

ПЕРФИЛЬЕВА И.Ю.

Ювелирное дело XX века: от «гарнирования» костюма к арт-объекту

Ювелирное дело как «самое близкое искусство» тесно связано с социокультурной историей общества: материально-художественной, социальной, политической, экономической, научно-технической сферами его развития, но в первую очередь с фигурой и метафизикой человека. В ювелирном искусстве, как ни в каком другом, особенно ярко проявляются противоречия, охватывающие общество в периоды перемен. Поэтому эволюция авторского ювелирного искусства исследуется в контексте основных событий XX – начала XXI веков, а также ключевых этапов стилистической эволюции художественной культуры этого периода. В первой половине XX века важное значение имели Первая и Вторая мировые войны. Во второй половине столетия ювелирное дело вливается в авангардные направления изобразительного искусства как самостоятельный вид пластических искусств. Иначе говоря, в середине столетия появился новый видовой жанр – «художественные украшения», как его определили западноевропейские исследователи, или «авторское ювелирное искусство», как это направление ювелирного дела стали называть в СССР. Это, несомненно, был период взлета ювелирного искусства, когда к созданию ювелирных произведений обратились мастера-реформаторы изобразительного искусства. Как следствие процесса художественной интеграции оно видоизменилось, усвоив эстетические принципы актуального искусства и новых художественных практик, обретя новые формы. И что интересно, он произошел практически одновременно и на Западе и в России. Важно также подчеркнуть, что интерес со стороны художников коснулся исключительно украшений. Современные ювелирные арт-объекты суть документы настоящего этапа многовековой истории этого вида искусства.

Ключевые слова: ювелирное искусство, Первая мировая война, Вторая мировая война, социально-экономическое развитие общества, авангардные направления, ВХУТЕМАС, Баухауз, пластическая система, тело человека, предметная форма украшения, пространственная композиция.

Перфильева Ирина Юрьевна

Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
perfileva-irina@yandex.ru

Key words: jewelry, World War I, World War II, socio-economic development of society, avant-garde trends, VKHUTEMAS, Bauhaus, plastic system, human body, object form of decoration, spatial composition.

Perfileva Irina Yu.

PhD, associate professor, leading researcher, Department of Arts and Crafts, Scientific Research Institute of the Fine Arts Theory and History, The Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
perfileva-irina@yandex.ru

PERFILYEVA IRINA YU.

Jewelry of the 20th Century: From “Garnishing” a Costume to an Art Object

Jewelry as the “closest art” is closely connected with the socio-cultural history of society: material, artistic, social, political, economic, scientific and technical spheres of its development, but first of all with the figure and metaphysics of man. In jewelry art, as in no other, especially vividly manifest contradictions that encompass society in times of change. Therefore, the evolution of the author’s jewelry art is studied in the context of the main events of the 20th – early 21st centuries, as well as the key stages of the stylistic evolution of artistic culture of this period. In the first half of the twentieth century, World War I and II were of great influence. In the second half of the century the jewelry business joins the avant-garde directions of fine arts as an independent type of plastic arts. In other words, in the middle of the century a new species genre appeared – “artistic jewelry”, as it was defined by Western European researchers, or “author’s jewelry art”, as this direction of jewelry was called in the USSR. This, undoubtedly, was the period of the rise of jewelry art, when the creation of jewelry works was addressed by masters-reformers of fine arts. As a result of the process of artistic integration, it has changed, having mastered the aesthetic principles of contemporary art and new artistic practices, finding new forms. And interestingly, it occurred almost simultaneously in the West and in Russia. It is also important to emphasize that the interest of the artists concerned only jewelry. Modern jewelry art objects are the documents of the present stage of the centuries-old history of this kind of art. Western European artists of the postwar generation often used the “decorations” to make a statement about his work as a mission, creating a “protest” jewelry macroinstallation.

Определение «самое близкое искусство», в конце 1960-х примененное А.Б. Салтыковым к керамике, в отношении ювелирных украшений можно понимать буквально [18]. Во-первых, среда их бытования – фигура человека. Во-вторых, ювелирное дело теснейшим образом связано с материально-художественной, социокультурной, политической, экономической и научно-технической историей общества. Справедливо замечено: «Суть вещи неизменна... Но форма! – форма вещи есть ее координата во времени и пространстве. Идеи времени берут вещь в союзники или объявляют ей войну, ориентируясь на ее форму» [25, с. 218]. И потому в ювелирном искусстве, как, может быть, ни в каком другом, особенно ярко проявляются противоречия, охватывающие общество в периоды перемен. В его художественно-стилистическом развитии в течение XX и в начале XXI века отразились все поворотные точки истории этого хронологического периода, которые современными исследователями определены как «прокреативные зоны» [29, с. 79], так или иначе связанные с войнами и творческим переживанием их последствий.

Именно в XX веке, точнее в середине столетия, появился видовой жанр – «художественные украшения», как его определили западноевропейские исследователи [30, с. 270–293], или «авторское ювелирное искусство», как это направление ювелирного дела стали называть в СССР [11, с. 31]. Это, несомненно, был период взлета ювелирного искусства, когда к созданию ювелирных произведений обратились мастера-реформаторы изобразительного искусства. И что интересно, он произошел практически одновременно и на Западе, и в России. Важно также подчеркнуть, что интерес со стороны художников коснулся исключительно украшений, которые появились

на самых ранних стадиях развития человеческого общества, даже раньше одежды, и гносеологически связаны с фигурой и метафизикой человека. И уже поэтому, их художественно-стилистическое развитие напрямую зависит от истории материальной культуры и социокультурного развития цивилизации.

В контексте данной темы нет смысла углубляться в древнейшие периоды истории. Это самостоятельная и очень большая тема. Остановимся только на тех поворотных моментах в истории ювелирного искусства XX века, в течение которых ювелирное дело не раз переживало кардинальные перемены в характере своего художественно-стилистического развития, инспирированного теми или иными социокультурными и экономическими факторами. Кроме основного историко-проблемного подхода в рамках искусствоведческого исследования мы используем также культурологический (социокультурный) анализ.

В отличие от российской, западноевропейская литература, посвященная вопросам художественно-стилистической эволюции ювелирного искусства, чрезвычайно обширна. И это в известной мере определяет ее характер. Если в отечественной науке книги по ювелирному искусству выходят раз в несколько лет, то на Западе в течение года появляется множество книг. Отсюда и жанровое многообразие. Западноевропейскими искусствоведами и известными художниками большое внимание уделяется не столько общим проблемам, сколько конкретным вопросам, возникающим в ходе развития этого вида искусства. Так публикации последних лет анализируют результаты поддержки и содействия участию молодых художников в национальных и международных выставках, популяризации их творчества, что, в частности, нашло отражение в проекте «Рукопожатие» [33]. Поскольку процесс развития искусства украшений идет на Западе не только динамично, но и планомерно, то исследователи регулярно отслеживают определенные итоги того или иного творческо-образовательного начинания [35]. В силу чрезвычайного многообразия существующих сегодня в Западной Европе уникальных авторских методов в искусстве художественных украшений здесь сложилась практика монографических изданий несколькими авторами, в которых арт-практика одного художника исследуется с разных позиций. В совокупности такие издания позволяют полнее освещать много-

аспектность современных авангардных стилистик. Это может быть процесс формотворческого эксперимента [37], [36] или увлечение «нетрадиционными» материалами [30], преобразование в ювелирном искусстве природных мотивов [44], [38].

Исследуемый в данной статье вопрос о том, что такое современные украшения, чем они являются для носящего и наблюдающего за ними, был поднят в Европе с середины 1980-х годов, но он не теряет актуальности и в современной науке [40], [43]. Как эта проблема трансформировалась в начале XXI века в значительной мере представляет книга «Narrative Jewelry» [34]. Но повторим, сосредотачиваясь на конкретных вопросах западноевропейские исследователи не обращаются к проблеме художественной интеграции, влиянию актуального искусства и современных арт-практик на творческие поиски художников-ювелиров.

Первым важным шагом на пути эволюции ювелирного дела как вида пластических искусств стала проявившаяся на Парижской выставке декоративных искусств 1925 года тенденция к синтезу творческих поисков мастеров изобразительного искусства и художников-ювелиров. Именно здесь, в той или иной степени, получила развитие идея первостепенности авторской концепции, на рубеже XIX–XX веков заявленная Р. Лаликом, который впервые заговорил о правах ювелирных изделий из недорогих материалов как самостоятельной сферы ювелирного дела, альтернативной бижутерии как таковой в первоначальном понимании термина – дешевых копий дорогих украшений. Другим новатором в создании художественных украшений был А. Ван де Вельде, создававший для своей супруги не только платья, но и украшения [42, с. 171–173].

Знаковые исторические события начала века – Первая мировая война и волна революций, прокатившаяся по странам Западной Европы, – не только ужаснули человечество, но поставили его перед необходимостью осознания новой реальности. В 1920-е, подобно первобытному человеку, современные люди оказались беззащитными перед масштабом разрушительной силы научно-технического прогресса, когда созданное гением инженерной мысли человека

обернулось против своего создателя. Вещь как таковая, включая и ювелирные украшения, фактически перестает быть предметом комфорта. На смену текучим линиям ар-нуво приходят жесткие, угловатые, футуристические предметные формы.

Традиционные драгоценности в годы войны фактически утрачивают лидирующие позиции в ювелирном искусстве, уходят с авансены как эталоны стиля. Они либо прячутся в сейфы банков, либо жертвуются на победу. Их сменили более функциональные изделия: большую популярность обрели сигаретницы, портсигары и часы, – востребованные женщинами, чей общественный статус претерпел существенные изменения. В годы войны они водили автомобили и работали в госпиталях, что отразилось в моде, четко дифференцированной на дневную и вечернюю. Ведущие ювелирные дома: Картье, Бушерон, Ван Клиф и Арпельс и другие кардинально пересматривают сложившийся ранее фирменный стиль и расширяют ассортимент в соответствии со спросом на многофункциональные предметные формы украшений. Широкую популярность завоевывают украшения, состоящие из нескольких модулей – клипсов, которые можно носить как броши на шляпе и лацкане жакета или в виде пряжки на поясе.

Вовлечению в ювелирное дело влияний авангардных направлений изобразительного искусства, существенно разнообразивших систему актуальных декоративных мотивов украшений, способствовала богатая творческая атмосфера послевоенного Парижа. Особая заслуга в этом принадлежит Жану Фуке. Наследник известного парижского ювелира Жоржа Фуке, который в свое время сотрудничал с Альфон-



Илл. 1. Эскиз застежки. 1920-е. Кассандр для дома Фуке. Бумага, гуашь

сом Мухой, он получил классическое художественное образование, позволившее ему легко проникнуться вдохновением ремесленников, живописцев, скульпторов, музыкантов, поэтов и архитекторов, царившим на Монпарнасе [39, с. 174]. Ювелирный дом Фуке, продолжая традицию, активно сотрудничал с архитекторами и художниками, мастерами беспредметной живописи. Эскизы украшений для него создавали Эрик Багг и Кассандр.

Мастера изобразительного искусства принесли в ювелирное дело принципиально иное отношение к материалам и технико-технологическим приемам. Ювелирное изделие являлось уже не только функциональной вещью, но произведением искусства. За этим последовало расширение палитры материалов. «Нетрадиционные», новые материалы: сталь, эбонит, лак, стекло – активно использовались наравне в золотом, уже не говоря о серебре. Критерием отбора материалов и технологий стали их художественно-выразительные свойства, в наибольшей мере соответствующие новой эстетике и образности эпохи машинерии.

Абстрактная живопись как один из выразительнейших языков своей эпохи также прекрасно соответствовала поискам художников-ювелиров новых «натурных мотивов». Художественно-образная система ювелирных произведений ар-деко охватывает широкий диапазон технократических объектов: от конвейера и до архитектуры.

Но, несмотря на значительное влияние авангардных направлений изобразительного искусства первой четверти XX века, настоящими реформаторами в украшениях все же стали ювелиры, в творчестве которых чувство пластики предметной формы счастливо соединилось с эрудицией и интеллектуальностью поколения художников 1920–1930-х. Лидерами были французы, наследники известных ювелиров, дипломированные художники: Жан Фуке, Жерар Сандоз, Раймон Тамплие.

Они отстаивали свои новаторские позиции не только в творчестве, но и в периодической печати. В статье 1929 года «Современные ювелирные изделия. Ренессанс французского искусства и индустрии роскоши» Ж. Сандоз писал: «Сегодня ювелирные произведения, непосредственно вдохновленные... современной эстетикой, должны быть простыми и строгими, построенными без слишком сложного орнамента» [39, с. 173]. Это отчасти объясняет, почему ювелиры

обратились к таким «натурным» мотивам, как семафор, артиллерийский снаряд и подшипник или коленчатый вал.

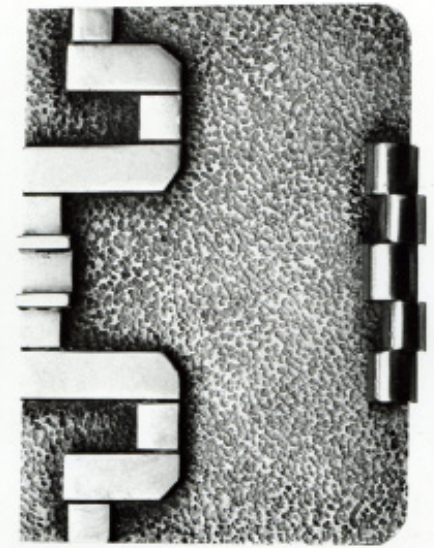
Со временем они научились преодолевать непосредственность впечатлений, о чем свидетельствуют произведения Ж. Депре и Р. Тамплие.

В советской России по объективным причинам это движение не имело размаха, сопоставимого с западноевропейским. В эти годы, несмотря на отсутствие официального запрета, украшения откровенно игнорировались как проявление «буржуазности» и идеологической несознательности. Использование в производстве украшений драгоценных камней

и благородных металлов жестко регламентировалось введением государственной монополии на их добычу и обработку. Специальным постановлением от 27 июля 1918 года запрещалось «начиная с 15 января 1918 года и вплоть до особого распоряжения производить драгоценные изделия из золота за исключением обручальных колец, превышающих один золотник (4,266 грамма), крестильных крестов не свыше полузолотника, брошей не свыше двух золотников, цепей и браслетов не свыше шести золотников и прочих изделий не свыше трех золотников весом. Притом все указанные изделия не должны превышать 36-ю пробу» [19, с. 133–134].

И все же! Тема «научно-технического прогресса» отражена в изделиях-идеалах, в которых нашла воплощение концепция времени великих преобразований, когда «ответственность за вещь была ответственностью перед обществом» [25, с. 212].

Первые авторские художественные украшения в советской России, несмотря на идеологическое неприятие их как таковых, появились уже в начале 1920-х как реакция на фактический запрет.



Илл. 2. Брошь «Коленчатый вал». Около 1930. Ж. Депре. Серебро

Украшения из альтернативного ювелирному делу материала, фарфора на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде создавала Е.Я. Данько. Стилистически эти артефакты эпохи представляют овеянное стремление к сохранению частички ушедшего мира, мирискуснических традиций, оттолкнуться от которых были готовы далеко не все художники, а тем более рядовые члены общества.

На другой чаше исторических весов ювелирного дела – произведения советских конструктивистов. Среди значков этого времени особенно интересны образцы корпоративной эмблематики первой половины 1920-х А.М. Родченко, разработанные им для авиатранспортной организации Российское общество добровольного воздушного флота («Добролет»)⁽¹⁾. Интерес представляет синтез классических ювелирных решений и авангардного графического дизайна. Основой для значков послужили изделия из серебра или недрагоценного металла с эмалью по гильоширу. Цвета прозрачной эмали – жемчужный, голубой, сиреневый или красный, да и сами формы традиционных овальных и круглых брошей, зажимов для галстука и других изделий, свидетельствуют о том, что, вслед за скульпторами, устанавливавшими революционные памятники на старых постаментах, художник использовал сохранившийся ассортимент дореволюционных ювелирных фабрик фирмы Фаберже, осовременив его введением стилистики «шершавого языка плаката».

Миссионерская, направленная в будущее стилистика ВХУТЕМАСа, проводником которой в Екатеринбурге стали местные Свободные государственные художественные мастерские, созданные в 1919 году на базе Художественно-промышленной школы (основана в 1902), отражена в работах неизвестных мастеров свердловской артели «Цветные камни» [5, с. 326]. Известно, что на протяжении 1919–1920 годов при СГХМ функционировали скульптурная, столярная и ювелирная мастерская. Главой краевого отдела искусства и художественной промышленности в конце 1919 года назначен особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса, один из самых активных проводников авангарда в послереволюционное время Е.В. Равдель [1, с. 225]. Не-

большие резные броши из оникса и сердолика⁽²⁾ относятся к 1925 году, когда СГХМ в Свердловске фактически уже прекратили свое существование. Но невозможно не заметить определяющее влияние эстетической программы конструктивизма на образ мышления их создателей. На сегодняшний день нет достаточных, подтвержденных архивными документами оснований относить уральские агатовые броши 1925 года к кругу художников екатеринбургских СГХМ. Но важно учитывать место их создания.

В решении ВКП(б) 1925 года о социалистической индустриализации страны Свердловску было отведено особое место. Чуть раньше, в 1923-м, тогда еще Екатеринбург становится первым в России областным городом – «столицей» Уральской области, где на протяжении 1920–1930-х формируется как самостоятельная отрасль промышленная архитектура [14, с. 57]. С 1925 года в Свердловске работает инженер-архитектор Н.А. Бойно-Родзевич, которая до этого, с 1920 по 1922 год совместно с архитектором С.В. Домбровским разрабатывала эскизный проект восстановления Ярославля после июльского восстания в 1919-м. А С.В. Домбровский в период с 1924 по 1927 год, до переезда в Свердловск, преподавал во ВХУТЕИНе. Поэтому, кто бы ни был автором брошей из собрания ВМДПНИ (фонд МНИ), появление их в этой среде вполне закономерно и подтверждает укорененность здесь конструктивистских традиций. Декларативная аскетичность этих ювелирных артефактов подчеркнута лишенностью интимности и даже гендерной ориентированности. Потенциальный потребитель – некто из будущего, неслучайно эти изделия, демонстрировавшиеся на выставке 1925 года в Париже, не были куплены, как другие образцы промышленной продукции, нашедшие своего покупателя на Западе. Революционно-романтическая прямизна создателей футуристических украшений была очевидна современникам. Оценивая изделия производственных факультетов, Я.А. Тугендхольд уже в 1923 году отмечал, что «палка слишком перегнута в сторону машинизма» [24, с. 157–158].

(1) Российское общество добровольного воздушного флота «Добролет» было организовано 14 марта (по другим данным – 17 марта) 1923 года. 29 октября 1930 года «Добролет» был переименован во Всесоюзное объединение гражданского флота.

(2) Броши поступили во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства в 1999–2000 гг. из бывшего Музея народного искусства НИИХП, куда были переданы в 1925 г. из Ленинградского кустарного музея, который, вероятно, участвовал в комплектовании экспонатов для Всемирной выставки декоративного и промышленного искусства 1925 года в Париже.

Какая роль все же отводилась украшениям в советском обществе, становится ясно из текста вводной статьи к альбому «Искусство в быту», вышедшему в 1925 году в виде приложения к журналу «Красная Нива». Авторы – Н.П. Ламанова и В.И. Мухина – отмечали, что современное экономическое состояние страны на этом этапе «не дает достаточно материальных предпосылок для того радикального преобразования всей внешней культуры, которое наступит с окончательным торжеством социализма... Эти новые формы, эта новая культурность в одежде, обстановке и оборудовании быта... могут быть достигнуты без помощи специалистов-профессионалов – творческими силами трудовой семьи, школьного или клубного коллектива» [22, с. 152–153]. Иначе говоря, Н.П. Ламанова и В.И. Мухина уповали на творческую энергию самостоятельных творцов.

Модели Н.П. Ламановой и В.И. Мухиной, успешно экспонировавшиеся на Всемирной выставке декоративного и промышленного искусства в Париже в 1925 году и отмеченные Гран-при, дополнялись украшениями из «самых простых материалов». Для «ювелирных» изделий, доступных мастерству самостоятельных художников, были выбраны бусы из кусочков дерева, раковин, «камешков» и хлебного мякиша. В каждой вещи «искусно подчеркивались природные качества материала» [22, с. 153].

Модную бижутерию от Н.П. Ламановой и В.И. Мухиной вряд ли можно отнести к ювелирному искусству, даже учитывая социально-экономический контекст ранней советской эпохи. Но этот факт, безусловно, приоткрывает завесу над тайной бытования украшений как таковых на рубеже 1910–1920-х.

Яркую картину «функционирования» ювелирных изделий в 1919 году дал А.Б. Мариенгоф в романе «Циники»: «Ольга вынимает из уха маленький бриллиантик и отдает извозчику» [13, с. 53]. И еще: «Женщина увешана „драгоценностями“. В дорогих оправках сияют фальшивые бриллианты. Чувствуется, что это новые жильцы. Они похожи на буржуа военного времени» [13, с. 59].

В то же время о том, что и в голодные послереволюционные годы женщины думали и даже мечтали об украшениях, вспоминала и М.И. Цветаева: « – Сонечка, почему вы никогда не носите бус? – Потому что у меня их нет, Марина. – А я думала – не любите... – О, Марина! Я бы душу отдала за ожерелье – коралловое» [28, с. 211]. Да

и сама М.И. Цветаева страстно любила серебро, часто покупая его тогда на последние деньги, о чем она не раз писала в своих воспоминаниях [27, с. 185].

Из мемуаров В. Катаняна узнаем, что сестра Л.Ю. Брик Э. Триоле, разойдясь в 1923 году с мужем, жила в бедности, но вскоре стала зарабатывать: «Она была „рукастая“ и начала делать бусы из чего попало – вплоть до метлахской плитки. Продавала она их в модные магазины Парижа. <...> Она присылала бусы Лиле и своим приятельницам, и еще долго их можно было видеть на пожилых дамах» [9, с. 129].

К рубежу 1920–1930-х взаимоотношения авангардных художественно-стилистических направлений и бытовых предметных форм в России несколько смягчаются. Н.М. Суетин в фарфоровых и эмальерных супрематических произведениях этого времени как будто возвращается к опытам построения конструкции средствами супрематической живописи, которую В.И. Ракитин назвал «супрематическим телом» [17, с. 34–41]. Он не просто обращается здесь к своим более ранним творческим поискам, но апробирует их в новых материалах – эмалях и фарфоре – и в других предметных формах, более приближенных к человеку.

Разницу в подходах прекрасно иллюстрируют фарфоровая брошь и эмальерная пудреница из собрания ГРМ. Они и динамичны, и пространственны, что типично для творчества художника в начале 1920-х, когда он работал в мастерских УНОВИС. Роспись эмальерной пудреницы и фарфоровой броши не столько декорирует их форму, сколько конструирует ее, сосредотачивая внимание на художественной ценности супрематического рисунка. В то же время, в поисках выразительных ритмов, соотношений и пропорций в композиции цветowych полос, мастер не только реализует принципы раннего периода внутренней стилистической эволюции супрематической живописи [21, с. 76], но и подчиняет рисунок предметной форме.

Прямоугольные элементы декора пудреницы располагаются в сложных динамичных комбинациях по взаимно перпендикулярным и параллельным осям, по диагонали относительно поля эмалевого вставки. Сохраняется и полихромность колорита ранней супрематической живописи – зеленый и красной охры цвета эмали по гильоширу. В многослойности композиции, состоящей из наложенных

друг на друга прямоугольников различного размера и конфигурации, отчетливо угадывается влияние «архитектонов» художника, также относящихся к 1920-м.

Композиция росписи броши, напротив, очевидно, стремится к классицистической уравновешенности, к покою, тяготеет к симметрии, подчеркивающей прямоугольный абрис вполне функционального украшения. На смену динамичности приходит ощущение предельно спрессованного пространства. Прозрачный зеленый прямоугольник как будто прижат глухим черным к белому фону. Супрематическая композиция представлена художником не в боковом ракурсе, а во фронтальной проекции сверху.

Обращение Н.М. Суетина к ювелирному делу вполне логично не только в контексте широкого круга творческих интересов художника. Его ювелирные произведения подтверждают, что параллельно с государственной системой «ценности произведений искусства» в художественной среде сохранялась своя внутренняя, так или иначе противоположная официально признанной.

Во второй половине 1930-х характер влияния авангардной стилистики и предметной формы украшения отражает ужесточившуюся идеологическую линию, проводимую на государственном уровне. Эмальерные броши с изображением советской эмблематики Н.М. Суетина и ученицы П.Н. Филонова Л.Н. Тагриной – пример попытки их «примирения», поиска творческого компромисса между искусством и политикой. Локальные плоскости беспредметной живописи не только обретают узнаваемые очертания «серпа и молота», но фактурную разделку в виде фрагмента кирпичной кладки. Советский вариант позднего ар-деко расцветивается актуальными «натурными мотивами».

Свою роль в модификации художественной стилистики ювелирных изделий сыграла Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ), которая задумывалась как временная экспозиция достижений сельского хозяйства, посвященная 20-летию советской власти. Вслед за началом строительства павильонов приступили к распределению государственных заказов на предприятия промысловой кооперации, в том числе выпускавшие художественные изделия из металла. В процессе работы над выставочными произведениями впервые было обращено внимание на национальные художественные традиции.

Ситуация усугубилась запланированным участием СССР во Всемирной выставке 1937 года в Париже, которая проводилась под девизом «Искусство и техника в современной жизни». Коллективы традиционных центров, где часто не было профессиональных художников, просто не могли справиться с таким объемом работы, обусловленным монументальностью задуманных мероприятий для двух выставок сразу. Поэтому первоочередной задачей стало участие в Парижской выставке. Успех СССР на Всемирной выставке 1937 года в определенном смысле позволил усилить впечатление широкого международного признания. Это, в свою очередь, артикулировало высокую идеологическую значимость участия СССР во Всемирной выставке 1939–1940 годов в Нью-Йорке под девизом «Мир завтрашнего дня». Таким образом, торжественное открытие ВСХВ 1 августа 1939 года происходило в историческом контексте выхода СССР на мировую арену современного технического прогресса.

В соответствии с победно-созидательным пафосом времени, право на участие в выставке завоевывалось в социалистическом соревновании, окончательные итоги которого подводил Главный выставочный комитет. Таким образом, уже в самом начале приоритет получали «выдающиеся», идеологически соответствующие тематике, призванной отразить положительные стороны проведенной в сельском хозяйстве коллективизации. А так как достижения были по преимуществу уникальные, не имевшие массового распространения, «показательные», то и продукцию промысловой кооперации на выставке представляли не тиражные, а уникальные произведения, над созданием которых трудился весь коллектив артелей.



Илл. 3. Брошь. 1920–1930-е.
Н.М. Суетин. Металл, эмаль по
гильоширу. Частная коллекция

При подготовке к Всемирной выставке 1937 года в Париже красноселы разработали коллекцию изделий в традиционной технике русского ювелирного дела – скани (филиграни). Акцент был сделан на ритмическом чередовании модульных элементов и эффектных цветовых решениях. Это сканые пряжки, подстаканники, очечники, портсигары, броши в форме веточек, бабочек, жучков, выполненные в технике гравировки, с золочением или серебрением и вставками из штампованного и граненого стекла, имитирующего цветные ювелирные камни. «Их выделяло хорошее техническое качество исполнения, разнообразие серебряных и позолоченных „кружевных“ узоров – писала исследователь народного искусства Е.Н. Хохлова, – но в художественном отношении они были далеко не совершенны» [26, с. 87]. Мастера лучших работ были награждены дипломами и золотыми медалями. Но особенно важным представляется замечание Т.М. Разиной, как бы подводящее итоги десятилетия: «Проявляя интерес к самостоятельной творческой работе, мастера еще не смогли использовать свое умение для создания целесообразных художественных изделий. В этих работах мастерство и выдумка воплотились или в безделушку, или в предмет без назначения, без художественной идеи» [16, с. 74]. Исподволь создавались условия для формирования видового жанра «уникально-выставочных произведений» декоративно-прикладного искусства или «станково-прикладного», как это направление позднее определил К.М. Кантор [8, с. 3–4]. Так было положено начало направлению, на многие годы ставшему единственной возможностью для художников-ювелиров представить публике результаты своих творческих поисков и экспериментов.

На Западе во второй половине 1930-х годов процессы развития ювелирного дела как искусства складывались иначе. В ювелирных изделиях здесь начинают доминировать богато орнаментированные крупномасштабные насыщенные флоральным декором украшения-трансформеры – сотуары, диадемы и броши, которые разбирались на сеты, состоящие из браслетов и подвесок, серег и брошей. Можно представить, как эта стилистика раздражала реформаторов искусства XX века.

Художники-модернисты – А. Колдер, П. Пикассо, М. Опенгеймер – стали создавать свои авторские ювелирные произведения, альтернативные банальным драгоценностям периода ми-

рового экономического кризиса, из подручных, недорогих материалов – медной проволоки, осколков стекла и фарфора, из гальки, декорировать их мехом, заменять камни кусочками сахара. Такие изделия предназначались для узкого круга – близких, друзей – и служили, в некотором роде, маркерами, свидетельствующими о принадлежности к определенному социальному слою – небольшой части творческой элиты.

Только перед Второй мировой войной, достигнув ко второй половине 1930-х годов определенного уровня благосостояния, советское государство допустило выпуск на Костромской ювелирной фабрике ювелирных украшений из золота. Но эталонами для них служили образцы, зафиксированные в дореволюционных альбомах эскизов. Впрочем, они в значительной мере соответствовали западной моде этих лет на флоральную орнаментку.

Если Первая мировая война объединила творческие усилия западноевропейских ювелиров и даже российских художников в обращении к будущему, в стремлении к выработке нового интернационального художественно-образного языка на основе реалий времени, то Вторая мировая война обозначила разницу устремлений художников разных стран – победителей и побежденных. В послевоенное десятилетие, в период «празднования мира» ювелиры опирались на то ценное, что имело каждое из воевавших государств – достижения своей национальной художественной культуры.

Во Франции в качестве знакового «национального достояния» оказалось творчество мастеров искусства первой трети XX века. В 1954 году Ф. Уго предложил П. Пикассо перевести в золотые изделия рисунки и керамику художника. Впоследствии ювелирный дом Уго



Илл. 4. Ожерелье. Около 1938.
А. Колдер. Медная проволока, стекло,
зеркало



Илл. 5. Подвес «Masque». 1959. Макс Эрнст.
Золото. 64×68×70 мм

в течение двадцати лет сотрудничал с такими художниками, как М. Эрнст, Ж. Арп, А. Дерен, Ж. Кокто, Ж. Люрса и другими.

Специально они не разрабатывали образцов ювелирных изделий. В лучшем случае по просьбе ювелира делался набросок, который тому предстояло перевести в золото, сохранив авторский почерк и стиль. Конечно, прежде всего, Ф. Уго преследовал свои коммерческие интересы. В послевоенное десятилетие это помогло ювелиру поднять авторитет изделий своей мастерской. Но одновременно его деятельность способствовала становлению жанра «художественных украшений» в западноевропейском ювелирном искусстве

и подняла статус ювелира-художника.

В 1967 году, вдохновленный успехом Ф. Уго, молодой миланский ювелир Дж. Монтебелло решает создать небольшую серию художественных драгоценностей под своей маркой GEM Montebello. Он также делает ставку на громкие имена – П. Пикассо, Арман, Сезар, Такис, Ман Рэй, П. Бюри, Р. Лихтенштейн. Но масштабы его деятельности превосходили ожидания. За период 1967–1978 годов в разработке эскизов украшений приняли участие около шестидесяти художников [31, с. 271]. В течение более чем десяти лет этот успешный менеджер демонстрировал свою коллекцию по всему миру, тем самым пробуя и укрепляя интерес публики к этому виду искусства⁽³⁾.

Стилистическая полифония и уникальность изделий его коллекции на рубеже 1950–1960-х инспирировала принципиально иной

способ формотворчества в ювелирном деле. Авторская художественная концепция окончательно утвердилась как особого рода драгоценности, имеющая несомненный приоритет перед драгоценностью материала, из которого сделано украшение.

Национально-патриотический подъем ювелирного искусства в СССР в послевоенные годы определял интерес к народному искусству. Это отразилось в ряде выставок: большая выставка «Русское народное крестьянское искусство» в Музее народного искусства в Москве (1945), Всесоюзная выставка народного декоративно-прикладного искусства в залах Государственного музея восточных культур (1946), Всесоюзные художественные выставки, которые начали регулярно проводиться с 1950 года. Хотя страна лежала в руинах, они создавали ощущение праздника и укрепляли надежду на будущее процветание.

Спрос на творческие кадры быстро рос вместе с восстановлением промышленного производства товаров народного потребления, включая ювелирные украшения. Наконец пришло осознание необходимости организации специальной подготовки художников для работы в декоративно-прикладном искусстве, в том числе в ювелирной отрасли. В 1945 в Москве и Ленинграде воссоздаются многопрофильные средние специальные учебные заведения, осуществляющие подготовку художников монументального, декоративно-прикладного, промышленного и реставрационного искусства – Московское центральное художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) (МЦХПУ) и Ленинградское художественно-промышленное училище (ЛХПУ). В 1948 году новые учебные заведения обретают статус вузов и на работу приглашаются ведущие советские художники. Так, в Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) в качестве преподавателей пришли В.Е. Егоров, Н.Н. Соболев, Г.И. Мотовилов, П.В. Кузнецов, А.В. Куприн, В.Ф. Бордиченко и другие⁽⁴⁾. А в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище начинают преподавать

(3) В 1995 или 1996 году Джанкарло Монтебелло был в Москве по приглашению одной чрезвычайно энергичной итальянской предпринимательницы русского происхождения Анны Роччи. По настоянию все той же А. Роччи уже очень пожилой миланский ювелир принимал участие в работе жюри ежегодной московской выставки-ярмарки «Ювелир» в парке «Сокольники». Автор тоже работала в этом жюри, вместе с А.Я. Степановой, Э.П. Чернухой, И.В. Шаталовой, Н.И. Коровиной. Насколько известно автору, он ничего не видел, кроме экспонентов павильонов этой торгово-промышленной выставки, и ни мало не заинтересовался российским ювелирным искусством.

(4) Следующая реорганизация МВХПУ (б. Строгановское) произойдет в 1960 году. В училище появятся три факультета: Промышленное искусство, Интерьер и оборудование, Монументально-декоративное и прикладное искусство. МВХПУ становится головным вузом среди аналогичных высших учебных заведений страны: учебные программы, разработанные в училище как типовые, применяются в других вузах.

архитекторы В.Ф. Марков, Б.В. Бабиевский и Б.А. Смирнов, который активно работает в области декоративно-прикладного искусства. При этом начальным этапом обучения в вузах было Отделение подготовки мастеров (ОПМ).

До 1952 года продолжал работать открытый в 1939-м Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), где с «прикладниками» занимались В.А. Фаворский, Р.Р. Фальк. При поступлении в МИПИДИ вела консультации Е.А. Янсон-Манизер. Среди педагогов института была и известный советский скульптор Е.Ф. Белашова.

В целом картина отечественного ювелирного дела тех лет была весьма неоднородна. Основную группу составляли мастера традиционных центров ювелирного искусства: Красное-на-Волге, Мстера, Великий Устюг, Ростов Ярославский, где целенаправленно восстанавливались традиционные художественные и технологические приемы. В творчестве ведущих профессиональных художников-ювелиров М.А. Тоне (Москва) и Ю.И. Паас-Александровой (Ленинград) «традиционная» тема представляла аналитическое исследование, имеющее целью именно развитие традиции, а не исторические реминисценции. М.А. Тоне, выпускница МИПИДИ (1946), много работала с мастерами артели «Ростовская финифть» и «Северная чернь» (Великий Устюг). На основе местных художественных традиций и уроков формотворчества, полученных от учителей – В.А. Фаворского и Р.Р. Фалька, она создавала образцы современных ювелирных украшений, и сегодня сохраняющих свою актуальность как документы эпохи. Произведения Ю.И. Паас-Александровой отличает более широкая основа. Ее интересовала вся русская художественная культура. В колье «Кружево» (1967) она отталкивается от традиционной композиции нагрудной вышивки народного костюма – рубахи, но трансформирует ее в кружевную накладку-украшение, сохраняющую исконную функцию оберега. При этом в техническом отношении колье – абсолютно ювелирное произведение, исполненное в скани, композиция которого построена по актуальному в 1960-е модульному принципу из одного типа ажурно-объемного декоративного мотива – сканой розетки «жучка». О ее произведениях критика писала, что в них «как бы концентрируется опыт и традиции многовекового золотого и серебряного дела России» [20, с. 18].



Илл. 6. Сет «Серебряная свадьба». 1969. Ю.И. Паас-Александрова. Металл, филигрань, гематит

По мере восстановления после войны промышленности и благодаря достижениям в исследовании космоса, параллельно с развитием темы «национальных традиций» проявлялся интерес к наследию конструктивизма и художественным принципам ВХУТЕМАСа. Это было свойственно произведениям Р.В. Харитоновна. Как отмечает бывший главный художник ЛПО «Русские самоцветы» С.М. Березовская, его изделия «отличались строгим, даже суховатым мужским почерком» [2, с. 527].

Художник редко создавал одно изделие или сет, чаще целый гарнитур-полупарюру, как, например, комплект серебряных украшений 1961 года, состоящий из серег, броши, заколки для волос и браслета. Во всем строе предметных форм, основанных на дизайнерских принципах, прочитывается строгость и выверенность геометрических форм, которые ведут себя по-разному, в зависимости от контекста – пространства. Ажурный декор почти брутальный и состоит из равномерно чередующихся «перегородок» одинакового сечения. Но его нарочитая упрощенность провоцирует игру воображения и вариативность компоновки украшений на фигуре человека; возможность применять брошь или браслет на ткани разного цвета и фактуры, надеть все элементы этой незамысловатой композиции или оставить лишь несколько из них. Художник демонстрирует здесь взгляд



Илл. 7. Колье-воротник. 1967.
Э. ван Леерзум, Х. Баккер. Алюминий,
анодирование. 600 мм

на украшение или комплекс украшений как на пластический объект или составную пластическую композицию, представляющую единое целое с фигурой человека. В ней уникальность ювелирного произведения реализуется через его «утилитарность»: пластические связи с человеком и образуют единую систему «человек – украшение». Формальным ключом к новому аспекту формообразования является неоконструктивистская концепция, восходящая к геометризмам П. Клее. Согласно его системе, одни и те же геометрические формы по-разному ведут себя в зависимости от контекста [15, с. 56]. Этот принцип, предназначенный для решения задачи создания образцов изделий массового промышленного производства, стал основой решения комплекта ювелирных украшений Р.В. Харитоновна. Помимо того, что по сути одна и та же форма его композиции по-разному «работает» на разных частях фигуры, благодаря возникающей множественности

вариативных ситуаций, художнику удастся создать открытую, пластически активную композицию, местом расположения которой является фигура человека.

Важно подчеркнуть, что в этот момент истории ювелирного дела как искусства самостоятельно развивающиеся в силу конкретных причин российская и западноевропейская линии пересекаются. В странах Западной Европы художники-ювелиры обращаются к наследию Баухауза. Определенную роль в этом сыграли выставки ювелирных произведений «гамбургского периода» ювелира Баухауза Н. Слущкого в Лондоне (Goldsmith's Hall) и Гамбурге (Музей искусства и дизайна) в 1961 году. В 1966-м его произведения экспонировались в Париже (в Музее декоративных искусств). А в 1968 году в Штутгарте состоялась выставка «50 лет Баухаузу». Вновь были актуализированы основные положения идеологов Баухауза: простота, целесообразность, и функциональность (В. Гропиус), многообразие конфигураций

геометрических форм, соотношения фактур и построение объема через «рисунок» линий (П. Клее), многообразие контрастов в цвете, форме и материале как стилиобразующий принцип формотворчества (И. Итттен) [6, с. 237].

Ответом художников-ювелиров своим великим предшественникам стала выставка «Объекты для ношения» в галерее «Свар» в Амстердаме (1965), где коллекцию концептуальных арт-объектов из алюминия показали голландцы Э. ван Леерзум и Х. Баккер.

В 1966 году их коллекция колье-«воротников», браслетов-«манжет» из алюминия и платьев-объектов была представлена в музее Стеделик в Эйндховене и галерее Эван Филлипс в Лондоне. Она открыла тему, которая в дальнейшем получила развитие в западноевропейском ювелирном искусстве в виде антагонистического противоречия предметных форм украшений с человеком, его фигурой.

На родине Баухауза, в Западной Германии, которая перед войной была лидером авангардного художественно-стилистического движения, деятельность художников имела характер артикулированного протеста против «буржуазного» направления в ювелирном деле – изделий из драгоценных материалов. Им противопоставлялась уникальность как индивидуальность и художественное свидетельство нашего времени [32], сформулированные пионерами немецкого авторского ювелирного искусства – Ф. Беккером в Дюссельдорфе, художниками и педагогами по классу ювелирного дела Дизайнерской школы в Пфорцхайме Р. Райлингом, К. Ульрихом и профессором Мюнхенской академии изящных искусств Г. Юнгером на основе эстетических принципов Баухауза.

С другой стороны, к разработке новой концепции ювелирного искусства их побуждали и новые технологии, возникшие в годы войны в результате бурного развития военной промышленности, и мировые открытия в области естественных наук – физики, ма-



Илл. 8. Кинетическое кольцо. 1971. Ф. Беккер.
Белое золото. Н – 55 мм

тематики, химии. Новые перспективы развития научной мысли, в свою очередь, стимулировали сближение художественно-образных систем изобразительного и декоративного, актуального и прикладного искусства, к чему в свое время стремились идеологи Баухауза.

Опьянение ощущением наступления новой эры – покорением космоса вдохновляло художников к выработке нового выразительного художественно-образного языка современного ювелирного искусства. С другой стороны, это годы масштабных социальных потрясений, студенческих волнений и первых террористических актов, показавших непрочность с большим трудом выстроенной после войны системы миропорядка, незащищенность не только стран, но и отдельного человека, его физическую уязвимость. К концу 1960-х в ювелирном искусстве начала формироваться художественная тенденция, инспирированная новой картиной мира. Отечественная художественная критика тех лет прямо подчеркивала связь тенденций в декоративно-прикладном искусстве с общими явлениями в современной художественной культуре и науке: с открытиями ученых в области строения пространства Вселенной, с освоением Космоса. «Все это создает новую общую картину мира, определяя современное восприятие пространства: от космического – к пространству города, зданий, предметов, вплоть до внутреннего психофизического пространства человека», – писала Р.М. Коваль [10, с. 214].

Именно здесь обозначилась условная граница между искусством, оперирующим художественными идеями своего времени, и ремеслом, где определяющую роль играла драгоценность материала и совершенство технического исполнения. Окончательно отказавшись от условностей аксессуара, «гарнирующего» костюм, ювелирное искусство пошло по пути освоения пространства – непосредственно сопряженного с фигурой человека и окружающего его – среды обитания. Любопытно, что и в том и в другом случае базовую основу авторских произведений составляли именно украшения, гносеологически связанные с человеком, его фигурой и метафизикой.

Интерес к телу и метафизике человека возникает практически одновременно, на разных полюсах политического противостояния. Его нельзя рассматривать также вне общего духа эпатажа, которым проникнута вся авангардистская теоретическая мысль времен «сексу-

альной революции». Достаточно вспомнить работы таких философов этого времени, как Ж. Делёз, Ю. Кристева, Р. Барт, М. Фуко⁽⁵⁾.

В совокупности это вызвало повышенное внимание к телу человека. Развитие этого направления в ювелирном искусстве в известной степени продолжило тему, начатую мастерами актуального искусства на рубеже 1950–1960-х в инсталляциях группы «NO!» (Сэм Гудман и Борис Лури, США) и перформансах 1960-х Германа Нитша, Стюарта Бридли и Джини Пейн, вскоре после распространения концепции «тело как низкое», появление которой художник и куратор М. Келли определил как тотальный, «сильнейший страх смерти и всего, что показывает тело как машину, <...> которая изнашивается» [23, с. 157].

В 1970-е процесс формирования ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств практически завершается. Теперь оно привлекает к себе внимание художников, для которых это – новая форма коммуникации с публикой, визуализация определенной социальной позиции, возможность адресовать месседж человеку как неординарному индивидууму, как это делал в своих украшениях Я. Кунеллис. Его откровенно гротескный арт-объект «Серебряные губы» (1972) представляет ювелирную разновидность «сюжетно-повествовательной» инсталляции, сакрализующей пространство фигуры человека. Причем, являясь слепком, эта «печать» строго индивидуальна по назначению.

Украшения, созданные на основе слепков частей тела, могли также принимать мемориальное значение, как, например, брошь Г. Ротмана «Ладонь Анны П. на 22.03.82» (1982). Здесь предметная форма в виде «личной печати» с уникальным рисунком, прямо размещенная на фигуре, предстает в качестве свидетельства индивидуальной/интимной связи двух людей. Иногда они принимают вид «маркеров» или чипов, которыми пользуются зоологи.

Западноевропейские художники послевоенного поколения нередко использовали «украшения» для заявления о своем творчестве

(5) В этой связи следует назвать концепции 1970-х гг.: «социальное тело» Ж. Делёза, телесность «праматери-материи» Ю. Кристевой, «тело как текст» и понятие об «эротическом текстуальном теле» Р. Барта – «Сад, Фурье, Лойола» (1971), «Удовольствие от текста» (1973), «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), «Имеет ли текст человеческие формы, является ли он фигурой, анаграммой тела? Да, но нашего эротического тела» (1977), а также работы М. Фуко – «Истории сексуальности» (1976).

как о некоей миссии. Протестные настроения ювелиров отражены в ювелирных микроинсталляциях с использованием чертежных кнопок, лезвий, ножиц, ножей, расположенных в эффектно угрожающих ракурсах непосредственно на фигуре человека, как орудия пыток. Так, «Праброшь» (1977) П. Скубича визуализирует творческое кредо художника, который смотрит на изготовление ювелирных изделий как на интеллектуальный труд, представляющий анализ менталитета современного потребителя. Владелец, по его мнению, должен развивать активное нравственное отношение к украшениям и не быть пассивным обладателем материальных ценностей. Он должен относиться к ним как к чему-то большему, нежели драгоценный декор [42, с. 211].

Такая игра значений, смена контекстов, создающих новые смысловые модификации в виде суггестивных образов, четко очерчивали границы замкнутого пространства, непосредственно прилегающего к человеку.

В России, понятно, не могло быть радикализма западноевропейских коллег по цеху. Но со временем общая направленность векторов творческих поисков в сторону непосредственного пластического синтеза с фигурой человека просматривается все отчетливее. Первые признаки непосредственного обращения к пластике и динамике

фигуры человека в конце 1960-х заметны в произведениях москвичей, художников-ювелиров Ф.А. Кузнецова и В.В. Гончарова, поставивших перед собой задачу создания синтеза предметной формы украшения и фигуры человека.

Следует подчеркнуть, что они развивались робко, в масштабах несопоставимых с западноевропейскими, но на уровне художественной концепции возникли практически одновременно с аналогичными работами зарубежных коллег, на рубеже 1960–1970-х.

«Декор» их украшений не накладывается на объем предметной формы, а создает, формирует его и предполагает ин-

терактивный контакт владельца с нею. Они поставили перед собой задачу создания синтеза предметной формы украшения и фигуры человека. Этот своего рода камерный диалог далеко не сразу был принят и понят не только публикой, но в профессиональной среде, где сразу почувствовали изменение тональности как изменение идеологической коннотации. В статье, посвященной Всесоюзной выставке «Молодость страны» (1977), С.М. Бескинская писала: «Наше ювелирное искусство еще очень молодо. Художники старшего поколения сами в этом виде искусства довольно молоды. Поэтому стиль современного ювелирного искусства складывается на наших глазах, формируется и старшее, и молодое поколение» [3, с. 14]. Автором публикации, по сути, зафиксировано столкновение в ювелирном искусстве двух типов культур, сущностно различно ориентированных в глобализационном плане и на тот момент существовавших и функционировавших одновременно.

Однако поиски продолжили художники следующего поколения. Кольца-экраны Т.М. Балтро и Н.Б. Ежкина прямо апеллируют к объему кисти руки, создавая на ее поверхности причудливые оптические эффекты, объединяющие предметную форму украшения и человека в единую художественно-пластическую систему.

Только в 2000-х в арт-объектах М. Кальницкой и М. Масленникова (mi-mi Moscow) – Clepsydra of God (2008) (илл. 10), диадеме «Не промахнись!» (2010) и ряде других тема тела получила воплощение в формах, по своей агрессивности сопоставимых с западноевропейскими произведениями.

По мере освоения в течении 1980-х тела человека наращивание инсталляционного начала подталкивало художников-ювелиров к выходу за пределы пространства, непосредственно прилегающего к фигуре. Вектор экспериментов переносится в область моделирования образа более широкого пространства. В центре внимания ювелирных инсталляций оказывается пространство жизни человека, среда его обитания, которая эстетически препарируется художником, для чего широко используются продукты – кольцо «Паста» С. Кларка (1983), бытового мусор – кольцо «Медаль за бесчестье» Д. Дидура (1983) и прочие «отходы».

В России процесс освоения пространства шел иначе. Решающую роль здесь имела не принципиально заостренная социальная



Илл. 9. Перстень «Иероглиф». 1975.
В.В. Гончаров, Ф.А. Кузнецов. Сталь, бронза.
25×20×25 мм

позиция художника, а выставочная практика, которая обусловила, в значительной мере, вынужденное взаимодействие украшения с экспозиционным пространством и расположенными в нем же станковыми произведениями живописи, графики и скульптуры.

Ювелирные концепции взаимосвязи украшения как арт-объекта с пространством в России шли двумя путями: в плане разработки на основе сетов открытых трансформирующихся композиций («сюиты» и комплекты Ю.И. Паас-Александровой) [4, с. 18] и созданием крупномасштабных, гипертрофированных форм украшений (колье-панно В.А. Зотова). При всей очевидной разности подходов к решению проблемы взаимодействия арт-объекта с пространством, российская версия отличалась от западноевропейской своей публичностью, общественным пафосом. Что косвенно подтверждается также так называемыми «тематическими» произведениями, созданными по договорам, которые заключались с художниками министерствами культуры и союзами художников к выставкам, посвященным историческим событиям и юбилейным датам. Так или иначе, но такая система формирования выставок оказывала определяющее влияние на художественную стилистику. Но и сегодня в России сохраняются попытки руководить процессом, навязывая художникам идеологически выдержанные национальные идеи.

Современное состояние российского ювелирного дела как части культурно-исторических процессов совершенно отражает общий характер периода перемен. В поисках национальной идеи общество разделилось на два лагеря. В одном – те, кто ищет опоры в отечественной истории, причем в самых успешных ее периодах. Этим объясняется повальный интерес производителей драгоценностей и многих ювелиров к «традициям русского ювелирного искусства», которые они видят только искусстве второй половины XIX века, начиная с успеха фирмы П.Ф. Сазикова на Всемирной промышленной выставке 1951 года в Лондоне. Но настоящей иконой для этой части ювелирного сообщества стала фигура К. Фаберже. Ее коммерческая «раскрутка» началась еще в начале 1980-х. Однако до сих пор эта фирма затмевает даже своих блестящих, не менее интересных и важных для русского ювелирного дела современников – И.П. Сазикова, И.П. Хлебникова, П.А. Овчинникова, – создавших «новый русский стиль» в эпоху, когда каждая страна старалась продемонстрировать



Илл. 10. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008. М. Кальницкая, М. Масленников. Мельхиор, пластик

миру свои художественные сокровища. Тема «возрождения и развития традиций» никогда раньше не была так связана с коммерческими интересами производителей и не понималась ее идеологами так буквально.

На другом полюсе отечественного ювелирного дела находятся художники-ювелиры, видящие свою миссию в утверждении творческих позиций в контексте общеевропейского процесса эволюции ювелирного дела как одного из самостоятельных видов пластических искусств. Они не противопоставляют себя европейцам, но стремятся к сотрудничеству.

Наиболее очевидные формы это движение обрело в Петербурге. Здесь с начала 2000-х регулярно проводится Международный творческий конкурс молодых художников и дизайнеров ювелирных изделий «Образ и форма», прошло несколько выставок проекта GOOD/WOOD (2008, 2009, 2018, 2019). Если в первых выставках приняли участие несколько петербургских, шведских и финских художников, то теперь эта выставка обретает формат всероссийской с активным участием иностранных художников, в том числе из бывших союзных республик – Латвии, Литвы. Иначе говоря, художники-ювелиры, как и многие другие деятели искусств, выступают послами доброй воли в поле художественной культуры.

В западноевропейском ювелирном искусстве последних десятилетий на авансцену выходят «интеллектуальные игры» по поводу украшений, нарушающие все мыслимые и немыслимые «законы здравого смысла и элементарной эстетики» [29, с. 81]. Это объясняется усилением экзистенции современного художника, разобщенностью в пространстве интернета и, как следствие, артикулированной самоидентификацией, когда творчество принимает форму месседжа. Тогда арт-объект выступает в виде «тега-картинки».

Приведем лишь несколько наиболее ярких примеров трансформации ювелирных украшений в арт-объекты.

Примерами могут служить «украшения» К. Бака и Н. Филмер, объединенные априорной невозможностью тактильного контакта с ними, невозможностью даже условного применения в качестве украшения человека. Это в первую очередь авторские месседжи художников.

Источником вдохновения для К. Бака стали сами предметные формы украшений: отпечатки нательного креста, кольца, серег, подвески и фрагменты ожерелья. Он переносит их на простые квадратные броши, которые можно носить как память об украшении. Такая многофункциональность позволяет художнику апеллировать одновременно к тактильному (вещь – «брошь-отпечаток») и визуальному (иллюзия – «ожерелье», собранное из «брошей-отпечатков») восприятию предметной формы украшения.

Произведения Н. Филмер представляют неординарное направление в западноевропейском искусстве на рубеже XX–XXI веков, когда по ее мнению наступает время осмысления зон человеческого тела, «неосвоенных в рамках традиционного ювелирного дизайна» [7, с. 235] – подмышки, подколенные впадины, пространства между пальцами рук и ног. Такая позиция художника обосновывается диктатом со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело и принимать определенные позы.

Ее эксперименты близки аналогичным поискам знаменитых кутюрье Х. Чалаяна (1995), А. Маккуина (2001), Э. Хеш (2008), для которых она создавала украшения. Вслед за ними Н. Филмер вводит в искусство украшений совсем уже невозможные материалы – лед (1999) и шоколад (2001), но уже не в качестве протеста против драгоценностей, как это было раньше, а с тем чтобы наполнить синтез

предметной формы и фигуры человека новыми неожиданными свойствами. Н. Филмер «добавляет к гамме ощущений вкус и запах», предоставляет возможность познакомиться с «канныбалистской стороной идеи об обладании красотой», что служит «хорошим контрастом к чистоте тела» и, наконец, пробуждает сексуальные ассоциации [7, с. 237]. Последние примеры откровенно мотивированы теорией М. Фуко о сексуальности как некой культурной модели, содержание которой существенно меняется в зависимости от времени и места.

Сегодня к ювелирному делу все чаще обращаются известные художники и дизайнеры. Их ювелирные месседжи имеют очень разную мотивацию, в целом отражающую не только многообразие авторских концепций, но также диапазон контрастирующих векторов смыслообразований в современном искусстве [12, с. 20].

В их числе знаменитый арт-объект Д. Хёрста «За любовь Господа», в котором художник продолжает в «вечных», драгоценных материалах «разговор о всесиили смерти», начатый им еще в начале 1990-х с акулы в формалине. Теперь в диалоге бренности и вечности он сталкивает обычность – череп среднего европейца и исключительность – изделие представляет самое дорогое произведение из ныне живущих художников. Собственно материал и является тем единственным, что связывает это произведение Д. Хёрста с ювелирным делом.

Другой вариант диалога с вечностью – ювелирные арт-объекты А.Р. Брусиловского, позиционирующего себя как продолжателя традиций К. Фаберже, «не отрефлексированной натуралистичности стиля этого ювелира»⁽⁶⁾. Однако А.Р. Брусиловский идет дальше своего кумира. Если К. Фаберже вдохновлялся «прекрасным», то современный художник черпает сюрреалистические образы из обыденности и чувственности жизни: это действительно не отрефлексированные впечатления: крышка банки черной икры, мясорубка, из которой выходит фарш, или откровенно эротические аллюзии.

Прямо по следам С. Дали идет М.М. Шемякин, который в ювелирных произведениях переформатирует образы своих живописных и театрально-декорационных работ.

Наконец, месседж К. Бочавар «искусство, как часть жизни со всем ее хаосом, случайностями и неожиданностями», впервые представ-

(6) Из интервью А.Р. Брусиловского, данного автору 18 мая 2018 г.

ленный в коллекции «искусство на вынос» (2005), – прямо соотносится с призывом мыслителей XX века к «феноменологической деструкции» [12, с. 19], подчеркнутому скепсису в отношении к традиционному пиетету перед традиционными культурными кодами.

Итак, проведенный анализ произведений авторского ювелирного искусства XX – начала XXI века в контексте событий исторического значения и основных стилистических направлений позволяет сделать вывод, что художественная эволюция ювелирного дела как вида пластических искусств имеет прямую зависимость от истории развития общества и, в свою очередь, опосредованно отражает ее. А форма «художественных украшений», в которой оно реализовалось в этот период, является производной от социально-исторического контекста времени.

Список литературы:

- 1 Алексеев Е.П. Процесс организации СГХМ на Урале, 1919 год // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г. РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019. С. 224–226.
- 2 Березовская С.М. Воспоминания главного художника ЛПО «Русские самоцветы» // Т.Ф. Фаберже, А.С. Горыня, В.В. Скурлов. Фаберже и петербургские ювелиры: Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства. СПб.: Лики России, 2012. С. 515–538.
- 3 Бескинская С.М. Молодость страны. Ювелирное искусство // Декоративное искусство СССР. 1977, № 2. С. 14.
- 4 Бочаров Г. Камень и оправа // Декоративное искусство СССР. 1970, № 7. С. 18.
- 5 Гилодо А.А. Фаберже – двадцать лет спустя // Карл Фаберже и мастера камнерезного дела. Самоцветные сокровища России. [Каталог выставки в Музеях Московского Кремля. 8 апреля – 24 июля 2011 г.] М., 2011. С. 325–328.
- 6 Ефимов А.В. Цвет в пропедевтическом курсе Иоханнеса Иттена // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г. РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019. С. 237–238.
- 7 Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Вып. 16. 2010. С. 237.
- 8 Кантор К.М. Споры и художественная практика // Декоративное искусство СССР. 1970, № 10. С. 3–4.
- 9 Катанян В. Лиля Брик. 2-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2010.
- 10 Коваль Р.М. О новом истолковании пространства в декоративно-прикладном искусстве конца 60-х и 70-х годов // Приводится по кн.: Искусствоведческий семинар Союза художников СССР. Паланга. Октябрь – ноябрь 1980 г. // Свободомыслия очаг... Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге. 1970–1991. М.: Галарт, 2013.
- 11 Козлова А. Художник-ювелир Юта Паас // Декоративное искусство СССР. 1960, № 10.
- 12 Кривцун О.А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017.
- 13 Мариенгоф А.Б. Циники. М.: Азбука-классика, 2010.
- 14 Михайлова Л.Г. К вопросу атрибуции Дома печати в Свердловске // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014, № 4.
- 15 Пушкарев А.Г. Геометризм Пауля Клее в Баухаузе (взгляд из XXI века) // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г. РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019. С. 56–59.
- 16 Разина Т.М. Русский художественный металл / Отв. ред. Шкаровская Н.С. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958.
- 17 Ракитин В.И. Николай Михайлович Суетин. М.; 1998.
- 18 Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. 296 с.
- 19 Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и крестьянского правительства, № 16. ст. 232 от 17 января 1918 г., с. 245–247.

- 20 Сохранская Н. М. Ю.И. Паас-Александрова. Л.: Художник РСФСР, 1990.
- 21 Стригалев А. Искусство и производство // Москва – Париж. 1900–1930. [Каталог выставки]. Т. I. М.: Советский художник, 1981.
- 22 Стриженова Т.К. Костюм // Советское декоративное искусство, 1917–1945: Очерки истории / В.П. Толстой (отв. ред.). М.: Искусство, 1984. С. 152–153.
- 23 Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / Брэндон Тейлор, пер. с англ. Э.В. Меленевской. М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. С. 157.
- 24 Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Фарфор. Стекло. Фаянс / Общ. ред. В.П. Толстой. М.: Искусство. 1980. С. 157–158.
- 25 Уварова И.П. Художник, время, вещь // Художественная культура. 2019, № 2. С. 210–233.
- 26 Хохлова Е.Н. Искусство филигрании // Русский художественный металл / Отв. ред. Шкаровская Н.С. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. С. 87.
- 27 Цветаева М.И. Автобиографическая проза. Китаец // Сочинения. Т. II. С. 25–26.
- 28 Цветаева М.И. Повесть о Сонечке // Сочинения. Т. II.
- 29 Якимович А.К. Искусство двадцатого века. Антропологика // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. С. 79–109.
- 30 Bernabei R., Bollmann K., Nalon M.C., Colasio A., Drutt M., Olnick N., Pasquale R., Veiteberg J., Weber-Stöber C., Zobel Biró O. Annamaria Zanella: The poetry of material. Stuttgart: Arnoldshe Art Publishers, 2018. – 160 pp.
- 31 Bizot C. International Artists Turn to Jewelry Design // The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20-th Century. Fierenze: GIUNTI, 2001. P. 270–293.
- 32 Bott G., Reiling R. Schmuck als Künstlerische Aussage Unserer Zeit. 1971.
- 33 Deckers P., Lignel B., Van Dyk S., Den Besten L., Paton K. Contemporary Jewellery in Context: a Handshake Blueprint. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2017. – 128 pp., il.
- 34 Fenn M., Alexander D., Pond J., Cunningham J. Narrative Jewelry. New York: Schiffer Publishing, 2017. – 304 pp.
- 35 Gold and Silversmiths' Craft Trust Schwäbisch Gmünd. IMPULSES: 30 Years Gold and Silversmiths' Craft Trust in Schwäbisch Gmünd. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018. – 144 pp.
- 36 Huycke D., Nys W., Huycke D. Risky Business. 25 Years of Silver Objects. Stuttgart: Arnoldshe Art Publishers, 2018. – 144 pp.
- 37 Mazumdar P., Rösner C., Schwenk B. Gisbert Stach: Jewellery and Experiment. Stuttgart: Arnoldshe Art Publishers, 2018. – 96 pp.
- 38 Münzker V. Microvita, Art Jewellery Collections 2013 – 2018. Vienna: Viktoria Münzker Ferus, 2019. – 152 pp.
- 39 Raullet S. The Pioneers // Art Deco Jewelry. New York: Thames & Hudson, 2002.
- 40 Rhodes K., Themelios N. Lisa Walker: An unreliable guidebook to jewellery. Melbourne: RMIT Design Hub. 2019. – 472 pp.
- 41 Sandoz G. Bijoux d'Aujourd'hui Renaissance de l'Art Francas et des Industrie de Luxe. August. 1929. Цит. по: Raullet S. Art Deco Jewelry. London, 2002. P. 173.
- 42 Schadt H. Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Holloware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe, 1996. P. 171–173.
- 43 Schmidt B. 25 Reasons why to Wear Jewelry. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2019. – 188 pp.
- 44 Torre K.D., Franzin M.R., Marobin N., Mazumdar P., Von Gwinner S., Veit G. Gabi Veit: Creature. Arnoldshe Art Publishers, 2019. – 160 pp.

References:

- 1 Alekseev E.P. Process organizacii SGHM na Urale, 1919 god [The process of SGHM organizing in the Urals, 1919]. *Bauhaus i hudozhestvennyye shkoly epohi avangarda: Materialy mezhdunarodnoj konferencii, 17–19 aprelya 2019 g.* [Bauhaus and avant-garde art schools: Proceedings of international conference, April 17–19, 2019]. RAH, NII RAH, MGHPA, MARHI, NAD. Moscow, MGHPA im. S.G. Stroganova, MARHI Publ., 2019, pp. 224–226. (In Russ.)
- 2 Berezovskaya S.M. Vospominaniya glavnogo hudozhnika LPO "Russkie samocvety" [Memories of the chief artist of LPO "Russian gems"]. T.F. Faberzhe, A.S. Gorynya, V.V. Skurlov. *Faberzhe i peterburgskie yuveliry: Sbornik memuarov, statej, arhivnyh dokumentov po istorii russkogo yuvelirnogo iskusstva* [Faberger and jewelers of St. Petersburg: A collection of memories, articles, archive documents on history of Russian jewelry art]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012, pp. 515 – 538. (In Russ.)
- 3 Beskinskaya S.M. Molodost' strany. Yuvelirnoe iskusstvo. [Youth of the country. Jewelry art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1977, no. 2, p. 14. (In Russ.)
- 4 Bocharov G. Kamen' i oprava [Stone and frame]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1970, no. 7, p. 18. (In Russ.)
- 5 Gilodo A. A. Faberzhe – dvadcat' let spustya. [Faberger – twenty years later]. *Karl Faberzhe i mastera kamnerезного dela. Samocvetnyye sokrovishcha Rossii* [Carl Faberger and masters of stones carving. Russian gems]. Exhibition catalogue. Moscow, 2011, pp. 325–328. (In Russ.)
- 6 Efimov A.V. Cvet v propedevicheskom kurse Iohannesa Ittena. [Color in the propeditions aware of Johannes Itten]. *Bauhaus i hudozhestvennyye shkoly epohi avangarda: Materialy mezhdunarodnoj konferencii, 17–19 aprelya 2019 g.* [Bauhaus and avant-garde art schools: Proceedings of international conference, April 17–19, 2019]. RAH, NII RAH, MGHPA, MARHI, NAD. M.: MGHPA im. S.G. Stroganova, MARHI Publ., 2019, pp. 237–238. (In Russ.)
- 7 Interv'yu s Naomi Filmer, britanskim dizajnerom aksesuarov [Interview with Naomi Filmer, British accessory designer]. *Teoriya mody. Odezhdha. Telo. Kul'tura*, 2010, no. 16, p. 237. (In Russ.)
- 8 Kantor K.M. Spory i hudozhestvennaya praktika [Disputes and artistic practice]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1970, no. 10, pp. 3–4. (In Russ.)
- 9 Katanyan V. Lilya Brik [Lily Brick]. 2nd ed. Moscow, Zaharov Publ., 2010. (In Russ.)
- 10 Koval' R.M. O novom istolkovanii prostranstva v dekorativno-prikladnom iskusstve konca 60-h i 70-h godov. [About the new interpretation of the space in the decorative and applied art of the late 60s and 70s]. Quoted from: *Iskusstvedcheskij seminar Soyuzha hudozhnikov SSSR. Palanga. Oktyabr'-noyabr' 1980. Svobodomyслиya ochag... Vsesoyuznyj seminar iskusstvededov v Palange. 1970–1991*. Moscow, Galart Publ., 2013, p. 214. (In Russ.)
- 11 Kozlova A. Hudozhnik-yuvelir Yuta Paas [Jewelry artist Utah Paas]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1960, no. 10. (In Russ.)
- 12 Krivcun O.A. Mera chelovecheskogo v iskusstve: istoricheskie modifikacii [The measure of human in art: Historical modifications]. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. Language of art and the measure of human in changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017, p. 20. (In Russ.)
- 13 Mariengof A.B. Ciniki [Cynics]. Moscow, Azbuka-klassika Publ., 2010. (In Russ.)
- 14 Mihajlova L.G. K voprosu atribucii Doma pečhati v Sverdlovске [To the question of attribution of the Printing House in Sverdlovsk]. *Akademicheskij vestnik UralNIIproekt RAASN*, 2014, no. 4. (In Russ.)

- 15 Pushkarev A.G. Geometrizmy Paulya Klee v Bauhauze (vzglyad iz XXI veka) [Geometrism of Paul Klee at the Bauhaus (A view from the 21st century)]. *Bauhaus i hudozhestvennye shkoly epohi avangarda: Materialy mezhdunarodnoj konferencii, 17–19 aprelya 2019 g.* [Bauhaus and avant-garde art schools: Proceedings of international conference, April 17–19, 2019]. RAH, NII RAH, MGHPA, MARHI, NAD. Moscow, MGHPA im. S.G. Stroganova, MARHI Publ., 2019, pp. 56–59. (In Russ.)
- 16 Razina T.M. *Russkij hudozhestvennyj metall* [Russian art metal]. Ed. Shkarovskaya N.S. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1958. (In Russ.)
- 17 Rakitin V.I. *Nikolaj Mihajlovich Suetin* [Nikolai Mikhailovich Suetin]. Moscow, 1998. (In Russ.)
- 18 Saltykov A.B. *Samoe blizkoe iskusstvo* [The closest art]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 296 p. (In Russ.)
- 19 *Sobranie Uzakonenij i Rasporyazhenij Rabochego i krest'yanskogo pravitel'stva* [Collection of Laws and Orders of the Workers' and Peasants' government], no. 16. art. 252, January 17, 1918, pp. 245–247. Quot. from: Suslov I.M. Yuvelirnoe iskusstvo. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1917–1945: Ocherki istorii [Jewelry. Soviet decorative art, 1917–1945: History essays], ed. V.P. Tolstoj. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. (In Russ.)
- 20 Sohranskaya N.M. *Yu.I. Paas-Aleksandrova* [Yu.I. Paas-Alexandrova]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1990. (In Russ.)
- 21 Strigalev A. *Iskusstvo i proizvodstvo. Moskva – Parizh. 1900–1930* [Art and Production. Moscow–Paris. 1900–1930]. Exhibition catalogue. Vol. I. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1981. (In Russ.)
- 22 Strizhenova T.K. Kostyum [Costume]. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1917–1945: Ocherki istorii* [Soviet decorative art, 1917–1945: History essays], ed. V.P. Tolstoj. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984, pp. 152–153. (In Russ.)
- 23 Taylor B. Art Today. Aktual'noe iskusstvo 1970–2005 [Art Today]. Transl. from English E.V. Melenevskaya. Moscow, SLOVO Publ., 2006. 256 p. (In Russ.)
- 24 Tugendhol'd YA. A. Vystavka proizvodstvennykh fakul'tetov VHUTEMASa [Exhibition of VKHUTEMAS production departments]. *Izvestiya*, December 30, 1923. Quoted from: *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Materialy i dokumenty. 1917–1932. Farfor. Steklo. Fayans* [Soviet decorative art. Materials and documents. 1917–1932. Porcelain. Glass. Faience], ed. V.P. Tolstoj. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 157–158. (In Russ.)
- 25 Uvarova I.P. Hudozhnik, vremya, veshch' [Artist, Time, Thing]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2019, no. 2, pp. 210–233. (In Russ.)
- 26 Hohlova E.N. Iskusstvo filigrani [The art of filigree]. *Russkij hudozhestvennyj metall* [Russian metal art], ed. Shkarovskaya N.S. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1958, p. 87. (In Russ.)
- 27 Cvetaeva M.I. *Autobiograficheskaya proza. Kitaec* [Autobiographical prose. Chinaman]. Works, vol. II, pp. 25–26. (In Russ.)
- 28 Cvetaeva M.I. *Povest' o Sonechke* [The story of Sonechka]. Works, vol. II, p. 185. (In Russ.)
- 29 Yakimovich A.K. Iskusstvo dvadcatogo veka. Antropologika [Art of the twentieth century. Anthropology]. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. Language of art and the measure of human in changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 79–109. (In Russ.)
- 30 Bernabei R., Bollmann K., Nalon M.C., Colasio A., Drutt M., Olnick N., Pasquale R., Veiteberg J., Weber-Stöber C., Zobel Biró O. *Annamaria Zanella: The poetry of material*. Stuttgart: Arnoldshe Art Publishers, 2018. – 160 pp.
- 31 Bizot C. International Artists Turn to Jewelry Design // *The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20-th Century*. Fierenze: GIUNTI, 2001. P. 270–293.
- 32 Bott G., Reiling R. *Schmuck als Künstlerische Aussage Unserer Zeit*. 1971.
- 33 Deckers P., Lignel B., Van Dyk S., Den Besten L., Paton K. *Contemporary Jewellery in Context: a Handshake Blueprint*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2017. – 128 pp.
- 34 Fenn M., Alexander D., Pond J., Cunningham J. *Narrative Jewellery*. New York: Schiffer Publishing, 2017. – 304 pp.
- 35 Gold and Silversmiths' Craft Trust Schwäbisch Gmünd. *IMPULSES: 30 Years Gold and Silversmiths' Craft Trust in Schwäbisch Gmünd*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018. – 144 pp.
- 36 Huycke D., Nys W., Huycke D. *Risky Business. 25 Years of Silver Objects*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018. – 144 pp.
- 37 Mazumdar P., Rösner C., Schwenk B. Gisbert Stach: Jewellery and Experiment. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018. – 96 pp.
- 38 Münzker V. *Microvita, Art Jewellery Collections 2013 – 2018*. Vienna: Viktoria Münzker Ferus, 2019. – 152 pp.
- 39 Raulet S. *The Pioneers // Art Deco Jewellery*. New York: Thames & Hudson, 2002. Pp.
- 40 Rhodes K., Themelios N. *Lisa Walker: An unreliable guidebook to jewellery*. Melbourne: RMIT Design Hub. 2019. – 472 pp.
- 41 Sandoz G. Bijoux d'Aujourd'hui Renaissance de l'Art Francas et des Industrie de Luxe. August. 1929. Цит. по: Raulet S. *Art Deco Jewellery*. London, 2002.
- 42 Schadt H. *Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware*. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe, 1996. P. 171–173.
- 43 Schmidt B. *25 Reasons why to Wear Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2019. – 188 pp.
- 44 Torre K.D., Franzin M.R., Marobin N., Mazumdar P., Von Gwinner S., Veit G. *Gabi Veit: Creature*. Arnoldshe Art Publishers, 2019. – 160 pp.