

К ОНТОЛОГИИ ЮВЕЛИРНОЙ ВЕЩИ

Салмин Леонид Юрьевич

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна, дизайнер, культуролог, член Союза дизайнеров России, ФГБОУ ВО "Уральский государственный архитектурно-художественный университет", Екатеринбург, Россия, email: leosalmin@mail.ru

УДК 739.2
ББК 85.125

Аннотация

Статья посвящена теоретической проблематике ювелирного дизайна и представляет опыт разработки некоторых содержательных тем и взаимосвязей, принципиально важных для построения онтологии ювелирной вещи. Речь идет, прежде всего, о таких контекстах бытования ювелирной вещи, как язык и пространство. Рассматриваются связи морфологии и символизма ювелирной вещи с морфологическими и семантическими структурами вербального языка и архитектуры, намечается типология форм ювелирного пространства.

Ключевые слова:

ювелирный дизайн, ювелирная вещь, пространство, онтология, проектирование, архитектура, сокровище

Когда дизайнер берется проектировать стул, он, в конце концов, проектирует стул. И даже «развеществляя» собственное сознание, то есть, обращая косную предметность в живой процесс и возводя морфологическую задачу на уровень воплощения «функции сидения», он все же проектирует стул. Во-первых, потому что у него есть собственный опыт пользования стульями, во-вторых, ему в теоретической форме доступно обобщение опыта всех тех, кто когда-либо пользовался и пользуется стульями. Наконец, именно стул нужен заказчику, именно идею стула заказчик отразил в договоре и техническом задании на проектирование. Можно сказать, что в этом случае у дизайнера есть вполне внятная картина бытия вещи, ее онтология, описывающая как бытие объекта, так и бытие понятия. А кроме того, есть проектно-методологическая матрица, задающая сценарии жизни вещи вне пространства творчества дизайнера. Благодаря этому дизайнер в большинстве случаев способен спроектировать стул, который может быть не только технологически воплощен в материале, но и успешно использован затем любым человеком по его прямому назначению – для сидения.

В отличие от ситуации проектирования стула дизайн ювелирной вещи испытывает явный дефицит онтологических представлений. Что есть ювелирная вещь? Каково ее бытие как продукта профессиональной деятельности, как воплощения социально-культурной функции или эстетической ценности? Какова жизнь ювелирной вещи как надматериального сгустка духовно-творческого опыта?.. И что имеет в виду заказчик ювелирного проекта, когда, пожимая плечами и загадочно вздыхая, возводит глаза к небу?..

Невозможно понять затруднения дизайнера, возникающие при попытках разработки ювелирной вещи, не обладая внятным пониманием ее бытия и не имея ее развернутой онтологии.

1. Ювелирная вещь в зеркале языка

*Преподнося сюрприз
суммой своих углов
вещь выпадает из
миропорядка слов...
Иосиф Бродский «Натюрморт»*

1.1. Общее имя ювелирных вещей

*...Вот этому условные названия,
Тогда как подлинные имена тому
Заключены в отсутствии названий.
Лао Цзы*

Первая строка Евангелия от Иоанна дает несравненно твердый образец начала онтологического дискурса. «В начале было Слово» – это утверждение есть не что иное, как признание Логоса в качестве опорной точки любого бытийного пространства, любой онтологической конструкции. Невозможно не согласиться со Святым апостолом в том, что именно бытие слова определяет бытие вещи и пространства – никак не наоборот.

Много лет, будучи издателем и главным редактором российского ювелирного журнала «Platinum», я постоянно сталкиваюсь с мелкой, но весьма красноречивой лингвистической трудностью: в русском языке корень «ювелир» содержится в прилагательном «ювелирный» («ювелирное», «ювелирная» и т.д.) и образует всего лишь два наиболее употребительных существительных, имеющих предметное (а не качественное, как, например, в слове «ювелирность») содержание. Первое – «ювелир», полностью совпадающее с корнем и означающее профессию мастера, работающего над созданием украшений. Второе – «ювелирка», служащее фамильярно-небрежным обозначением любой ювелирной продукции и любых объектов работы ювелира. Разумеется, при описании драгоценных продуктов деятельности мастеров-ювелиров или целых ювелирных производств мы весьма ограничены в использовании существительного «ювелирка», несущего значение если и не уничижительное, то, во всяком случае, явно снижающее обычный в таком случае пафос. Приходится подыскивать иные, более значимые существительные («драгоценности», «произведения», «украшения», «продукты», «изделия» и т. п.), снабжая их прилагательным «ювелирный». Таким образом, выходит, что ювелирные артефакты, представляющие собой, как правило, вполне материальные вещи, практически не обозначены в русском языке собственным именем, указывающим на их общую родовую принадлежность.

В европейских же языках ситуация иная – изделия, производимые художественно-ремесленными, либо промышленными методами, именуется одним словом: jewellery по-английски, либо (в усеченном американском варианте) jewelry; gioielli по-итальянски; joyería по-испански; bijouterie по-французски.

В отличие от русского прилагательного «ювелирный» семантическое поле этих существительных, как бы завершенное само в себе, покрывает и разнообразные ювелирные вещи, и их свойства, и черты их родового единства. Лишь немецкий язык со свойственной ему педантичностью различает семантически более широкое schmuck (украшение) и конкретизированное schmucksachen (драгоценности).

Думается, что в контексте темы ювелирного дизайна это, внешне как будто несущественное, филологическое наблюдение, имеет достаточно глубокий смысл. Наличие в языке существи-

тельного, обозначающего ювелирные вещи как обобщенную предметную категорию, свидетельствует о том, как именно зафиксировано в сознании носителей языка и в их культуре соответствующее представление.

Наличие в западных языках самостоятельного существительного говорит об отношении к ювелирному предмету как к вполне материальному средоточию определенных черт, свойств, качеств, как к элементу родового предметного множества, как к реальному продукту человеческой деятельности. Осязаемость, материальность феноменов, обобщаемых словами *jewelry* для американца или *bijouterie* для француза, имеют принципиальное значение в определении связи между человеком и ювелирным предметом. Существительное утверждает реальность существования ювелирного предмета, его телесность и локализованность в конкретных пространственных границах. Существительное – свидетельство объективации сознанием феномена ювелирной вещи.

Отсутствие в русском языке аналога приведенным западно-язычным существительным наводит на размышления о характере соответствующего представления о ювелирном предмете. Отсутствие имени существительного словно бы говорит о том, что носитель языка не настаивает на объективном существовании того, что рождает на свет деятельность ювелира. Имеющее место в русском языке смещение акцентов в область прилагательных свидетельствует о перевесе человеческих представлений в сторону идей, качеств, свойств, особенностей, т. е. в сторону отношений и направленностей, но не самих вещей, оно отражает субъективацию сознанием феномена ювелирной вещи. И, стало быть, материальная конечность, физическая оформленность, телесность ювелирной вещи в нашей культуре имеет значение, ощутимо иное, нежели в западных культурах.

Не будучи филологом, я не могу делать из этого языкового факта однозначных выводов, но, понимая, как тесно связаны между собой язык, сфера представлений и мир вещей, может высказать некоторые гипотезы. Полагаю, что западное название и русское умолчание обобщающего имени всех ювелирных вещей есть принципиальный момент различия европейской и русской культур в их отношении к ювелирному предмету. Если условный европеец понимает ювелирную вещь как объект, как самостоятельный, отчуждаемый (как от творца, так и от владельца) материальный продукт, то условный русский понимает ее как зеркало субъективного образа, как экран, на который спроецирован уникальный индивидуально-творческий духовный опыт создателя или обладателя. Наличие и отсутствие имени существительного указывают на противоположные полюса понимания ювелирной вещи как порождения специальной человеческой деятельности.

1.2. Имя и бытие ювелирной вещи

Говоря об имени как о способе объективации вещи и как об условии ее бытия, будет вполне уместно вспомнить великого русского философа Николая Бердяева. В одном из последних своих сочинений «Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация» он противопоставляет плод творческого процесса и объективированный продукт деятельности именно по критерию отношения к творцу, к его субъективному Я.

«Подлинная творческая новизна совершается в экзистенциальном времени, во времени необъективированном, т. е. по вертикали, а не по горизонтали. Но творческие акты, совершающиеся по вертикали, проектируются на плоскости и воспринимаются как совершенные в историческом времени. Так метаистория входит в историю. Но то же происходит уже в жизни природы. Творческие акты в глубине, которые несут с собой новизну, проецированные на плоскости как передвижение точек, обозначающих эти творческие акты, воспринимаются как детерминиро-

ванная эволюция, как объективный природный процесс. Но, как уже было сказано, эволюция есть не источник новизны, а следствие, результат. Эволюция принадлежит плану объективации. В обращении к будущему нельзя ставить задачу эволюции, а можно ставить лишь задачу творчества» [1].

Важно целиком привести эту обширную цитату, поскольку она проясняет смысл специфически русского умолчания общего имени всех ювелирных вещей. Мы обнаруживаем явную связь между доминирующей вертикальностью пространства, в котором происходят акты творчества (в том числе ювелирного) и феноменологией ювелирной вещи в нашем российском контексте. В русскоязычной культуре ювелирные вещи часто замещаются понятием «драгоценности» (что стоит прочувствовать через этимологическое разъятие слова на части – «дорогие ценности»). То есть они изначально мыслятся и ювелиром, и его заказчиком именно как символически воплощенные в редких дорогих материалах ценности – прежде всего, духовного свойства.

Словами, либо их отсутствием, русский язык свидетельствует о том, что сами ювелирные вещи воспринимаются не как объективированные продукты деятельности мастера-профессионала, а как собственно ценности, ставшие результатом личной, предельно субъективированной «вертикальной» коммуникации земного творца с Творцом небесным. Очевидно, что происходящее и производящееся в персональном акте творчества имеет глубоко интимный характер. Его неизречимость, отсутствие подходящих для этого слов вполне понятны. Имя Высшего не принято поминать всуе. А потому ювелирные вещи в «вертикальном» измерении их бытия, как символические выражения Высшего, просто не имеют в русском языке общего имени. Русский язык как бы заведомо сакрализует всякое ювелирное творение, пусть даже не самое ладное, обозначая его красноречивой безымянностью. Высокое ценностное позиционирование ювелирной вещи в русскоязычной культуре существует как бы «по умолчанию». Воистину «молчание – золото».

Возможно, одна из главных причин отсутствия общего русскоязычного имени ювелирных вещей заключается и в том, что российская ювелирная культура все-таки существенно моложе европейской. Язык попросту не успел освоить и поименовать явления, еще не получившие достаточно широкого бытования. Не успев в достаточной степени развиваться художественно и технологически, не успев войти в широкий социальный контекст, русская ювелирная культура сохранила весь набор особенностей, присущих не только доиндустриальным, но, пожалуй, даже доремесленным отношениям человека с ювелирными вещами.

Конечно, было бы несправедливо думать, что только в русской культуре бытие ювелирной вещи традиционно связано с высокими ценностями духовного порядка. Пластический, художественный язык западного ювелирного искусства также достаточно часто заставляет размышлять о предметно-символическом выражении высоких духовных содержаний. Как и в русской ювелирной культуре, многие аспекты европейского и американского ювелирного формообразования уходят корнями в область традиций религиозно-культовой символики (от архаики и язычества до современного христианства). Как и в русской культурной традиции, семантика многих ювелирных вещей Старого и Нового света связана с социально-иерархическими различиями в обществе, с культурными ролями обладателей этих вещей, с их отношением к эзотерическим знаниям и сакральным смыслам.

В семиотико-культурном понимании западная ювелирная вещь не менее (а нередко и более) многопланова, чем наша отечественная, и, наряду со всем прочим, зачастую так же полна теологических и космологических значений. А потому, обращая внимание на специфически русский вариант отражения мира ювелирных вещей в структурах языка, мы преследуем цель не столько указать на внешние несходства разнокультурных ювелирных артефактов, сколько отметить онтологические различия между ними. Ведь онтологически вещь есть то, как мы

ее называем. Имя вещи определяет ее бытие. И если имя имеет форму многозначительного молчания, то вещь имеет форму сакральной пустоты. В данном случае имеется в виду та значащая, оформленная пустота, которая составляет главную суть ювелирной вещи, и которая в русскоязычной культуре почти всегда заполняется понятием «драгоценности». Именно этим определяется особенная, почти мифологическая роль ювелира и смысл ювелирного творчества в русской культуре. Именно из этого происходит почти повсеместно «высокий» характер отношений между русским человеком и ювелирной вещью. Далее мы еще вернемся к рассуждениям о «значащей пустоте» в связи с темой ювелирного пространства.

Вознамерившись хотя бы в самых предварительных соображениях наметить в этом тексте онтологию ювелирной вещи, мы не можем не затрагивать ее разнообразные лингвистические проекции. Ведь весь комплекс особенностей ювелирной вещи, определяющих ее феномен, складывается и оформляется именно в языке. И дело не только в огромной важности того, какими словами называется отдельная ювелирная вещь или весь род ювелирных вещей. Уже отмечалось, что всякая подлинная вещь сама есть языковое явление – явление невербального языка, явление вещания без слов. С одной стороны, ювелирная вещь издревле находится в тесных отношениях со словом. Слово может называть ее, давать ей имя, вводя ее в пространство существования. Но и сама ювелирная вещь может быть носителем слова, когда она содержит, наимер, какую-либо надпись, девиз или нечто подобное. И тогда уже она дает слову существовать. С другой стороны, в своей пластической целостности, в единстве невербальных художественно-выразительных элементов она может быть понята семиотически – как текст. И здесь уже возникает тема не столько отражения ювелирной вещи в зеркале языка, сколько, напротив, – отражения языка в структуре ювелирной вещи.

2. Ювелирная вещь и слово

2.1 Структурно-морфологические подобию, архаический синкретизм вещи и слова

Ювелирная вещь связана со словом множеством прочных связей. Уже сама морфология ювелирного произведения подобна морфологии языка. Разбирая морфологический состав слова, мы выделяем значимые функциональные элементы его структуры, которые в конкретном упорядоченном сочетании определяют слово как целое и потому являются условием существования его значения. Подобным образом, анализируя форму ювелирной вещи, мы также производим условное разъятие ее на взаимосвязанные, но все же самостоятельные части. Аналогично тому, как в лингвистической морфологии составляющие слова имеют названия (приставка, корень, суффикс, окончание), определяющие их иерархическую и функциональную роль, в морфологии ювелирной вещи структурные элементы формы также имеют устоявшиеся названия (например, «каст» и «шинка» у кольца или «швенза» и «подвес» у серьги).

Разумеется, сама по себе аналогия между лингвистической морфологией и морфологией вещи достаточно стара, и мы обращаемся к ней здесь, главным образом, потому, что в предметном мире именно ювелирные вещи, как никакие другие, сохранили максимальное структурное подобие словам. Несмотря на многотысячелетнюю историю развития, морфология ювелирных вещей не претерпела таких резких изменений, какие произошли со многими другими вещами. Здесь аналогия форм слова и вещи оказывается полезной для понимания консервативной природы ювелирного формообразования. Обратимся к трем главным генетическим детерминантам структуры языка: пространству, телу и времени. Очевидно, что наиболее устойчивой вербальной областью являются слова, относящиеся к телу. Это и понятно, поскольку само по себе человеческое тело морфологически устойчиво на протяжении уже многих тысяч лет. Быстрые морфологические изменения, воспринимаемые и отражаемые человеком в языке, происходят в

окружающей его среде – в пространстве и времени. Однако некоторая часть предметного мира (в первую очередь – ювелирные вещи) настолько близка к телу человека и настолько связана с ним морфологически (антропометрически, эргономически, символически, экологически и т. д.), что тысячелетиями сохраняет предельный консерватизм формообразования.

Размышляя о связи ювелирной вещи и слова в исторической ретроспективе, нужно отметить, что архаическим и древним культурам не было свойственно так жестко и однозначно разделять мир вещей и мир слов, как это происходит в наши дни. Вербальная речь была повсеместно переплетена с речью невербальной, смыслообразующими элементами которой становились не слова, а вещи. Функция вещей, как и функция слов, была несравненно выше и ответственнее, чем ныне. Сознание наших далеких предков еще не отделяло материальных элементов окружения от нематериальных. Идея, миф, слово были такими же реальными составляющими жизни, как костюм, оружие или само человеческое тело. Вещь и слово синкретически существовали в культуре, которая еще не произвела смысловых и ценностно-иерархических разграничений между областью плотных элементов этого мира и областью «тонких материй». Телесно постижимые, воспринимаемые зрением и осязанием вещи пребывали в общем символическом пространстве с воспринимаемыми на слух словами, с выражаемыми в речи мыслями и сверхчувственно улавливаемыми образами и идеями. Материальность, телесность мыслей и идей была обратной стороной идеальности, надматериальности вещей.

Похоже, что искусство творения ювелирных предметов, имеющее необычайно долгую историю, донныне сохраняет память о древних временах нераздельности слова и вещи.

Важнейший функциональный смысл, генетически роднящий ювелирную вещь и слово – это запечатление. Когда мы говорим о том, что слово есть средство запечатления мысли, мы вряд ли задумываемся над глубинным значением глагола «запечатлеть». Между тем, его этимология ясно указывает на процесс впечатывания, вдавливания в некий податливый материал определенного образа. Речь идет о процессе, в котором всегда есть печать и отпечаток. Печать, матрица (обратим внимание на этимологическое родство со словом «мать») воплощает в себе исходное материальное (материнское) начало образа, его твердую фиксацию.

Отпечаток – родовое наследование формы, дочернее тело, транслирующее материнский первообраз в пространстве и времени. Подобно тому как слово, рожденное мыслью и сошедшее с языка, проходит родовую цепочку превращений от улавливаемой ухом звуковой вибрации до воспринимаемого глазом типографического оттиска, ювелирная вещь выступает продуктом и инструментом, дитем и родителем в протяженной последовательности запечатлений, берущих начало от человеческого тела.

Древнейший тип ювелирной вещи – печать. Именно печать, позволившая воплотить конкретный телесный жест в форме уникального знака-отпечатка, веками служила маленьким драгоценным символом индивидуальной человеческой идентичности. Известно великое множество дошедших до нас античных колец, представляющих собой мастерски выполненные печати, с помощью которых их обладатели могли делать рельефные оттиски в пластичных материалах, использовавшихся для запечатывания различных бумаг, документов, посланий и т. п.

Задолго до революции, произведенной в культуре запечатления слова Иоганном Гуттенбергом, европейцы использовали кольцо-печатку (эту надеваемую на палец рельефную матрицу) для фиксации всевозможных наполненных значениями образов. Можно сказать, что первопечатники – прямые наследники ювелиров, от которых они получили не только идею рельефной печати, но даже рецептуры сплавов для отливки литер. Словолитня и ювелирное литье схожи между собой как технологически, так и по смыслу: и в том, и в другом случае происходит

телесное запечатление неких праматеринских сущностей: мыслей, идей, ценностей. При этом идеям, мыслям и словам как бы возвращается их архаическая материальность.

2.2. Ювелирная вещь как материальная форма совершенного языка

Один из самых глубоких культурологов и семиотиков современности Умберто Эко посвятил целое исследование истории поисков и попыток создания совершенного языка в европейской культуре – от мифологического языка Адама до Эсперанто [2]. Предполагаем, что разбирая отношения ювелирной вещи и слова, нельзя уйти от мысли, что история ювелирного искусства – это в значительной степени тоже история поиска совершенного языка, но только в формах вполне материальных творений. Разумеется, ювелирная вещь может быть понята как семиотическая структура, как языковое явление уже на том основании, что ее можно описать морфологически, расчленив на составляющие элементы и связи и интерпретировав их, соответственно, как знаки и их синтаксические отношения. Однако в контексте разговора о совершенном языке ювелирная вещь должна быть понята не просто как статичный знаковый комплекс, как текст, а как полноценная форма невербального дискурса – этического, эстетического, художественного. Тут очевидно просматривается целый отдельный предмет размышлений об идеальностенных мотивах ювелирного творения и его продукта в контексте задачи разворачивания онтологии драгоценности. Этот предмет мы, впрочем, не станем развивать прямо здесь, в ограниченных рамках статьи, ибо он требует самостоятельного, достаточно глубокого и подробного рассмотрения. Лишь обозначим важный, с нашей точки зрения, смысловой вектор, оставив на будущее возможность полноценного, детального рассуждения.

3. Пространство ювелирной вещи

...Вещь не стоит.

И не движется.

Это – бред.

Вещь есть пространство,

вне коего вещи нет...

Иосиф Бродский «Натюрморт»

Вполне привычно говорить о пространстве применительно к архитектуре или крупным предметным формам. Категория пространства – один из главных онтологических ключей к пониманию архитектурного произведения или продукта дизайна. Пространство есть первое условие бытия архитектуры или вещей в их связи с космосом, с человеком, с телом планеты, друг с другом.

Размышляя о пространстве города, архитектурного ансамбля, предмета обстановки интерьера, мы разумеем под этим отношения плотного тела здания или вещи с окружающей пустотой, а точнее – с воздушной материей, которая также имеет свою форму, ограниченную этими самыми зданиями или вещами. Замечательный специалист по поэтике архитектурного пространства, тонкий знаток исторической и художественной иконографии Санкт-Петербурга Григорий Каганов в книге «Санкт-Петербург: образы пространства» [3] называет пространство города «воздушным телом», отмечая, что оно есть не всепоглощающая безграничная пустота, а, скорее, звучащий, наполненный значением промежуток между плотными каменными телами архитектурных сооружений. Пространство он трактует как осмысленно ограниченную, оформленную, а главное – исторически устойчивую пустоту. Последнее чрезвычайно важно: плотные элементы городской среды – отдельные здания, ограды, деревья и тому подобное – со временем изменяются. Что-то исчезает, замещается новым. Подобным образом в ходе жизни

человека происходит обновление клеток его тела: притом что плотная материя тела со временем заменяется новой, оно сохраняет, в общем, свою природную форму. Проницаемое воздушное тело города, его пространство – самый устойчивый, самый долгоживущий элемент его среды. Это определяет и место пространства в иерархии человеческого восприятия.

3.1. Архитектоника ювелирной вещи

Если в отношении архитектуры пространство понимается нами как вполне очевидное объемлющее условие ее бытия, то что же происходит с пространством как с онтологической категорией, когда перед нами не архитектурное сооружение, не автомобиль, не предмет мебели и даже не настольная безделушка, а ювелирная вещь? Подчиняется ли миниатюрное тело ювелирной вещи тем же законам пространственного существования, что и архитектура?

Полагаем, и да, и нет.

Да, если иметь в виду, что ювелирные вещи – продукты пластической деятельности, и они, так же, как архитектурные объемы или разнообразные малые формы (мебель, предметы интерьера, бытовые приборы и т.п.), существуют в окружении воздушной среды. Да, если понимать, что своими очертаниями, линиями, поверхностями, границами своих плотных тел ювелирные вещи оформляют воздушное тело ювелирного пространства.

И в то же время – нет, если улавливать масштабные и архитектурные различия между возведенными на земле архитектурными сооружениями и украшающими человеческое тело ювелирными вещами.

Архитектура и многочисленные сосуществующие с ней формы предметного окружения прочно привязаны к телу земли. Здания расположены в ландшафте, в пространстве города, вещи – в интерьерах, во внутренних архитектурных пространствах; все они подчинены законам гравитационного мира. Ощупываем ли мы взглядом гармоничное тело античного здания или устремляемся ввысь, под ажурные своды готического собора, упираем ли взор в основание древней каменной пирамиды или взмываем глазами в небо, отражающееся в фантомно-призрачной поверхности современного небоскреба, – повсюду мы неизменно читаем архитектурное изложение закона всемирного тяготения.

Всеобщая история развития архитектурных форм повествует о вечной борьбе человека с гравитацией, о преодолении земного тяготения. Архитектура организует отношения между землей и небом, между твердым, трудно преодолемым телом планеты и легко проницаемой воздушной средой. При этом обычное место живого человека – между Землей и небом, рядом с архитектурой или внутри нее, в пространстве города, в атмосфере улицы, площади, двора, в воздушном коконе интерьера. Но никак не в земле! Нахождение внутри тела Земли – прерогатива диггеров, спелеологов и покойников...

Разумеется, ювелирные вещи, как и почти все прочие материальные продукты человеческого труда, существуют в тонком слое воздушной оболочки земли. Разумеется, они так же подчинены законам гравитационного мира, и если перстень снять с пальца и отпустить, то он упадет на землю ничуть не хуже ньютонового яблока. Однако же нам важнее другое: если архитектура принадлежит ландшафту, если она локализована на конкретном кусочке тела Земли, то ювелирная вещь пребывает на теле человека. Именно тело человека есть ее ландшафт, ее планета, ее Земля. Разница размеров архитектурного сооружения и ювелирного украшения, конечно, имеет существенное значение для человеческого восприятия, но относительно космического пространства жизни планеты каменное здание римского Колизея и серебряный браслет римского воина – почти равно микроскопичны.

В существенном для нас смысле главный полюс тяготения ювелирной вещи все же не планета Земля, а тело человека. В отличие от тела Земли, оно имеет иной характер пространственных отношений с украшающей его «ювелирной архитектурой». Здесь нет безраздельно доминирующей горизонтали, нет той стабильной бескрайне протяженной поверхности, которая делает одной из главных задач архитектуры организацию (и буквальную пластическую визуализацию) вертикальных связей земли и неба. Тело изменчиво, оно пребывает в движении, преобразуя, то и дело, свои очертания и рельефы. А значит, в плане соотношения горизонтального и вертикального измерений существование ювелирного сооружения в «ландшафте» тела существенно отличается от наземной жизни архитектуры.

Как известно, в сейсмически опасных районах с неустойчивой земной поверхностью архитектур, в силу понятных причин тяготеет к земле, становясь преимущественно малоэтажной. В нестабильном «ландшафте» человеческого тела «ювелирная архитектура» также стремится «распластаться» по поверхности, развиваясь в большей степени вдоль, нежели поперек. Однако это вовсе не говорит о том, что ювелирное пространство плоско, что в нем отсутствует сколько-нибудь значительная вертикаль. Физически измерение ювелирного пространства, перпендикулярное поверхности человеческого тела, наполнено куда более, чем архитектурная вертикаль земного ландшафта: самая плоская брошь возвышается над поверхностью тела относительно выше, чем самое высокое здание над поверхностью земли.

И все же дело не в этом. Дело в принципиальной разнице восприятия архитектурного ландшафта и «ландшафта» тела. Архитектуру в обычной ситуации мы воспринимаем, пребывая на одной с ней поверхности, будучи так же, как и окружающие здания, притянутыми к этой поверхности силой гравитации. Посему нам чрезвычайно важны вертикальные архитектурные доминанты ландшафта. Через зрительное восприятие их мы улавливаем границы и устройство «воздушного тела» города, понимаем окружающее пространство и его символическую структуру. Восприятие же ювелирного пространства подобно обозрению города и архитектурных сооружений с высоты птичьего полета. Когда, преодолев силу земного притяжения, мы возносимся высоко над городом (например, на вертолете или воздушном шаре), его пространство открывается нашему взору совершенно особым образом. Огромные архитектурные объемы предстают миниатюрными украшениями необъятного тела Земли. При этом мы видим «воздушное тело» города как бы уплощенным, распластанным по поверхности земли. С высоты облаков зрительно мы слабо различаем вертикальный рисунок города, но зато предстающий нашему восприятию план дает единую, целостную картину городского пространства. Если такое всеохватное, единовременное восприятие городского пространства открывается нам лишь в ситуации значительного отрыва от поверхности земли, а все остальное время мы осваиваем его в непосредственном, мышечно-ощутимом передвижении по улицам, дворам и площадям, то ювелирное пространство практически всегда предстает нам как целое.

Говоря о том, что ювелирные вещи бывают преимущественно как бы распластаны по поверхности человеческого тела, прежде всего имеются в виду такие типы украшений, как броши, колье, браслеты и прочие драгоценности, форма и конструкция которых рассчитаны на прилегание к поверхности тела. У таких украшений, соответственно, всегда выделяется изнанка (сторона, прилежащая к телу и не рассчитанная на внешнее восприятие кем-либо, кроме самого обладателя вещи) и лицо (наружная сторона, обращенная в окружающее пространство и предназначенная взору любого внешнего наблюдателя). Если продолжать пусть небезупречную, но все же довольно богатую аналогию с архитектурой и ее бытием в пространстве, то следует сказать, что именно эта разница между лицевой и оборотной сторонами украшения указывает на главный архитектурно-инженерный принцип ювелирной вещи: подобно тому, как в архитектурном сооружении мы разделяем фундамент и возведенное на нем строение, в пространственной форме ювелирной

вещи мы также различаем изнанку, находящуюся в плотном соприкосновении с телом, и презентационный «фасад». Подобно архитектурному объему, опирающемуся на поверхность Земли, ювелирное украшение опирается на поверхность человеческого тела. Хотя, конечно же, понятно, что это «опирание» нестабильно, что направление и величина оказываемого при этом усилия отличны от гравитационного вектора, и что в реальной пространственной динамике связь украшения с телом точнее было бы назвать «соединением», «касанием» или «прилеганием».

Впрочем, как в архитектурном пространстве, так и в ювелирном возможны совсем иные гравитационные метафоры. В архитектуре бывают сооружения, имеющие лишь несколько точек опоры или крепления к несущим конструкциям. Среди ювелирных украшений есть такие, которые также имеют весьма ограниченную площадь соединения с телом (например, разнообразные серьги и подвески). Подобные вещи не опираются на тело, а свисают с него. При этом, заметим, меняется не только технический характер прикрепления ювелирной вещи к телу человека, но и сам смысл ювелирного пространства. Здесь было бы уместно провести аналогию с воздушными шарами или дирижаблями, висящими над телом земли и лишь точечно прикрепленными к нему мачтой или тросом. В проектной графике архитекторов начала прошлого века нередко рядом с видами архитектурных сооружений встречаются изображения воздухоплавательных аппаратов. Пионеры «современной архитектуры» (европейские функционалисты и особенно – наши российские конструктивисты) активно использовали образы, по смыслу противостоящие любого рода «приземленности», прикрепленности к месту. Идея контртектоники, отрыва от земли определяла не только эстетику архитектурного пространства, но и имела осознанный этический смысл.

В ювелирном пространстве отрыв украшения от тела человека, быть может, не имеет такой явной этической семантики, как в архитектуре, но, безусловно, несет в себе значения внешней устремленности, активного сообщения с окружающей средой. Точечное прикрепление элементов ювелирного украшения, как правило, определяет динамичное поведение этих элементов в пространстве, их вращение или качание, уподобляющее их уже упоминавшимся воздухоплавательным аппаратам.

Качание, раскачивание всевозможных подвесов в ювелирных вещах ритмизирует ювелирное пространство мерными колебаниями металлических или каменных светоносных тел. Если архитектурное пространство ритмизировано, как правило, статикой повторяющихся элементов сооружения (т. е. лишь пластически и зрительно, в пределах стабильного архитектурного тела), то в ювелирном пространстве его ритм связан, помимо собственно повторяющихся элементов формы, с нестабильной во времени архитектурной. В целом архитектура ювелирного пространства напоминает архитектуру пространства космического корабля, где одновременно царят и реальная невесомость, и привезенные с Земли на орбиту привычные гравитационные автоматизмы визуальной организации окружения.

3.2. Формы ювелирного пространства

Размышляя о ювелирном пространстве, неоднократно пытался вспомнить, приходилось ли слышать от знакомых ювелиров, дизайнеров или искусствоведов само словосочетание «ювелирное пространство». Не приходилось. Обращение к интернету (использовались несколько крупнейших поисковых порталов) показало, что если выражение «ювелирное пространство» и встречается в мировой сети, то исключительно в значении пространства ювелирного рынка. Ни в онтологическом, ни в художественно-пластическом, ни в архитектурном значении понятие ювелирного пространства практически не используется. Это, впрочем, вполне объяснимо: создавая пространственные формы ювелирных вещей, их авторы на протяжении многих веков сосредоточены преимущественно на телесной субстанции материала, на плотной материи,

к которой прилагаются основные технологические усилия. Значащая пустота, заполняющая промежутки между твердыми элементами ювелирной формы, ограничиваемое ими воздушное тело мыслятся не как материал работы, а как ее результат. В отличие от архитектурного пространства, которое можно прочувствовать и пережить через реальное движение внутри него, этот миниатюрный по своим размерам результат воспринимается, прежде всего, визуально.

В то же время проекция особенностей восприятия и переживания архитектурного пространства на пространство ювелирное представляется мне одним из важнейших ключей к пониманию последнего. Вводя понятие ювелирного пространства как онтологическое, определяющее условия бытия ювелирной вещи, необходимо хотя бы эскизно обозначить типологическое различие основных форм такого пространства. И тут будет очень кстати вспомнить антиномию «позитивного» и «негативного» пространства и соответствующих способов его переживания, не раз отмеченную и сформулированную Александром Георгиевичем Габричевским, замечательным русским философом, искусствоведом и теоретиком архитектуры.

В определении Габричевского переживание пространства амбивалентно и связано с двумя смысловыми полюсами. Первый полюс – это преодоление противостоящей человеческому телу и его движению окружающей среды и составляющих ее форм пространственного инобытия, это стремление углубить, пройти насквозь, одолеть сопротивление поверхности, пронзить плотную материю всякого иного. Второй полюс – отношение к окружающему пространству, исходящее «из бессознательного тяготения и стремления осязать, овладеть, охватить объем и телесность всякого не-Я» [4]. Хотя приведенная цитата относится к размышлению Габричевского о живописи (в частности, о живописи Тинторетто), смысл ее в равной мере распространяется и на архитектуру. В обстоятельной статье 1923 года "Пространство и масса в архитектуре" Габричевский пишет: "Живой организм и субъективный дух имеют как бы два основных различных, прямо противоположных друг другу способа преодолевать противостоящую им неорганизованную материю. Один из них, специфичный для пластического мироощущения, нам уже знаком: организм переживает индивидуализированное или материальное инобытие как положительную ценность, устремляется к нему, чтобы себе ассимилировать его, и эротически поять его, и сотворить, наконец, иное инобытие по образу своему и подобию – это есть как бы формование извне. Другой присущ мироощущению динамическому и является формованием изнутри: материальное инобытие переживается как ценность отрицательная, как нечто такое, что должно быть пробито, как нечто косное и тяжелое по преимуществу, что должно быть раздвинуто и организовано по воле духа, иначе он всегда может его обступить, сдавить и задушить" [5].

Проецируя эту антиномию пространственности на отношения человека и ювелирной вещи, можно задать условную типологическую оппозицию форм ювелирного пространства. Для более полного понимания обозначим эти полярные формы сразу несколькими смысловыми парами.

Первая и самая важная оппозиция – «интракорпоральность» и «экстракорпоральность». При всей заковыристости такой «медицинской» латыни (*intra* – внутри, *extra* – снаружи, *corpus* – тело) эти определения все же наиболее точно отражают диалектическую суть ювелирного пространства и амбивалентность его восприятия. Интракорпоральный тип пространственности восходит к опыту внутриутробного этапа жизни человеческого тела, к опыту тождества между собственным телом и телом матери, между Я и не-Я. Этот тип пространственности предполагает изоморфный характер прямого пластического соответствия между телом и окружающей средой, сохраняющей за собой значение материнского тела. Идет ли речь об архитектуре или о ювелирных вещах, интракорпоральные пространственные формы есть результат непосредственного материального воздействия «эмбрионального» тела человека на «материнское» тело окружающей природы. Как и в архитектуре, интракорпоральные формы ювелирного пространства воплощают глубоко архаический, «пренатальный» сенсорно-пластический опыт от-

ношений тела с окружением, когда это окружение воспринимается исключительно как плотная, охватывающая, замыкающая, сопротивляющаяся, непрерывная и бесструктурная материя.

Эта обнимающая и одновременно противостоящая материя (обратим внимание на этимологическое родство с МАТЕРЬЮ!), находясь в непосредственном контакте с «детским» телом, стремится сохранить с ним тождество и не оставляет места какой-либо пустоте, разрыву, расстоянию, просвету. Пространство, таким образом, отвоевывается телом посредством собственной мышечно-двигательной активности, посредством преодоления, раздвигания, пронизывания и т. п. Формы такого пространства представляют собой пластическую проекцию непосредственного творческого телодвижения и переживаются, в первую очередь тактильно, эротически, хореопластически. Визуальные качества интракорпоральных форм пространства – лишь следствие телесного «пространствотворения».

Противоположный тип пространственности – экстракорпоральный. Он связан с опытом «постнатального» мировосприятия, с эмансипацией, с отношением к материалу окружающей среды как к отчужденному, дистанцированному от тела, преимущественно созерцаемому инобытию. На этом полюсе пространствопонимания нет тождества между телом и его окружением. Задача «пространствотворения» решается не практикой телодвижения, а умозрением, структурированием, разъятием окружающего мира на элементы и наделением их определенными ограниченными функциями и значениями. Если интракорпоральность предполагает практико-эмпирический характер творчества (архитектурного, дизайнерского или ювелирного), то в рамках экстракорпорального типа пространственности творец работает не физически, а ментально, включает ум и глаз – он теоретизирует, делает ментальные соположения и проекции, строит модели и ищет соединение разных функционально-морфологических элементов в гармоническое целое.

По всей видимости, экстракорпоральные формы пространства как в архитектуре, так и в ювелирном искусстве – явление более позднего происхождения, нежели формы интракорпоральные. Однако же культура донесла до нас сквозь толщи исторического времени материальные свидетельства сосуществования и единства различных типов «пространствопонимания». Она продолжает и далее сохранять оба типа пространственности, образуя между ними новые отношения. Оппозиция интракорпоральности – экстракорпоральности может быть важна при сравнительном рассмотрении «пространствопонимания» в ювелирном искусстве и в дизайне: можно обоснованно предполагать, что это различие типов пространственности принципиально связано с генезисом и актуальным состоянием мышления ювелира и дизайнера.

Различая интракорпоральность и экстракорпоральность как важнейшие типологические полюсы отношений человека и ювелирной вещи, можно расширить эту типологию еще несколькими смысловыми парами, которые позволят полнее и глубже понять ментальные соположения различных форм ювелирного пространства.

Дионисийское и аполлоническое – вот еще два полюса, отражающие, соответственно, неистово-стихийное и разумно-гармоническое начала пространственного формообразования. Как известно, Фридрих Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» ("Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik", 1872) использует эту оппозицию в концепции двойственной природы творчества и художественного творения. Он обращается к античной мифологии, чтобы раскрыть диалектику пластического искусства и искусства музыки. Его внимание сосредоточено на противоположности в генезисе и целях аполлонического и дионисийского начал в греческом мире. Ницше указывает на то, что самоограничивающееся, чистое, теоретическое умозрение, с одной стороны, и беспредельное, необузданное эмпирическое телодвижение – с другой, вместе, в непрерывной борьбе и взаимодействии, формируют искусство аттической трагедии. Применительно к ювелирному пространству (которое, в дошедшем до современности смысле слова, также можно назвать «аттическим произведением») это означает такую

диалектику формы, когда «внутреннее видение», строгая аполлоническая дисциплина образа и в то же время высвобождение неудержимого влечения, взрыв неукротимой жизненной динамики становятся соединенным источником творения.

Примечательно, что противоположные психологические состояния сознания и восприятия, вызываемые аполлоническим и дионисийским типами креативной деятельности, Ницше сравнивает с состояниями сновидения и опьянения. Заметим, что в обоих случаях речь идет о некой транспортиции воспринимающего сознания в «иные миры». Аполлонизм как стихия сна, как «прекрасная иллюзия видений», в которой осуществляется «тайна поэтических зачатий», обращает нас к закономерным формам, исполненным гармонии меры и числа, к формам, в которых находит выражение мудрость упорядоченности и самоограничения. Дионисизм же как стихия опьянения, напротив, ведет нас к формам, выражающим предельное высвобождение витальной энергии, растворение индивидуальности и всеобщее неразделимое объятие – человека с человеком, человека с миром, всего со всем.

Мы намеренно обращаем внимание на сновидение и опьянение как на разные типы транспортиции сознания, поскольку формы ювелирного пространства, как мы увидим далее, тесно связаны именно с такой транспортирующей функцией ювелирных вещей. Причем это касается процессов как создания, так и использования ювелирных произведений.

Приведенные типологические оппозиции можно дополнить и такими парами смысловых противоположностей как «теоретическое и эмпирическое», «умозрительное и чувственное», «эротическое и танатическое». Все эти полярности в том или ином ракурсе раскрывают суть антиномии «позитивного» и «негативного» пространства и могут служить содержательными осями для построения общей многомерной типологической матрицы. Однако такая матрица необходима, пожалуй, лишь для выполнения весьма условной задачи теоретического описания форм ювелирного пространства. На практике аполлоническая дисциплина представлений об этих формах обретает смысл лишь в соседстве с их феноменологическим видением, которое рождается как результат непосредственного, живого восприятия вещи.

Особо стоит выделить еще одну смысловую оппозицию, важную для понимания нашего предмета: «непрерывное и дискретное». Непрерывность, связность, континуальность – все это характеристики «дородового» полюса пространственных форм. Собственно, в пределе связности и непрерывности среды вряд ли вообще возможно говорить о формах. Ведь в континууме отсутствует главная категория «самости» формы – ее границы. Для реального восприятия непрерывность – либо теоретическая абстракция, либо особый тип нерелексированного включенного переживания, ощущения пространства–времени в их изначальной протяженности–нерасчлененности.

Противоположный полюс – дискретность, прерывность, раздельность. Что в абсолюте также не может быть пережито чувственно или охвачено сознанием и восприятием, поскольку возможность бесконечного дробления пространства и материи выходит за пределы способностей непосредственного человеческого восприятия.

Лишь в диалектическом единстве непрерывности и дискретности возможно по-настоящему воспринять и пережить феномен конкретной формы ювелирного пространства. Простейший и самый архаический пример амбивалентного образа, воплощающего в единой форме непрерывность и раздельность – обыкновенные бусы. Хоровод жемчужин или янтарных горошин на замкнутой в кольцо нитке порой способен рассказать об устройстве мира больше, чем иной философский трактат.

3.3. Внешнее и внутреннее

*Войти в залу совета Гулливер, конечно, не мог.
Он улегся во дворе и приставил ухо к окошку.*

Даниэль Дефо

«Гулливер в стране лилипутов»

Смысловое различие внешнего и внутреннего, казалось бы, сложно производить в отношении пространства ювелирной вещи. В архитектурном пространстве мы легко можем отличить внутреннее от внешнего, поскольку по отношению к архитектурному сооружению наше собственное тело может находиться внутри него или снаружи. Относительно же миниатюрной ювелирной вещи наше тело всегда снаружи. Мы не можем реально войти внутрь украшения, для нас оно – как лилипутский дворец для Гулливера. Между тем, именно единство и оппозиция внутреннего и внешнего пространств – важнейший онтологический аспект ювелирной вещи.

Ювелирная вещь своими миниатюрными размерами изначально лишает нас возможности вступить с ней в такие отношения, в какие мы обычно вступаем с другими вещами. Мы можем надеть на себя костюм, оказавшись в его внутреннем пространстве, мы можем войти внутрь здания или, потянув за ручку, открыть для себя внутреннее пространство прикроватной тумбочки. Мы даже можем в точности познать внутреннее пространство стакана, переместив его содержимое внутрь собственного тела. Но мы не можем быть внутри броши или галстучной заколки. Нам не дано расположиться внутри прозрачного драгоценного камня – под сферическим куполом аметистового кабошона или в интерьере сияющего огранкой бриллиантового павильона. Ювелирная вещь словно спеленывает, лишает активности все телесно-мышечные инструменты чувственного ее познания. Обычно она настолько мала, что исключает возможность телесного проникновения в нее (конечно же, имеется в виду более глубокое проникновение, чем надевание перстня на палец или надевание кольца на шею). Находясь во внешнем пространстве, мы можем проникать во внутреннее пространство ювелирного произведения преимущественно зрением и умом. Эта телесная неодолимость границы между внутренним и внешним пространством ювелирной вещи – принципиальный момент в понимании природы ювелирного творения.

Внутреннее пространство ювелирной вещи герметично. Оно герметично не столько в обычном, бытовом значении слова, сколько в том значении, в котором мы говорим о герметических знаниях, герметической философии или герметических искусствах. Создавая ювелирную вещь, мастер отделяет внешнее от внутреннего, заключая внутрь миниатюрного пространства сверхплотно концентрированную информацию, не предназначенную для открытого всеобщего доступа. Он упаковывает в форму ювелирной вещи свет тайного знания, который проливается лишь для того, кто, физически живя во внешнем пространстве, умеет проникать во внутреннюю суть вещей.

Разумеется, такая трактовка образа ювелира представляет его близким алхимику или иному адепту герметического знания. И судя по всему, еще несколько веков тому назад ювелир оставался именно таким – Мастером, не только искусно владеющим технологиями обработки материалов, но и посвященным в символические и эзотерические аспекты пространства и формы. Он сохранял в общественном восприятии все признаки магической профессии и был соответствующим образом социально позиционирован. Достаточно вспомнить, к примеру, весьма достойное общественное положение выдающихся ювелиров эпохи императора Рудольфа II, который в период своего пражского правления оказывал самое щедрое покровительство живописцам, скульпторам, архитекторам, астрономам, астрологам, алхимикам, кузнецам и ювелирам. Для Рудольфа II это было не просто меценатством, мотивированным приверженностью к роскоши и красоте. Он, несомненно, причислял ювелиров к ряду эзотерических ремесел и считал их не меньшими носителями герметического знания, чем алхимиков и астрологов, усматривая в их произведениях воплощения магического.

Ныне, когда образ ювелира в глазах окружающих (будь то заказчики, работодатели или искусствоведы) практически утратил былую мифологическую ауру, архетип эзотерического ремесла все же не перестает транслироваться во времени, благодаря творчеству тех редких ювелиров, что продолжают осмысленно исповедовать свое профессиональное дело как герметическое. Однако даже в тех обыденно массовых случаях, когда ювелир не рефлектирует свое творчество как имеющее отношение к чему-то запредельному, он, в магическом смысле, все же отвечает за коммуникацию внешнего пространства жизни и внутреннего пространства Вещи.

Конечно, в обыденном восприятии различие внешнего и внутреннего происходит преимущественно топологически и метрически. Это значит, что применительно к ювелирной вещи внешнее и внутреннее пространства в большинстве случаев будут пониматься с точки зрения их соположения и размерных отношений, т. е. просто как объемлющее большое и охватываемое маленькое. Однако же по смыслу внутреннее пространство вещи не меньше, а, скорее даже, больше, чем ее внешнее пространство. Ведь если внешнее пространство ювелирной вещи есть оформленная пустота, точнее, принимающее определенную форму воздушное тело, то внутреннее пространство никогда не бывает пустым. Даже в тех случаях, когда перед нами драгоценная, ювелирно выполненная емкость – медальон, ковчежец, мощевик или что-то подобное, мы имеем дело с оболочкой, содержащей внутри себя нечто необычайно важное – какой-либо символ или святыню. То, что находится во внутреннем пространстве ювелирной вещи, не просто пребывает в нем. Оно сокрыто от внешнего пространства самой материальной оболочкой, самой формой этой ювелирной «упаковки». Сокрытость ценности, помещенной во внутреннее пространство ювелирной вещи, делает ее сокровищем. И здесь мы вновь обнаруживаем ту связь ювелирной вещи и слова, которая этимологически высвечивает глубинный смысл отношений морфологии и аксиологии вещи: миниатюрное ювелирное сооружение выступает вместилищем сакрального, своеобразным символическим домом ценности. Физическое и, уж тем более, ментальное помещение сокровища во внутреннее пространство ювелирной вещи в принципе раскрывает категорию внутреннего как топоса ценности, а заодно и обнаруживает его огромность.

Потаенность ценности во внутреннем пространстве – один из самых глубоких архетипов ювелирного творения. Онтологически именно внутреннее пространство ювелирной вещи объясняет ее особый характер среди множества других вещей.

В связи с этим вспомним детскую игру в «секретки». Суть этой очаровательной в своей архаической поэтике игры-ритуала заключалась в создании крохотного личного клада. Для начала нужно было найти кусочек цветного стекла: обычно это были осколки бутылок – бледно-голубоватые, как прозрачный аквамарин, густо-зеленые, похожие на хризолит, бурые, наподобие густого цитрина, но реже всего – синие, самые ценные, почти всегда представлявшие собой фрагменты парфюмерных флаконов. Затем в каком-нибудь укромном уголке двора, где-нибудь возле забора, под развесистым лопухом откапывалась малюсенькая ямка. На дно ямки стелился листик подорожника или иной подобный «коврик», затем на него аккуратно укладывались разные дорогие детскому сердцу «сокровища». Это могли быть самые различные, но всегда миниатюрные и непременно «великолепные» в естественном детском восприятии вещицы: кусочек настоящего красного стекла, цветной камешек необычной формы, перламутровая пуговка, засохшая бабочка или пчела, какая-нибудь бусинка или деталька от дешевой бижутерии – словом, все те песчинки больших миров, которые понимаются как посланцы макрокосма и потому наполнены «волшебным» содержанием. Этот крошечный детский «алтарь» со всеми «драгоценными дарами» накрывался поверх цветным стеклышком – так, чтобы сквозь него было слегка видно внутреннее пространство клада. Стеклышко тщательно маскировалось – присыпалось землей и травинками. Все это сооружение называлось «секретик».

Затем происходило самое главное. Создатель «секретика» начинал искать среди других детей того, с кем он мог бы поделиться тайной своего сокровища. Он ходил по двору и приговаривал специальные слова: «Кому-кому секретик покажу, кому-кому секретик покажу...» Наконец кто-то из детей проявлял интерес и просил продемонстрировать «секретик». В этом случае хозяин клада решал, достоин ли желающий того, чтобы открыть ему тайну сокровища. Если кандидат признавался достойным, то далее следовал ритуал первого его ознакомления с «секретиком». Хозяин долго водил товарища по двору, скрываясь от «посторонних глаз», от «преследования» другими детьми и всячески «затрудняя» путь к заветной цели. Наконец, наступала сюжетная кульминация: хозяин находил одному ему известное место и, бережно отодвинув маскировку, показывал своему избраннику «секретик». При этом свет, едва пробивавший густое стекло, лишь смутно прорисовывал внутреннее пространство тайника и его содержимое. Гость некоторое время рассматривал «секретик», после чего хозяин снова маскировал его и уводил «доверенное лицо» прочь. Позже создатель клада мог найти нового избранника, и тогда ритуал повторялся. В конце концов, когда посвященных набиралось несколько, происходил выбор самого достойного. Именно ему хозяин доверял святая святых – он снимал стекло и, открыв доступ во внутреннее пространство «секретика», показывал его содержимое. Иногда этот поистине сакральный момент сопровождался дарением избраннику одной из «драгоценностей». Это было знаком высшего доверия и благорасположения, если не сказать – любви.

Мы привели это развернутое воспоминание затем, чтобы дать глубокий в своей архаичности пример того, как внутреннее пространство служит не просто средоточием главных ценностей, но является местом Тайны. Этот живой детский ритуал может поведать об отношении внешнего и внутреннего пространства драгоценной вещи то главное, чего не даст никакое искусствоведческое исследование. В то же время описанный детский «секретик» есть, пожалуй, самый незамутненный и цельный, свободный от множества излишних теоретических конструкций и концентрирующий в себе смыслы всего сказанного онтологический образ драгоценности.

Библиография:

1. Бердяев, Н.А. Опыт эсхатологической метафизики / Н.А. Бердяев // Царство Духа и царство кесаря. – М.: Республика, 1995.
2. Umberto, E. La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea / Eco Umberto. – Roma-Bari: Laterza, collana Fare l'Europa, 1993.
3. Каганов, Г.З. Санкт-Петербург: образы пространства. 1-е изд. – М., 1995; 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Иван Лимбах, 2004.
4. Габричевский, А. Г. Пространство и плоскость в искусстве Тинторетто / А. Г. Габричевский // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 9. – М., 1991.
5. Габричевский А. Г. Пространство и масса в архитектуре / Габричевский А. Г. // Искусство. – 1923. – № 1.

Статья поступила в редакцию 01.03.2017

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



ON THE ONTOLOGY OF A JEWELLERY

Salmin Leonid Yu.

C.Sc. (Art Studies), Professor, Subdepartment of Graphic Design,
Designer, Cultural Studies Scholar. Member of the Russian Union of Designers.
Ural State University of Architecture and Art.
Ekaterinburg, Russia, e-mail: leosalmin@mail.ru

Abstract

The article is devoted to theoretical issues in jewellery design and describes experiences in elaborating some essential themes and relationships that are important for development of the ontology of a piece of jewellery. This concerns, first of all, such contexts in which jewellery exists as language and space. The author considers relationships between the morphology and symbolism of jewellery and the morphological and semantic structures of the verbal language of architecture and outlines a typology of forms of jewellery space.

Key words:

jewellery design, a piece of jewellery, space, ontology, design, architecture, treasure

References:

1. Berdyaev, N. (1995) Experience in Eschatological Metaphysics. In: Kingdom of Spirit and Kingdom of Caesar. Moscow: Respublika. (in Russian)
2. Eco, U. (1993) La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Roma-Bari: Laterza, collana Fare l'Europa. (in Russian)
3. Kaganov, G.Z. (2004) Saint-Petersburg: Images of Space. Saint-Petersburg: Ivan Limbakh. (in Russian)
4. Gabrichevsky, A.G. (1991) Space and Plane in the Art of Tintoretto. Messages of A.S.Pushkin State Museum. Issue 9. Moscow. (in Russian)
5. Gabrichevsky, A.G. (1923) Space and Mass in Architecture. Iskusstvo, No. 1. (in Russian)