Филонов настоял на выделении под мастерскую части помещений лыжной базы, существовавшей при Екатерининском дворце и приносившей какую-то финансовую прибыль.

После длительной работы станцией нормирования СНПО «Реставратор» в 1983 году были подготовлены единые расценки на все виды работ по воссозданию янтарных панелей и реставрации произведений из янтаря XVII—XVIII веков из собрания Екатерининского дворца. Организация «Вымпел» при Ленгорисполкоме провела проверку расхода янтаря. Пла-

новый и сметный отделы объединения подготовили сметно-финансовый расчет всех видов работ с учетом стоимости материалов и заработной платы. Он составил 4,5 млн рублей. Банк с большими проволочками открыл финансирование. Калининградский янтарный комбинат выслал первые 40 кг янтаря. Наступила пора набирать работников в штат мастерской.

Нужно было знать мастеровой Ленинград 1980-х — начала 1990-х годов. Несмотря на ряд запретительных мер в области кустарного производства предметов декоративно-прикладного искусства, город жил своей активной трудовой «подвальной» и «чердачной» жизнью ювелиров и художников. Общался, ломился в Лавку художников, чтобы что-то сдать на продажу, часами выстаивал в очередях приёмной комиссии Союза художников для участия в выставках. И естественно, у меня как участника всех этих событий был свой широкий круг знакомых, к которому я и обратился за советом: кого брать на работу в Янтарную комнату?

Первыми работниками мастерской стали В.Б. Волков — камнерез и ювелир, В.М. Домрачёв — дизайнер, Н.Г. Петров — гравёр, В.М. Жирнов — макетчик и С. Судник — ювелир и гравёр. Все они — «золотой фонд» мастерской. Особняком стояли работы по воссозданию флорентийских мозаик, но помещение и оборудование уже были приобретены и мы ждали прихода рекомендованного нам Художественным советом лучшего мастера-камнереза «Русских самоцветов» — В.М. Козлова.

Принципы приёма в коллектив оказались просты: кандидату необходимо было иметь художественное образование или опыт работы в области декоративно-прикладного искусства и выполнить пробное задание. Конечно, желательно, чтобы человек был покладистый, поскольку возникающие вопросы решались сообща. основополагающим принципом, или, образно говоря, стержнем, всей работы мастерской было создание единого стиля, относилось это к шлифовке и полировке «плоского» набора, «внутренней» резьбе — инталиям — или объём-

ной накладной резьбе: никакого индивидуализма, всё должно выглядеть так, как будто это делал один мастер. Конечно, человеческий фактор исключить невозможно, всё-таки кто-то работает чище, кто-то не так органично выполняет переход от одного элемента к другому, но стремиться к целостности образа было просто необходимо. Иначе возникла бы дробность, отсутствие единого стиля, претензии друг к другу. А жили мы тогда как одна семья, по очереди готовили обед и в конце рабочего дня, сидя с вином на лавочках сквера в компании молодых и красивых девушек-архитекторов из группы А.А. Кедринского, могли лишь предполагать о дальнейшей судьбе нашей общей работы.

Для контроля и координации ведения работ по воссозданию янтарных панелей и флорентийских мозаик был создан художественный совет, в состав которого входили представители Министерства культуры РСФСР, видные ученые и художники, специалисты, искусствоведы ряда крупнейших музеев страны. Возглавлял этот совет В.К. Замков — заслуженный художник СССР. В дальнейшем председателем худсовета стал народный художник СССР А.А. Мыльников. Для ведения оперативной работы был создан более компактный городской рабочий совет, в который вошли представители управления культуры, ГИОП, СНПО «Реставратор», специалисты Екатеринбургского и ряда других музеев.

В состав совета, первое заседание которого состоялось 31 марта 1983 года, входили: председатель художественного совета В.К. Замков (г. Москва), а также представители управления культуры столицы; от Государственной инспекции охраны памятников — И.П. Саутов, Л. Люлина; от СНПО «Реставратор» — П.М. Иванов (директор), А.А. Кедринский (архитектор), А. Глазер (начальник планового отдела), М.П. Колотов (начальник научного отдела), В.Е. Никонов (директор мастерской №2), С.П. Минина (начальник участка), А.А. Журавлёв (начальник участка), М. Дылдина и С.Г. Тучинский (лаборатория); представителями Екатеринбургского дворца-музея

были его директор С.Г. Беляев, зам. директора по науке Л.М. Лапина, младший научный сотрудник Н. Чудинова; от лаборатории судебной и криминалистической экспертизы: кандидат наук И.И. Бондаренко; представитель Союза художников СССР заслуженный художник Скрягин; кандидат геолого-минералогических наук, ведущий специалист по янтарю С.С. Савкевич; представители Государственного Эрмитажа Н.В. Калязина, начальник отдела западноевропейского искусства М.Н. Лопато, начальник лаборатории реставрации камня М.Г. Лебель, реставратор Г.А. Шульга, а также представители Государственного этнографического музея, Технологического института и ряда других организаций.

Сама методика художественной обработки янтаря складывалась постепенно, на основе научных изысканий и лабораторных исследований. Вот неполный перечень организаций, принявших участие в работе по воссозданию интерьера Янтарной комнаты и внесших свою лепту:

- лаборатория СНПО «Реставратор» — исследование воско-канифольных мастик;
- институт «Научфанпром» — определение основы янтарных панелей;
- Институт земной коры — определение состояния прозрачного янтаря после прокалки;
- Технологический институт — разработка способа колорирования янтаря;
- Всесоюзный научно-исследовательский институт горной геомеханики и маркшейдерского дела (ВНИМИ) — проведение фотограмметрии панелей Янтарной комнаты;
- научный отдел СНПО «Реставратор» — поиск иконографических материалов;
- научный отдел Екатерининского дворца-музея — поиск исторических материалов бытования Янтарной комнаты;
- Третьяковская галерея — предоставление негатива центральной рамы северной стены Янтарной комнаты;

— Сестрорецкий станкостроительный завод — изготовление сложнопрофилированных фрез;

— объединение «Русские самоцветы», ряд геологических организаций Севера, Урала, Казахстана, Алтая — сбор и приобретение камнесамоцветного сырья для флорентийских мозаик;

— криминалистическая лаборатория — определение состава старых мастик с исторических кусочков Янтарной комнаты;

— лаборатория Балтийского завода — проведение спектрографического анализа образцов фольги XVII-XVIII веков;

— Государственный Эрмитаж — поиск аналогов прозрачных элементов для гравировок панелей восточной стены;

— Оружейная палата Московского Кремля — поиск аналогов и исторических сведений, касающихся произведений из янтаря XVII-XVIII веков.

«Методика художественной обработки янтаря» была утверждена Государственной инспекцией охраны памятников (ГИОП) Ленинграда 4 января 1982 года. Следующим этапом было регулярное составление подробных актов ГИОП по выполненным панелям при воссоздании Янтарной комнаты (В.М. Белковская) и составление паспортов при реставрации произведений из янтаря XVII—XVIII веков из собрания Екатерининского дворца. Все работы, включая совместное составление задания на реставрацию, велись с участием старшего научного сотрудника научного отдела Екатерининского дворца-музея Н.С. Григорович.

К тому времени я уже давно выполнял обязанности не только организатора мастерской, но и ее художественного руководителя, поэтому вся научная работа и составление методик лежало на мне, хотя, конечно, весь объем работ первоначально подробно обсуждался с главным хранителем коллекции Екатерининского дворца Л.В. Бардовской. В дальнейшем, при аттестации резчиков по янтарю на звание художник-рес-

тавратор, составленные методики легли в основу аттестационных документов.

Опыт работы с коллективом

Когда корреспонденты, посещая мастерскую и с любопытством оглядываясь, задавали вопрос о том, какие проблемы стояли в начале работ и что являлось главным в их решении, я обычно отвечал, что главное — это иметь отвагу в сердце, ну а остальное — это, конечно, мастера. А вопросы с помещением, оборудованием, инструментом, методиками, научными и лабораторными исследованиями, расценками, нормами расхода янтара, финансированием и пр. — постепенно решались.

В списке трудовых профессий специальности, связанной с обработкой янтара, в то время не числилось, поэтому вначале нас называли «янтаристами», «янтарщиками», «камнерезами», «янтарных дел мастерами», но в конце концов устоялось именование «резчик по янтарию» (с разбивкой на разряды в зависимости от вида выполняемой работы).

Основным принципом обучения был наглядный метод: как ученик мог наблюдать за работой мастера, так и мастер мог проконтролировать работу ученика на любом этапе. Каждое ремесло обладает глубокой преемственностью. Шагнуть вперёд можно только от чего-то отталкиваясь, поэтому ремесло — процесс не столько творческий, сколько накопительный.

Если вспомнить историю янтарного ремесла в России, то можно обратиться к замечательной аттестации, которую давала в сентябре 1769 года Царскосельская контора, представляя прусского мастера Фридриха Роггенбука, приглашенного для работ по Янтарной комнате. В ней говорилось: «Опытный мастер Роггенбук состоит на службе с 1758 года, и под его смотрением все работы при Селе Царском по прожектору его исправляются, при том хорошего поведения и по должности своей прилежен. Да и прочих учеников, к нему определенных,

тщанием обучает. И ныне испод* его присмотра подмастерья Иоганн Роггенбук в мастера янтарных дел произведён со аттестатом Академии художеств»². А его учениками, например, были Герасим Козловский семнадцати лет из «смоленской шляхты», Никита Савин одиннадцати лет и Александр Михайлов десяти лет из царскосельских бурлацких детей. По прошествии одиннадцати лет, в 1769 году, Козловский получил звание «янтарного дела подмастерье».

Интересными сведениями о численном составе и порядке обучения в янтарной мастерской XVII—XVIII веков города Гданьска поделилась Янина Грабовская — видный специалист в области реставрации, зачинатель и собиратель янтарной коллекции в замке города Мальборк (Польша). Согласно цеховым правилам в мастерской могло работать не более 6—7 человек, обычно у мастера-хозяина мастерской было 2—3 подмастерья и 1—2 ученика. Хозяин не должен был занимать ученика посторонними делами (мытьё полов, уход за ребёнком и т. д.), а подтверждением полноценной учебы был ежегодный отчет в виде изготовления какого-либо изделия, которое выставлялось на осмотр во время ежегодного цехового собрания. После нескольких лет обучения ученик отправлялся в своеобразную «творческую командировку». Он путешествовал по Европе год или два со вполне практической целью: знакомился с работами других мастеров, скупал гравюры и рисунки с различными орнаментами для дальнейшей художественной работы. Подобные сборники рисунков издавались, например, семейством Мериан. После поездки ученик самостоятельно изготавливал янтарное изделие и выставлял его на суд цехового собрания. В случае положительного решения ему присваивалось звание подмастерья. Стать мастером он мог только в двух случаях: женившись на дочери хозяина или получив мастерскую в наследство от отца. Можно было открыть и свою мастерскую, но количество членов цеха (мастеров) не

* В цитатах сохранена орфография оригинала.

должно было превышать сорок человек. Любопытно, что один из самых выдающихся гданьских мастеров — Кристофер Маухер — был «портачем», то есть не входил в состав цеха.

Хотелось бы отметить ещё один очень важный аспект в подготовке специалистов — интуицию художника. Дело в том, что при просмотре достаточно большого количества выявленного иконографического материала (86 ед.) многие элементы резьбы, особенно инталии, не просматривались. Сказывалось влияние времени — янтарь потемнел, появились кракелюры, фольга окислилась, нанесённый ранее лак разрушился. Эта проблема освещена мной в статье «Реставрация и консервация произведений из янтаря XVII—XVIII веков»³. Приходилось догадываться о замысле мастера и с карандашом и бумагой восстанавливать задуманный им орнамент. Интуицией в научной реконструкции Янтарной комнаты я называю ту связь, которая возникает в процессе длительной работы между мастером и материалом, когда сам янтарь подсказывает и приёмы обработки, и, ориентируясь по контуру, рисунок резьбы. Это состояние очень дорого. Оно требует усердия, спокойствия и внутренней сосредоточенности. Большую помощь оказывали аналоги. Замечу, что нельзя процесс воссоздания отнести к работе чисто механической. Это непрерывная цепь поисков и решения различных технологических задач. Но были Кулибины и в нашей мастерской — это В.М. Домрачёв и К.С. Иванов. Выполнение чертежей, изготовление приспособлений и инструмента, применение старых приёмов обработки янтаря в современных условиях — все эти проблемы решались ими с блеском. Неоценимую помощь оказывало руководство Калининградского янтарного комбината и его главный инженер, а впоследствии и директор Васильев, делившийся с нами импортным инструментом и материалами в достаточно большом ассортименте.

Регулярно в пушкинской мастерской №2 (СНРПМ-2) объединения «Реставратор» собиралась комиссия по аттестации

работников разных специальностей для присвоения очередного рабочего разряда, что являлось некоторым экономическим и моральным стимулом. В состав комиссии входили опытейшие специалисты, как правило бригадиры, в том числе лауреаты Ленинской премии художник-живописец Я.А. Козаков и резчик по дереву А.К. Кочуев. Готовил документы и представлял работников мастерской я. Вопросы, задаваемые комиссией, могли быть самыми разными — от стилевых особенностей архитектурных ордеров до правил техники безопасности. Со временем, когда численность мастерской увеличилась до 24 человек, правилом стали регулярные беседы, которые помогали, особенно вновь поступившим, не только освоить основы ремесла, но и ориентироваться в вопросах истории бытования Янтарной комнаты, стилевых различиях и особенностях резьбы немецкого барокко.

Как правило, всю ответственность за профессиональную подготовку или получение смежной специальности несли бригадиры, а это были самые квалифицированные работники В.Б. Волков, В.М. Жирнов, А.М. Крылов, В.М. Домрачёв.

В 1987 году произошло знаменательное событие — впервые в стране на звание «художник-реставратор произведений из янтаря» были аттестованы восемь работников нашей мастерской. Для кого-то этот путь оказался достаточно длинным, для кого-то короче. Сложность состояла в том, что для аттестации одного человека необходимо представить восемь отреставрированных изделий. Но набрать такое количество было невозможно хотя бы по одной причине — некоторые изделия находились на реставрации по году и более. Для выхода из этой ситуации была организована выездная комиссия, которая разрешила считать паспортом одну отреставрированную инталию или камею. Подготовку документации и написание паспортов — всю эту сложную работу — пришлось взять на себя.

Несмотря на то что у троих работников мастерской был опыт, полученный во время работы над экспозицией Калинин-

градского музея янтаря, многие вопросы приходилось решать заново. Вот один из примеров: в облицовке Янтарной комнаты, особенно в её цокольной части, находится много профиля, разного по размерам и конфигурации, общая длина которого составляет несколько сот метров. Вручную такой объём работы выполнить невозможно — нужны фрезы, но какие? Поиск литературы, консультации со специалистами Дома науки и техники, конструкторами и технологами станкостроительного завода им. Свердлова не дали однозначных ответов. Нам пришлось экспериментальным путём определять углы заточки фрез, количество оборотов, скорость подачи. Большую помощь своими советами оказал опытнейший расточник Института электрофизической аппаратуры Ю.Н. Селянкин. С помощью специалистов бывшего оружейного Сестрорецкого завода в течение года был сделан комплект фрез для изготовления профиля на всю Янтарную комнату.

Для подтверждения правильности выбранного пути и технологических приёмов мы сумели организовать поездки в Польшу и Германию для ознакомления с опытом зарубежных специалистов. Дело в том, что в собрании Дрезденской галереи «Grünes Gewelbe» («Зеленые своды») находится двухметровый янтарный шкаф, изготовленный кёнигсбергскими мастерами в начале XVIII века, который является ближайшим аналогом панелей Янтарной комнаты⁴. Нами совместно с кафедрой органических и фитотропных соединений Технологического института специально для этой поездки были подготовлены колорированные образцы янтаря, которые мы сравнили с цветом этого крупномасштабного изделия, подтвердив результаты своих изысканий.

А чего стоили встречи и беседы с мастерами г. Гданьска, которые организовали Янина Грабовская и Веслав Герловский. Доброжелательность, большой интерес, желание помочь и поделиться своими знаниями — всё это осталось в памяти и нашло отражение в отчетах, которые зачитывались на общем

собрании мастерской. Методиками и своим опытом реставрации янтарных изделий поделились и специалисты Торуньского университета — профессор Веслав Домысловский и его супруга, а также мастера из Гданьска Павел и Мария Фиткевичи. Бесценный опыт и совершенно уникальные сведения о флорентийских мозаиках были получены в результате поездок во Флоренцию — в музей «Pietra dura», где хранится крупнейшее в Европе собрание флорентийских мозаик, а также в Хофбург — резиденцию Габсбургов в Вене.

В результате поездок удалось выяснить, что:

— художником, по живописным картонам которого выполнялись флорентийские мозаики для Янтарной комнаты, был Джузеппе Дзокки;

— камнерезной мастерской во Флоренции руководил Луи Сириес;

— мастика, на которую собирались мозаики, состояла из: натурального воска — 50%, канифоли — 46%, шеллака — 4%; а также:

— определён набор камнесамоцветного сырья и способы его обработки;

— изучена последовательность отдельных операций, порядок сборки и полировки всей мозаики;

— произведён сравнительный анализ цветовой гаммы российского камнесамоцветного сырья с итальянским;

— приобретена литература по вопросам создания флорентийских мозаик;

— получены профессиональные слайды четырех мозаик с изображениями аллегорий пяти человеческих чувств — «Слух», «Зрение», «Вкус», «Обоняние и осязание»;

— определена степень проработки деталей флорентийских мозаик, так как некоторые из них были чрезвычайно мелко проработаны, а другие имели достаточно большие упрощения.

Результаты поездок осмысливались, и всё это постепенно вселяло уверенность, что мы развиваемся в правильном направлении и больших ошибок пока не допустили.

Как было указано ранее, основным методом обучения стало копирование образца. Типичный пример — изготовление постамента под зеркальной пилястрой. В результате просмотра и анализа всех имеющихся фотоматериалов архитектором А.А. Кедринским был выполнен проект типового постамента с выявленным рисунком гравировки элементов из прозрачного янтаря. Проект утвердили на художественном совете и передали нам на исполнение. Следующий этап — это подготовка методики и сметы экспериментального постамента и утверждение их в ГИОПе, а на заключительном этапе — изготовление мной образца гравировки постамента, который стал эталоном для всех остальных.

Таким же образом выполнялась орнаментальная резьба (инталии) и на двух типовых панелях. Несмотря на то что я уже выполнял подобные элементы для Калининградского музея янтаря, при подготовке эталонных элементов ещё и ещё раз приходилось просматривать и внимательно, по крупницам выявлять особенности резьбы немецкого барокко XVII—XVIII веков. Изделия, в котором сконцентрированы все элементы декора, не существовало, поэтому пристальное внимание было обращено на янтарные и серебряные изделия того времени из собраний Государственного Эрмитажа и Екатерининского дворца. В начале работы — детальная прорисовка орнамента, затем — исполнение в материале.

Время шло, руководство города требовало увеличения темпов работы, и поэтому в целях скорейшей подготовки мастеров и создания единого стиля резьбы (инталии) я использовал следующий приём: начерно резьбу выполнял сам, а два опытных мастера за мной её шлифовали и полировали. В дальнейшем они таким же образом готовили резчиков по янтарю в своих бригадах. Отдельные образцы находились на ра-

бочих столах, а всю работу коллектива я просматривал ежедневно.

На каждый готовый постамент или панель нижнего яруса ГИОПом составлялся и совместно с Екатерининским дворцом подписывался акт приёмки. Таким образом был изготовлен весь нижний ярус Янтарной комнаты, который смотрелся как единое целое и ни разу не вызвал сомнений. Этот же принцип был использован и при изготовлении верхних панелей, но там проблема единства стиля была облегчена моделями, которые выполнялись нашими опытнейшими лепщикам Екатериной Николаевной и её сыном Юрием Анохиными. Эта маленькая скромная женщина, человек необычайного трудолюбия и мастерства, — действительно соавтор воссоздания Янтарной комнаты. Через её руки прошли все модели рам панелей Янтарной комнаты, она задавала характер орнаментальной резьбы, скульптурных изображений, единства всего янтарного убранства, так как потом гипсовые отливки служили эталонами для резьбы. Конечно, главными документами были иконографические материалы и результаты фотограмметрии, но и без моделей было не обойтись. Они также просматривались художественным советом и утверждались ГИОПом города Ленинграда, а затем Санкт-Петербурга.

Перспективы развития?..

Времена меняются, меняются и взгляды на существующую действительность, но, как и во времена Фридриха Вильгельма I, резчикам по янтарю остаётся уповать на его величество случай.

Воссоздание Янтарной комнаты стало беспрецедентным результатом труда многих десятков людей и ряда крупных научно-исследовательских институтов и лабораторий, специалистов, искусствоведов самых значительных музеев страны и зарубежья, вкладом благотворителей и скромных тружеников.

Но после окончания работ и торжественной сдачи в юбилейный год 300-летия Санкт-Петербурга невольно задаешься вопросом: «А что далее?»

Ещё во времена А.А. Собчака я обратился к мэру с просьбой заказать в перспективе что-нибудь интересное и значительное для города, имея в виду современный интерьер или мозаичное панно, так как во время разговора перед нами лежали иконы из янтаря, выполненные для официальных покоев Президента России, однако получил неутешительный ответ.

Исключением из этого грустного правила можно считать три янтарных панно, изготовленных нами — А.А. Журавлёвым, В.М. Домрачевым, К.С. Ивановым, А.Ф. Соловьевым — для единственного в Японии музея янтаря в г. Кудзи. Размеры панно: «Русь» — 1 × 2 м, «Кондзикидо» — 1 × 2,7 м, «Восход у берега Кудзи» — 1,5 × 1,8 м.

Но если судьба самых опытных мастеров определена изготовлением сувениров и реставрацией, то семена, которые посеял в конце 1980-х годов Калининградский музей янтаря, сегодня дают хорошие всходы. В Калининградском регионе, несмотря на отсутствие государственной поддержки, силами народного таланта, благодаря усилиям Музея янтаря и областного Министерства культуры искусство художественной обработки янтаря из года в год растёт. За год с небольшим стараниями директора Т.Ю. Суворовой стали видны результаты музейной и культурно-просветительской деятельности, и весь коллектив после обретения музеем самостоятельного статуса словно обрёл второе дыхание.

Я думаю, что сегодня будущее в области художественной обработки янтаря всё-таки связано с Калининградом. Этому способствует всё: история существования здесь центра янтарного ремесла, близкие связи с европейскими центрами производства янтарных изделий, возможность приобретения янтаря и жизненная необходимость всемерного развития янтарной отрасли для экономического благополучия Калининградской области.

Конечно, это не умаляет и не лишает возможностей художников Санкт-Петербурга в их творческих исканиях. Петербург был и остаётся культурной столицей России, и задача мастеров-петербуржцев — посильная помощь молодому поколению в освоении квалификации резчика по янтарю.

¹ *Костяшова З.В.* Калининградский музей янтаря и становление петербургской мастерской художественной обработки янтаря // Янтарь из собрания Государственного музея-заповедника «Царское Село»: Каталог выставки. Калининград, 24.06—30.08.2005. Калининград, 2005. С. 33—52.

² *Воронов М.Г., Кучумов А.Н.* Янтарная комната. М.: Художник РСФСР, 1989.

³ *Журавлёв А.А.* Реставрация и консервация произведений из янтаря XVII—XVIII веков // Балтийский янтарь в собрании Эрмитажа. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2002. С. 20—31.

⁴ *Rohde A. Bernstein.* Ein deutscher werkstoff. Berlin, 1937.

Ольга Кондратьева

**ЯНТАРЬ КАК ОБЪЕКТ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

«Идеологию и стратегию» своей деятельности «в пространстве янтарной области» Калининградский музей янтаря видит в сохранении преемственности традиций и становлении Калининградского региона как центра художественной обработки янтаря, а также в повышении художественного уровня янтарных изделий и решении проблемы подготовки кадров для янтарного промысла. Одной из форм работы музей избрал организацию и проведение конкурсов янтарных изделий с включением в конкурсную программу образовательных мероприятий: мастер-классов, семинаров, научно-практических конференций и издания сопутствующих материалов — каталогов и материалов конференций. Издательские проекты музея направлены как на популяризацию собственно калининградской янтарной тематики, так и на ознакомление широкой аудитории — российской и зарубежной — с творчеством «янтарных дел мастеров», формирующих современное состояние янтарного искусства в России¹.

Трудно переоценить значение музея в образовательном процессе. Располагая грамотной, интересной экспозицией и уникальным, монографически скомплектованным собранием оригинальных произведений и разнообразных образцов янтарного сырья, музей развивает и направление так называемой научной реконструкции². К наличию копий в музейных собраниях специалисты относятся неоднозначно. Возможно, это не лучший, но зачастую единственный способ рассказать об уже не существующем оригинале, заполнив тем самым лауну в общей картине развития дизайна. В настоящее время в собраниях Калининградского музея янтаря хранятся 76 копий и ре-

конструкций изделий XV—XVIII веков, выполненных петербургскими мастерами за последние тридцать лет. Искусство выполнения подобных работ — благодатная возможность лишней раз продемонстрировать высочайшее мастерство современных художников-реставраторов.

В течение длительного времени ювелирные камни были предметом изучения минералогии. На рубеже XIX—XX веков на стыке минералогии и ювелирного дела родилась новая дисциплина — геммология. Это базовая наука ряда отраслей, связанных с поиском месторождений ювелирного сырья, его добычей, обогащением, сортировкой и обработкой, а также производством ювелирных, художественных изделий, диагностированием драгоценного сырья и его оценкой. Геммология также изучает историю происхождения названия ювелирного камня, его семантику.

В сферу интересов геммологии попали, кроме того, разнообразные имитации и известные в ювелирном материаловедении такие виды сырья, как панцирь черепахи, кости, бивни, рога животных, перламутр³. Как базовая наука геммология находится в тесной связи со многими областями человеческой деятельности: естественными и гуманитарными науками, искусством, техникой, экономикой и торговлей⁴. Перечисленные связи, расширенные и конкретизированные, в полной мере характеризуют разнообразные качества самого янтаря.

Шведский химик И.Я. Берцелиус в 1828 году впервые установил состав янтаря: летучее ароматическое масло, две растворимые фракции смолы, янтарная кислота и 90% нерастворимого остатка. Позднее новые технологии позволили уточнить состав «солнечного камня», что давало практическую возможность получения синтетического материала, обладающего структурой и свойствами янтаря. Важным обстоятельством явилось обнаружение именно в балтийском сукцините янтарной кислоты. Её присутствие в янтаре-сырце и изделиях из него стало важным атрибутивным признаком, помо-

гающим установить географическую принадлежность археологических янтарных изделий.

Важно значение янтаря в исследованиях, посвящённых науке о Земле. Органические остатки в янтаре служат прямым источником познания жизни на Земле много миллионов лет назад: только благодаря янтарию установлено около 3 тысяч видов насекомых (из 838 тысяч известных науке), обитавших 40 млн лет назад, а также около 200 видов растений⁵.

Янтарь благодаря своим свойствам является диэлектриком. Он не проводит электрический ток, и потому востребован в промышленности для производства изоляторов. Химическая инертность янтаря используется при изготовлении медицинских инструментов, посуды для хранения активных кислот, приборов и ёмкостей для переливания крови⁶.

Увлечение янтарём объяснялось не только красотой самоцвета, но и представлением о его целебных свойствах. Это один из самых древних из известных нам камней-лекарей. Считается, что наиболее сильным является тёмный янтарь, в то время как светлые и прозрачные образцы значительно слабее. Хорошо «лечит» янтарь зелёного цвета. Лучше «работает» необработанный самоцвет, хуже — плавленный⁷. О лечебных свойствах янтаря, его использовании в медицине упоминается в «Естественной истории» Плиния Старшего. Лекарством от многих болезней называл янтарь Авиценна. В одном из трудов XVI века приводится 46 разных рецептов применения янтаря в медицине.

До недавнего времени изучение камней-лекарей было прерогативой оккультизма. Научные исследования и открытия последнего времени, в частности в области квантовой физики, позволяют по-новому взглянуть на предмет литотерапии (лечение твёрдыми веществами). Суть заключается в том, что каждая клетка и каждый орган в человеческом организме, а также всё, что нас окружает, колеблется с определённой частотой. Нарушение этих колебательных процессов грозит разного рода неприятностями: болезнями, авариями, стихийными бедствиями. Минералы обладают возможностью, входя в ре-

зонанс с объектом, восстанавливать исходную частоту колебания.

Сила янтаря — в янтарной кислоте, диапазон действия которой широк: она стимулирует нервную систему, деятельность почек, кишечника, применяется как противострессовое, противовоспалительное и антиоксичное средство.

Народная традиция издавна наделяла камни-целители магической силой. Из них делали амулеты и талисманы. Янтарь почитался как охранитель, оберегающий от дурного глаза, злого наговора, болезней. В качестве талисмана-исцелителя и противодействия базедовой болезни носили янтарные бусы. В богатых домах янтарь надевали на шею кормилице, чтобы он приносил здоровье ребёнку. До сих пор в Польше существует обычай давать янтарь детям, когда у них режутся зубки, для облегчения этого процесса. Янтарь вешали над колыбелью младенца как средство против детского испуга. Функция некоего «талисмана здоровья», по-видимому, в какой-то степени определила и использование янтаря в свадебных украшениях. В традиционной культуре балтийских народов украшения из янтаря — обязательный элемент народного национального костюма.

Волшебными свойствами янтарь наделяли ещё в древности. Отметим янтарные гребнеобразные подвески из литовских могильников, являющиеся, по мнению исследователей, особыми воинскими амулетами⁸. Гребень сам по себе уже яркий, насыщенный символикой мощный оберег. Впечатляет другое: сходство литовских гребнеобразных янтарных подвесок с некоторыми типами гребней, обнаруженных в средневековых древностях финно-угров, а также в позднем этнографическом материале русских и финно-угров на Русском Севере и в Поволжье⁹.

Так что за янтарными поделками стоит достаточно сложная проблема этногенеза и взаимоотношений славяно-балто-финских народов.

В России мода на янтарь неоднократно менялась. Среди знатных особ долгое время было не принято украшать себя изделиями из янтаря. Тем не менее росписи приданого одного

из богатейших семейств России Долгоруких свидетельствуют о том, что с начала XVIII века в семье копили для невест разнообразные янтарные поделки: крестики, сердечки. В семье Разумовских имелись янтарные табакерки¹⁰. Общеизвестен факт, что супруга Павла I императрица Мария Фёдоровна увлекалась резьбой по кости и янтарю. В её коллекции были янтарные поделки, а также кусочки янтаря с инклюзами¹¹. Расцвет моды на янтарь пришёлся на время царствования Александра II. Однако журнал «Модный магазин» сетует на то, что янтарные украшения «так новы, что их мало на ком увидишь»¹². К концу XIX века украшения из янтаря получили широкое распространение, и специальные модные издания публиковали этикетные рекомендации по их ношению¹³. И всё-таки мода на янтарь не отличалась стабильностью. Новое увлечение самоцветом относится к 1913 году. Законодатели моды рекомендовали использовать янтарь в качестве летних украшений в сочетании с коралловыми изделиями. Особо модными украшениями считались кольца из почти белого янтаря с добавлением красного бирманского, имевшего цвет граната¹⁴. В это время янтарь широко употребляли в качестве декорирующего материала: им оторачивали шляпки, расшивали платья и дамские сумочки, его нанизывали на шёлковые галстуки, создавая своеобразные ожерелья.

Романтический ореол янтаря вполне соотносится с понятием «семейные драгоценности». Трудно представить себе дом в России, где не было бы хоть одной янтарной поделки: сувенира или украшения.

Образ янтаря вошёл в произведения устного народного творчества (легенды, былины), в русскую и европейскую поэзию (К. Бальмонт, В. Брюсов, Б. Пастернак, И. Сельвинский, С. Нерис, Э. Межелайтис).

Янтарь — самоцвет, наполненный внутренним содержанием. Его выявляет опытный глаз художника. Кроме того, янтарь как материал — самодостаточный артефакт культуры, обладающий широким и разносторонним информационным потенциалом. Риторика этого материала полнозвучна и многообразна.

Олицетворяя поэзию материала, янтарь своим обаянием покориł не только огромный регион Балтики, но и весь мир.

¹ *Алатырь* 2004: Каталог второго регионального конкурса янтарных изделий. Калининград, 2004. С. 7—8; *Янтарь* Александра Крылова. Калининград, 2005. С. 5.

² *Костяшова З.В.* Калининградский музей янтаря и становление петербургской мастерской художественной обработки янтаря // Янтарь из собрания государственного музея-заповедника «Царское Село»: Каталог выставки. Калининград, 2005. С. 46.

³ *Здорик Т.Б., Фельдман Л.Г.* Минералы и горные породы // Ювелирные камни и благородные металлы. М., 1998. Т. 1. С. 202, 235; *Забозлаева Т.Б.* Драгоценности в русской культуре XVIII — XX веков. СПб., 2003. С. 92, 93.

⁴ *Казуров Б.К.* Сертификация драгоценных материалов. М., 1996. С. 9; *Забозлаева Т.Б.* Указ. соч. С. 93 (рисунок).

⁵ *Сребродольский Б.И.* Янтарь. М., 1984. С. 30.

⁶ Там же. С. 101.

⁷ *Бурова С.* Магия самоцвета. СПб., 1999. С. 76, 77.

⁸ *Литовское народное искусство.* Украшения древних литовцев. Вильнюс, 1966. Кн. 2. С. 156 (№ 38, 39); *Varnas A.* Gintaro apdirbimas // Lietuvos materialine kultūra IX — XIII amžije. Vilnius, 1978. 1, 5 pav., XXV pav.

⁹ *Кондратьева О.А.* Крестьянские зооморфные металлические гребни и древние традиции в их изготовлении // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 452—458; *Кондратьева О.А.* Средневековые гребни с «горбатой» спинкой // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. № 187. М., 1986. Рис. 2 (9—11), 3 (1, 2).

¹⁰ *Русский архив.* 1897. Кн. 3. С. 437; *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. СПб., 1880. Т. 1. С. XLVI.

¹¹ *Императрица Мария Фёдоровна.* Материалы к её жизнеописанию // Русская старина. 1882. Т. 34. С. 357, 384, 386, 387.

¹² *Модный магазин.* 1867. № 2. С. 31.

¹³ *Забозлаева Т.Б.* Указ. соч. С. 449.

¹⁴ *Модный курьер.* 1913. № 12. С. 187; 1914. № 4. С. 59.

Александр Крылов

К ВОПРОСУ О ПОДГОТОВКЕ РЕЗЧИКОВ ПО ЯНТАРЮ НА ПРИМЕРЕ ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ ЯНТАРНОЙ МАСТЕРСКОЙ

Янтарь как материал известен с древности. Впервые «солнечный камень» начали использовать еще в эпоху палеолита. И далее янтарь сопровождал человека на протяжении тысячелетий. Его знали в Древней Греции и Риме. Известны четки и разнообразные янтарные сосуды эпохи Возрождения. Однако подлинный расцвет янтарного искусства пришелся на XVII—XVIII столетия. Янтарь тогда ценился наряду с золотом и драгоценными камнями. Именно в этот период было создано огромное количество художественных изделий из янтаря: разнообразные вазы и чаши, ларцы и шкатулки, настольные украшения, шахматы и наборы для игры в трик-трак, подсвечники и многое другое. Вершиной расцвета художественной обработки янтаря стала знаменитая Янтарная комната, где янтарным декором было покрыто 86 кв. метров. Однако в XIX веке искусство обработки янтаря приходит в упадок и традиция обрывается. Лишь с утратой в начале 1945 года Янтарной комнаты интерес к янтарю возрождается вновь. А решение о ее воссоздании, принятое Советом министров РСФСР в 1979 году, становится отправным моментом в истории возрождения традиций художественной обработки янтаря.

Мало кто верил в реальность этого проекта. Слишком много загадок, сложностей и почти непреодолимых препятствий таил он в себе. Мы же были полны оптимизма. Автор проекта воссоздания Янтарной комнаты — удивительный человек и великолепный архитектор А.А. Кедринский — верил в успех, и мы с энтузиазмом начали работу.

Проблем и вопросов действительно оказалось более чем достаточно. С одной стороны, необходимо было возродить технику и технологию художественной обработки янтаря

XVII—XVIII веков. Причем времени на это почти уже не было, и многое мы постигали в процессе работы методом поисков, исследований, проб, ошибок и настоящих триумфов. С другой стороны, главная цель нашей работы — научное воссоздание утраченного шедевра, скрупулезное и точное, без всяких вольностей и творческих фантазий. Но одно дело — это воссоздание по аналогии, и совсем другое — когда аналог, образец отсутствует. Вот тут были необходимы опыт, чутье, художественный вкус, чувство стиля. Это же в полной мере относится и к колористическому решению комнаты.

Однако для нас была очевидна и еще одна очень серьезная проблема — отсутствие мастеров-профессионалов по художественной обработке янтаря. Мастера, стоявшие у истоков мастерской, — А.А. Журавлёв, А.П. Ванин и автор статьи — уже имели к тому времени определенный опыт. Но этого было явно недостаточно. Работы велись интенсивно, и несколько специалистов, владеющих техникой обработки янтаря, конечно же, не могли выполнить весь объем работ.

Мы поставили перед собой сверхзадачу — возродить школу художественной обработки янтаря, основанную на традициях янтарного искусства XVII—XVIII веков, не больше и не меньше. Отмечу, что техника эта достаточно сложная, включающая в себя множество самых разных специфических операций. Очень условно в ней можно выделить несколько градаций по степени сложности.

I этап — это обработка пластин для плоского набора ручным способом, выполнение огранки типа «кабошон» для плоского набора, полировка лицевой поверхности плоских пластин, примерочный монтаж пластин на основу с помощью воско-канифольной мастики и последующий демонтаж для подгонки и окончательного набора, подбор сырья и раскрой кусков янтаря с помощью алмазных дисков.

II этап включает в себя токарные работы по янтарю, составление блоков камня для крупных элементов, изготовление профилей, простейшую резьбу с геометрическим или расти-

тельным орнаментом, изготовление шипов и шипование элементов.

III этап — это подгонка деталей на криволинейную поверхность сложноорнаментированных композиций, объемная резьба в форме растительного орнамента, гравировка инталий с геометрическим рисунком, инкрустация пластин прозрачным янтарем с инталиями.

К IV этапу можно отнести изготовление многоплановой резьбы с жанровыми сюжетами в виде камей, объемную резьбу, гравирование инталий в технике объемного изображения и художественное колорирование янтаря.

И, наконец, особый раздел — реставрация янтарных изделий. Помимо всего вышперечисленного, реставратор должен иметь определенные знания в области истории искусства, художественных особенностей той или иной эпохи, чувствовать стиль, а также уметь реставрировать сопутствующие материалы, которые часто включает в себя янтарный предмет: дерево, ткань, металл, кость, перламутр.

Очевидно, что подготовка специалистов такого уровня — дело сложное и длительное. Очень важным критерием отбора мастеров было наличие определенных художественных навыков в смежных областях. Так среди будущих мастеров-янтарщиков оказались художники, архитекторы, граверы, ювелиры, макетчики, дизайнеры. Каждый кандидат должен был продемонстрировать свои творческие работы и выполнить пробный образец. Все это создало серьезный творческий потенциал, на котором базировалась вся дальнейшая работа мастерской.

Мы сразу отказались от метода подготовки специалистов узкого профиля, владеющих одной или несколькими операциями. Обучение производилось поэтапно и начиналось с азав. Резчик, освоивший простейшие приемы, приступал к изучению следующих операций и т. д. За работой обучающегося постоянно следил мастер, направляя и корректируя ошибки. Как и любое другое ремесло, янтарное требует достаточного трудолюбия, усидчивости, терпения и просто наработки навыков. При этом нельзя не отметить, что янтарь —

материал сложный, капризный и к тому же достаточно дорогостоящий, так что ошибок должно было быть как можно меньше. Здесь мы не изобретали ничего нового. Практически каждая ремесленная мастерская в XVII—XVIII веках работала по принципу: мастер — подмастерья — ученики. Очень важным было также сохранить единый стиль в воссоздании янтарного декора, учитывая, что каждый мастер в той или иной степени обладает индивидуальными особенностями восприятия и, соответственно, имеет свой творческий «почерк». Здесь были определенные опасения, однако художественное колорирование возрожденной Янтарной комнаты, выполненное автором статьи, позволило «собрать» детали и объединить фрагменты декора, составленные из десятков тысяч камней, в единое целое.

Надо сказать, что не всем удалось пройти путь до конца. Однако несомненным результатом этой многотрудной работы стало то, что на момент окончания воссоздания Янтарной комнаты в 2003 году в мастерской уже трудилось около 30 мастеров, владеющих основными приемами художественной обработки янтаря, а также несколько высококлассных специалистов, обладающих полным спектром возможностей в данной области. Этот результат, пожалуй, не менее важен, чем само воссоздание Янтарной комнаты. Такой коллектив способен выполнить заказ практически любого объема и сложности. Это и дает нам возможность говорить о возрождении школы художественной обработки янтаря, основанной на традициях янтарного искусства XVII—XVIII столетий.

В заключение хотелось бы отметить, что искусство художественной обработки янтаря — это искусство элитное, которое всегда поддерживалось на государственном уровне. Сейчас мы находимся в той же ситуации, что и мастера середины XIX века. Тогда лишенное финансовой поддержки янтарное искусство практически прекратило свое существование. Есть ли у нас дальнейшие перспективы? Мне хочется быть оптимистом.

Светлана Петропавловская

**ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
В КАЛИНИНГРАДСКОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ЛИЦЕЕ ¹ 10**

До начала 1990-х годов наш лицей был училищем электронной промышленности на базе завода «Кварц». Затем мы стали искать пути выживания и в 1991 году на базе профессионального промышленного лицея № 10 г. Калининграда открыли кафедру декоративно-прикладного искусства с отделениями «Художник росписи по дереву» и «Художник миниатюрной живописи».

Лицей сразу четко определился с художественной концепцией обучения: не создавать новый промысел на пустом месте, а изучить все богатство и многообразие русского декоративно-прикладного искусства и, свободно владея традицией русской школы, интерпретировать народные росписи так, чтобы они воспринимались не подделкой «под Хохлому», «под Жостово» и т. п., а как роспись, варьируемая «по мотивам».

Для работы на таком уровне необходима всесторонняя художественная подготовка: одно дело — заимствовать готовые композиции и приемы росписи, другое — интерпретировать образы народного искусства, искать подходящие для них средства выражения. Кафедра изобразительного и декоративно-прикладного искусства лицея № 10 имела огромное преимущество: она могла использовать исключительно авторские программы.

Так, например, известно, что работа над эскизом, будь то сувенир или станковое произведение, начинается с композиции. Все авторские программы курса «Композиция» были направлены на то, чтобы сформировать у учащихся умение композиционно мыслить (выстраивать творческий процесс). Пре-

подавание базовых предметов «Рисунок» и «Живопись» ставит целью освоение изобразительной грамоты и культуры. Ведь именно эти аспекты являются слабым местом художественной продукции, заполнившей со времен перестройки полки салонов. Если раньше существование Московского научно-исследовательского института художественной промышленности и других организаций, подведомственных Министерству культуры, просто обязывало художественные советы народно-промышленных фабрик рассматривать каждый эскиз с позиций высоких критериев, то в настоящее время очень часто критерием становится, к сожалению, девиз: «Купят или не купят?» В таких условиях лишь профессионализм поможет народному мастеру оценить свое произведение критически.

К чему же тяготели сами студенты-калининградцы? Они не были удовлетворены росписью пасхальных яиц с чисто орнаментальным решением или включением архитектурно-пейзажных медальонов. Многие из них побывали в Москве, видели знаменитый Измайловский вернисаж, где продают не только авторскую матрешку, но и сувенирные яйца с иконографическими сюжетами. Получилось так, что это направление художественного ремесла в лицее было рождено самой жизнью.

Перед преподавателями ПХПЛ №10 встала сложнейшая задача: как разложить на приемы высокое искусство иконописи, как не переступить грань, где кончается искусство и начинается ремесло?

Естественно, мы стали проводить экскурсии в Свято-Никольский храм, где находится мастерская иконописцев. Посмотрели грунты, краски — современные, вполне доступные материалы. Сами иконописцы — выпускники художественно-графического факультета Смоленского педагогического института — и своим примером вдохновили преподавателей ПХПЛ №10, у которых было такое же образование. Ведь наслышанные об иконописной мастерской при Духовной академии в Сергиевом Посаде, наши преподаватели считали свое образование недостаточным. Но стало ясно: в связи с

возрождением религиозной жизни в России иконописцев, прошедших это элитарное учебное заведение, не хватает, а изучить технику письма возможно и на месте. Кстати, многие выпускники впоследствии стали иконописцами в мастерской при Свято-Никольском соборе, а наша выпускница Светлана Алюлина создала «Балтийскую икону Пресвятой Богородицы», которую освятил владыка Пантелеймон.

После изучения специальной литературы появились первые картины с иконографическими сюжетами. Теперь требовалась оценка высшей инстанции — самих священнослужителей. Владыка Пантелеймон и отец Меркурий (настоятель калининградского храма Христа Спасителя) побывали в 1992 году в лицее, одобрили, отметили грамотность изображений, художественность исполнения и благословили на работу.

Еще одним важным направлением обучения в ПХПЛ № 10 является миниатюрная живопись по мотивам русских художественных лаков. Собран большой фонд раздаточных материалов: копии росписей, выполненные мастерами Палеха, постадийные изображения элементов пейзажа, коней, архитектуры, людей; репродукции работ мастеров миниатюры; копии орнаментов. В учебном процессе изучение миниатюры предшествует работе с иконографическими сюжетами благодаря родству происхождения.

Что касается изображений в манере Федоскинской миниатюрной живописи, отличающейся реалистически воспроизводимым пейзажем, то здесь обязательным элементом обучения становится пленэрная практика. Близость Балтийского моря накладывает свою специфику на тематику пейзажа: в основном это побережье или парусники — по мотивам старинных марин.

В области миниатюры есть и редкие темы по выбору самих студентов: изображение натюрморта с фруктами, мотив старинного гобелена, мотив Петриковской росписи, сказочный сюжет в индивидуальной манере исполнения.

Несмотря на разнообразие всех этих направлений, многие студенты и выпускники успешно работают с янтарем, были

участниками и победителями многих конкурсов. Например, в 2005 году в конкурсе «Алатырь» участвовала наша выпускница Екатерина Астапенко. Так наряду с традиционными народными росписями кафедра декоративно-прикладного и изобразительного искусства лицея пришла к необходимости развития регионального направления — работы с янтарем.

Но если в росписи по дереву были ясны и цели, и задачи (достаточное количество литературы), то с янтарем оказалось все значительно сложнее — отсутствие специальной мастерской, специального оборудования, профессиональных преподавателей, сложности с приобретением сырья, а главное — отсутствие методической и программной литературы в работе российской школы художественной обработки янтаря. Даже Янтарный комбинат не смог дать никаких материалов о подготовке мастеров янтарного дела в Калининградской области.

Мы знаем, что начало 1990-х годов оказалось поворотным в истории российского янтарного промысла. Появились десятки небольших, гибко реагирующих на требования рынка частных фирм и ювелирных мастерских; каждая из них старалась найти свою нишу. Одни специализируются на украшениях из литого серебра с янтарем. Другие используют в ювелирных изделиях янтарь с включениями насекомых и растений. Третьи заняты производством янтарных шкатулок, шахмат, сосудов, курительных принадлежностей и других предметов. Стали появляться подлинные произведения искусства: шкатулки и лампы Б. Серова, изумительные по изяществу декоративные сосуды А. Веретельника и отличающиеся оригинальностью формы и безукоризненным вкусом янтарные часы Ю. Лопаткина.

Как указано в немногочисленной литературе, школа художественной обработки янтаря первоначально развивалась в русле традиций русского ювелирного искусства, ведь большинство художников приехали в бывшую Восточную Пруссию из Москвы, Ленинграда и Красного Села. Янтарь для них долгое время оставался лишь более или менее значащей вставкой в ювелирное изделие, простым «заместителем» яш-

мы, агата или малахита, а главное внимание уделялось металлическому обрамлению. Постепенно наши художники восприняли совершенно другой подход, который культивировался в Прибалтике. Соединение этих двух традиций и создало оригинальный «калининградский» стиль. Все ведущие калининградские ювелиры (Г. Лосец, Л. Серебрякова, Р. Бениславский, Ф. Красавцева, Л. Сахарова, Н. Жутикова) и другие идут в своих работах от камня.

Еще одной особенностью калининградских ювелиров является активное использование в сочетании с янтарем самых разнообразных материалов: уральских самоцветов, жемчуга, дерева, кораллов, ракушек, кожи, синтетических камней и даже пластмассы¹.

Но несмотря на такое обилие именитых мастеров, никто не занимался обобщением их опыта, и сами они не были заинтересованы проводить мастер-классы, передавать секреты своего мастерства. В Калининградской области пока нет настоящей школы янтарного мастерства, такой как в г. Гданьске, который провозгласил себя «янтарной столицей мира». Была попытка внедрения областной программы «Янтарная волна», которая могла бы дать развитие калининградской янтарной школы, но она, к сожалению, провалилась.

Очень ярким событием в Калининграде стало появление «Романтического проекта», участники которого — замечательные художники Алмазова, Юрицын, Чекмарев и другие мастера — могли бы многому научить учащихся. Но и об этом проекте сейчас почти ничего не известно.

В 2001 году мы решили начать обучение мастеров по обработке янтаря (это у нас была уже третья попытка: первая — в 1994 году; две окончились безуспешно из-за отсутствия учебной мастерской, необходимой аппаратуры и преподавателей, которые бы согласились работать за низкую зарплату). Но, как говорят, «Бог любит троицу» — и мы рискнули начать еще раз.

За последние четыре года удалось (благодаря финансированию Управления образования области и своим внебюджет-

ным средствам) построить мастерскую на 15 посадочных мест. Эта янтарная мастерская лицея располагает вполне удовлетворительным станочным оборудованием, механизмами и приспособлениями, необходимыми для обучения ювелирному мастерству. Большинство станков разработано и поставлено Калининградским государственным техническим университетом. В частности, кабошонерка, шаровертка, шлифовальный и сверлильный станки, барабан (водный) для шлифования янтаря. Ряд шлифовально-полировальных механизмов и приспособлений, малые электродрели (бормашины), муфельная печь, компрессор, вальцы, ручной инструмент для работы с камнем, цветными и драгоценными металлами — всё приобретено в магазинах и фирмах Калининграда (один из магазинов принадлежит польской фирме «ЛАРС»). Все сложные работы, связанные с ремонтом станков, выполняют специалисты из КГТУ (руководитель — кандидат технических наук Ю.Ф. Правдин). Они же оказывают помощь учащимся в освоении механизмов и грамотной их эксплуатации.

Разумеется, мастерская лицея нуждается еще в дополнительном оборудовании. Нужен автоклав, оборудование для литейного производства и многое другое, но постепенно осилим и это. Главное — «лед тронулся».

Все обучающие процессы, связанные с автоклавом и литьем, приходится изучать (по договоренности) в той или иной мастерской города. К примеру, в мае — июле этого года занятия проводились на базе ювелирной мастерской (расположена на ул. Фрунзе), которая принадлежит выпускнику лицея Дмитрию Неведюку. Острую потребность испытывает лицей в материалах: в цветных и драгоценных металлах (латунь, медь, золото, серебро и др.), в янтаре. Янтарь, в основном третьей категории, покупается на Янтарном комбинате по той же цене, что для коммерческих структур, и это очень затрудняет обучение.

Как правило, все выпускники лицея востребованы. Некоторые уже приобрели известность. Заявки на молодых специалистов заранее поступают от различных частных фирм, таких

как «Амбертрин», «Доля» и др. Некоторые выпускники создали свои ювелирные мастерские — Дмитрий Неведюк в Калининграде, Сергей Зюзьков и Владимир Бондаренко открыли мастерские в городах Гвардейске и Балтийске. Руслан Христенко взят на работу в частное предприятие «Доля». Трое молодых специалистов направлены в ООО «Амбертрин» — все работают по избранной профессии.

Практика показала, что такой мастерской для Калининграда и области вполне достаточно, так как больше 15 талантливых учащихся в год не выпустить (и лучше именно им оказать всяческую поддержку и развивать эту мастерскую). А уже если окажется талантов в два раза больше, будем использовать мастерскую в две смены.

За время обучения будущие мастера познают основы обработки солнечного камня, оборудование, на котором необходимо работать, инструменты, простейшие технологии:

- приемы и технологическую последовательность разрезания янтаря;
- шлифование янтаря в барабанах с алмазным кругом и использованием воды;
- полирование, сверление, закаливание, осветление;
- изготовление бус, браслетов, кулонов, ожерелий.

И все-таки мы считаем, что такая программа еще не обеспечивает достаточного уровня мастерства. Поэтому когда Музей янтаря предложил нам сотрудничество, а вернее, взял над нами шефство, мы были безмерно благодарны и счастливы.

Участие наших учащихся в 2003, 2004 и 2005 годах в мастер-классах значительно повысило их кругозор и профессиональный уровень. Неоценимое значение для лицеистов имеют встречи, которые организовал музей с такими замечательными, необыкновенными людьми, как Андрей Акимович Гиллодо, Лиса Вершбоу, Галина Ковалева, Ирина Юрьевна Перфильева, Лайма Кериене, Александр Александрович Журавлёв, Анджей Шадковский, дважды выступавший с лекциями, и Александр Михайлович Крылов, который провел высокопро-

фессиональные мастер-классы. Студенты и преподаватели лицея глубоко благодарны им за эти прекрасные уроки. Мы понимаем наших ребят, которые мечтают поучиться в Санкт-Петербурге и в Гданьске.

Из нерешенных проблем хотелось бы обратить внимание на острую потребность в создании методической литературы и учебных фильмов по обработке янтаря. И тогда мы сумеем создать свою калининградскую школу художественной обработки солнечного камня.

¹ См.: *Алатырь* 2004. Калининград, 2004.

Елена Торопова

К ВОПРОСУ О ЯНТАРЕ: ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО СЕГОДНЯ

Соотношение понятий «искусство», «творчество» и «ремесло» в современной художественной деятельности достаточно неопределенно. Из-за этого возникает сложность в установке критериев оценки художественных изделий. Эта проблема актуальна как для произведений декоративно-прикладного искусства, так и для изделий массового пользования, или, как их сейчас принято называть, предметов культурного назначения.

В центрах народных художественных промыслов, а в России их около 250, эти вопросы более или менее разрешены. Там существует массовая художественная продукция и авторские художественные произведения, главным же критерием оценки является развитие традиции. С традицией тоже все ясно: столетиями складывались формы, декор, технологические приемы. Канон в данном случае — большая поддержка художественному процессу. В большинстве центров работают предприятия народных художественных промыслов и средние художественные училища, где студентов обучают традициям ремесла.

В Калининградском регионе мог бы сложиться художественный промысел по обработке янтаря. Мог, но не сложился — вероятно, потому что янтарная промышленность была монополизирована государством, добыча и обработка солнечного камня строго регламентировались. Янтарь — это брэнд нашего региона, так как ни в одном другом месте массовое освоение янтаря невозможно.

Сейчас янтарем занимается немало мастеров. В основном они работают в двух направлениях: изготовление предметов

для украшения интерьера (вазы, часы, ларцы, кубки и т. д.) и создание украшений, традиционных элементов костюма, аксессуаров одежды. Функциональные вещи, эксклюзивные или декоративный ширпотреб неизменно пользуются успехом у заказчиков и покупателей, так как выполнены из удивительного по своему внешнему виду камня. Вопросы художественного образа и стилистики пластического языка, как правило, опускаются. Многодельные, качественно исполненные предметы подменяют собой художественные произведения. В массовой продукции все выглядит честнее, сохраняется утилитарная функция украшений, они доступны и дешевы, их изготовители даже не называют себя художниками. Происходит дезориентация среднестатистического потребителя, которому навязывается мысль о том, что много и дорого значит художественно. Декоративная образность — это результат художественного обобщения, неотделимого от материального воплощения, это выражение духовного мира автора через принятую им или самостоятельно выработанную систему условностей, органично связанную с природой камня. «Иллюзионизм, бутафория, дешевый блеск, призванные обманывать глаз, органично живут лишь в театре», — справедливо заметил А. Бурдель. Как показали специализированные выставки, ставшие в Калининграде регулярными благодаря деятельности Музея янтаря, художественных произведений на них появляется крайне мало, и по сравнению с мастерами из Литвы, Латвии, Польши совсем небольшой процент их принадлежит калининградцам. При этом качество обработки янтаря у наших соотечественников виртуозно, несмотря на кустарный способ работы, в отличие от новых технологий, используемых на Западе. В большинстве своем калининградские янтарщики — самоучки. Они достигли достаточно высокого уровня ремесла, но нередко отсутствие общехудожественной подготовки сильно сказывается на качестве изделий. К сожалению, творческая самостоятельность присуща единицам, а декоративно-

прикладное искусство понимается как изготовление художественных бытовых изделий.

Если искусство и ремесло тесно связаны и взаимно обусловлены в любом виде искусства, то в декоративно-прикладном они составляют неразрывное целое, так как сам материал диктует использование определенных средств художественной выразительности. Колористическое многообразие, оптические возможности пропускания света, ритмы прозрачных, полупрозрачных и непрозрачных участков в одном куске, сложный рисунок текстуры, определяющий композиционные взаимосвязи, заданный размер камня, а соответственно и пропорции будущего изделия — это те художественно-выразительные средства, которые заложены в янтаре самой природой. И роль художника здесь заключается в тактичном использовании этих средств для раскрытия задуманного образа. В данном случае методика работы художников-янтарщиков близка сюрреалистам, которые абсолютизировали спонтанное озарение, находя свои образы в случайных живописных или графических эффектах. Подчинить себе камень или идти у него на поводу? Этот вопрос неизбежно встает перед каждым художником и, вероятно, не имеет рационального однозначного ответа. Интуитивный подход кажется наиболее уместным, но он хорош лишь в сочетании с крепким знанием рисунка, скульптуры и композиции. Сохранить первоприроду камня и соответствовать собственным замыслам — сложная задача, посильная для грамотного художника-творца.

В качестве самостоятельных произведений из янтара в чистом виде художники представляют инталии, а также скульптуру малых форм. Это наиболее сложная для искусствоведческого анализа группа предметов. Выставки демонстрируют многочисленные примеры работ, в художественном отношении не состоявшихся, при этом в них использован прекрасный сам по себе камень, проделана удивительная по тонкости и виртуозности гравировка или резьба. Недостаток чувства меры между «деланностью» и условностью приводит

к потере силуэта, к «перерезанным», «переукрашенным» объемам. Форма теряет себя в живописности янтаря и одинаковой изрезанности поверхности. Все это убивает камень. Отсутствие градации между «главным» и «второстепенным», а также логики в ритме «пауз» и «наполнений», столь важных для всех произведений декоративно-прикладного искусства, свидетельствует о незнании элементарной композиции. Навязывание ремесленных качеств изделию, желание поразить зрителя виртуозностью исполнения нередко заканчиваются превращением камня в пластик. В результате утрачиваются и смысл скульптуры, и природа камня. То, что можно делать из дерева или лить из пластмассы, нет смысла резать в янтаре. У янтаря, как и любого другого материала, существует своя специфика. Специфика материала является отличительной чертой декоративно-прикладного искусства в отличие от других видов искусства, например живописи или графики, имитирующих в одном материале другой. Непонимание изначальной роли камня как исходного материала не столь безобидно. Именно оно влечет за собой вульгарное применение янтаря — китчевые фигурки, «картины» с янтарной посыпкой, отливки с включением янтарной крошки. Поднять престиж янтаря на художественном уровне, а не на ремесленном мало кому удастся, так как у многих калининградских мастеров-янтарщиков наблюдается нехватка профессиональной грамотности, которой обучают художников-прикладников.

Характер камня определяет способы работы с ним. Янтарь обладает богатейшей цветовой палитрой: он разный — белый, желтый, золотисто-желтый, оранжевый, зеленоватый, голубоватый, серый, черный. Он может быть прозрачным, полупрозрачным и непрозрачным. В зависимости от этого янтарь имеет разную светопроницаемость, а потому и разные визуальные характеристики, вес, плотность. Оптические свойства янтаря позволяют создавать инталии, в которых используется природная прозрачность камня и его способность принимать гравировку. Аморфность структуры янтаря и мягкость камня

дают возможность легко его резать, прорабатывая тончайшие детали. Янтарь хрупкий, неоднородный, имеет трещины, требует очень деликатного обращения. Кляр (прозрачный), полупрозрачный (дымчатый) и бастард легко полируются и шлифуются. Костяной (непрозрачный белый) и вскрышной (с толстой коркой окисления) возможно полировать. Слоистый, пенный, а также загрязненный янтари не полируются. Янтарь можно осветлять и окрашивать, эти способы обработки были описаны еще Плинием Старшим. При нагревании без доступа воздуха до 140—150 градусов янтарь делается пластичным, что позволяет его калить и прессовать. Ремесло мастера-янтарщика состоит в знании свойств камня — как визуальных, так и технологических — и в качественном применении на практике всевозможных приемов работы с ним.

Янтарь в ансамбле с другими материалами чаще выступает в утилитарных предметах, где необходимы крепления, подставки и т. д., когда конструкция изделия не может быть выполнена в мягком камне. Здесь очень важно знакомство мастеров с традицией. В истории декоративно-прикладного искусства есть множество примеров сочетания в одном изделии разных материалов. Это было весьма популярно, например, во времена ампира. То, что можно было сделать из металла, делалось из металла и никогда не подменялось камнем. Тектонические возможности каждого материала раскрывались в композиции изделия, получался крепкий ансамбль. Многие интерьерные вещи, которые прошли испытание временем, не утратили своего значения. Наиболее устойчивые традиционные формы (амфоры, потиры, пасхальные яйца, ларцы) пользуются большой популярностью у заказчиков. Выполненные из янтаря, они становятся предметами роскоши. При этом нередко происходит насилие над материалом, подмена его тектонических особенностей спецификой другого материала. Одним из возможных путей преодоления этой проблемы может быть пристальное изучение классических примеров и, возможно, копирование их.

В коллекции Музея янтаря находятся прекрасные копии изделий из янтаря, выполненных в XVII веке и ныне хранящихся в известных музейных собраниях. Копии дают яркое представление о развитии художественной обработки янтаря как одного из видов декоративно-прикладного искусства. И если о живописи или графике можно судить по хорошим факсимильным изображениям, то янтарь может заменить только янтарь. Репродуцирование произведений из него наиболее оптимально в форме янтарных копий. Для музея очень важны услуги специалистов такого профиля. К сожалению, в Янтарном крае нет профессиональных реставраторов янтаря.

Таким образом, нельзя не согласиться с тем, что при всем изобилии янтарных изделий, при всем многообразии творческих поисков калининградских янтарщиков развитие в области художественного освоения янтаря происходит весьма хаотично, не прослеживается единой логики, нет преемственности, не существует иерархии между искусством творца и искусностью ремесленника, то есть нет того, что принято считать «школой». И ремесло мастера, и искусство художника требуют профессионального образования. В Калининграде назрела необходимость появления учебного заведения для подготовки специалистов по работе с янтарем: художников, мастеров-исполнителей, реставраторов, менеджеров.

Специфику обучения различных категорий специалистов художественного профиля очень точно обозначила доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии О.Л. Некрасова-Каратеева: «Воспитание реставраторов произведений искусства ориентировано на прошлое и имеет охранительные функции. Художник-реставратор лично должен погрузиться и раствориться в реставрируемом произведении, перевоплотиться в первосоздателя, уметь как тот, мыслить как тот, чувствовать как тот, знать то время, ту стилистику, ту технологию. Ему непозволительна “отсебятина”. Его сотворчество в продлении жизни произведения, созданного другим автором. При этом

качество его собственного художественного мастерства не должно уступать авторскому. Воспитание художника-ремесленника ориентировано на решение насущных задач спроса, на освоение существующих производственных ситуаций. Такой мастер должен профессионально применить свое умение в художественной практике с учетом модных запросов времени и пожеланий заказчика. Степень творческой свободы здесь больше, чем у реставратора, но главными являются сугубо исполнительские задачи. Воспитание художника-творца направлено на будущее, на подготовку его к созданию новых форм и содержания искусства. Но осуществить это невозможно без овладения им художественной эрудицией реставратора и мастерством ремесленника». Главный принцип художественного универсального образования — «гармоничное взаимодействие этих трех направлений (изучение наследия прошлого, освоение современных достижений, предопределение и проектирование будущих направлений в искусстве)».

При подобном подходе к подготовке специалистов можно было бы впоследствии прогнозировать направления в развитии художественной обработки янтаря, поднять на новый качественный уровень ремесленное мастерство и дизайн промышленных изделий из солнечного камня. Как следствие будут созданы, а не надуманы теоретиками объективные критерии оценки художественных произведений, ремесленных изделий и промышленных образцов ширпотреба из янтаря.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Веслав Герловский — искусствовед, художник, реставратор, обладатель почетного титула «Янтарщик столетия», присвоенного Международной ассоциацией янтарщиков, г. Гданьск, Польша.

Петрас Гинталас — директор Тельшяйского филиала Вильнюсской художественной академии, Литва.

Александр Журавлёв — художник-реставратор высшей категории, член Союза художников России, в 1981—1995 годах руководитель коллектива по воссозданию Янтарной комнаты Екатерининского дворца в Царском Селе, г. Санкт-Петербург, Россия.

Ольга Кондратьева — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея, г. Санкт-Петербург, Россия.

Александр Крылов — художник-реставратор высшей категории, член Союза художников России, хранитель Янтарной комнаты Екатерининского дворца в Царском Селе, участник творческого коллектива по воссозданию Янтарной комнаты в 1981—2003 годах, г. Санкт-Петербург, Россия.

Юргита Лудавичене — аспирант Вильнюсской художественной академии, редактор художественного отдела газеты «Литература и искусство», директор Вильнюсской ювелирной галереи, г. Вильнюс, Литва.

Светлана Петропавловская — кандидат педагогических наук, директор профессионального художественно-промышленного лицея № 10, заслуженный учитель Российской Федерации, кавалер ордена Почета, г. Калининград, Россия.

Беата Сетиншене — специалист по ювелирному искусству, преподаватель кафедры металлопластики Тельшяйского филиала Вильнюсской художественной академии, г. Вильнюс, Литва.

Елена Торопова — кандидат искусствоведения, заместитель директора по выставкам и развитию Дома-музея немецкого скульптора, профессора Г. Брахерта, г. Светлогорск, пос. Отрадное, Калининградская область, Россия.

Научное издание

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ЯНТАРЯ
ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ

Материалы Международной научно-практической конференции
21 октября 2005 года, Калининград

Редактор Л.Г. Ванцева. Корректор Л.Г. Владимирова
Оригинал-макет подготовлен Л.В. Семеновой

Подписано в печать 17.11.2006 г.

Бумага для множительных аппаратов. Формат 60×90^{1/16}.
Гарнитура «Таймс». Ризограф. Усл. печ. л. 5,2. Уч.-изд. л. 3,3.
Тираж 300 экз. Заказ .

Издательство Российского государственного университета имени Иммануила Канта
236041, г. Калининград, ул. А. Невского, 14

