

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования

**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

Факультет истории искусства

Кафедра всеобщей истории искусств

Рихтер Анна Юрьевна

**ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЮВЕЛИРА
ИЛЬГИЗА ФАЗУЛЗЯНОВА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Дипломная работа студентки V курса дневного отделения

Допущена к защите перед ГАК

Заведующая кафедрой

всеобщей истории искусств

канд. искусствоведения, доцент

Лукичева К.Л.

Научный руководитель

ст. преп.

Карпун А.Л.

« » июня 2010

« » июня 2010

Москва 2010

Содержание.

Введение.....С. 4

Глава 1. Начало творческого пути Ильгиза Фазулзянова.

- 1.1. «Доювелирный» период художника.
- 1.2. Особенности болгарского и татарского искусства и культурная ситуация 1990-х годов в Татарстане: влияние на творческую деятельность мастера.
- 1.3. Обращение Ильгиза Фазулзянова к ювелирному искусству и особенности болгарского и татарского ювелирного дела.
- 1.4. Произведения мастера, созданные в национальном стиле.
 - 1.4.1. Первые изделия Ильгиза Фазулзянова, повторяющие традиционные типы украшений татарского искусства.
 - 1.4.2. Оклад Корана, выполненный ювелиром, и его первая победа на международном конкурсе.
 - 1.4.3. Участие Ильгиза Фазулзянова в экспертизе и атрибуции Казанской шапки (Оружейная палата Московского Кремля) и изготовление мастером ее миниатюрной копии.
- 1.5. Завершение «ученического» этапа творческой эволюции художника.

Глава 2. Стил ар нуво и его влияние на эволюцию творческого метода Ильгиза Фазулзянова.

- 2.1. Стил модерн и его воплощение в ювелирном искусстве французских мастеров рубежа 19-20 вв.
- 2.2. Стил модерн в произведениях русских ювелиров рубежа 19-20 вв. и его влияние на ход творческой мысли Ильгиза Фазулзянова: произведения мастера «синтетического» периода.

2.3. Особенности техники художественной эмали и первые произведения ювелира с эмалью.

2.4. Элементы ар нуво в творчестве ювелира: мотивы флоры и фауны.

Глава 3. Стил ь ар деко и его влияние на эволюцию творческого метода Ильгиза Фазулзянова.

3.1. Стил ь ар деко и его воплощение в ювелирном искусстве европейских и американских мастеров 1920-х – 1930-х гг.

3.2. Элементы ар деко в творчестве ювелира.

Глава 4. История становления марки Piz F.

4.1. Сотрудничество Ильгиза с зарубежными ювелирными брендами и клиентами.

4.2. Конкурсы для ювелиров в России в наши дни и участие Ильгиза в московских конкурсах ювелирного искусства.

4.3. Творческая ювелирная лаборатория Piz F.

Заключение.

Список использованных источников и литературы.

Приложение.

Введение.

Данная дипломная работа «**Эволюция творческого метода ювелира Ильгиза Фазулзянова: традиции и современность**» посвящена изучению произведений современного российского мастера-ювелира. Родиной художника является Татарстан, а именно, город Зеленодольск. Его творческая деятельность разворачивается с начала 1990-х годов и продолжается в настоящее время. В последние годы к нему пришло общественное признание, и как ювелир он известен не только в России, но и за границей. Художественная мысль Ильгиза Фазулзянова, нашедшая свое выражение в ювелирных произведениях, характеризуется влиянием множества факторов, в том числе социально-экономических, культурно-политических и психологически-личностных, в контексте которых в данном исследовании рассматривается эволюция его творческого метода. Прежде всего, на формирование личности мастера повлияла национальная специфика региона, в котором он родился и вырос. Таким образом, занявшись производством ювелирных украшений он, в первую очередь, воспринял болгарские и татарские художественные традиции. Во второй половине 1990-х годов творческий метод Ильгиза Фазулзянова обогащается мотивами стилей ар нуво и ар деко. Синтез и собственная интерпретация разнообразных художественных элементов и технологических методов определяют личный стиль художника, развитие которого происходит в контексте современных исторических и культурных событий, поэтому анализ эволюции его творческого метода также позволяет задуматься о судьбах авторского ювелирного искусства наших дней.

Деятельность современных художников-ювелиров не может не вызывать интерес исследователей, но, к сожалению, за последнее десятилетие почти нет работ, посвященных российскому ювелирному

искусству конца 20 – начала 21 века. Более того, творчество отдельных ярких представителей этого направления в прикладном искусстве незаслуженно остается за пределами внимания ученых. Таким образом, состояние современной науки определяет **новизну и актуальность темы**.

Объектом данной дипломной работы является эволюция творческого метода современного ювелира Ильгиза Фазулзянова. **Предмет** исследования представляют ювелирные украшения, созданные мастером на протяжении его творческой деятельности, которая началась в 1992 году и продолжается по сегодняшний день.

Целью дипломной работы является анализ творчества ювелира, который позволит выявить в его произведениях художественные особенности, характеризующие эволюцию его метода и стиля. В ходе исследования поставлены следующие **задачи**:

- выявление исторических, культурных, личностных и других факторов, оказавших влияние на формирование творческого метода художника;
- описание и анализ произведений ювелира;
- характеристика творческой деятельности мастера и определение его места в современном мире авторских ювелирных украшений.

Структура работы представляет собой дипломное сочинение, состоящее из четырех глав, введения, заключения и альбома в качестве приложения.

В **первой главе**, которая состоит из пяти разделов, рассматривается «доювелирный» период мастера, особенности культурологической ситуации в Татарстане 1990-х годов, обращение художника к ювелирному искусству и национальный характер его ранних произведений.

Вторая глава состоит из четырех разделов, в которых изучается собственно творческий метод Ильгиза Фазулзянова и влияние на него эстетики стиля модерн, а также специфика развития характерных мотивов

в формообразовании его произведений и технологические приемы в работе с художественной эмалью.

В третьей главе рассматривается творчество ювелира в контексте влияния идей стиля ар деко.

Четвертая глава посвящена деятельности Ильгиза Фазулзянова на современном этапе, а также развитию его собственной ювелирной лаборатории.

Рассматривая **степень изученности данной темы** очевидным становится факт, что она разработана совершенно недостаточно. Современному ювелирному искусству, а также анализу творчества отдельных его представителей, в научных публикациях последних лет должного внимания не уделялось. В ходе исследования была изучена обширная литература, которая касается различных аспектов, связанных с решением задач, заявленных в теме дипломной работы. Значительное внимание было посвящено научным работам, в которых освещен характер стилей ар нуво и ар деко, трудам, рассматривающим историю ювелирного искусства России, а также специфику национальных традиций татарского ювелирного дела. Так как в прикладном искусстве огромное значение имеет технология, возникла необходимость обращения к публикациям, характеризующим особенности художественной обработки ювелирных изделий. Для понимания перспектив развития ювелирного творчества на современном этапе были привлечены интернет-ресурсы, проливающие свет на современное состояние рынка авторских украшений.

В последнее время выходит большое количество книг российских и зарубежных ученых, посвященных изучению стиля модерн. Среди них выделяется монография Д.В. Сарабьянова «Модерн»¹, первое издание которой в 1989 году под названием «Стиль модерн»² стало значительным явлением в отечественной научной литературе, рассматривающим этот

¹ Сарабьянов Д.В. Модерн. М., 2001.

² Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989.

историко-культурный феномен во всем его многообразии – стилистическом, видовом, географическом. Значительным вкладом в науку о стиле модерн можно назвать большую статью Е.И. Кириченко «Модерн. К вопросу об истоках и типологии»³. Среди работ зарубежных исследователей, переведенных на русский язык, особенного внимания заслуживает книга Г.Фар-Беккер «Искусство модерна»⁴, в которой автор знакомит читателя с национальными особенностями этого стиля во многих странах Европы и рассматривает творчество крупных художников конца 19 – начала 20 века в литературно-философском и культурно-политическом контексте. К серьезным работам, посвященным стилю ар нуво относится монография Э.Дункана «Art Nouveau»⁵, которая, к сожалению, до сих пор не переведена на русский язык. В ней исследователь, исходя из видовой классификации искусства, характеризует историю стремительного взлета и падения стиля модерн. Особенного внимания заслуживает книга В. Беккер «Art Nouveau Jewelry»⁶, так же не переведенная на русский язык, в которой автор подробно рассматривает специфику ювелирного искусства стиля модерн в отдельных странах, сопровождая рассказ обширным иллюстративным материалом. Особенное значение для дипломной работы имела эпическая работа Э.Дункана «The Paris Salons. 1895-1914»⁷ в шести томах, где представлено большое количество произведений, демонстрировавшихся на Всемирных выставках в Париже. Первые два тома этого издания специально посвящены ювелирному искусству эпохи модерн.

Поскольку стиль украшений Ильгиза Фазулзянова формировался не только под влиянием ар нуво, но и эстетики стиля ар деко, в процессе

³ Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии. // Советское искусствознание-78. – Вып. 2. – М., 1979.

⁴ Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Köln, 1996.

⁵ Duncan A. Art Nouveau. London, 2001.

⁶ Becker V. Art Nouveau Jewelry. London, 2000.

⁷ Duncan A. The Paris Salons. 1895-1914. In 6 volumes. Vol. 1, 2: Art Nouveau designers at jewellery. Woodbridge, 2002.

работы над дипломом была изучена литература, в которой рассматривается европейское и американское искусство 1920-х – 1930-х годов. Среди отечественных публикаций, посвященных этой теме, выделяется монография Т.Г. Малининой «Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции»⁸, в которой автор пытается создать целостный образ формирования международного стиля, дополняя общую картину характеристикой его отечественной интерпретации. Из переведенных на русский язык работ иностранных исследователей, посвященных этой теме, следует отметить книгу Б. Хиллера и С. Эскритта «Стиль ар деко»⁹, которые одними из первых рассматривают процессы формирования и эволюции этого стиля и значительное внимание уделяют декоративно-прикладному искусству. В целом, иностранная научная литература, посвященная ар деко, предоставляет более обширный материал для изучения искусства 1920-х – 1930-х годов. К числу подобных исследований, рассматривающих особенности эволюции искусства этого времени, относится книга «Art Deco. 1910-1939» авторского коллектива Ш. и Т. Бентон и Г. Вуд¹⁰, а также труды Э. Дункана, такие как «Art Deco»¹¹ и «American Art Deco»¹². В разделах, посвященных отдельным видам искусства представлены произведения крупных ювелиров, деятельность которых приходится на период между двумя войнами. Особо следует отметить работу S. Raulet «Bijoux Art Deco»¹³, где характеризуется творчество европейских ювелиров как представителей одного из стилеобразующих видов декоративно-прикладного искусства 20 века.

⁸ Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005.

⁹ Хиллер Б., Эскритт С. Стиль ар деко. М., 2005.

¹⁰ Art Deco. 1910-1939.

¹¹ Duncan A. Art Deco. London, 1988.

¹² Duncan A. American Art Deco. New York, 1986.

¹³ Raulet S. Bijoux Art Deco. Paris, 1984.

Следующий блок изученной литературы охватывает публикации по истории русского ювелирного искусства. Основным источником являются фундаментальные труды М.М. Постниковой-Лосевой и ее коллег («Золотое и серебряное дело 15-20 вв.»¹⁴, «Русское ювелирное искусство, его центры и мастера»¹⁵, «Русские ювелирные украшения 16-20 вв. из собрания Государственного исторического музея»¹⁶, «Русское золотое и серебряное дело 15-20 вв.»¹⁷), в которых авторы исследуют развитие русского ювелирного искусства на протяжении столетий и выявляют наиболее характерные стилистические направления, течения и школы. Книга «Искусство русских ювелиров. Девять веков истории. Сокровища Оружейной палаты»¹⁸ знакомит с коллекцией произведений мастеров 12 – начала 20 вв., принадлежащей Музеям Московского Кремля, а также с историей русского ювелирного дела и особенностями различных ювелирных техник. Значительный вклад в науку вносит монография Т. Мунтян «Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты»¹⁹, посвященная не только истории ювелирной фирмы, но и деятельности многих русских ювелиров второй половины 19 – начала 20 века. В ней представлен значительный иллюстративный материал, а также справочный указатель с данными о фирмах и мастерах этого времени. Книга «Русское ювелирное искусство. Вторая половина 19 – 20 век»²⁰, автором-составителем которой является А. Карпун, анализирует

¹⁴ Золотое и серебряное дело 15-20 вв. [Территория СССР]. / Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульчнова Б.Л. М., 1983.

¹⁵ *Постникова-Лосева М.М.* Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. 16-19 вв. М., 1974.

¹⁶ Русские ювелирные украшения 16-20 вв. из собрания Государственного исторического музея. / Медведева Г., Платонова Н., Постникова-Лосева М., Смородинова Г., Троепольская Н. М., 2002.

¹⁷ Русское золотое и серебряное дело 15-20 вв. / Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. М., 1967.

¹⁸ Искусство русских ювелиров. Девять веков истории. Сокровища Оружейной палаты. / Журавлева В.Л., Костина И.Д., Мунтян Т.Н. М., 2004.

¹⁹ *Мунтян Т.* Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты. М., 2000.

²⁰ *Карпун А.Л.* Русское ювелирное искусство. Вторая половина 19 – 20 век. М., 1994.

современные пути развития ювелирного искусства в нашей стране и уделяет значительное внимание творчеству художников 20 века.

История изобразительного и декоративно-прикладного искусства болгар и татар дана в различных трудах татарских искусствоведов, таких как Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Среди них необходимо отметить, прежде всего, монографию «Древнее искусство Татарии»²¹, посвященную истории художественной культуры болгар и татар с древнейших времен до середины 16 века. Особенности декоративно-прикладного искусства татар с 15 до конца 20 века рассматриваются в книге Ф.Х. Валеева «Народное декоративное искусство Татарстана»²². Декоративному искусству казанских татар посвящено исследование Г.Валеевой-Сулеймановой и Р.Шагеевой²³, где характеризуется специфика не только татарского ювелирного искусства, но и других национальных художественных промыслов, таких как узорное ткачество, золотое шитье, кожаная мозаика и др. О ювелирном искусстве татар пишет С. Сулова в своих работах «Татарские ювелирные украшения»²⁴ и «Женские украшения казанских татар середины 19 – начала 20 вв.»²⁵. В последнем исследовании автор дает подробную типологию ювелирных украшений, которая использована мной для характеристики и анализа произведений Ильгиза Фазулзянова. Развитию декоративного искусства Татарстана 20 века посвящена книга Г. Валеевой-Сулеймановой²⁶, где автор среди прочих татарских мастеров упоминает

²¹ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987.

²² Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.

²³ Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М., 1990.

²⁴ Сулова С.В. Татарские ювелирные украшения. Казань, 1980.

²⁵ Сулова С.В. Женские украшения казанских татар середины 19 – начала 20 вв. М., 1980.

²⁶ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана 1920-х – начала 1990-х гг. Казань, 1995.

имя Фазулзянова и характеризует особенности его творческой манеры в национальном стиле²⁷.

Информация относительно технологии производства и художественной отделки ювелирных украшений содержится в таких трудах, как «Теория и практика ювелирного дела» Э. Бреполя²⁸, «Ручное изготовление ювелирных украшений» В. Новикова и В. Павлова²⁹ и «Ювелирное дело. Практическое пособие» В. Марченкова³⁰, в которых охватывается широкий круг вопросов, связанных с процессами производства изделий из драгоценных материалов. Специфика техники художественной эмали охарактеризована в книгах «Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов»³¹, «Русская эмаль 12 - начала 20 вв. из собрания Государственного Эрмитажа»³² и «Русская эмаль. Вторая половина 19 – 20 век»³³.

Единственной публикацией, посвященной творчеству Ильгиза Фазулзянова, является альбом³⁴, в котором представлены его основные работы, находящиеся в частных коллекциях и в личном владении автора. К сожалению, научного анализа его произведений и освещения всех этапов творчества в этой публикации нет, но существует небольшое вступление, в котором дана краткая биография художника, а также дан список выставок, участником которых он был.

²⁷ Указ соч. – С. 153-154.

²⁸ Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. Л., 1982.

²⁹ Новиков В.П., Павлов В.С. Ручное изготовление ювелирных украшений. Л., 1991.

³⁰ Марченков В.И. Ювелирное дело. Практическое пособие. М., 1992.

³¹ Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов. М., 1962.

³² Русская эмаль 12 - начала 20 вв. из собрания Государственного Эрмитажа. / Калязина Н.В., Комелова Г.Н., Косточкина Н.Д., Костюк О.Г., Орлова К.А. Л., 1987.

³³ Гилодо А. Русская эмаль. Вторая половина 19 – 20 век. М., 1996.

³⁴ Ilgiz F. M., 2007.

О событиях в мире ювелирного искусства в России регулярно сообщает информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть»³⁵. С 1998 года по настоящий момент этот электронный ресурс в ежедневном режиме публикует информацию о развитии ювелирной отрасли как в нашей стране, так и за рубежом.

В качестве основных **методов** в дипломной работе использованы историко-культурологический, искусствоведческий и системно-аналитический.

В процессе исследования творческого метода Ильгиза Фазулзянова рассматриваются авторские произведения художника, находящиеся в его творческой студии, а также опубликованные в альбоме³⁶. Для исследования большое значение имели неоднократные беседы с художником и его женой и представленные ими материалы из личного архива.

³⁵ Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/>

³⁶ Ilgiz F. M., 2007.

Глава 1.

Начало творческого пути Ильгиза Фазулзянова.

1.1. «Доювелирный» период художника.

Ильгиз Фазулзянов родился 28 марта 1968 года в городе Зеленодольске республики Татарстан³⁷. Его отец был механиком на заводе, а мать – асфальтоукладчицей. В семье было четверо сыновей, из которых Ильгиз был третьим. Родственные отношения всегда были дружными и душевными. Родителям удалось воспитать целеустремленных и готовых помочь ближнему братьев, каждый из которых сумел достичь успехов в своей области.

Когда Ильгизу было шесть лет, он самостоятельно выразил настойчивое желание учиться рисовать. По недоразумению, его работы при поступлении в Художественную школу спутали с чужими, и он не был принят. Тем не менее, Ильгиз начал посещать занятия, после того как настоял на том, чтобы его отец сходил к администрации и разъяснил ситуацию. Блестяще окончив Художественную школу, с 1983 года Ильгиз продолжил свое обучение в Казанском художественном училище по специальности «художник-оформитель интерьеров», но диплома не получил. В 1987 году, примерно за месяц до защиты дипломной работы (которая уже была готова), на комсомольском собрании Ильгиз был обвинен в мелких спекулятивных противозаконных сделках³⁸. Будучи отчисленным из художественного училища со справкой, Ильгиз не был особенно огорчен сложившимися обстоятельствами. Безусловно, было

³⁷ Здесь и далее биографическая информация записана со слов И. Фазулзянова и его жены Д.Насыровой.

³⁸ В ситуации острого товародефицита конца 1980-х годов он находил возможности стильно одеваться, а также продавал модные вещи своим знакомым, в том числе и в пределах учебного заведения, в чем и был уличен.

немного обидно, но, по прошествии нескольких лет, сравнив свои успехи с достижениями получивших диплом студентов, он удовлетворенно осознал свое преимущество перед ними.

После художественного училища Ильгиз отправился на два года в армию, по возвращении из которой в 1989 году ему приходилось браться за любую работу, к примеру, оформлять витрины или рисовать стенгазеты для пионерских лагерей. Спустя некоторое время, Ильгизу удалось организовать мастерскую, специализирующуюся на производстве батика. Эта техника представляет собой тип ручной росписи по ткани с использованием для создания четких стыков на границах красок специальных резервирующих составов. Потеряв в скором времени интерес к художественной росписи по шелку, Ильгиз заинтересовался техникой витража. Увлечение производством изделий из цветного стекла длилось также относительно недолго. Столь быстро проходящий энтузиазм можно объяснить такой чертой характера Ильгиза как безудержное стремление к самосовершенствованию: как только он понимал, что разобрался в чем-то досконально, ему становилось скучно, а с его рвением и жаждой познания предела он достигал довольно-таки быстро. Как в батике, так и в витраже художник отдавал предпочтение цветочно-растительным орнаментам. Изделия выполнялись по индивидуальным заказам для оформления частных интерьеров.

Важным фактором для определения вектора творческого пути Ильгиза является культурная ситуация в Казани в начале 1990-х гг. Это время было ознаменовано возрождением национальных традиций татар, о генезисе которых представляется необходимым поговорить подробнее.

1.2. Особенности болгарского и татарского искусства и культурная ситуация 1990-х годов в Татарстане: влияние на творческую деятельность мастера.

В искусстве предков татар – болгар, основным художественным средством изобразительного языка был орнамент, в котором устойчиво сохранялись архаические мотивы, свойственные кочевому мировоззрению³⁹. Своеобразие стиля болгарского орнамента заключается в его живописной трактовке, в основе которой лежит творческая импровизация, гибкость композиционных построений. Из круга мотивов растительной орнаментики художниками применяются формы лотосовидных, тюльпановидных, пальметт восточно-азиатского характера, пяти- и трилистников, исходным мотивом для которых была форма сердца.

Большое распространение в болгарском искусстве получил «звериный стиль» – стиль, в котором изображения животного мира интерпретированы в условно-декоративной манере. Болгары использовали в своих произведениях не только представителей местной фауны: соболя, хорька, куницу, лисицу, но и экзотических и фантастических животных, к примеру, льва или единорога. Важной особенностью болгарского «звериного стиля» является отсутствие в них чего-либо хищнического, экспрессивного, агрессивного, как и сцен борьбы. Образы животного мира созерцательны и выражены в довольно слабой динамике. Изобразительная трактовка зооморфных мотивов отличалась не только схематизмом и стилизацией формы, но и некоторой реалистичностью. Такую особенность стиля болгарского искусства татарский искусствовед Ф.Х. Валеев обозначает термином «обобщенный реализм»⁴⁰.

³⁹ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987. - С. 31.

⁴⁰ Указ. соч. - С. 32.

Основными принципами художественного языка раннебулгарского искусства были плоскостность, силуэтность, условность и обобщение. Еще одну из особенностей эстетического воззрения болгар составляет декоративность, которая выражает их приверженность к узорочью и характеризует определенный уровень художественного абстрагирования. Данные стилистические черты будут сохраняться и в последующие периоды, трансформируясь вместе с эволюцией творческого метода болгарских, а затем татарских, ремесленников. Эти изобразительные принципы, сложившиеся в эпоху болгарской языческой культуры, нашли дальнейшее развитие в период расцвета мусульманского искусства, когда был осуществлен постепенный переход в его сюжетах от мифологической образности к образности символической, условно-декоративной⁴¹.

Конец 9 – начало 10 вв. – это время создания культуры единого централизованного государства, Волжской Булгарии, в котором официальным религиозным догматом стал ислам, принятый в 922 году⁴². Принятие этой веры предками татар – волжскими булгарами – включило татарскую культуру в обширный мир мусульманской цивилизации, под влиянием которой происходило формирование и развитие ее духовно-эстетических ценностей. В мусульманском сознании изображение всего живого рассматривалось как подражание Аллаху, повторить творения которого представлялось невозможным, поэтому в творчестве мусульманского мастера нет реалистического изображения, мир познается им условно и реальность переосмысливается в субъективном миропонимании – в отвлеченных и абстрактных формах. Под влиянием мусульманских воззрений зооморфные сюжеты, присущие языческому

⁴¹ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>

⁴² *Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Древнее искусство Татарии. Казань, 1987. - С. 62.

искусству, к концу домонгольского периода (начало 13 в.) постепенно вымещаются флоральными и геометрическими узорами. Круг мотивов расширяется, обогащается по формам, разнообразию вариаций и характеру художественной трактовки. В то же время в орнаменте начинают фигурировать арабесковые элементы. Таким образом, развитие принципов отображения природного мира в болгарском искусстве характеризовалось переходом от изобразительности, свойственной доисламскому мировосприятию, к орнаментальности и условной декоративности мусульманского искусства.

Расцвет мусульманской культуры в Поволжье приходится на 13-15 вв.⁴³, когда происходит становление татарской этнической общности в рамках Улуса Джучи, образованного около 1224 года, который получил в русских источниках название Золотой Орды. Болгарские мастера сыграли значительную роль в становлении золотоордынского искусства. В художественном языке продолжает наблюдаться тенденция к нарастающей декоративности, пышно расцветает так называемый «цветочный стиль» с его живописной системой орнаментальной композиции, который становится почти единственной формой художественного отображения действительности.

Своеобразие стилевых принципов золотоордынского искусства и орнамента продолжает сохраняться в период Казанского ханства (1438-1552 гг.) – одного из татарских государств, образовавшихся в результате распада Золотой Орды⁴⁴. Достижения в художественной культуре Казанского ханства сложились на основе болгарского наследия и новых форм в искусстве и архитектуре золотоордынского времени. В то же время в искусстве, по сравнению с предшествующим периодом, происходят

⁴³ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>

⁴⁴ Там же.

качественные изменения, связанные с расцветом светской культуры, идет процесс активной переработки болгарских художественных традиций, развития новых эстетических концепций светского направления. Наряду с сохранением традиционных орнаментальных принципов, форм и мотивов создаются новые оригинальные и самобытные решения, в которых находят выражение черты так называемого «восточного барокко»⁴⁵. Художественный стиль произведений декоративно-прикладного искусства тяготеет к пышности, цветовой и орнаментальной насыщенности, изощренности форм.

Наибольший импульс развития получает в орнаменте «цветочный стиль». Этот тип орнамента в искусстве казанских татар характеризуется живописностью флоральных мотивов, их разнообразием и красочностью, динамичностью в передаче растительных форм. Стилизация и декоративная условность трактовки, тем не менее, не препятствует возможности с ботанической точностью определить вид растения. Из многообразных линейных геометрических мотивов наиболее распространены были мотив волны (фестончатообразный), жгута, спирали, зигзага, а также различные вариации веревки, плетенки, меандра. Широко используется эпиграфический орнамент, содержание которого сводится к традиционным благопожеланиям и изречениям из Корана. Применение зооморфных мотивов стало крайне редким, образы животного мира трактуются обобщенно, стилизованно, контурно.

Мусульманская культура Среднего Поволжья и Приуралья получила сокрушительный удар в 1552 г.⁴⁶, когда была почти полностью уничтожена в результате завоевания Казани Московским государством во главе с

⁴⁵ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987. - С. 136.

⁴⁶ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>

Иваном Грозным. Традиции профессиональной монументальной архитектуры, связанных с ней видов декоративного искусства и отдельных ремесел, таких как керамика, металлообработка и другие, были утеряны. Однако, утратив государственность, татары не потеряли своей этнической и религиозной самостоятельности. Они продолжали поддерживать культурные, торговые и иные контакты с мусульманским Востоком.

Качественные изменения художественная культура татар претерпевает с середины 18 века: будучи в сфере воздействия русской культуры, доминирующей в регионе, и подвергаясь насильственной христианизации, усилия народа стали концентрироваться на сохранении ислама⁴⁷. В искусстве татар усилилась роль арабских надписей, цитат из Корана, которые применялись как самостоятельный элемент в декоре бытовых изделий, ювелирных украшениях и др. Ограниченное запретами ислама, искусство развивалось, в основном, по линии совершенствования форм художественных изделий, дальнейшей разработки орнамента, особенно цветочно-растительного, его обогащения. В период 18 – середины 19 вв. оно достигает наиболее высокого уровня развития, особенно в орнаментальном совершенстве композиции, в эстетически отточенных формах, сочетающих высокую технику исполнения с глубокой образностью и поэтичностью художественного языка⁴⁸. Определенную роль в его развитии сыграли и взаимообогащения с финно-угорскими народами края, народами ряда стран Востока⁴⁹. Большое влияние на развитие искусства татар оказывает расселение в крае, начиная со второй половины 16 века, русского населения, что способствует сближению культур этих народов. В художественное творчество проникают черты

⁴⁷ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>

⁴⁸ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана. Казань, 1995. - С. 14.

⁴⁹ Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984. - С.3.

общеевропейских стилей, таких как барокко, классицизм, позднее – историзм и модерн, которые, преломляясь через национальные особенности русского искусства, находят своеобразную трактовку в произведениях татарских мастеров.

С середины 19 века традиционное народное творчество теряет свою изначальную кустарную специфику, подвергаясь влиянию городской мещанско-буржуазной среды. С бурным развитием промышленного капитализма к концу 19 – началу 20 вв. заметный подъем промыслов и ремесел сменяется их упадком⁵⁰. Широкое распространение фабрично-заводской продукции способствует тому, что с этого времени большинство видов декоративного искусства казанских татар исчезает из художественной жизни. Рубеж веков оказался переломным для татарской культуры, которая из мусульманской, этнически традиционной, трансформировалась в светскую, европейски модернизированную культуру складывающейся татарской буржуазной нации. В искусстве татар появляются новые явления – реалистический язык, изображения человека, тематическое содержание.

После Октябрьской революции 1917 года восстановлению и развитию традиционных художественных промыслов вновь начинает уделяться особое внимание. Впервые в истории народное искусство казанских татар становится предметом внимания и специального изучения, начинают проводиться выставки, производятся систематические пополнения коллекций музеев Страны Советов⁵¹. Также на протяжении 20 века на основе исследовательской работы и публикаций, посвященных отдельным видам искусства, делаются попытки возрождения традиционных промыслов, восстановления старинных технологий. Новый этап в развитии декоративного искусства Татарстана связан с творчеством

⁵⁰ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Декоративное искусство Татарстана. Казань, 1995. - С. 15.

⁵¹ *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984. - С.4.

профессиональных художников, с созданием ими как уникальных, выставочных образцов декоративного искусства, так и тиражированных промышленностью⁵². Период подъема и творческого пафоса художественных исканий 1920-х гг. сменился годами постепенного упадка и безразличия к судьбе декоративного искусства, хотя оно и занимало наиболее важное место в традиционной национальной культуре татар, являясь одной из этнически своеобразных областей его творчества.

Новый импульс к развитию декоративно-прикладное искусство Татарстана получает со второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. в связи с созданием массовых художественных изделий⁵³. Со второй половины 1960-х гг. в творчестве художников, постепенно накапливающих профессиональный опыт, намечаются новые черты переосмысления художественного наследия. От заимствований, экспериментов в области художественной формы и системы ее декорирования они переходят к творческому освоению традиций в поисках новой стилистики, основанной на новом подходе к синтезу современного содержания и традиционной формы. Эти творческие искания дали импульс стилевой тенденции, характеризовавшей этап развития декоративного искусства с конца 1960-х до середины 1970-х гг. Постепенно усложняется художественный язык произведений, повышается роль орнаментального декора и широко распространяется «фольклорная» стилизация⁵⁴. В период 1970-х – 1980-х гг. в области декоративного искусства появляются молодые творческие силы, которые обращаются к новым материалам, традиционным и нетрадиционным видам техники⁵⁵. Со второй половины 1980-х гг., по мнению искусствоведа Валеевой-Сулеймановой, наблюдается рост непрофессионализма и связанной с ним безвкусицы, вызванной

⁵² Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана. Казань, 1995. - С.16.

⁵³ Указ. соч. - С. 61

⁵⁴ Указ. соч. - С. 63.

⁵⁵ Указ. соч. - С. 67.

деятельностью многочисленных самодеятельных кооперативов и появлением художников-любителей, стремящихся заполнить вакуум в профессиональных кадрах⁵⁶.

С начала 1990-х гг., на следующей волне национального возрождения татар, появляется тенденция к возвращению духовного наследия мусульманской культуры, восстановлению традиций, связанных с искусством Востока⁵⁷. Татарские художники обращаются к языку и образности мусульманского искусства, его символике, условной декоративности, абстрактности орнаментально-ритмических композиций, развивают концепцию неизобразимости человека, отходят от предметно-натуралистических изображений.

Из мелких татарстанских городов, из мест компактного проживания татар в регионах России и из зарубежья в Казань двинулись молодые мастера. В столице республики появляются независимые галереи, проводятся выставки.

Одной из форм интеграции новых творческих сил и влияний стал организованный в Казани в 1992 году культурологический фонд «Туран»⁵⁸. Под руководством его главы Суфьи ханум Хайбрахмановой была реализована бурная выставочная и собирательная деятельность, послужившая реинкарнации национального искусства, его очищению от позднейших наслоений и демократизации художественной жизни. Пользуясь правами независимого фонда, привлекая широко мыслящих экспертов-профессионалов, «Турану» удалось создать вокруг новых явлений искусства непредвзятую и творческую атмосферу. Формированию

⁵⁶ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана. Казань, 1995. - С. 76.

⁵⁷ Она же. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>

⁵⁸ Шагеева Р. Живая нить времен. // Татарский мир. 2005. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tatmir.ru/article.shtml?article=675§ion=0&heading=148>

нового международного имиджа Татарстана способствовало участие фонда в культурно-политических акциях республики, проведенных в Венгрии, Арабских Эмиратах, Франции, Финляндии, Италии и других странах, где остро современная коллекция живописи и декоративно-прикладного искусства, несущая пафос возрождения, воспринималась как «художественный портрет Татарстана».

В сфере декоративно-прикладного искусства ставший членом Всемирного Совета ремесел и Ассоциации «Народные художественные промыслы России» фонд «Туран» оказался своего рода монополистом, совмещающим коллекционирование предметов народного искусства с созданием своего производства. Собственные изделия фонда являют собой образец возрождения наиболее древних и самобытных национальных художественных промыслов. «Туран» пошел по пути воскрешения уникальных национальных технологий: золотого шитья, кожаной мозаики, резьбы по дереву, ювелирного искусства.

К сфере культурологической и научной деятельности «Турана» нужно отнести издание трудов по философии и искусству, сбор сведений о современных и старинных народных промыслах Татарстана и формирование библиотеки по краеведению, представляющей собой богатую мастерскую для современных дизайнеров и базу для творческих экспериментов⁵⁹.

Таким образом, 1990-е гг. в истории культуры Татарстана стали временем открытия вновь многовекового наследия живущих здесь народов, в частности, возрождения их древних художественных промыслов, а также временем, когда Татарстан заявил о себе на мировой арене как самобытный, заслуживающий внимания элемент всеобщей художественной жизни. В эти годы Ильгиз обратил свое внимание на

⁵⁹ *Шагеева Р.* Живая нить времен. // Татарский мир. 2005. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tatmir.ru/article.shtml?article=675§ion=0&heading=148>

ювелирное искусство, а специфика культурной ситуации подсказала ему, в какой именно стилистике начать создавать свои первые украшения.

1.3. Обращение Ильгиза Фазулзянова к ювелирному искусству и особенности болгарского и татарского ювелирного дела.

Первое соприкосновение Ильгиза с ювелирным искусством в 1992 году произошло случайно. Он оказался в группе молодых людей, направленных в Душанбе на трехмесячную стажировку в таджикостанскую ювелирную мастерскую под руководством старого мастера, которого называли Остабабай. Здесь Ильгиз получил первые уроки ювелирного дела, одного из традиционных народных промыслов татарского народа. Особенности этого национального вида искусства представляется необходимым охарактеризовать подробнее с тем, чтобы создать почву для анализа созданных мастером в те годы украшений и сопоставления их с произведениями художественного творчества населения данного региона.

Истоки ювелирного искусства татар связаны с традициями, сложившимися в Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства⁶⁰. Это один из древнейших видов художественного творчества, связанный, главным образом, с национальной татарской одеждой, особенно женской. Его произведения выделяются совершенством форм, особой красочностью, богатством орнамента, придающим облику художественных изделий особую живописность.

Продукция ювелиров была очень разнообразна как в плане техники и технологии, так и в плане функциональной принадлежности. Из ювелирных украшений широкое распространение получили наколки, воротниковые подвески (яка чылбыры), нагрудные перевязи (хаситэ), серьги, браслеты, перстни и кольца, амулетницы-коранницы⁶¹. В своей

⁶⁰ Сулова С.В Татарское народное декоративно-прикладное искусство. / Этнография татарского народа. – Казань, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://luiza-m.narod.ru/smi/tarih/21-ndisk.htm>

⁶¹ Она же. Женские украшения татар середины 19 – начала 20 вв. Казань, 1980. - С. 17.

основе эти изделия состояли из различных блях, сканых и литых, монет и жетонов.

Материалом для ювелирных изделий служили металл, драгоценные и полудрагоценные камни, цветное стекло. Из металлов чаще всего употребляли серебро и золото, в зависимости от материального благосостояния заказчика. Также применялось золочение серебра.

Из самоцветов наибольшее распространение получили бирюза, сердолик, яшма, топаз, аквамарин, янтарь, жемчуг. Несколько меньше употреблялись рубины, хризолиты. Кроме самоцветов уральского и кавказского происхождения, для дешевых украшений использовали цветное или обычное граненое стекло.

Татарские мастера прекрасно владели различными приемами и средствами изготовления и орнаментации ювелирных украшений: художественным литьем, чеканкой, гравировкой, сканью, зернением, чернением, инкрустацией самоцветами и штамповкой⁶². Почти все эти техники являются общими для многих эпох, стран и народов и отличаются лишь в характерных деталях.

Литьем, чеканкой и зернью казанские ювелиры достигали пластической выразительности украшения, его формы и орнамента. Гравировка давала, в свою очередь, эффект тонкой графичности, четкости рисунка узоров. Введение самоцветов создавало впечатление особой цветовой живописности. Искусство скани, придающей воздушность изделию, в творчестве местных мастеров имело собственную, заслуживающую особенного внимания специфику.

Техникой скани, или филиграни, владели наиболее квалифицированные мастера. Сканые произведения болгарских и казанско-татарских мастеров отличаются легкостью и изяществом форм, изысканной простотой, совершенством исполнения. В татарских ювелирных украшениях можно

⁶²Суслова С.В. Женские украшения татар середины 19 – начала 20 вв. Казань, 1980. - С. 14.

встретить три ее вида: плоскую, накладную и бугорчатую⁶³. Для скани первого типа из серебряной или золотой проволоки изготавливался каркас украшения, а потом, из более тонких металлических нитей составлялись узорные детали заполнения, которые спаивались сначала между собой, а затем с каркасом, в результате создавая воздушный, легкий и ажурный рисунок орнамента. В других случаях сканный рисунок накладывался на тонкую металлическую (чаще всего, серебряную) пластинку, служившую фоном и основой украшения. Этот тип филигрании получил название накладной скани.

Свободные по рисунку завитки орнамента дополнялись горошинами зерни, которые придавали особую рельефность и воздушность сканным узорам. Зернь обычно напаивалась на завершения завитков-спиралей и, вероятно, это послужило принципиальной основой для изобретения технологии бугорчатой скани, при которой зернь заменялась бугорками конусов из накрученной проволоки.

Бугорчатая или объемная, рельефная скань появляется примерно в середине 18 века, является высшим достижением ювелирной техники казанско-татарских мастеров и не встречается в искусстве других народов⁶⁴. Она отличается от плоской тем, что каждый завиток орнамента не заканчивается в плоскости изделия, а возвышается над ней, завершаясь суживающимся завитком проволоки, уложенной в виде низкого конуса.

Органически связан с «филигранным стилем» так называемый «полихромный стиль»⁶⁵ - применение техники инкрустации самоцветами (или цветными стеклами), преимущественно ярких оттенков. В тональной

⁶³ *Суслова С.В.* Женские украшения татар середины 19 – начала 20 вв. Казань, 1980. - С. 15.

⁶⁴ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Татарская филигрань: в контексте генезиса и развития ювелирного искусства. // Из истории татарского народного искусства. Казань, 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://luiza-m.narod.ru/smi/tarih/39-yuvelir.htm>

⁶⁵ *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1989. - С. 59.

гамме камней ведущее место занимают голубой и нежно-терракотовый цвет с красноватым отливом, различные оттенки фиолетового и золотисто-желтого тонов. Контрастное сочетание тончайшего рисунка и изящества ажурной скани с объемностью и цветовой насыщенностью ярких драгоценных камней создает своеобразный, неповторимый эффект и является в ювелирных украшениях одним из ведущих компонентов в деле создания художественного образа.

Материал, форма, самоцветы, декор украшений первоначально имели символическое значение, тесно переплетавшееся с мифологией, обрядами, религией. Со временем эти функции утрачиваются, и ювелирные изделия начинают играть преимущественно этно-эстетическую роль в национальном костюме. Устойчивое бытование традиционных форм в ювелирном искусстве объясняется особенностями исторической жизни татарского народа, который в силу колониальных условий существования, в борьбе за выживание сохранял феодально-патриархальные устои своего быта⁶⁶. Этническая самобытность выражалась в каноничности взглядов на исполнение, красоту формы, репертуар орнаментальных мотивов и необходимость их обязательного соблюдения. Однако традиционность не лишает изделий татарских ювелиров свежести художественной мысли. Яркая выраженная национальная традиция впитала в себя новые тенденции и влияния, но трансформированные через выработанный народным коллективом опыт. Именно влиянием народной культуры можно объяснить устойчивость художественной формы в ювелирном искусстве.

Современные татарские ювелиры, продолжая опираться на художественные традиции, в частности, в технике орнаментации, вводят

⁶⁶ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Татарская филигрань: в контексте генезиса и развития ювелирного искусства. // Из истории татарского народного искусства. Казань, 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://luiza-m.narod.ru/smi/tarih/39-yuvelir.htm>

новые ритмы и пропорции в формы украшений, соответствующие современным тенденциям.

1.4. Произведения мастера, созданные в национальном стиле.

1.4.1. Первые изделия Ильгиза Фазулзянова, повторяющие традиционные типы украшений татарского искусства.

Первым ювелирным изделием Ильгиза были серьги⁶⁷, выполненные в национальном стиле. Они были созданы в 1992 году в Душанбе и в данный момент хранятся в личной коллекции ювелира как память о том, с чего все начиналось. Серьги (70 мм x 40 мм) изготовлены в технике ажурной скани из крученой серебряной проволоки с применением шариков зерни из электрума (сплав золота и серебра) и вставкок из фианитов. Центральный элемент каждой из серег представляет собой большую сканую бляху в форме перевернутого «сердца», которая в своей верхней части с помощью шарнира прикреплена к малой сканой пятилепестковой розетке с граненым круглым фианитом, обжато филигранным кастом. Мотив филигранных лепестков розетки повторяется в фестончатообразном обрамлении края центрального «сердца» спиралевидными завитками. Поле основной бляхи также заполнено ажурными спиралями, но другого типа. Если выделить из рисунка элементы конструкции, то мы увидим центральную каплевидную деталь, по сторонам от которой расположены обрамляющие ее спиралевидные «крылья». Наличие асимметричной «капли» в центре, тем не менее, не скрадывает общее впечатление симметричности композиции, а вносит в нее некоторую живописность и живость. К нижней части большой сканой бляхи прикреплены кольцами три малые ажурные филигранные каплевидные подвески, каждая из которых идентична центральной «капле» большого «сердца».

⁶⁷ Илл. 1.

Этот тип серег соответствует типу Г II согласно классификации С.В. Сусловой⁶⁸ и является традиционным для ювелирного искусства казанских татар, в свою очередь, воспринявших его от болгарских мастеров.

«Прозрачный» ажурный рисунок сканого орнамента, работающий на просвет, является типичным явлением для казанско-татарского ювелирного искусства. С целью создания особого декоративного эффекта мастер вводит в композицию каждой из серег по три крупных шарика зерни из электрума, которые обозначают вершины равнобедренного, вытянутого вверх, треугольника. Эти акценты расставлены таким образом, что верхний шарик соответствует вершине центральной сердцевидной бляхи, а нижние, в свою очередь, помещены у основания «капли» на стыке ее со спиралью «крыльев». В ювелирном искусстве казанских татар часто можно встретить такой прием введения в общую композицию сканого узора крупных шариков зерни, которые придают специфическую рельефность изделию, вместе с тем, не создавая ощущение тяжеловесности.

Нетрадиционным является применение ювелиром вставки из фианита, искусственного камня прозрачного цвета, который несведущий обыватель мог бы принять за бриллиант, символизирующий собой богатство и роскошь. Сделав выбор в пользу этого материала, он отходит от традиционного для татар «полихромного стиля». Использование фианита было обусловлено не вполне благоприятной материальной ситуацией для ювелира, и, не будем забывать, что эти серьги в национальном стиле – первая, еще пока ученическая, работа мастера. Нехватка опыта и профессионального мастерства чувствуется также в некоторых мелких погрешностях, например, неравномерно изогнутых, местами кривых, сканых спиральных завитках.

⁶⁸ Сулова С.В. Женские украшения татар середины 19 – начала 20 вв. Казань, 1980. - С. 23.

Безусловно, навыков, полученных в таджикостанской стажировке, было недостаточно, но, тем не менее, по возвращении из Душанбе, к Ильгизу потянулись люди с заказами по мелкому ремонту ювелирных изделий. Параллельно первым практическим опытам Ильгиз самостоятельно начал изучать книги по ювелирному делу и истории ювелирного искусства, в частности, связанные с национальными татарскими традициями. Методом проб и ошибок, не имея наставников, Ильгиз постепенно улучшал свои результаты и совершенствовался в технике. На этом пути ему содействовали такие черты его личности как упрямство в достижении цели, здоровая амбициозность и отсутствие страха перед неудачами.

Уже в 1992 году Ильгиз организовал свою творческую ювелирную лабораторию, в которую привлек в качестве учеников выпускников Казанского художественного училища. Он продолжает работать в национальном стиле, начав с простого копирования образцов, и достигает высокой культуры технологии. Мастер создает уникальные выставочные образцы и работает по творческим заказам.

Первая персональная выставка ювелира Ильгиза Фазулзянова состоялась в декабре 1993 года в Национальном культурном центре «Казань». Специфика коллекции была обусловлена выше подробно описанной культурной ситуацией в регионе и личным интересом мастера к национальным традициям татар. В своем творчестве ювелир сочетает историческое и культурное наследие волжских булгар и казанских татар, привнося в современное татарское ювелирное искусство новые веяния. В экспозиции были представлены серьги, ожерелья, хаситэ, амулетница, коранница и другие формы национального творчества, выполненные в самых разнообразных техниках – ажурная филигрань, зернь, чернение по серебру, гравировка, чеканка, штамповка, инкрустация самоцветами и драгоценными металлами, литье. Большая часть этих изделий осела в запасниках музеев Татарстана: Музее национальной культуры Татарстана,

Музея изобразительного искусства Республики Татарстан, галереях фонда «Туран» и «Ариадна». К сожалению, доступ к коллекциям закрыт и в каталогах соответствующих публикаций не имеется. Разрешения сфотографировать свои работы не получил даже сам их создатель.

В архиве Ильгиза сохранилась фотография ажурных серег⁶⁹ (120 мм х 40 мм, находятся в коллекции фонда «Туран»), которые были представлены в экспозиции выставки 1993 года. Они являют собой характерный пример национальных татарских серег типа Г II (согласно классификации С.В. Суловой⁷⁰) в лучших традициях сочетания ажурной филигрании с «полихромным стилем». К шестилепестковой сканой розетке с кабошоном сердолика в центре с помощью шарнирного соединения прикреплен большая грушевидная филигранная бляха с подвешенными к ней на кольцах тремя ажурными подвесками в форме стилизованных трилистников, которые перемежаются с четырьмя попарно висящими кабошонами нефрита, обжатыми в филигранных кастах. Композиция уравновешенна и симметрична. Центральная грушевидная подвеска обработана по контуру фестончатообразным филигранным узором из спиралевидных завитков, повторяющих мотив лепестков верхнего сканого «цветка». В центре «груши» закреплен еще один кабошон сердолика насыщенного цвета. Он окружен девятью малыми темными полупрозрачными кабошонами нефрита одинакового размера, повторяющими форму розетки. Этот «цветок» фиксирует композиционный центр изделия. Поле основной подвески заполнено ажурным рисунком тончайших филигранных спиралевидных завитков. Еще пять кабошонов нефрита закреплены по контуру бляхи в ее углах и на серединах боковых сторон. Такие же камни использованы в центре каждого «трилистника» нижних сканых подвесок.

⁶⁹ Илл. 2.

⁷⁰ Сулова С.В. Женские украшения татар середины 19 – начала 20 вв. Казань, 1980. - С. 23.

Таким образом, ювелир воспроизводит национальный тип серег, органично сочетая легкость и воздушность «филигранного стиля» с красочностью и насыщенностью «полихромного стиля». Традиции казанской скани, расцвеченной яркими контрастными камнями, стилистически цельно включаются в контекст современного татарского ювелирного искусства.

Также коллекцию первой персональной выставки дополнял серебряный браслет⁷¹ (диаметр 80 мм, ширина 40 мм, находится в коллекции фонда «Туран») с сердоликом и нефритом в национальном стиле. Используя классификацию женских украшений С.В. Суловой⁷² этот браслет можно отнести к типу составных пластинчатых. Три одинаковых прямоугольных изогнутых широких звена соединены шарнирами. Каждое из звеньев украшено накладной сканью и инкрустировано самоцветами. В центре каждого звена зафиксирован овальный кабошон яркого оранжевого сердолика в касте, окруженный тринадцатью круглыми кабошонами зеленого нефрита. Овальную розетку из камней обрамляет очерченный полосой металла стилизованный цветок с четырьмя лепестками, внутреннее поле которого заполнено филигранным орнаментом из пустот и плотно скрученных из проволоки плоских круглых элементов. В центрах некоторых сканых «кружков» помещены «капельки» зерни. Внешнее поле звена гладкое, декорировано четырьмя, расположенными в углах, кабошонами нефрита в кастах. Верхняя и нижняя полоса каждого звена украшена линией филигранного орнамента, который состоит из тех же плоских сканых «кружков», которые мы уже отметили в центральной части, одинакового размера и плотно подогнанных друг к другу. Ювелир воспроизводит национальный тип браслета, не выходя за рамки традиций, использует характерные техники, материалы и способ орнаментации.

⁷¹ Илл. 3.

⁷² Сулова С.В. Женские украшения казанских татар середины 19 – начала 20 вв. М., 1980. - С. 51.

В книге Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой «Декоративное искусство Татарстана 1920-х – начала 1990-х гг.» упоминается о заслуживающих особенного внимания и восхищения комплектах «Сююмбике», «Болгары», «Казань», о серии национальных серег и других произведениях мастера⁷³, в которых он применяет уникальную и очень сложную ювелирную технику бугорчатой скани, которая была охарактеризована выше. Доступ к этим изделиям и даже их изображениям закрыт, так как они находятся в запасниках музеев Татарстана и в частных коллекциях, поэтому нам остается только заострить внимание на том, что Ильгиз прекрасно овладел и этой техникой, но проиллюстрировать эти слова, к несчастью, пока не представляется возможным.

1.4.2. Оклад Корана, выполненный ювелиром, и его первая победа на международном конкурсе.

В октябре 1994 года Ильгиз, как один из ювелиров, работающих по заказу «Турана», принял участие в Международном фестивале искусства в Исламабаде (Пакистан), организованном при участии культурного центра ИРСИКА (Турция), институтом Лока Вирса (Пакистан) и ЮНЕСКО⁷⁴. Для этого мероприятия ювелир изготовил оклад для Корана⁷⁵ (находится в коллекции фонда «Туран»), который завоевал на конкурсе первое место.

Изделие (220 мм x 160 мм x 50 мм) выполнено из золота и серебра в технике плоской ажурной скани с применением зернения и инкрустировано изумрудами, рубинами и бирюзой. Оклад представляет собой пластину прямоугольной формы, композиционный центр которой

⁷³ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана 1920-х – начала 1990-х гг.» . Казань, 1995. - С. 154.

⁷⁴ Шагеева Р. Живая нить времен [Электронный ресурс]. // Татарский мир. – 2005. - №2. – Казань, 2005. – Режим доступа:

<http://www.tatmir.ru/article.shtml?article=675§ion=0&heading=148>

⁷⁵ Илл. 4.

занимает очерченный полосой металла большой стилизованный восьмилепестковый медальон, вытянутый по вертикали. Его поле инкрустировано ярко-голубой бирюзой, «посаженной» в орнамент из живописно трактованных полос серебра неравномерной ширины. Поверх этого красочного «ковра» тончайшими легкими золотыми нитями и спиралями парит надпись на арабском, знаменующая о том, что перед нами находится Коран. Остальное пространство оклада заполнено живописно выющимися веточками ажурной скани, рисунок которых повторяет абрис центрального медальона. Окружающее его поле инкрустировано мелкими круглыми гранеными рубинами и изумрудами, сочетание которых является характерным художественно-выразительным средством для Востока⁷⁶, и декорировано крупными шариками золотой зерни. Эти детали гармонично дополняют орнаментальное филигранное великолепие, вместе с тем, не оттеняя его. В углах оклада размещены попарно в диагональном направлении по две квадратные вставки из изумрудов разного размера. Край изделия отделан фестончатообразным филигранным орнаментом, на стыках элементов которого находятся круглые кабошоны голубой бирюзы, придающие всему произведению особенный декоративный эффект, повторяя колористический акцент центрального медальона.

Толщина филиграни, использованной в этом произведении, достигает 12 микрон, а длина самой длинной нити скани составляет 13 сантиметров. Эти данные демонстрируют рекордный показатель, пока не имеющий аналогов в мире⁷⁷.

Технологически и стилистически оклад Корана выполнен мастерски. Чувствуется, что ювелир достиг того уровня профессионализма, когда

⁷⁶ Государственный исторический музей, Москва. Шедевры ювелирного искусства. / Авт.-сост.: Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Л., 1986. - С. 5.

⁷⁷ Записано со слов Ильгиза Фазулзянова.

настало время для собственных творческих экспериментов, хотя мастер и не отказывается совсем от традиций национального стиля.

1.4.3. Участие Ильгиза Фазулзянова в экспертизе и атрибуции Казанской шапки (Оружейная палата Московского Кремля) и изготовление мастером ее миниатюрной копии.

С 1995 года мастерская Ильгиза располагается на территории Казанского Кремля. Он продолжает изучать книги по ювелирному искусству, рассматривает музейные экспонаты, активно сотрудничает с ведущими искусствоведами музеев Татарстана, такими как, к примеру, Розалина Гумеровна Шагеева (заслуженный деятель искусства республики Татарстан). В том же году Ильгиз в команде Шагеевой предпринимает поездку в Оружейную палату Москвы. Целью «экспедиции» был пересмотр датировки и происхождения так называемой «Казанской шапки», или короны казанских ханов, относимой к 1552 году⁷⁸.

Она выполнена в характерной для головных уборов казанских татар форме – в виде полусферической шапки, опушенной мехом. Завершение «Казанской шапки» - янтарь вытянутой грушевидной формы с двумя жемчугами по ее сторонам – более позднее добавление, не соответствующее структуре короны, которая, по мнению Валеева-Сулейманова, завершалась золотым полумесяцем или изображением полиморфного чудовища⁷⁹. Корона инкрустирована самоцветами: выбор мастером небесно-голубой бирюзы в сочетании с лиловыми альмандинами или красными гранатами, зеленой яшмой или красноватым топазом является типичным примером «полихромного стиля». Тулья шапки украшена тонким рельефным орнаментом на густом черневом фоне. Эта

⁷⁸ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987. - С. 145.

⁷⁹Указ. соч. – С. 145.

своеобразная техника нанесения узора путем выбора фона и последующей заливкой его чернью также является характерной особенностью болгарской ювелирной техники.

Стилистический анализ «Казанской шапки» демонстрирует, что она создана на тех же конструктивных принципах, что и «Шапка Мономаха», однако структура первой усилена в духе «казанского барокко» накладными декоративными элементами: филигранными цветками тюльпана и лотоса, пронизанными самоцветами, представленными в различных ракурсах, идущими арабесковым, волнообразным фризом в три ряда. Примечательным фактом является то, что все части шапки съемны и автономны.

В «Истории русского искусства»⁸⁰ и в книге «Золотое и серебряное дело 15-20 вв.»⁸¹ делается предположение о том, что «Казанская шапка» могла быть сделана в Москве приехавшими из Казани московскими мастерами при содействии татарских ювелиров. Той же точки зрения придерживались, к примеру, авторы издания «Государственная Оружейная палата Московского Кремля»⁸². Однако на основе анализа формы изделия, его деталей, системы инкрустации самоцветами и их цветового сочетания, особенностей чернения, орнаментальных мотивов и трактовки узоров существует больше оснований утверждать, что корона была выполнена в Казани, в затем увезена в Москву. Тому также имеются документальные архивные подтверждения. В «Историческом описании древнего Российского Музеума...» (1807) обозначен факт передачи Татарского венца Ивану Грозному в ознаменование победы над Казанским ханством⁸³. «Историческое описание Оружейной палаты...» (1835) свидетельствует о

⁸⁰ История русского искусства. В 13 т. Т.4. М., Изд-во АН СССР, 1959. - С. 564.

⁸¹ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело 15-20 вв. [Территория СССР]. М., 1983. - С. 61.

⁸² Государственная Оружейная палата Московского Кремля. / Авт.-сост.: Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. М., 1958. - С. 79.

⁸³ Шагеева Р. Тайна татарской Моны Лизы. В поисках утраченных сокровищ [Электронный ресурс]. // Казань. – 1999. – № 5/6.

стилистическом различии этого атрибута с исконно русскими: она выполнена в восточном вкусе из золота с чернью, в форме высокой шапки с острым окончанием, вся украшена яхонтами, рубинами, бирюзой и жемчугом. Также в «Скифской истории» Лызлова 1692 года и в «Сказании о зачатии царства Казанского» со славянским текстом Ф.Васильева имеются четкие указания на присвоение венца Казани в качестве военного трофея московским государем⁸⁴.

К исследованию в команду Шагеевой Ильгиз был привлечен в качестве эксперта-ювелира. Его задачей был анализ техники, в которой выполнена Шапка. В ходе технологической экспертизы был подтвержден уже выявленный стилистическим анализом вывод о том, что навершие было добавлено позднее, так как техника, в которой оно исполнено не только отличается от той, в которой сделана нижняя часть, но и вообще не имеет аналогов⁸⁵.

По окончании экспедиции, уже в Казани, Ильгиз воспроизвел миниатюрную копию Казанской шапки⁸⁶ (150 мм x 100 мм). В ее создании ювелир использует все те техники, которые были применены древними мастерами в процессе производства татарского венца – выпиливание⁸⁷, гравировку, скань, чернение, инкрустацию самоцветами. Инициированный собственной заинтересованностью Ильгиза, этот эксперимент имел для ювелира особую цель. Как уже было отмечено, навершие оригинальной Казанской шапки было добавлено позднее. В миниатюрном авторском варианте верх татарского венца является преположительным, воспроизведенным по представлению его создателя, которое у него сформировалось на основе изучения татарских ювелирных изделий, в

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Записано со слов Ильгиза Фазулзянова.

⁸⁶ Илл. 5.

⁸⁷ *Выпиливание* – процесс получения деталей сложной формы или ажурного оранамента с помощью лобзика. (Новиков В.П., Павлов В.С. Ручное изготовление ювелирных украшений. Л., 1991.- С. 29.)

частности, подобных «шапок». До того момента, как миниатюрная копия Казанской шапки была выкуплена частным лицом, она находилась в коллекции Национального культурного центра «Казань».

1.5. Завершение «ученического» этапа творческой эволюции художника.

Отправным пунктом эволюции творческого метода Ильгиза Фазулзянова стало восприятие им национальных татарских традиций ювелирного дела. Копируя образцы, он достигает высокого уровня профессионального, технического мастерства. Продолжая работать в национальном стиле, ювелир начинает создавать произведения, представляющие собой личную интерпретацию традиционных форм, применяя, в некоторых случаях, и другие стилистические мотивы, не свойственные болгарскому и татарскому искусству.

Поездка в Москву в команде искусствоведов по поводу атрибуции и экспертизы Казанской шапки в 1995 году оказала свое влияние на направление творческой мысли Ильгиза. В его работах начинают звучать новые мотивы, в частности, мотивы флоры и фауны. В полной мере овладев самыми разнообразными техниками производства и декорировки ювелирных изделий, получив признание своего мастерства на международном конкурсе и достаточно поэкспериментировав с национальными болгарскими и татарскими мотивами, Ильгиз продолжает свой творческий путь под влиянием одного из самых великих и популярных стилей за всю историю ювелирного искусства – стиля модерн.

Глава 2.

Стиль ар нуво и его влияние на эволюцию творческого метода Ильгиза Фазулзянова.

2.1. Стиль модерн и его воплощение в ювелирном искусстве французских мастеров рубежа 19-20 вв.

Стиль модерн, временные рамки которого определяются примерно 1890 - 1914 гг.⁸⁸, представил искусству радикально новые, оригинальные формы выражения. Появившись как реакция на господствовавшее во второй половине 19 века смешение самых разнообразных стилей прошедших времен, новый стиль в кратчайшие сроки стал очень популярным и востребованным и распространился по всей Европе, причем в разных ее частях это движение получило собственные трактовки, отразив индивидуальный характер каждого отдельного региона. В разных странах этот стиль, по сути, интернациональный, получил свои названия. Так, например, во Франции, его именовали «ар нуво», в Германии – «югендстиль»⁸⁹.

Одной из причин возникновения нового стиля стали колоссальные изменения, произошедшие в 19 веке в жизни общества, в частности, индустриальная революция, выразившаяся во всеобщей механизации производства⁹⁰. Массовое изготовление всевозможных предметов, необходимых для удовлетворения растущих потребностей населения, осуждалось художниками, обратившими внимание на снижение значимости труда ремесленника и ухудшение качества и без того

⁸⁸ *Greenhalgh P.* Art Nouveau. 1890-1914. London, 2002.

⁸⁹ Европейские ювелирные украшения. Историзм и югендстиль. 1850-1920. Работы из собрания музея украшений Пфорцхайма. [Кат.выст.]. Königsbach-Stein, 1996. - С. 13.

⁹⁰ *Миллер Дж.* Модерн. Путеводитель коллекционера. М., 2005. - С. 8.

маловыразительных изделий, заполонивших рынок. Одним из первых теоретиков, ратующих за возрождение искусства средневекового мастера, был Уильям Моррис (1834-1896), чьи оригинальные идеи породили так называемое «Движение искусств и ремесел» с его культом ручной работы и определенным набором декоративных элементов, выхваченных из мира природы⁹¹. Эти особенности и были взяты в основу зарождающегося стиля модерн.

Также на формирование его эстетики имелись и другие влияния, например, японское искусство⁹², вдохновленное глубоким уважением к природе, с его лаконичными плоскостными решениями, асимметричными формами и волнистыми линиями. Такие японские мотивы как ирисы, кувшинки, стрекозы были гармонично вписаны в художественный строй выразительного языка модерна. Существенную роль в становлении нового стиля сыграл символизм⁹³. Характерное для него обращение за вдохновением к категориям чувственного, поэтического и мистического, воплощенное в волнующих таинственных образах, в частности, в образах загадочных чувственных женщин или фантастических чудовищ, было также воспринято модерном. Также некоторые исследователи выявляют влияние на формирование его стилистики эстетики рококо⁹⁴ с его интересом к фантазийному преобразованию природы, выраженным в асимметричных композициях, закрученных линиях и стилизованных образах растений, цветов и насекомых.

Характерной особенностью стиля модерн является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного, плавного течения изогнутых и волнистых линий, которые использовались как в реалистических изображениях природных форм, так и в абстрактных образах, выявляющих

⁹¹ Харди У. Путеводитель по ар нуво. М., 1998. - С. 8.

⁹² Duncan A. Art Nouveau. London, 1994. - С. 14.

⁹³ Миллер Дж. Модерн. Путеводитель коллекционера. М., 2005. - С. 13.

⁹⁴ Указ. соч. - С. 13.

органическую энергию, но во всех случаях акцент делался на декоративный, плоскостный характер рисунка⁹⁵. Неиссякаемым источником вдохновения для художников модерна была природа, в частности, мир растений. Предпочтение отдавалось лилиям, ирисам, орхидеям и любым другим необычным формам. Из зооморфных мотивов часто использовались насекомые, особенно, бабочки, жуки и стрекозы. Также популярным стал образ юной, часто обнаженной, девушки с длинными развевающимися волосами.

Стиль модерн более всего проявился в декоративно-прикладных искусствах, в частности, в ювелирном деле, которое в этот период, благодаря неиссякаемой фантазии, изобретательности, оригинальному исполнению и техническому профессионализму таких художников, как Рене Лалик, приобрело статус, собственно, искусства. Ювелирные изделия перестали быть только показателями богатства своего владельца, фактор стоимости драгоценных камней и металлов стал теперь не так важен как их дизайн и качество, мастерство художника.

Для ювелирных изделий в стиле модерн характерно использование полудрагоценных камней и недорогих природных материалов интересных оттенков и необычных фактур – агата, оникса, опала, бирюзы, янтаря, хрусталя, стекла, кости, рога, перламутра⁹⁶. Сложность цветовых отношений и сочетание разнофактурных материалов составляют особую прелесть ювелирных украшений ар нуво.

Инициатором стиля модерн в ювелирном искусстве и его главным выразителем в своем творчестве общепризнанно считается Рене Лалик, чьи талант и уникальность в рамках данной эпохи позволяют сравнить его с великим ювелиром эпохи Ренессанса Бенвенуто Челлини. Лалик впервые привлек внимание публики к своим произведениям на выставке Société des

⁹⁵ Харди У. Путеводитель по ар нуво. М., 1998. - С. 8.

⁹⁶ Миллер Дж. Модерн. Путеводитель коллекционера. М., 2005. - С. 143.

Artistes Française 1895 года⁹⁷ благодаря их радикально натуралистичному дизайну и использованию материалов, казалось бы, не ассоциирующихся с ювелирным делом. Стилистические и технологические находки фантазии художника были тут же подхвачены и другими ювелирами, такими как Люсьен Гайар, Жорж Фуке, Анри Вевер, которые специально начали изучать произведения Лалика и в своих работах вариировать и по-своему интерпретировать подсмотренные мотивы⁹⁸.

Примечательным фактом является сотрудничество ювелира Жоржа Фуке со знаменитым графиком Альфонсом Мухой⁹⁹, создававшим эскизы для всемирно признанных шедеврами ювелирных изделий, самой яркой поклонницей и главной заказчицей которых являлась великая актриса той эпохи – Сара Бернар.

Всемирная выставка 1900 года в Париже наглядно продемонстрировала идеологическую победу стиля ар нуво в ювелирном искусстве¹⁰⁰, иллюстрирующую радикальный перелом в эстетических взглядах эпохи, победу творческой фантазии над главенством драгоценного камня. Таинственные образы мира растений, цветов, насекомых, загадочные и волнующие образы юных полуобнаженных нимф с длинными струящимися волосами, трактованные в декоративно-орнаментальном ключе, которые вдохновляли художников-творцов, в совокупности с их возвращением к эстетике авторского ремесленного производства демонстрировали разрыв с предшествующими традициями и возникновение действительно нового стиля.

⁹⁷ *Duncan A. Art Nouveau. London, 1994. - С. 147.*

⁹⁸ Европейские ювелирные украшения. Историзм и югендстиль. 1850-1920. Работы из собрания музея украшений Пфорцхайма. [Кат.выст.]. Königsbach-Stein, 1996. - С. 21.

⁹⁹ *Arwas V. Art Nouveau. London, 2002. - С. 344.*

¹⁰⁰ *Duncan A. Art Nouveau. London, 1994. - С. 147.*

2.2. Стиль модерн в произведениях русских ювелиров рубежа 19-20 вв. и его влияние на ход творческой мысли Ильгиза: произведения мастера «синтетического» периода.

Влияние французского стиля модерн с его цветочной символикой, образами мира природы и своеобразной выразительностью форм и силуэтов заметно и в творчестве русских ювелиров рубежа 19-20 вв., в частности, в изделиях всемирно известной фирмы Карла Фаберже. Однако, творчество отечественных мастеров имело свои специфические особенности. К примеру, русские ювелиры этого времени, в отличие от западноевропейских, почти не экспериментировали с недорогими и нетрадиционными материалами¹⁰¹, поэтому, с одной стороны, в этих изделиях присутствует непреодоленный флер традиционности, который, с другой стороны, может быть воспринят как особый русский колорит за счет яркого сочетания рубинов, сапфиров и изумрудов.

В коллекциях Государственного Исторического Музея и Оружейной палаты Московского Кремля этой эпохи преобладают ювелирные изделия в виде букетов и цветов. Нас же будут более интересовать зооморфные мотивы в творчестве русских ювелиров второй половины 19 – начала 20 вв., в частности, броши в форме жуков, стрекоз и бабочек, потому как у нас есть все причины предполагать, что именно они повлияли на дальнейшую эволюцию творческого метода Ильгиза Фазулзянова. Таких брошей во второй половине 19 – начале 20 вв. зарубежными и русскими ювелирами создавалось великое множество, причем эволюция шла от статичных, декоративно стилизованных трактовок образов насекомых к более живым и натуралистичным.

Итак, спустя некоторое время после возвращения Ильгиза из Москвы, где он, безусловно, видел произведения отечественных мастеров,

¹⁰¹ Мир Фаберже. [Кат. выст.]. Москва-Вена, 1992. - С. 46.

изображающие насекомых, в 1996 году он создает ряд брошей в виде стрекоз. С другой стороны, нельзя не учитывать национальную татарскую традицию, которая по-своему восприняла и интерпретировала стилистику модерна. Известно, что русские мастера, работавшие в Казани во второй половине 19 – начале 20 вв., изготавливали броши в виде фигурок животных, рыб и насекомых (тип I (3) согласно классификации С.В. Суловой¹⁰²). Татарское население, как уже было отмечено, в силу своих религиозных воззрений воздерживалось от изображений живых существ, поэтому эти украшения были распространены, главным образом, среди русских и других немусульманских народов края. Эти изделия представляют собой броши, выполненные полностью в технике ажурной филигрании, часто инкрустированные самоцветами.

Броши-стрекозы, изготовленные Ильгизом в 1996 году, синтезируют в себе два влияния – интерпретацию русскими ювелирами круга Фаберже мотивов насекомых, характерных для французского ар нуво, и интерпретацию татарскими мастерами произведений отечественных ювелиров. Тельца насекомых сформированы закрепленными в золотые крапана гранеными самоцветами. В изготовлении одной из стрекоз¹⁰³ (80 мм х 60 мм, частная коллекция) использованы изумруды, лазурит и нефрит, другая¹⁰⁴ (75 мм х 60 мм, частная коллекция) выполнена из раухтопаза, турмалина и нефрита. Крылья рассматриваемых нами стрекоз выполнены в традиционной для татарского ювелирного искусства технике ажурной филигрании, с включением золотых шариков зерни.

Таким образом, эти изделия являются наглядным примером переходного, «синтетического» стиля в творчестве Ильгиза Фазулзянова, столь гармонично объединившего типичные национальные традиции и

¹⁰² Сулова С.В. Женские украшения казанских татар середины 19 – начала 20 вв. М., 1980. - С. 42.

¹⁰³ Илл. 6.

¹⁰⁴ Илл. 7.

технику с общими для Европы и России стилистическими и технологическими моментами.

В том же, 1996 году ювелир создает, на мой взгляд, поразительную по красоте вещь – браслет в виде стрекозы¹⁰⁵ (находится в частой коллекции в Копенгагене). Композиционный центр браслета занимает овальный граненый сапфир сине-фиолетового цвета, закрепленный в крапаны. К нему с двух сторон на шарнирах прикреплены изогнутые ажурные филигранные крылья, которые формируют корпус браслета, «обнимая» руку. Тельце стрекозы состоит из подвижных сегментов из серебра, а в качестве глаз использованы черные жемчужины. От головки тянутся золотые «лапки», в которых зажат круглый граненый раухтопаз.

По моему мнению, это произведение демонстрирует все более укрепляющуюся самостоятельность Ильгиза как художника, в профессионализме которого как мастера-ювелира мы имели возможность убедиться еще ранее.

Описанные выше изделия составляли часть коллекции, которую Ильгиз представил на выставке-ярмарке (*Antiquaires et Metiers d'Art au Futuroscope*¹⁰⁶) во французском городе Пуатье в мае 1997 года. В целом, эта коллекция не была выполнена в каком-то общем для всех изделий стиле. Помимо стрекоз, ювелир представил там украшения, выполненные в традиционном татарском стиле, в частности, разные варианты золотых серег, инкрустированных бирюзой. Но самым примечательным фактом, связанным с коллекцией, представленной на этой выставке, является присутствие в ней изделий с эмалью. Работать в этой совершенно новой для себя технике, столь любимой ювелирами стиля модерн, Ильгиз начал примерно за полтора месяца до выставки.

¹⁰⁵ Илл. 8.

¹⁰⁶ *Antiquaires et Metiers d'Art au Futuroscope. Salon International du 8 au 11 mai 1997. [Кат.выст.]. Пуатье, 1997.*

2.3. Особенности техники художественной эмали и первые произведения ювелира с эмалью.

Техника эмалирования была возрождена и поднята на новый качественный уровень французскими ювелирами ар нуво. Здесь представляется необходимым подробнее рассмотреть особенности этой технологии.

Эмаль – это особый сплав стекла, в который добавляют окиси металлов, окрашивающие ее в самые разнообразные цвета. Эмаль может быть прозрачной или непрозрачной (опаковой), что происходит в случае присутствия в ней окиси олова, костяной золы, каолина или других глушителей¹⁰⁷. Технологический процесс изготовления эмалей и их наложения на поверхность металла сложен и требует от мастера большого искусства и терпения.

Песчинки стекляного сплава сначала дробят и тщательно растирают в тончайший порошок. Затем область на металлической пластинке, подготовленную для нанесения эмали, покрывают тонким слоем порошка, смоченного водой, после чего предмет подвергается обжигу. Нанесение стекляного состава и обжиг могут повторяться несколько раз, если используются эмали различных цветов, так как окислы металлов имеют разные температуры плавления¹⁰⁸. После обжигов поверхность, покрытую эмалью, шлифуют и полируют.

Лучше всего эмаль ложится на золотую поверхность. Температура плавления золота достаточно высока, и эмалевая масса, нанесенная на него, не окисляется и прочно держится в процессе эксплуатации. С другой стороны, золото легко гнется, вследствие чего на эмали могут появиться

¹⁰⁷ Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов. М., 1962. - С. 4.

¹⁰⁸ Русская эмаль 12 - начала 20 вв. из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1987. - С. 7.

трещины. От этого может предотвратить контрэмаль – слой эмали, наложенный на обратную сторону пластинки, который применяется также и для того, чтобы при обжиге пластинка прогревалась равномерно и не деформировалась.

Существуют различные виды эмалей: перегородчатая, выемчатая, по литью, по резьбе, по сканому орнаменту, витражная и живописная.

Тип эмали, которая заполняет области между тонкими металлическими ленточками, припаянными на ребро, называется перегородчатой¹⁰⁹, или «клуазонэ». Для этого на гладком фоне пластинки сначала чеканят углубления, соответствующие контурам предполагаемого изображения, в которые затем впаивают разделяющие перегородки, после чего образовавшиеся ячейки заполняют эмалью. В технике эмали по сканому орнаменту¹¹⁰, которая широко применялась русскими мастерами начала 16 века, гладкие металлические полосы заменяются ленточками из плющенной филигрانی.

При изготовлении выемчатой эмали¹¹¹ (или «шамплевэ») рисунок глубоко вырезается в металле, а получившиеся при этом углубления затем заполняются эмалевым составом. Техника эмали по литью¹¹², по существу, не отличается от эмали выемчатой, только углубления для нее делаются на предмете заранее при ее отливке.

Для эмали по резьбе (гравировке)¹¹³ употребляются прозрачные эмали, сквозь которые должен просвечивать фон с вырезанным на нем рисунком. С появлением механизированного оборудования гравированный рисунок заменяется гильошированным – в виде орнамента из лучей, полос, зигзагов, концентрических кругов и др.

¹⁰⁹ Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов. М., 1962. - С. 5.

¹¹⁰ Там же. - С. 7.

¹¹¹ Там же. - С. 6.

¹¹² Там же. - С. 6.

¹¹³ Там же. - С. 7.

Техника оконной или витражной эмали¹¹⁴ («плик-а-жур») является самой сложной и трудоемкой. Для ее изготовления раствор помещают в промежутки, которые образуются в орнаменте из скани или выпиленном в металле. При этом в эмалевый порошок добавляют большое количество воды, чтобы цветная капля смогла удержаться над соответствующим отверстием. При обжиге вода испаряется, а эмаль спаивается с краями металлического каркаса. Главная сложность этой техники, требующая особого мастерства ювелира, заключается в том, что в процессе обжига изделий и их последующего охлаждения из-за различных показателей теплопроводности эмали и металла существует угроза возникновения трещин и провалов эмали.

При изготовлении живописной эмали¹¹⁵ сначала металлическую пластинку покрывают слоем однотонной эмали и подвергают обжигу. По этому фону особенными эмалевыми красками с эфирными маслами наносят изображение, после чего предмет вновь обжигают. Также для того, чтобы предотвратить живопись от стирания при полировке и от царапин в процессе эксплуатации, эмаль покрывают специальной прозрачной стекловидной массой, называемой фондоном.

В своем творчестве Ильгиз использует, в основном, три вида эмали: перегородчатую эмаль, выемчатую и витражную. Как уже говорилось, эта технология, в особенности ее прозрачная разновидность, очень сложна и требует высокого уровня профессионализма мастера, и произведения Ильгиза демонстрируют то, что он этот уровень достиг, но и на этом не остановился. Он усовершенствовал технологию эмалирования, самостоятельно разработав несколько новых вариантов предварительной подготовки металлической поверхности к нанесению эмали. Своими

¹¹⁴ Русская эмаль 12 - начала 20 вв. из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1987. - С. 40.

¹¹⁵ Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов. М., 1962. - С. 8.

личными технологическими разработками Ильгизу удалось раскрыть особенные возможности эмали в плане фактуры и оттенков.

Одним из первых экспериментов Ильгиза с перегородчатой эмалью является брошь «Бабочка»¹¹⁶ (60 мм х 45 мм, частная коллекция), выполненная в 1997 году. Мотив трактован стилизованно, статично, строго симметрично. Тело бабочки изготовлено из лазурита, а крылья выполнены в технике перегородчатой эмали, нанесенной на золотую поверхность. Эмаль используется того же оттенка, что и центральная вставка из камня. Перегородки ячеек, в исполнении которых еще чувствуется «ученическая» рука ювелира, соответствуют прожилкам на крыльях бабочки.

Впервые в технике живописной эмали Ильгиз работает в процессе создания серии брошей в форме вееров, рассмотрим один из них¹¹⁷ (50 мм х 30 мм, частная коллекция). При взгляде на простой, лаконичный силуэт, отсутствие каких-либо излишних декоративных деталей неизбежно возникают ассоциации с японским искусством. Почти вся плоскость броши занята живописной эмалью, на которой изображены горы и цветы сакуры – умиротворенный восточный пейзаж, выполненный в спокойных, пастельных, дымчатых оттенках.

Японские мотивы, характерные для искусства ар нуво, использованы Ильгизом также и в его первом изделии с витражной эмалью – броши «Японка с зонтиком»¹¹⁸ (100 мм х 40 мм, местонахождение неизвестно, была украдена в 2000 году). Лицо девушки скрыто за золотым зонтом. Его центр фиксирует кабошон-вставка из ярко-голубой бирюзы, от которого расходятся золотые лучи. Поверхности зонта придана особая фактура. Инкрустация ее мелкими бриллиантами придает эффект капелек дождя. Свободно развевающиеся, будто бы на ветру, легкие одежды девушки выполнены в технике витражной эмали контрастных розового и голубого

¹¹⁶ Илл. 9.

¹¹⁷ Илл. 10.

¹¹⁸ Илл. 11.

цветов. Мотивы «капелек» бриллиантов на одеждах и плавные, динамичные линии – перегородки ячеек - продолжают работать в деле создания эффекта неблагоприятных погодных условий – ветра и дождя.

Первым крупным произведением, в котором мастер использует сочетание нескольких технологий эмалирования – витражной и рельефной – является кольцо «Яблоневый цвет»¹¹⁹ (частная коллекция в Лондоне). Оно состоит из четырех цветков и цепи из стилизованных листьев, выполненных в технике витражной эмали нежно-зеленого цвета. Диаметр цветков варьируется от 28 до 35 мм. Они также окружены листьями из витражной эмали и могут свободно вращаться вокруг своей оси. Тычинки цветков инкрустированы мелкими бриллиантами.

Постепенно мастер все более и более совершенствуется в технике художественной эмали и достигает в ней едва ли превосходимых высот. Французы даже наградили его званием «чемпиона по эмалям»¹²⁰.

¹¹⁹ Илл. 12.

¹²⁰ Записано со слов Дины Насыровой.

2.4. Элементы ар нуво в творчестве ювелира: мотивы флоры и фауны.

Побывав в 1997-1998 гг. во Франции и посетив музеи изобразительного и декоративно-прикладного искусства, увидев собственными глазами шедевры великих ювелиров эпохи ар нуво, таких как Рене Лалик, Жорж Фуке, Анри Вевер, Люсьен Гайар, Ильгиз не мог не восхититься их талантом и фантазией. Также у него не возникло желания их превзойти. С того момента значительную, если не сказать, превалирующую часть творческого наследия ювелира начали занимать флоральные мотивы, вдохновленные богатством необычных форм, заимствованных из природы.

Одним из самых любимых мотивов эпохи ар нуво рубежа 19-20 вв. был цветок орхидеи¹²¹. Ювелиры различных фирм, например, Жорж Фуке и Филипп Вольферс, создавали украшения в виде этого цветка, вдохновляясь оригинальностью и богатством красок и сложностью построения лепестков. В творчестве Ильгиза также этот мотив часто присутствует, например, в его броши-орхидее¹²² 2005 года, полностью инкрустированной бриллиантами. Но особое восхищение вызывает серия подвесок в виде орхидей¹²³, созданных в 2009 году.

Эти украшения были заказаны одним из старейших французских парфюмерных домов Guerlain в качестве подарков своим сотрудникам. Размер цветков варьируется от 25 мм до 40 мм по ширине и от 45 мм до 55 мм по высоте. Орхидеи, выполненные в технике живописной эмали по серебру, трактованы мастером крайне натуралистично. Живописные изгибы и неровности лепестков выглядят очень естественно. Эти украшения также являются показательным образцом виртуозного владения ювелиром эмальерной техники и его таланта как живописца. Каждое пятнышко, каждая полоса на лепестках орхидей, которые рисует мастер на

¹²¹ Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1958. - С. 208.

¹²² Илл. 13.

¹²³ Илл. 14, 15, 16, 17.

своих творениях, могли бы легко встретиться в природе. Живой цветок, если его носить на шее в качестве подвески, был бы недолговечным, а созданные Ильгизом будут долгие годы поражать воображение и вызывать восхищение их обладателей.

Мотив тюльпана раскрывается мастером в золотом кольце¹²⁴ (2005 год, высота 24 мм, находится в частной коллекции), изображающем натуралистически трактованный раскрытый цветок и лист, его обнимающий. Цветок тюльпана и лист выполнены в технике эмали, поверхность для которой была предварительно обработана с целью придания ей специальной фактуры, которая бы, просвечивая сквозь слой полупрозрачной эмали, создавала эффект естественных прожилок растения. Так этот прием способствует тому, что эмаль начинает играть целой гаммой разнообразных оттенков. В центре бутона, лепестки которого покрыты сочной красно-коричневой эмалью не только снаружи, но и внутри, расположен золотой инкрустированный бриллиантом пестик, окруженный золотыми же тычинками. Лист тюльпана, плавно переходящий в обруч кольца, по своей центральной оси имеет золотую полосу, также инкрустированную бриллиантами.

Так же натуралистически трактован ювелиром мотив мака, который он использует в создании кольца¹²⁵ (высота 24 мм, ширина цветка 15 мм, находится в частной коллекции) 2005 года. Лепестки цветка, окружающие инкрустированную черными бриллиантами сердцевину с похожими на спичечные головки тычинками, покрыты темно-красной эмалью как с внутренней, так и с внешней стороны. Обруч кольца представляет собой узорный корпус, прорезанный орнаментом из травинок, покрытых эмалью.

Золотое кольцо¹²⁶ (высота 24 мм, ширина верхней части 10 мм, находится в частной коллекции) с эмалевыми листьями, в которые

¹²⁴ Илл. 18.

¹²⁵ Илл. 19.

¹²⁶ Илл. 20.

закреплен отполированный опал неправильной формы, было изготовлено Ильгизом также в 2005 году. Вставка из камня, цвет которого переходит от оранжево-коричневого в одной части к светло-бежевому в другой, обладающего гладкой фактурой, которая придает ему «мокрый» эффект, ассоциируется с одним из тех живых творений природы, которые вызывают у разных людей смешанные чувства, с неким улиткоподобным существом, обычно обитающим на листьях салата или капусты. В данном кольце опаловый «моллюск» лениво и медленно выползает из-под зеленых эмалевых листьев с золотыми прожилками, один из которых живописно загибается, приоткрывая свою «изнаночную» поверхность, инкрустированную бриллиантами. В целом произведение выглядит шокирующе естественно.

Кольцо «Тысячелистник»¹²⁷ (2005 год, 25 мм x 20 мм x 20 мм, находится в частной коллекции) вновь трактовано крайне натуралистично. Венчающей его частью является соцветие тысячелистника, состоящее из огромного количества мелких эмалевых цветочков, центр каждого из которых фиксирует мелкий бриллиант. Носить на пальце такой «букет», на мой взгляд, было бы очень приятно, ведь, не смотря на обилие цветков, он не выглядит громоздким, а нежный цвет эмали на лепестках совсем не кричащий, а вполне гармоничный.

Мотив ирисов у французских ювелиров ар нуво, в частности, у Рене Лалика, был также очень популярен. В произведениях Ильгиза этот мотив в его самых разнообразных вариациях также довольно-таки часто встречается.

Интересны его серьги¹²⁸ (длина 60 мм, диаметр в самой широкой части 15 мм, 2005 год, находятся в частной коллекции) с мотивом ирисов. Каждая из них представляет собой прикрепленную к тонкой инкрустированной бриллиантами цепочке полую каплевидную подвеску с

¹²⁷ Илл. 21.

¹²⁸ Илл. 22.

прорезями в виде травинок и цветков ирисов, выполненных в технике эмали.

Этот же мотив, но уже в иной вариации, использован в других серьгах¹²⁹ (2006 год, длина 70 мм, максимальная ширина 20 мм, находятся в частной коллекции). Каждая из них также представляет собой полую каплевидную подвеску с прорезями в виде эмалевых цветков ириса и листьев и лент, инкрустированных бриллиантами. Производство усложнено введением в него свободно висящего на цепочке внутри полый детали овального граненого сапфира, вставленного в инкрустированный бриллиантами золотой каст.

На рубеже 19 и 20 веков мотивы стрекоз, жуков, пчел и бабочек приобрели большую популярность¹³⁰. Подвески и броши из золота, драгоценных камней и эмали с излюбленными мотивами изготавливали многие ювелирные фирмы Западной Европы. Иногда художники отходили от натуралистической точности тельца, выявляя основные объемы обобщенно, но это не отнимало у насекомого его характер, он всегда оставался легко узнаваемым.

В традициях ювелиров второй половины 19 – начала 20 вв. Ильгизом выполнена серия брошей в виде жуков¹³¹. Рассмотрим в качестве примера одну из них¹³² (2005 год, 80 мм x 30 мм, находится в частной коллекции). Брюшко насекомого сформировано овальным кабошоном лазурита, к которому примыкают золотые гравированные лапки и инкрустированная сапфирами головка с усами, инкрустированными, в свою очередь, мелкими бриллиантами. В подобной стилистике на рубеже 19 и 20 веков, например, ювелирами круга Карла Фаберже, было изготовлено великое множество брошей-жуков, которые пользовались особой популярностью.

¹²⁹ Илл. 23.

¹³⁰ Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1958. - С. 207.

¹³¹ Илл. 24, 25, 26.

¹³² Илл. 26.

Одной из ранних работ Ильгиза является брошь в виде стрекозы¹³³ (1997 год, 90 мм х 120 мм, находится в частной коллекции). Тело насекомого из золота геометрически стилизовано, инкрустировано мелкими бриллиантами и сапфирами. Глаза стрекозы представляют собой две круглые белые жемчужины. Крылья выполнены в технике витражной эмали. Эта техника как нельзя лучше подходит для изображения прозрачных, переливающихся на солнце, легких крыльев насекомых. Перегородки ячеек, разделенных на правильные параллелепипеды, пока еще выглядят довольно-таки грубо, но это не выдается за рамки в общем геометрически стилизованной трактовки изделия.

Мотив стрекоз, объединенный с мотивом ирисов, характеризует подвеску¹³⁴ (120 мм х 40 мм, находится во владении автора), произведенную Ильгизом в 2009 году. Она состоит из двух слоев, скрепленных золотыми крапанами. Нижний слой прорезан узором из травинок и цветков ирисов, живописно украшенных эмалью. В просвете нижней его части на колечке свободно подвешен бриллиант в форме капли. Верхняя деталь, по контуру совпадающая с нижней, изображает трех летящих стрекоз, крылья которых выполнены в технике прозрачной витражной эмали. Край изделия декорирован тонкой изящной линией, инкрустированной бриллиантами. Задняя часть подвески не оставлена мастером без внимания – она также покрыта расписной эмалью, повторяющей рисунок травинок и ирисов.

Серьги¹³⁵ (50 мм х 12 мм), представляющие пчел на медовых сотах, созданы Ильгизом в 2005 году и хранятся в личной коллекции автора. В верхней части каждой из серег находится по три шестиугольника, изображающих пчелиные соты, обрамленные по краю бриллиантами. На сотах расположились сами пчелки. Их крылья инкрустированы

¹³³ Илл. 27.

¹³⁴ Илл. 28.

¹³⁵ Илл. 29.

бриллиантами, а полосы на мохнатых, за счет выгравированной фактуры, тельцах покрыты темным родием¹³⁶. В нижней части к сотам на кольцах присоединена «гроздь» ограненных в форме «яичек» сапфиров. Их цвет варьируется от светло-желтого до насыщенно оранжевого, иногда почти розового, и они создают эффект стекающих из сот капель блестящего, душистого меда.

¹³⁶ *Родий* – благородный металл платиновой группы. *Родирование* – нанесение тонкого слоя родия на поверхность металлических изделий для повышения их отражательной способности., коррозионной стойкости, жаростойкости, а также для придания им защитно-декоративных свойств. Может быть черным, белым и цветным.

Глава 3.

Стиль ар деко и его влияние на эволюцию творческого метода Ильгиза Фазулзянова.

3.1. Стиль ар деко и его воплощение в ювелирном искусстве европейских и американских мастеров 1920х – 1930-х гг.

Стиль ар деко зародился в недрах модерна, его абстрактно-фигуративного ответвления, характерного для немецкого югендстиля и австрийского Сецессиона, реакционного явления против избыточности пышных растительных мотивов, где укрепились геометрические и абстрактные формы¹³⁷. Временные рамки ар деко определяются 1920-1940 гг¹³⁸. Факт возникновения нового стиля стал очевидным на международной выставке 1925 года в Париже¹³⁹. Творцы этого декоративного стиля стремились достичь ясности, лаконизма, выразительности формы и линии, разрабатывая новые принципы взаимодействия конструктивного и декоративного, новые способы сочетания природных, традиционных и современных материалов¹⁴⁰.

На формирование ар деко имело влияние множество самых разнообразных факторов. С точки зрения цвета он мог опираться на хроматические сочетания костюмов и декораций Русских балетов сезонов Дягилева в Париже, а также на безумно яркий колорит фовистов. На приверженность этого стиля геометрическим формам повлиял кубизм и творчество мастеров венского Сецессиона. Открытие в 1922 году

¹³⁷ Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. М., 2005. С. 199.

¹³⁸ Хиллер Б. Стиль XX века. М., 2004. – С. 67.

¹³⁹ Duncan A. Art Deco. London, 1988. - С. 8.

¹⁴⁰ Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005. - С. 78.

английским археологом Говардом Картером гробницы Тутанхамона¹⁴¹ также стало важным событием в культурной жизни Европы, породившим явление так называемой «египтомании», моды на все египетское, что, безусловно, также отразилось и в художественном творчестве. В том числе и восточные, в частности, китайские и персидские, а также африканские и южноамериканские мотивы нашли свое место в изобразительном языке стиля ар деко. Он воспринял и по-своему интерпретировал определенные качества всех этих стилевых тенденций, приобретя неповторимое, только ему присущее сочетание черт, благодаря особенностям своего синтеза, основанном на диалоге авангарда и классики¹⁴².

Художники-ювелиры ар деко модифицировали формы, упрощая их, применяли сложные традиционные и новые технологии и дорогостоящие материалы. Главными элементами художественного языка ювелирного искусства этой эпохи были геометрические фигуры, такие как квадрат, круг, прямоугольник, треугольник, и резкие колористические контрасты. Самыми яркими выразителями нового декоративного стиля были такие производители как Бушерон, Мобуссан, Жан Фуке, Картье, Ван Клиф и Арпельс.

¹⁴¹ *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005. - С. 80.

¹⁴² Указ. соч. - С. 81.

3.2. Элементы ар деко в творчестве ювелира.

Первые эксперименты с ар деко Ильгиз производит параллельно с внедрением в его творческий метод элементов ар нуво, в 1997 году, подготавливая коллекцию для выставки в Пуатье. Одним из самых ранних произведений ювелира, которые выполнены, на мой взгляд, под влиянием стилистики ар деко, в частности, его разновидности, связанной с египетским стилем, является браслет с изображением лотоса¹⁴³ (диаметр 70 мм, ширина 80 мм, местонахождение неизвестно, был украден в 2000 году). При создании этого стилистически «европейского» изделия мастер вновь обращается к традиционной для татарского ювелирного искусства технике филигрانی и зерни.

Между двумя обручами, формирующими каркас изделия, размещены золотые прямоугольные пластинки с эмалевыми изображениями стилизованного цветка и бутонов лотоса. В просветах между пластинками расположены золотые «стебли», скрепленные пайкой с живописными деталями с помощью круглых кабошонов сапфира в кастах, которые в верхней части «превращаются» в ажурные филигранные стилизованные мотивы цветка лотоса, декорированные также шариками зерни, спаянные между собой в углах и формирующие волнообразный край браслета. Его основание представляет собой единое поле, которое заполнено ажурным филигранным орнаментом. Браслет состоит из двух звеньев, скрепленных шарнирным соединением, причем «застежкой» является одна из спиц-«стеблей», продеваемых в петли.

Колористическое решение данного изделия построено на контрасте золотого цвета металла и лазурно-синего цвета эмали и камней. Использованные геометрические фигуры – прямоугольник, треугольник и круг – просты и лаконичны, но не они играют ведущую роль в деле

¹⁴³ Илл. 30.

создания образа. Особую выразительность этому произведению придают декоративные сканные спиралевидные завитки орнамента в основании и верхней части и ритмично по диагонали расположенные круглые камни, соединяющие «стебли» и эмалевые пластинки.

Хроматический контраст и применение простых геометрических форм, египетский мотив лотоса – характерные для ар деко детали, но они гармонично «разбавлены» филигранным орнаментом. Это изделие, так же как и броши в форме стрекоз со скаными крыльями, можно отнести к переходному, «синтетическому» этапу творческой эволюции Ильгиза.

В той же коллекции, представленной на французской выставке-ярмарке в 1997 году, был и браслет с крупным эмалевым жуком-скарабеем¹⁴⁴ (диаметр 70 мм, находится в личной коллекции Ильгиза). Цельный лист серебра, выгнутый в форме цилиндра, составляет корпус изделия. Он декорирован в технике гравировки стилизованными мотивами египетского лотоса. В центре браслета расположена крупная полая фигура скарабея из золота, покрытая эмалью. Лапки жука также изготовлены из золота и абстрактно стилизованны.

Египетский мотив жуков-скарабеев использован ювелиром в браслете¹⁴⁵ (длина 20 см), который был создан в 2005 году и находится сейчас в частной коллекции Лондона.

Композиционный центр браслета занимает крупный овальный кабошон звездчатого сапфира темного цвета (45 мм x 50 мм), который закреплен в каст, декорированный в основании геометрическим узором из мелких разноцветных прямоугольных эмалевых компартиментов, видных только сбоку. К центральной части с двух сторон присоединены по три цепи, каждая из которых составлена из чередующихся золотых, инкрустированных бриллиантами, овальных элементов и разноцветных

¹⁴⁴ Илл. 31.

¹⁴⁵ Илл. 32.

эмалевых жучков. Размер скарабеев варьируется от 12 до 16 мм в длину и составляет около 6 мм в ширину.

Объединение простых геометрических форм, в данном случае, овалов, с египетским мотивом скарабея и применение ярких контрастных цветов соответствует стилистике ар деко. Изделие выглядит современно и стильно.

В творчестве Ильгиза встречаются и украшения, выполненные в абстрактно-геометрическом стиле, также характерном для ар деко. Наглядным примером такого типа изделий являются серьги «Каскад»¹⁴⁶ (находятся в частной коллекции), выполненные в 2004 году. Каждая из серег состоит из двух тонких контуров овальной формы из мелких сапфиров, разного размера, соединенных как звенья цепи. В каждой из серег использовано также по три граненых голубых топаза разного размера, контрастно сочетающихся с мелкими синими сапфирами. Серьги выглядят очень лаконично и изящно.

В качестве еще одного примера геометрически-абстрактного стиля ар деко в творчестве Ильгиза можно посмотреть серьги¹⁴⁷ (80 мм x 20 мм, частная коллекция) 2004 года. Они выполнены из белого золота, бриллиантов и ониксов. Контрастное сочетание черного и белого, простые геометрические формы – характерные черты ар деко – делают эти серьги отличным примером этого стиля в современном ювелирном искусстве.

¹⁴⁶ Илл. 33.

¹⁴⁷ Илл. 34.

Глава 4.

История становления марки Pigiz F.

4.1. Сотрудничество Ильгиза с зарубежными ювелирными брендами и клиентами.

В 1997 году в жизни Ильгиза появляется Дина Насырова. В следующем, 1998 году они женятся, и у них рождается первый сын, Карим. Дина отлично владеет знанием французского языка, коммуникабельна, предприимчива. Вместе с Ильгизом во Франции они достигли успеха, зарекомендовав себя как ответственную, профессиональную и слаженную команду. По настоящий момент она остается неизменным спутником и незаменимым помощником ювелира в его творческой профессиональной деятельности и занимается воспитанием его троих детей – Карима, Филиппа и старшей дочери от первого брака Ильгиза Алисы.

В 1998 году Ильгизом и Диной были предприняты попытки сотрудничества с такими всемирно известными ювелирными компаниями как Cartier и Van Cleef & Arpels. Эксперты этих гигантов производства драгоценностей высоко оценили талант мастера¹⁴⁸, но посчитали, что изготовление подобных украшений требует слишком большого количества ручного труда, следовательно, является для них невыгодным.

Компания, носящая название Lalique, в честь великого ювелира эпохи модерн, который в 1910-е годы начал отдаляться от ювелирного искусства и занялся производством художественного стекла, в наши дни продолжает традицию изготовления различных ваз и других интерьерных предметов из стекла. Ильгиз и Дина обратились к представителям компании с предложением возродить производство ювелирных украшений в стиле Рене Лалика, но и здесь их ждал отказ в связи с тем, что восстановление

¹⁴⁸ Записано со слов Дины Насыровой.

линии ювелирного производство потребовало бы огромных материальных затрат.

В России в 1998 году бушевали последствия дефолта. На фоне сложившейся ситуации Ильгизу, вернувшемуся в Татарстан, не оставалось ничего, кроме как заняться производством дешевых серебряных изделий, которые продавались в обычной палатке на казанском рынке.

В 1999 году Дина Насырова, жена ювелира, в журнале «Французы в России» натолкнулась на заметку, повествующую о некоей графине Доминик де Рокморель-Голицын. «Искусствовед по образованию, коллекционер по призванию, ювелир по профессии»¹⁴⁹, страстная поклонница всего русского, происходящая из старинного бургундского рода де Труази, госпожа де Рокморель-Голицын занималась поисками в России талантливых мастеров в сфере декоративно-прикладного искусства, в частности, ювелирного дела. Дина отослала ей множество писем по электронной почте с предложениями о сотрудничестве, но ответа не последовало до того момента, пока не появилась возможность сканирования фотографий изделий. Реакция на изображения последовала незамедлительно, и в январе 2000 года Ильгиз с женой отправились на встречу с меценатом. Она сразу приобрела некоторое количество изделий с эмалью, а также сделала крупный заказ, предоставив для его реализации собственные драгоценные камни.

Срок выполнения истекал в апреле, но в марте случилось непредвиденное, катастрофическое событие – в ювелирной мастерской в Казани была совершена кража. Ущерб составил 250 тысяч долларов. Восстанавливаться после удара такой силы было тяжело, к тому же, будучи в ответе перед госпожой де Рокморель-Голицын за все материальные ценности. Графиня с пониманием отнеслась к фатальным событиям, предложив рассрочку в выплате долга, который полностью был

¹⁴⁹ Эти эпитеты прикрепляют к имени графини во всех публикациях о ней.

выплачен Ильгизом в течение нескольких лет. На протяжении всего времени после рокового стечения обстоятельств ювелиру и его жене удалось поддерживать с заказчицей хорошие отношения, в которых они пребывают и по сегодняшний день.

В действительности, госпожа де Рокморель-Голицын, по большей части, занимается покупкой предметов искусства с целью их дальнейшей продажи¹⁵⁰. Именно благодаря стараниям графини, ювелирные украшения, созданные Ильгизом, были выставлены в витринах одного из магазинов на Вандомской площади в Париже, продающих предметы роскоши.

¹⁵⁰ Записано со слов Насыровой Дины.

4.2. Конкурсы для ювелиров в России в наши дни и участие Ильгиза в московских конкурсах ювелирного искусства.

Авторское ювелирное искусство, то есть искусство создания высокохудожественных, уникальных произведений профессиональными художниками-ювелирами, в России начало формироваться в России с начала 1960-х годов¹⁵¹ как альтернативное направление эстетически безликой деятельности советских ювелирных заводов. Сегодня авторское искусство ювелиров приобрело статус значимого художественного явления в мировой и отечественной истории культуры. Увидеть произведения творческой фантазии и ювелирного мастерства художников-индивидуалов можно на многочисленных выставках, проводимых по всему миру. Крупнейшей среди них считается ежегодная швейцарская Baselworld.

В России, так же как и в остальном мировом пространстве, организовывается множество ювелирных выставок и конкурсов. Победа на конкурсе не может не повлиять на укрепление статуса ювелира, его признания и роста популярности. Ильгиз принимал участие и одерживал победу во многих из них, поэтому, на мой взгляд, является важным проследить историю его достижений.

Впервые Ильгиз с женой присутствовали на выставке «Ювелир-2000» В Сокольниках в качестве гостей. На этом мероприятии был объявлен конкурс на лучший рекламный слоган для часов «Грифон». Четверостишие, сочиненное Диной, которая в шутку подписалась именем мужа, неожиданно для всех получило первый приз. Это случайное событие повлекло за собой знакомство с техническим директором выставки Ильгизом Садретдиновым, который тоже оказался татарин по

¹⁵¹ *Карпун А.Л.* Русское ювелирное искусство: вторая половина 19 – 20 век. Из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва). [Альбом]. М., 1994.

национальности. Он помог команде получить стенд на следующей выставке, «Ювелир-2001», где Ильгиз с премией в номинации «Ювелирный дебют» за кольцо «Лалик»¹⁵². По этой модели Ильгизом было создано еще несколько таких же колец, все из которых находятся сейчас в частных коллекциях.

В центре композиции кольца расположен граненый овальный хризолит светлого нежно-зеленого цвета. С двух сторон его «обнимают» изогнутые «крылышки» клена, в длину составляющие порядка 25 мм, на которых в природе семена, отрываясь от дерева, летят по ветру в поисках своего нового «дома».

Это изделие автором было названо именем великого ювелира эпохи ар нуво, Рене Лалика, но наиболее частым мотивом семена клена были в произведениях другого французского ювелира стиля модерн, Люсьена Гайара. Для сравнения можно рассмотреть его булавку для волос «Клен», созданную в 1906 году.

Если также вспомнить о феномене интернациональных выставок, проводимых в Париже в начале 20 века и о том, как, в частности, ювелиры экспонировали свои украшения на этих выставках, нельзя не восхититься тем, с какой дизайнерской фантазией они оформляли свои стенды. Конечно, самыми впечатляющими всегда были стенды Рене Лалика. В наши дни лишь немногие из ювелиров специально употребляют полет своего творческого воображения для того, чтобы представить свои произведения во всем их блеске и подчеркнуть свой личный стиль даже в том, как их украшения экспонированы.

Ильгиз для демонстрации своих изделий в выгодном свете заказал специальные витрины собственного дизайна, которые и сегодня возит на все выставки с собой. В их деревянные цокольные части вставлены цветные витражи в стиле ар нуво со стилизованными мотивами ирисов.

¹⁵² Илл. 35.

На следующем конкурсе, «Ювелир-2002», Ильгиз представил всеобщему вниманию кольцо «Подсолнух»¹⁵³ (находится в частной коллекции), с которым он получил диплом в номинации «Подарочные изделия». Диаметр цветка с лепестками составляет около 25 мм. Кольцо выполнено из золота с инкрустированными в него бриллиантами и изумрудами-«семечками». Лепестки подсолнуха подвижны.

В том же году, на Национальном конкурсе ювелирного дизайна «Золотое созвездие-2002» Ильгиз стал лауреатом в номинации «Драгоценная идея». В этот раз он продемонстрировал новые грани своего мастерства, представив кольцо «Альпийский усач»¹⁵⁴ (находится в частной коллекции Санкт-Петербурга). Жук (130 мм x 60 мм) выполнен из золота, топазов и синтетических сапфиров. Его «усы» плавно переходят в золотую цепь, обнимающую шею.

В 2003 году Ильгиз участвовал в Первом всероссийском бриллиантовом конкурсе «Брошь для первых дам». Целями этого конкурса являются объединение интеллектуального, научного и практического опыта дизайнеров и ювелиров, выявление талантов среди молодежи и их поддержка, а также поиск новых форм, идей, технологий. Конкурс проводится в категориях «Ювелирные изделия» и «Проекты ювелирных изделий» по номинациям «Искусство» и «Производство», в два этапа – отборочный и финальный. Оцениваются представленные работы по следующим критериям: соответствие теме, эстетичность, мастерство выполнения¹⁵⁵.

В этом конкурсе Ильгиз участвовал с кольцом «Мак»¹⁵⁶ (24 мм x 20 мм x 10 мм, находится в частной коллекции) и вновь вышел победителем. В

¹⁵³ Илл. 36.

¹⁵⁴ Илл. 37.

¹⁵⁵ О конкурсе «Брошь для первых дам». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 07.06.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/23439/>

¹⁵⁶ Илл. 38.

процессе изготовления этого кольца обтекаемой формы, с инкрустированным черными бриллиантами – «тычинками» центром, от которого расходятся ярко-красные лепестки, выполненные в технике эмали, возникли некоторые технологические сложности. Дело в том, что одной из особенностей покрытия эмалью является то, что она не ложится на белое золото, но стилистическая задумка была именно в том, чтобы изготовить кольцо из белого металла. В действительности, оно выполнено из желтого золота, на него положена эмаль, а остальная поверхность изделия обработана в технике белого родирования, что придает ему благородный, «платиновый» цвет.

На Втором всероссийском конкурсе «Брошь для первых дам», проводившемся в 2004 году в номинации «Производство» Ильгиз получил диплом «за оригинальность дизайна и высокое мастерство с присвоением знака профессионального стандарта» за брошь «Ласточки»¹⁵⁷ (80 мм x 70 мм, находится в частной коллекции Нижнего Новгорода) из золота, инкрустированную по всей поверхности бриллиантами и сапфирами. Она изображает двух птиц в полете, клюв одной из которых покоится на груди другой.

Подобный мотив часто был использован Рене Лаликом, в частности, в его булавке для волос из рога, выполненной в первые годы 20 века. Одна из ласточек держит в клюве тонкую травинку, инкрустированную мелкими бриллиантами. Крыло другой ласточки превращено в один из зубцов булавки.

Третий Всероссийский конкурс «Брошь для Первых дам» проходил в рамках выставки «Дизайн. Бриллианты. Эксклюзив» с 9 по 11 декабря 2005 года в выставочном зале Мэрии Москвы при поддержке Совета Федерации, правительства республики Саха, руководства Москвы и Российской государственной Пробирной палаты. В номинации «Готовое

¹⁵⁷ Илл. 39.

ювелирное изделие», где было выделено четыре победителя, в их числе оказался и Ильгиз, представив на конкурс брошь «Тысячелистник»¹⁵⁸ (80 мм x 40 мм).

Два натуралистически трактованных соцветия тысячелистника объединены изогнутым, инкрустированным бриллиантами, стеблем с живописно изогнутыми листьями, выполненными в технике эмали. Листья выглядят особенно естественно. Мелкие цветочки тысячелистника нежного зеленоватого оттенка выполнены также в технике эмали. В центре каждого из них закреплен мелкий бриллиант.

В этом же году на московской выставке-ярмарке «Симфония самоцветов» Ильгиз за свое кольцо «Осень»¹⁵⁹ (находится в частной коллекции) получает очередной диплом. В центре кольца находится крупный ограненный в форме треуголька берилл, который «обнимают» листья, выполненные в технике витражной эмали. В диаметре верхняя часть кольца составляет около 25 мм. Перегородки ячеек являются одновременно их прожилками. По центральной оси каждого из листьев проходит золотая полоса, инкрустированная бриллиантами. Особенную прелесть данному изделию придает эффект разных оттенков эмали, от густо-зеленого до зеленовато-коричневого, которого мастер добивается путем смешения эмалей разных цветов, часто в пределах одного компартимента, и это заставляет лишний раз восхититься высочайшим уровнем его мастерства.

Конкурс, который ежегодно устраивает алмазодобывающая компания «АЛРОСА» призван стимулировать творческую активность российских мастеров в работе с уникальными бриллиантами крупных размеров, в поиске новых форм в изделиях с мелкими и средними бриллиантами, в создании оригинальных украшений с бриллиантами фантазийных форм огранки. Участниками этого конкурса за прошедшие годы становились

¹⁵⁸ Илл. 40.

¹⁵⁹ Илл. 41.

многие производители ювелирных украшений из различных городов России – из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Смоленска, Костромы, Якутска, Ярославля¹⁶⁰. Организаторы этого мероприятия провозглашают своей целью возрождение традиций русского ювелирного искусства, выявление талантливых ювелиров и дизайнеров и создание условий для их творческого развития.

2 ноября 2006 года в центральном выставочном зале «Манеж» в рамках выставки «Гильдия ювелиров – 2006», организованной при поддержке АК «АЛРОСА», состоялось вручение призов победителям ежегодного конкурса на лучшее ювелирное изделие с бриллиантами за 2006 год¹⁶¹. Этой церемонией конкурс «АЛРОСА» отметил свой десятилетний юбилей. Он проводился по четырем основным номинациям: «Украшение с крупным бриллиантом», «Украшение с бриллиантами фантазийных форм огранки», «Бриллианты в аксессуарах и предметах интерьера» и «Украшение с мелкими бриллиантами». В последней номинации первое место занял Ильгиз, представив на суд экспертного жюри свой гарнитур «Маки». Он состоял из браслета, пары серег и кольца.

Поле гибкого, состоящего из множества прямоугольных звеньев на шарнирных соединениях, браслета¹⁶² (длина около 20 см, ширина 10 мм, находится в частной коллекции) украшено орнаментом из цветков мака на стеблях с бутонами и инкрустировано бриллиантами. Внутренняя часть изделия также не оставлена мастером без внимания. На изнаночной

¹⁶⁰ В Москве вручены награды победителям конкурса АК «АЛРОСА» на лучшее ювелирное украшение с бриллиантами. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 21.12.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/40150/>

¹⁶¹ АЛРОСА подвела итоги конкурса на лучшее ювелирное изделие с бриллиантами за 2006 год. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 07.11.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/27380/>

¹⁶² Илл. 42.

стороне каждого звена расположен прорезной узор из листьев, покрытых зеленой эмалью.

Каждая из серег¹⁶³ (50 мм x 12 мм, находятся в частной коллекции) гарнитура представляет собой эмалевый цветок мака в профиль, к которому на инкрустированной бриллиантами полосе прикреплена каплевидная подвеска. Поле подвески повторяет мотивы, уже описанные в браслете – орнамент из эмалевых цветков мака на стеблях и инкрустация бриллиантами.

Став лауреатом конкурса АК «АПРОСА», Ильгиз продолжил сотрудничество с этой компанией, войдя в жюри ее другого конкурса, на лучший эскиз изделия с бриллиантами «В новом преломлении» в 2006-2007 гг. Этот конкурс, рассчитанный на молодых дизайнеров-ювелиров не старше 30 лет, родился в 2003 году на волне бурной активизации ювелирной жизни страны¹⁶⁴. Его организаторы посчитали, что для творческого отражения быстро меняющегося политического, экономического и эмоционального состояния времени необходима энергетика молодого растущего поколения. В действительности, в своих работах молодые дизайнеры предлагают острые, порой неожиданные решения, провокационно играя со смыслами. Их произведения, часто не рассчитанные на повседневную жизнь, скорее воплощают принципы, аналогичные моде «от кутюр» или обращаются к субъективному и индивидуальному в человеке. Основное требование к эскизам состоит в том, чтобы дизайн ювелирного украшения был оригинальным и

¹⁶³ Илл. 43.

¹⁶⁴ Подведены итоги IV конкурса молодых дизайнеров-ювелиров на лучший эскиз изделия с бриллиантами «В новом преломлении». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 14.12.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/28597/>

современным, а бриллианты играли в художественном решении эскиза роль смыслового центра композиции¹⁶⁵.

На прошедшем в апреле 2007 года заседании жюри конкурса «В новом преломлении» было вынесено решение о проведении Ильгизом для конкурсантов мастер-класса с детальным обсуждением каждого эскиза, а также о последующем превращении наиболее удачных проектов в реальные ювелирные украшения¹⁶⁶. Мастер-класс скорее напоминал не столько диалог учителя и учеников, сколько профессионалов, любящих свое дело и стремящихся достичь в нем максимальных высот.

В одиннадцатом ежегодном конкурсе АК «АЛРОСА» на лучшее ювелирное украшение с бриллиантами за 2007 год Ильгиз вновь побеждает в номинации «Лучшее украшение с мелкими бриллиантами». Церемония вручения призов победителям 20 декабря 2007 года на этот раз впервые состоялась в Оружейной палате музеев Московского Кремля¹⁶⁷. Лучшую оценку жюри в своей номинации Ильгиз получил за подвеску «Снегири»¹⁶⁸ (130 мм х 60 мм, находится в личной коллекции Ильгиза).

Подвеска вытянутой каплевидной формы состоит из двух, скрепленных крапанами, слоев. Нижний слой представляет собой прорезную деталь с орнаментом из ветвей, покрытых черной эмалью. Верхняя часть также состоит из орнамента из ветвей, но инкрустированных бриллиантами. В промежутке между слоями сидят снегири, чьи грудки инкрустированы

¹⁶⁵ Заседание жюри конкурса АК «АЛРОСА» «В новом преломлении». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 11.04.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/31911/>

¹⁶⁶ Ильгиз Фазулзянов провел мастер-класс для победителей конкурса АК «АЛРОСА». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 24.05.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/33130/>

¹⁶⁷ В Москве вручены награды победителям конкурса АК «АЛРОСА» на лучшее ювелирное украшение с бриллиантами. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 21.12.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/40150/>

¹⁶⁸ Илл. 44.

мелкими рубинами и бриллиантами, а спинки покрыты серой и черной эмалью. Птички посажены на ветви верхнего слоя, причем, инкрустированные бриллиантами, они выглядят как покрытые инеем ветви деревьев зимой.

На основе анализа проведения конкурсов для ювелиров, можно сделать вывод о том, что авторское ювелирное искусство в России существует и развивается. В «манифестах» организаторов, в первую очередь, звучит их желание отыскать новые молодые таланты с их оригинальными идеями, профессионально воплощенными в старинных и новых техниках.

В свете последних лет, по неизвестным мне причинам, количество конкурсов резко сократилось. К примеру, АК «АЛРОСА» больше не проводит своих конкурсов, и «Брошь для первых дам» также более не существует. Остальные конкурсы по масштабам являются гораздо менее значительными. В последние годы Ильгиз все реже участвует в каких-либо мероприятиях подобного характера, так как он уже утвердился как профессионал, обзавелся постоянными заказчиками да и, собственно, потерял интерес к участию в конкурсах для ювелиров.

В 2009 году аукционным домом Christie's Ильгизу было предложено выставить несколько своих изделий на продажу. Торги состоялись в июне в Лондоне (South Kensington). Ювелир представил на них свой браслет «Маки»¹⁶⁹ (из гарнитура 2006 года) и серьги с изображением белых ирисов¹⁷⁰. Оба лота были проданы по цене, немного, но превышавшей эстимэйт, по телефону. В дальнейшем, Ильгиз планирует продолжать сотрудничество с аукционным домом.

¹⁶⁹ Илл. 42.

¹⁷⁰ Илл. 45.

4.3. Творческая ювелирная лаборатория Igiz F.

Сегодня Ильгиз является руководителем ювелирной мастерской, которую предпочитает называть «творческой лабораторией». Имея небольшой штат сотрудников, в количестве восьми человек, он руководит производственным процессом, поручая несложные этапы, такие как закрепка камней, полировка и другие, ученикам и помощникам. Сложную и ответственную работу и финальную доработку он выполняет всегда лично.

Создав какое-либо украшение, которое начинает пользоваться популярностью среди клиентов и чаще заказываться, Ильгиз делает силиконовый слепок, так называемую «резинку», и поручает ученикам воспроизводить последующие изделия уже по модели.

Каждое изделие мастерской изготавливается вручную, и каждое из них можно смело назвать эксклюзивным и безупречным в техническом и технологическом аспекте. Важным, на мой взгляд, фактором для оценки профессионализма любого мастера является то, что и обратная сторона изделия выглядит идеально, как и есть в произведениях Ильгиза и его мастерской. Каждое из них обладает вкусом, изяществом линий, чувством цвета и присущим только ему личным стилем, который, безусловно, сложился не без влияния, в частности, искусства французского ар нуво.

Эскизы для украшений Ильгиз делает редко, только в том случае, если этого хочет клиент. Идея рождается у мастера в голове, причем первичное представление легко может видоизмениться в процессе производства.

К любому заказу Ильгиз подходит крайне ответственно: он лично беседует с клиентом, рисует в своих мыслях тот образ, который, по его мнению, поможет личности человека раскрыться и заиграть по-новому. Ювелирное украшение – это аксессуар, но для Ильгиза это, в первую

очередь, аксессуар не к одежде, а к конкретному человеку, к личности. Важными составляющими здесь выступают чувство меры и чувство вкуса.

В качестве государственных подарков ювелирные украшения, изготовленные Ильгизом Фазулзяновым еще в Казани, имеются в коллекциях королевы Испании, супруги президента Турции, супруги посла Франции в России и других высокопоставленных особ.

Ильгиз с семьей много путешествует. В каждом городе они в обязательном порядке посещают музеи изобразительных и декоративно-прикладных искусств. С особенным удовольствием Ильгиз бывает на выставках цветов и ботанических садах. Именно там он черпает вдохновение, именно там его творческая фантазия получает новую пищу для дальнейшей работы.

Произведения Ильгиза – это синтез многовековой истории ювелирного искусства, традиционных и современных техник и собственной фантазии, изобретательности и практики.

Заключение.

В результате проделанной работы, согласно с поставленными целями и задачами исследования, были сделаны определенные **выводы**.

Точкой отсчета эволюции творческого метода ювелира Ильгиза Фазулзянова, родившегося в Татарстане в 1968 году, является восприятие им художественных традиций национального болгарского и татарского искусства. Своего рода импульсом, послужившим обращению художника к ювелирному делу, стала недолгая стажировка в одной из мастерских Таджикистана в 1992 году. Далее он изучает технику ювелирного ремесла самостоятельно. На первых порах начинающий ювелир копирует основные типы татарских украшений, практикуясь в таких ювелирных техниках, как скань и зернь. Значительным событием в жизни Ильгиза Фазулзянова становится победа на Международном фестивале искусства в Пакистане в 1994 году, где он за свой оклад для Корана получает Гран-при. По признанию самого мастера¹⁷¹, после победы на этом конкурсе он утвердился как ювелир (в частности, имеется в виду технологический, «ремесленный» аспект этой профессии), поэтому дальнейшие его поиски были направлены скорее на реализацию себя уже как художника.

Побывав сначала в Москве, затем во Франции, ювелир попадает под влияние художественных стилей конца 19 – первой половины 20 вв. – ар нуво и ар деко. Поначалу элементы этих стилей проявляются в художественном методе Ильгиза Фазулзянова как прямые цитаты, но постепенно они видоизменяются, синтезируются и формируют собственный стиль художника.

Художественные идеи ар нуво проявляются в творчестве ювелира, прежде всего, в виде использования разнообразных флоральных мотивов, таких как ирис, орхидея, тюльпан, мак. Они трактуются автором

¹⁷¹ Записано со слов Ильгиза Фазулзянова.

достаточно натуралистично, с присущей природе декоративностью. Он увлечен плавностью и текучестью линий, изысканной гибкостью силуэтов и богатством колористических оттенков.

Возможности передать самую разнообразную гамму цветов в их тонкой градации способствует освоенная ювелиром техника наложения горячей эмали. Виртуозно владея всеми разновидностями этой технологии, такими как перегородчатая, выемчатая, витражная, живописная эмаль, в своем творчестве мастер с легкостью и непринужденностью, присущей профессионалу, умеет гармонично их комбинировать, чтобы достичь необходимого эффекта выразительности.

Характерные черты ар деко встречаются в произведениях Ильгиза Фазулзянова значительно реже и чаще всего проявляются либо в выборе специфических стилевых мотивов, таких как жук-скарабей или цветок лотоса, либо в использовании абстрактно-геометрических контуров формы, либо в сочетании ярких контрастных цветов в рамках одного изделия.

Осваивая ювелирное мастерство самостоятельно, художник добивался оригинальных результатов. В деле совершенствования собственной техники художественной обработки материалов мастер обращался к изучению произведений ювелиров предшествующих эпох. Расширению его творческого диапазона способствовало изучение шедевров мирового искусства, как декоративно-прикладного, так и живописного. Большое влияние на творческую фантазию Ильгиза Фазулзянова имеет собственно природа, особенно цветы, постоянно вдохновляющие автора.

В своих украшениях ювелир гармонично сочетает такую живописную технику, как эмаль, с благородной строгостью и холодной красотой бриллиантов, которые, надо отметить, не доминируют, а, скорее, создают определенный декоративный эффект. С другой стороны, применение

бриллиантов, по словам Ильгиза, добавляет украшению «ауру власти»¹⁷². Тем не менее, в своих изделиях ювелир применяет недорогие или полудрагоценные камни, преследуя цель продемонстрировать и их природную красоту. В них он обнаруживает интересные фактуры и хроматические эффекты.

Ювелирные украшения из драгоценных металлов и камней во все времена представляют собой как произведения искусства, так и своего рода средства для материальных, «вечных» инвестиций. И если стоимость материалов определяется довольно-таки однозначно, в соответствии с рыночными показателями, то цена идеи всегда эфемерна, «цену красоты» посчитать значительно сложнее. Поэтому обладание эксклюзивным драгоценным украшением авторской работы, сохранившим индивидуальность художника сродни обладанию произведением искусства.

Ильгиз определяет свой рыночный сегмент как «коллекционные вещи с интересной художественной идеей, высокого класса, сделанные профессионально»¹⁷³. Сложившаяся в современном мире ситуация с ювелирным искусством подразумевает превалирование геометрических форм или тенденций, связанных с советским «филигранным» дизайном 1970-х годов. Отсутствие в России как таковой школы ювелирного искусства, устаревшая материально-техническая база – все это не может не отразиться на характере идей и, собственно, качестве изделий. На сегодняшний день имеется лишь небольшое, ограниченное количество

¹⁷²Ильгиз Фазулзянов: Бриллианты добавляют украшению ауру власти. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 31.08.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/60056/>

¹⁷³Ильгиз Фазулзянов: Бриллианты добавляют украшению ауру власти. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 31.08.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/60056/>

художников-ювелиров, которые бы могли реализовать свои художественные идеи и амбиции в собственных произведениях.

Список использованных источников и литературы

I. Источники

1. Ilgiz F. – M., 2007.

II. Литература.

2. Бариев Р.Х. Волжские булгары: История и культура. – СПб., 2005.
3. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. – Л., 1982.
4. Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань, 1984.
5. Валеев Ф.Х. Орнамент казанских татар. – Казань, 2002.
6. Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань, 1987.
7. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана 1920-х – начала 1990-х гг. – Казань, 1995.
8. Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М., 1990.
9. Гилодо А. Русская эмаль. Вторая половина 19 – 20 век. – М., 1996.
10. Государственная Оружейная палата Московского Кремля. / Сост.: Богуславский Г.А. – М., 1958.
11. Государственная Оружейная палата. / Бобровницкая И.А., Кириллова Л.П., Ларченко М.Н. и др. – М., 1988.
12. Государственный исторический музей, Москва. Шедевры ювелирного искусства. / Авт.-сост.: Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. – Л., 1986.
13. Дункан Э. Луис К. Тиффани. Собрание Музея-сада. – М., 2009.
14. Забозлаева Т.Б. Драгоценности в русской культуре 18-20 вв. – СПб., 2003.

15. Золотое и серебряное дело 15-20 вв. [Территория СССР]. / Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. – М., 1983.
16. Искусство русских ювелиров. Девять веков истории. Сокровища Оружейной палаты. / Журавлева В.Л., Костина И.Д., Мунтян Т.Н. – М., 2004.
17. История русского искусства. В 13 т. Т.4. – М., Изд-во АН СССР, 1959.
18. Карпун А.Л. Русское ювелирное искусство: вторая половина 19 – 20 век. Из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва). [Альбом.]. – М., 1994.
19. Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии. // Советское искусствознание-78. – Вып. 2. – М., 1979.
20. Макграс Дж. Декоративная отделка ювелирных изделий. – М., 2007.
21. Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М., 2005.
22. Марченков В.И. Ювелирное дело. Практическое пособие. – М., 1992.
23. Мидан Ж.-П. Модерн. Франция. – М., 1999.
24. Мунтян Т. Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты. – М., 2000.
25. Новиков В.П., Павлов В.С. Ручное изготовление ювелирных украшений. – Л., 1991.
26. Постникова-Лосева М.М. Русская золотая и серебряная скань. – М., 1981.
27. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. 16-19 вв. – М., 1974.
28. Родимцева И.А. Ювелирные изделия фирмы Фаберже. – М., 1971.
29. Русская эмаль 12 - начала 20 вв. из собрания Государственного Эрмитажа. / Калязина Н.В., Комелова Г.Н., Косточкина Н.Д., Костюк О.Г., Орлова К.А. – Л., 1987.

30. Русские ювелирные украшения 16-20 вв. из собрания Государственного исторического музея. / Медведева Г., Платонова Н., Постникова-Лосева М., Смородинова Г., Троепольская Н. – М., 2002.
31. Русское золото 16 – начала 20 вв. из фондов Государственных музеев Московского Кремля. / Коварская С.Я., Костина И.Д., Шакурова Е.В. – М., 1987.
32. Русское золотое и серебряное дело 15 – 20 вв. / Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. – М., 1967.
33. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – М., 1989.
34. Сарабьянов Д.В. Модерн. – М., 2001.
35. Сокровища культуры Татарстана: Историческое наследие. Культура и искусство. / Гл. ред. Тарунов А.М. – М., 2004.
36. Сулова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – начала XX вв. – М., 1980.
37. Сулова С.В. Татарские ювелирные украшения. – Казань, 1980.
38. Уткин П.И. Русские ювелирные украшения. – М., 1970.
39. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Köln, 1996.
40. Флеров А.В. Технологии художественной обработки металлов. – М., 1968.
41. Харди У. Путеводитель по стилю Ар Нуво. – М., 1998.
42. Хиллер Б. Стиль XX века. – М., 2004.
43. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль ар деко. – М., 2005.
44. Элдридж А. Альфонс Муха. Триумф стиля модерн. – М., 2001.
45. Ювелирное искусство России./ Сост. Тищенко Т.В. – М., 2002.
46. Art Deco. 1910-1939. / Benton Ch., Benton T., Wood Gh. – London, 2003.
47. Art Nouveau. The Style of the 1890s. / Abbate Fr., Evans E. – London, 1972.
48. Arwas V. Art Deco. – New York, 1980.

49. Arwas V. Art Nouveau. The French Aesthetic. – London, 2002.
50. Baal-Teshuva J. Louis Comfort Tiffany. – Köln, 2001.
51. Barilly R. Art Nouveau. – London, 1969.
52. Barsali I.B. Europaisches Email. – Wissen Verlag Herrsching, 1980.
53. Bary Sh. Jewellery 1789-1910. The International Era. In 2 volumes. Vol. 2.: 1862-1910. – Woodbridge, 1987.
54. Battersby M. Art Nouveau. – Hamlyn, 1969.
55. Becker I. Schmuckkunst im Jugendstil. – Berlin, 1988.
56. Becker V. Art Nouveau Jewelry. – London, 2000.
57. Cartier. ИННОВАЦИИ XX века. – Paris, 2007.
58. Duncan A. American Art Deco. – New York, 1986.
59. Duncan A. Art Deco. – London, 1988.
60. Duncan A. Art Nouveau. – London, 2001.
61. Duncan A. The Paris Salons. 1895-1914. In 6 volumes. Vol. 1, 2.: Art Nouveau designers at jewellery. – Woodbridge, 2002.
62. Egger G. Bürgerlicher Schmuck. 15 bis 20 Jahrhundert. – München, 1984.
63. Greenhalgh P. Art Nouveau. 1890-1914. – London, 2000.
64. Habsburg G. Faberge. Hofjuwelier der Zaren. – München, 1986.
65. Lancaster D. Art Nouveau Jewelry. The Connoisseur's Guide. – Boston, 1996.
66. Mirabella G. Tiffany & Co. – Paris, 1997.
67. Nadelhoffer H. Cartier. Jewelers Extraordinary. – New York, 1984.
68. Raulet S. Bijoux Art Deco. – Paris, 1984.
69. Raulet S. Van Cleef & Arpels. – München, 1998.
70. René Lalique. Exceptional Jewellery. 1890-1912. – Milano, 2007.
71. Weber Ch. Art Deco Schmuck. – Stuttgart, 2002.
72. Zaczek I. Essential Art Deco. – London, 2001.

III. Справочные и информационные издания.

73. Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. – М., 2005.
74. Блестящая эпоха Фаберже. С.-Петербург – Париж – Москва. Выставка в Екатерининском дворце Царского села. [Кат. выст.]. – СПб., 1992.
75. Европейские ювелирные украшения. Историзм и югендстиль. 1850-1920. Работы из собрания музея украшений Пфорцхайма. [Кат.выст.] – Königsbach-Stein, 1996.
76. Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного исторического музея и его филиалов. – М., 1962.
77. Миллер Дж. Модерн. Путеводитель коллекционера. – М., 2005.
78. Миллер Дж. Ювелирные украшения. Путеводитель коллекционера. – М., 2004.
79. Мир Фаберже. [Кат.выст.] – Москва-Вена, 1992.
80. Antiquaires et Metiers d'Art au Futuroscope. Salon International du 8 au 11 mai 1997. [Кат.выст.] – Пуатье, 1997.
81. Phaidon. Encyclopedia of Decorative Arts. 1890-1940. – Oxford, 1978.

IV. Электронные ресурсы.

82. АЛРОСА подвела итоги конкурса на лучшее ювелирное изделие с бриллиантами за 2006 год. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 07.11.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/27380/>
83. В Москве вручены награды победителям конкурса АК «АЛРОСА» на лучшее ювелирное украшение с бриллиантами. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 21.12.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/40150/>

84. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/1/>
85. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Татарская филигрань: в контексте генезиса и развития ювелирного искусства. / Из истории татарского народного искусства. – Казань, 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://luiza-m.narod.ru/smi/tarih/39-yuvelir.htm>
86. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Татарское национальное искусство: к проблеме этнокультурного единства. // Электронное науч. изд. «Тюрко-татарский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/2/>
87. Заседание жюри конкурса АК «АЛРОСА» «В новом преломлении». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 11.04.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/31911/>
88. Ильгиз Фазулзянов: Бриллианты добавляют украшению ауру власти. // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 31.08.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/60056/>
89. Ильгиз Фазулзянов провел мастер-класс для победителей конкурса АК «АЛРОСА». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 24.05.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/33130/>
90. Итоги III Всероссийского конкурса «Брошь для Первых Дам». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 16.12.2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/18695/>

91. О конкурсе «Брошь для первых дам». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 07.06.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r5/23439/>
92. Подведены итоги IV конкурса молодых дизайнеров-ювелиров на лучший эскиз изделия с бриллиантами «В новом преломлении». // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть». – 14.12.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/news/r15/28597/>
93. Сулова С.В Татарское народное декоративно-прикладное искусство. / Этнография татарского народа. – Казань, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://luiza-m.narod.ru/smi/tarih/21-ndisk.htm>
94. Шагеева Р. Живая нить времен [Электронный ресурс]. // Татарский мир. – 2005. - №2. – Казань, 2005. – Режим доступа: <http://www.tatmir.ru/article.shtml?article=675§ion=0&heading=148>
95. Шагеева Р. Тайна татарской Моны Лизы. В поисках утраченных сокровищ [Электронный ресурс]. // Казань. – 1999. – № 5/6. – Режим доступа: <http://kazadmin.narod.ru/history/1000years/shageeva.html>
96. Энциклопедия // Информационно-аналитическое агентство «Русская ювелирная сеть» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jewellernet.ru/encyclopedia/>
97. Ilgiz.com. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ilgiz.com/>

