

## Под знаком авангарда: ювелирные изделия в контексте левых течений в искусстве России первой трети XX в.

*И. Ю. Перфильева*

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21

**Для цитирования:** Перфильева, Ирина. «Под знаком авангарда: ювелирные изделия в контексте левых течений в искусстве России первой трети XX в.». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 3 (2022): 538–558. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.308>

В контексте левых течений и «производственного искусства» в России первой трети XX в. ювелирное дело занимало более чем скромное место. В связи с этим особого внимания заслуживают те немногие известные сегодня ювелирные артефакты, прямо или косвенно связанные с эстетическими принципами авангардных художественно-стилистических направлений этого времени. В ходе исследования самого раннего этапа генезиса отечественных художественных украшений в советский период выявлено несколько таких памятников, созданных художниками-реформаторами А. М. Родченко, Н. М. Суециным и др. В этих произведениях родился синтез классических решений ювелирных украшений, сохранившихся образцов дореволюционных ювелирных фабрик Фаберже и объемно-пространственной авангардной графики. В них убедительно представлен противоречивый характер переходной эпохи, провозгласившей отказ от буржуазного прошлого, но активно использовавшей его для создания стилистики устремленной в будущее: агитационного искусства, конструктивизма, супрематизма и рабочего искусства. Выявленные архивные данные позволили пересмотреть атрибуции некоторых артефактов, представляющих разные сферы бытования ювелирных изделий в послереволюционную эпоху: фалеристику, кинематограф, самодеятельное и «производственное искусство». Исследование позволило сделать вывод о том, что авангардные стилистические направления «как высшая ступень всякого эстетизма» были не так уж «далеки от задач внедрения языка нового искусства в производство». Другое дело, что процесс художественной интеграции не всегда находит адекватный отклик в среде потребителей искусства, в частности ювелирного. В то же время синтез левых течений в искусстве с ювелирным делом сыграл важную роль в создании предпосылок к формированию в России жанра уникальных авторских ювелирных произведений.

*Ключевые слова:* левые течения, художественные украшения, ювелирный артефакт, синтез, агитационное искусство, авангард, супрематизм, ИЗОРАМ, производственное искусство.

Идеи синтеза искусства и производства, опубликованные Б. И. Арватовым в середине 1920-х годов в книге «Искусство и производство: сборник статей» [1], до недавнего времени не находили подтверждения в ювелирных памятниках этого времени. В 2010-е годы в ходе изучения генезиса отечественных художественных украшений советского периода автором настоящего исследования было выявлено

но несколько памятников, принадлежащих к левым течениям в искусстве первой трети XX в. [2]. Они не являются образцами массовой продукции в чистом виде. Во-первых, потому что это единичные изделия. Во-вторых, потому что относятся к сегменту предметного мира, который в первые послереволюционные десятилетия подвергался жесткому остракизму. И все же косвенно они подтверждают положения, сформулированные Б. Арватовым и прозвучавшие в свое время как программа по преодолению традиционной трактовки творчества в контексте буржуазной культуры и перехода к преобразованию ее в новых социокультурных условиях как «коллективизирующей тенденции» [3, с. 129].

Как полагает Дж. Робертс, автор введения к переизданию книги Б. Арватова в 2018 г.: «... он не был столь уж наивен, когда дело дошло до инструментального (научно-творческо-теоретического. — *И. П.*) вмешательства, особенно учитывая сложные условия экономической отсталости после Гражданской войны» [3, с. 19–20].

Неосуществимость реального преодоления практических проблем, связанных с руководящей ролью партии, была очевидна и для самих художников-реформаторов послереволюционного десятилетия. Это отмечают и современные российские исследователи. Так, С. И. Орлов в книге «Ракурсы» писал: «Творцам новых утопических идей — Малевичу, Татлину, Лисицкому — не могла прийти в голову мысль, что их умозрительные проекты в случае их осуществления могли оказаться технически и, главное, *социально несостоятельными* (курсив мой. — *И. П.*) <...> Конечно, они верили в свои изобретения, в их нужность для общества, социальную безупречность <...> Однако в глубине подсознания ощущали, что все это именно ментальная конструкция, идеальная проектность, не замутненная прозой жизни» [4, с. 56].

\*\*\*

Возникшее вначале чувство радости, обусловленное обнаружением артефактов, подтверждающих, что авангардные принципы формообразования проникли и нашли воплощение в такой генетически консервативной сфере художественного творчества, как создание ювелирных украшений, вскоре сменилось сомнениями: почему они сохранились в единичных экземплярах, если по эскизам ведущих художников их изготавливали в традиционных ювелирных центрах для коллекций, экспонировавшихся на Международных художественно-промышленных выставках [5, с. 269–70], почему они вернулись, оставшись не востребованными при достаточно высоком спросе на изделия в стилистике функционализма на зарубежном рынке; наконец, какие документы подтверждают существующую на сегодняшний день музейную атрибуцию? Все это вызывает сомнения в правильности некоторых музейных атрибуций произведений ювелирного искусства, исполненных как самими художниками русского авангарда, так и «по мотивам» их авторской стилистики.

Другая проблема — как феномен авангардных ювелирных артефактов первой трети XX в. отражает общую социокультурную ситуацию времени первых послереволюционных десятилетий. Т. А. Зиновьева, фактически продолжившая изучение темы «Искусство и производство» на материале позднего советского периода, справедливо подчеркивает, что «анализ вещей и их совокупностей позволяет составить суждение о структуре общества, его состоянии на тот или иной исторический момент, перспективах его развития» [6, с. 66]. Ее статья «Вещь как источник социологической информации» посвящена выявлению методологической составляющей

социологического анализа предметного мира. Автор предпринимает попытку поставить ее на объективную основу [6, с. 66]. Она утверждает, что «в советской системе вещей на одном полюсе социального бытия — гипогедонистичная массовая вещь (ширпотреб), на другом — гипергедонистичная общественная вещь (подарки Сталину, уникальная выставочная высокохудожественная продукция, общественные среды...» [6, с. 70]. Все это отвечает нашему представлению о сложившейся на протяжении почти столетия структуре ювелирного дела.

Объектом нашего исследования является «частный» случай — уникальные художественные украшения 1920-х годов, которые не относятся к разряду ширпотреба. Они представляют особый интерес именно тем, что, не являясь необходимыми в повседневном быту, а фактически будучи выдворенными за его пределы конкретными социокультурными условиями, впитали в себя влияние левых художественно-стилистических направлений в изобразительном искусстве этого периода — первого десятилетия после октября 1917 г., перевернувшего жизнь в России.

Как уже говорилось, таких произведений русского ювелирного искусства сохранилось крайне мало, буквально единицы. И, как оказалось, не все они в действительности созданы русскими художниками-ювелирами. Тем не менее значение их для дальнейшего развития отечественной школы художественных ювелирных украшений очень велико, так как с них начинается история становления и эволюции жанра «станково-прикладных» произведений — «гипергедонистичных общественных вещей» в ювелирном искусстве.

В большей или меньшей мере эти вопросы рассматривались нами в ряде публикаций, в том числе в книге «Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е гг.» [2]. Данной проблематики на примере деятельности конкретных традиционных российских ювелирных центров касались и другие исследователи. Назовем лишь некоторые основные издания: «Русский художественный металл» [7], «Русское черное искусство» [8], «Русское ювелирное искусство, его центры и мастера» [9], «Русская золотая и серебряная скань» [10], «Советское декоративное искусство. 1917–1945» [11; 12], «Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея» [13], «Русская эмаль. Вторая половина 19 — 20 век» [14], «Русское ювелирное искусство. Вторая половина 19 — 20 век» [15], «Красносельские художники-ювелиры» [16] и др.

В статье на основе анализа совокупности художественных ювелирных украшений 1920-х годов исследуются истоки генезиса этого жанра, сокрытые в синтезе с авангардными направлениями в изобразительном искусстве первых десятилетий XX в. Предполагается не последовательное рассмотрение истоков происхождения жанра художественных украшений в России, а их проявлений в тех или иных областях ювелирного дела первого послереволюционного десятилетия. Поэтому круг изучаемых памятников включает значки, аксессуары костюмов раннего советского кинематографа, камерные/личные украшения, созданные художниками для своих друзей, и образцы новых видов искусства, выполненные на основе принципа коллективного творческого опыта, — рабочего народного искусства по аналогии с крестьянским народным искусством, анализируемые с позиций отраженного в них авангардного стилистического направления.

## Агитационное искусство

Каждый вид декоративно-прикладного искусства советского периода имеет в своей истории так называемый агитационный период. В отличие от «агитационного фарфора», в ювелирном деле, как и в стекле, он не получил широкого развития. И все же он представлен в образцах ранней советской фалеристики. Одними из первых выпускать значки стали многоотраслевые артели Красносельского кустарного промысла в селах Красное-на-Волге — «Красный кустарь», Подольское — «По заветам Ильича», Сидоровское — «Новый труд» и др. [16, с. 72–105]. В первые послереволюционные годы, когда большинство частных ювелирных мастерских Москвы, Петрограда и других городов были закрыты, они играли ведущую роль.

Значки и жетоны не новый ассортимент для красноселов. До октября 1917 г. их выполняли здесь по заказам монастырей, юбилейных комиссий, в том числе для организации празднеств по случаю 300-летия дома Романовых. После октября 1917 г. на промысле стали чеканить революционные значки и жетоны с изображениями вождей — К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина, пролетарские лозунги, рисунки, посвященные историческим событиям в жизни Республики Советов, и пятиконечную звезду. Разработку новых изделий выполнил потомственный мастер-гравер промысла, преподаватель художественно-промышленных мастерских А. К. Ратьков (см. об этом: [2, с. 57]).

Такие революционные значки-жетоны, представлявшие своеобразные миниатюры в металле, а иногда и на картоне<sup>1</sup>, на красных бантах надевали участники демонстраций на празднованиях в честь первой годовщины Октябрьской революции [16, с. 86]. Их главным назначением было нести революционные идеи в массы. В то же время они способствовали выработке форм советской эмблематики. Немаловажную роль также играли простота и экономичность их изготовления способом штамповки из меди, которые обеспечивали массовость выпуска. В период Гражданской войны эти значки-жетоны вручались красноармейцам в качестве государственных наград [16, с. 87]. Аналогичные артефакты известны и в западной массовой культуре, где примерно в те же 1920–1930-е годы появляются крупные значки для политических организаций — «badge», серийно выпускавшиеся с использованием штампа [18, p. 40].

Сохраняя цельность композиционного решения, такие изделия в целом все же стилистически близки традициям дореволюционной фалеристики. Это показывает, что мастера художественной обработки металла, как и другие художники послереволюционных лет, широко использовали старые формы. Новшеством стало введение в композицию портрета вождя, который помещали в обрамлении дубовых веток, лозунгов и советских эмблем.

Первые советские ордена также отличаются синтезом различных стилистических решений. Самый интересный из них — орден Красного Знамени<sup>2</sup>. Его созда-

<sup>1</sup> В. М. Ходасевич вспоминала: «Я сделала рисунки нагрудных значков с графическими изображениями разных эмблем на темы: Труд, Просвещение, Война, Единение рабочих и крестьян и др. Они раздавались на улице бесплатно. Значки были из картона, а к ним приклеены банты из ярко-красной атласной ленты с булавками. Каждый приколовший значок нес на себе кусочек праздника» [17, с. 123].

<sup>2</sup> Орден Красного Знамени учрежден в РСФСР 16 сентября 1918 г. 1 августа 1924 г. учрежден орден Красного Знамени СССР.

тели отказались от традиционной для дореволюционных российских орденов композиционной схемы и обратились к художественным решениям воинских знаков времен Гражданской войны. В центре композиции в обрамлении двойного дубового венка размещены знаковые предметы эпохи: плуг, молот, древко знамени и маршальский жезл. Лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» прописан полностью на развевающемся знамени (см. об этом: [2, с. 58]). Но пятиконечная красная звезда размещена не полностью и перевернута «вверх ногами». Видимо, для нее в композиции не нашлось подходящего места.

В ордене Трудового Красного Знамени РСФСР 1920 г.<sup>3</sup> хорошо видно, что авангардность композиции и советская тематика успешно сочетаются с символическими элементами, присущими воинским знакам Гражданской войны. На красном полотнище, вырастающем из голубого фона, размещены аббревиатура «РСФСР» и лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», начертано — «герою труда» и в красном картуше изображена эмблема «серп и молот». В нижней части композиции находятся дубовый венок и бант (см. об этом: [2, с. 58]). Однако вскоре аллегорические фигуры, лавровые венки и прочие символы торжества свободы были вытеснены более доходчивым и простым выразительным языком, который прояслялся по-разному: то буквально, то опосредованно.

Другие артефакты — оборонные значки середины 1920-х годов — «МОПР»<sup>4</sup>, «ОДВФ»<sup>5</sup>, «Осоавиахим»<sup>6</sup>, — свидетельствуют о том, что красноселы знали и более радикальные направления агитационно-массового искусства 1920-х годов, в первую очередь неизобразительную шрифтовую плакатную графику конструктивизма.

Документальных доказательств фактов сотрудничества профессиональных художников с ювелирным производством в селе Красное-на-Волге не обнаружено. Однако А. И. Бузин указывает на то, что на творчестве мастеров «благодарно сказались тесные связи с Ростовской финифтяной артелью, где в создании новых изделий принимал участие один из основоположников советской эмблематики С. В. Чехонин» [16, с. 87–8]. Однако новейшие исследования показывают, что влияние С. В. Чехонина хотя и было сильным, но все же скорее носило опосредованный характер. Ростовский исследователь истории финифтяного промысла В. Ф. Пак предполагает, что значки с революционной символикой принадлежат кисти профессионального художника, выпускника Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища А. И. Звонилкина [20, с. 351–7]. Прямых архивных документальных свидетельств этому пока нет, но следует подчеркнуть, что атрибуция В. Ф. Пак в целом не противоречит основному посылу других исследователей [21].

<sup>3</sup> Орден Трудового Красного Знамени учрежден в РСФСР 28 декабря 1920 г. 7 сентября 1928 г. учрежден орден Трудового Красного Знамени СССР.

<sup>4</sup> Международная организация помощи борцам революции (МОПР) была создана в 1922 г. Через десять лет, в 1932 г., она уже объединила 70 национальных секций, включавших около 14 млн человек, и действовала до Второй мировой войны; секция МОПР СССР существовала до 1947 г.

<sup>5</sup> Общество друзей воздушного флота (ОДВФ) возникло в начале 1923 г. Одним из его учреждений была газета «Известия». Начиная с 1 марта 1923 г. газета планомерно вела кампанию по пропаганде отечественной авиации.

<sup>6</sup> Осоавиахим (Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству) — массовая добровольная общественная организация граждан СССР в 1927–1948 гг. [19].



С. В. Чехонин сам «рекомендовал привлекать к разработке эскизов и других художников» [22, с. 456], его стилистика оставалась востребованной и в первое послереволюционное десятилетие, когда формировалось массовое агитационное искусство. К этому времени относится значок «СССР. На память о первой С-Х и К-П выставке. 1923. Москва»<sup>7</sup> (рис. 1). Художественно-стилистические особенности росписи пластины очевидно демонстрируют характерные черты монументально-декоративных росписей, создававшихся для праздничного оформления городов. И в этой работе участвовали многие художники, в том числе С. В. Чехонин.

Современные российские исследователи справедливо отмечают, что «в нашей искусствоведческой литературе вопросы авторства и место производства первых революционных значков не исследованы» [16, с. 85]. Об этом писали А. И. Бузин и В. Ильинский в работе «Значки и жетоны. 1917–1922 гг.» [23, с. 60–2]. С ними соглашается В. В. Скурлов: «Не изучен вопрос об эмалевых знаках, жетонах и плакатах, в том числе супрематических, исполненных в первые г[оды] советской власти мастерскими Строгановского училища (ВХУТЕМАС) под руководством декана факультета А. М. Родченко. Исполнителями таких знаков были мастера фирмы Фаберже» [24, с. 310].

### Ранний конструктивизм

Ювелирное дело во ВХУТЕМАСе занимало место более чем скромное. В связи с этим особого внимания заслуживают те немногие известные сегодня ювелирные артефакты, прямо или косвенно связанные с эстетическими принципами Вхутемаса и левыми течениями в искусстве 1920-х годов. В ходе исследования генезиса отечественных художественных украшений в советский период выявлено несколько памятников, принадлежность которых ко ВХУТЕМАСу не вызывает сомнений. Это коллекция значков для авиакомпании «Добролёт», разработанная ректором дерметфака ВХУТЕМАСа А. М. Родченко в 1923 г. (рис. 2). Основная часть изделий изготовлена в Ленинграде, другие — в Москве, что подтверждают клейма ВХУТЕМАСа [25, S. 224; 26, S. 111; 27, S. 62].

<sup>7</sup> Текст в расшифровке — «СССР. На память о первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке. 1923. Москва».



Рис. 1. Значок «На память о первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке». 1923. Ростов Ярославский. ГМЗ «Ростовский кремль» [1, вкл. 19]



Рис. 2. Значок «Добролёт». 1923. Родченко А. М. Серебро, эмаль по гильоширу. Частное собрание за рубежом. Фотоматериалы представлены владельцем коллекции в 2012 г.



Рис. 3. Броши (3). 1925. Германия. Оникс, сердолик, лагунь, точение. Москва, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Автор фото С. И. Вавилов

Ассортимент изделий корпоративной символики «Добролёт» достаточно разнообразен. Это различного размера, круглой и овальной форм или вырезанные по контуру биплана значки с булавками, винтами или в петлицу. Кроме того, имеются квадратные, овальной и круглой форм запонки, зажимы для галстука. Художник использовал сохранившиеся образцы брошей из серебра или недрагоценного металла с прозрачной эмалью жемчужного, голубого, сиреневого или красного цветов по гильоширу и некоторые другие формы украшений, созданных на дореволюционных ювелирных фабриках Фаберже, осовременив их «декором» в виде ракурсного изображения биплана. Эти образцы агитационного искусства в ювелирном деле убедительно показывают: стилистика, устремленная в будущее, формировалась и утверждалась на «фундаменте» художественного опыта прошлого и в синтезе с ним.

Слабым отголоском этой стилистики уже в контексте «социалистического реализма» представляются сканые подстаканники из Мстёры «Авиация» и «Серп и молот» (1937). Они созданы для пропаганды достижений советского строя посредством экспонирования современных изделий традиционных ювелирных центров на Международной выставке 1937 г. в Париже.

К середине 1920-х годов относятся небольшие резные броши из оникса и сердолика<sup>8</sup> из фонда МНИ, коллекции ВМДПНИ (рис. 3). До недавнего времени их приписывали к произведениям художников, принадлежавших кругу учеников или выпускников ВХУТЕМАСа, и считали «возвратом» со Всемирной выставки «Искусство и техника в современной жизни» в Париже 1925 г. Подтверждения принадлежности брошей кругу ВХУТЕМАСа базировались на их художественно-стилистическом анализе. По современной музейной атрибуции броши значатся как произведения неизвестного уральского мастера свердловской артели «Цветные камни» [28, с. 326]. Правда, никаких документальных подтверждений эта атрибуция не имела.

В Уральском художественном техникуме (1923–1926), открытом в Екатеринбурге на базе Уральского государственного практического института (1922–1923)<sup>9</sup>,

<sup>8</sup> Броши хранятся во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, в который поступили в 1999–2000 гг. из Музея народного искусства НИИХП, куда в 1925 г. были переданы из Ленинградского кустарного музея.

<sup>9</sup> С 1919 по 1922 г. — Уральские высшие свободные государственные художественные мастерские, открытые на базе Художественно-промышленной школы (1919).

наравне со скульптурной и столярной функционировала и ювелирная мастерская. Поэтому авангардистская система художественного образования, одним из организаторов которой был Е. В. Равдель (ранее особоуполномоченный краевого отдела искусства и художественной промышленности ИЗО Наркомпроса в Екатеринбурге), основывалась на наличии серьезной производственной базы и большого числа квалифицированных мастеров. Это позволяло сосредоточить усилия на подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности страны [29, с. 93–5].

Еще в 1923 г. Екатеринбург становится столицей Уральской области. А в решении ВКП(б) от 1925 г. о социалистической индустриализации страны тогда уже Свердловску было отведено особое место: на протяжении 1920–1930-х годов здесь как самостоятельная отрасль формируется промышленная архитектура [30, с. 57]. С 1925 г. в Свердловске работает инженер-архитектор Н. А. Бойно-Родзевич, которая с 1920 по 1922 г. совместно с архитектором С. В. Домбровским разрабатывала эскизный проект восстановления г. Ярославля после июльского восстания 1919 г. С. В. Домбровский в период с 1924 по 1927 г., до переезда в Свердловск, преподавал во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе и работал в стилистике конструктивизма. Таким образом, появление «конструктивистских» брошей в этой среде исследователям, впервые обратившимся к материалу, казалось вполне логичным и закономерным [2, с. 75–6]. Однако вновь открытые архивные источники опровергли музейную атрибуцию.

В Главной инвентарной книге Музея народного искусства — МХП 1 [II] — зафиксировано, что в 1925 г. эти броши<sup>10</sup> поступили из Ленинградского кустарного музея. При этом указано и место производства — Германия (возможно, Идар-Оберштайн. — *И. П.*), а это значит, что они принадлежат школе БАУХАУЗа.

Цель их приобретения в описи сформулирована так: в качестве «образцов-эталонов» для мастеров промысловых артелей. Это является косвенным свидетельством того, что в 1920-е годы, не имея отечественных образцов, соответствующих послереволюционной эпохе, для решения проблемы насыщения внутреннего рынка руководство отраслью предпринимало попытки внедрить ее через западноевропейские аналоги. Скорее всего, закупка брошей стала итогом осмысления результатов служебной командировки директора Российской гранильной фабрики в Петергофе треста «Русские самоцветы» С. А. Транцеева, который в 1921 г. выехал за границу для выяснения актуальных вопросов поднятия каменно-ограночной промышленности в России. В условиях огромного спроса на международном рынке на российские самоцветы необходимо было найти такую стилистику изделий, которая бы привлекала западных покупателей и позволила уйти от торговли сырьем.

Отсюда обращение к западным эталонным образцам, которые стилистически оказались созвучны конструктивистским поискам российских художников-производственников: формы инспирированы и обусловлены техническими возможностями производства, а богатая текстура и эффектная графическая черно-белая или охристо-белая гамма зрительно расширяют и углубляют их реальный объем как своеобразных арт-объектов в контексте системы «конструирования» окружающей среды. Невозможно не отметить, что на них легко ложится оценка современных конструктивистских изделий, данная Я. А. Тугендхольдом в статье «Выставка про-

<sup>10</sup> № 13 — МХП 9879; № 14 — МХП 9838; № 15 — МХП 9840 и № 16 — МХП 9841 [II].



изводственных факультетов ВХУТЕМАСа», опубликованной в газете «Известия» от 30 декабря 1923 г. Говоря о работе металлообрабатывающего отделения, он отмечал, что «палка слишком перегнута в сторону машинизма» [31, с. 157–8].

Следует отметить, что, помимо произведений немецкого функционализма, очевидны аналогии и с работами французских художников-ювелиров Ж. Фуке, Ж. Деспре, Ж. Сандоза и Р. Тамплие, являвшихся тогда лидерами движения к синтезу изобразительного искусства и производства драгоценностей. Но их произведения, как правило, отличает определенная буквальность в воспроизведении «механических узлов» автомобилей, конвейера или артиллерийского снаряда.

## Супрематизм

Наиболее широкое и разнообразное отображение/влияние в художественных украшениях 1920-х годов получил супрематизм. Его мотивы можно увидеть в камерных изделиях — авторских украшениях, подаренных художниками своим близким и друзьям, в новых формах — рабочем народном искусстве и, наконец, в раннем советском кинематографе.

В кинолентах украшения представлены как неотъемлемая часть ансамблевого решения костюма, который являлся важной составляющей художественно-пластического построения сценического пространства — декорации постановки.

В современной литературе, посвященной советскому кинематографу 1920–1930-х годов, костюму уделено немалое внимание [32, с. 149–62; 33, с. 163–87]. Однако ювелирные украшения до настоящего времени не привлекали внимания исследователей, хотя они представляют важный источник информации и о кинематографе, и о времени, и о «бытовании» левых течений в искусстве, предназначенном для широкой публики.

В середине 1920-х годов главным вектором развития советского кинематографа было создание эпических лент. Таких мастеров, как С. М. Эйзенштейн, вдохновляли монументальные воплощения сюжетов, запечатлевающих движение масс и рассчитанных на далекую историческую перспективу, как, например, кинополотно «Броненосец Потёмкин» (1925). Именно они представляли молодое советское киноискусство на мировой арене. И здесь таким мелочам, как украшения, просто не было места. Однако они появляются тогда же, в середине 1920-х годов, в работах мастеров, пытавшихся соединить масштабные идеологические концепции молодого советского государства с эстетикой мирового движения в киноискусстве. Таким фильмом, в котором украшения сыграли немаловажную стилиобразующую роль, была советская немая кинолента Я. А. Протазанова «Аэлита» (1924), представляющая вольную интерпретацию сюжета одноименной фантастической повести А. Н. Толстого.

О запутанности и невнятности сюжета фильма тогда же писали критики. Одни упрекали его создателей в том, что они не справились с задачей исправления сомнительного с идеологической точки зрения сюжета повести. Другие, напротив, сожалели о том, что фильм слишком далеко отошел от сюжета романа. Третьи считали, что сценаристам фильма оказались чужды интересы рабочего класса. Наконец, в самом положительном из отзывов критика отмечала: «Это ли не куча тез и антитез, почти немислимых ни в каком устойчивом художественном единстве. И Протазанов мудро разрешил задачу художественного синтеза. Все художе-



Рис. 4. Костюмы и головные украшения к фильму «Аэлита». 1924.  
Экстер А. А. [36]

ственно разнородные элементы он примирил... на пленке» [34, с. 51]. Позднее, уже в середине 1960-х годов эта точка зрения нашла подтверждение в исследованиях историков советского немого кино, в которых фильму была дана более объективная оценка. Фильм Я. А. Протазанова называли «советским боевиком», в котором просматривается вся сложность утверждения нового, отчаянное сопротивление старых кинематографических навыков [35, с. 125]. Писали о том, что «режиссура "Аэлиты" была столь же эклектична (как и актерский состав. — И. П.). Фантастический и бытовой планы не рождали художественного протеста. Они смешивались произвольно, и часто, особенно в сценах на Марсе, производили впечатление "вампуги". <...> Но в этом пышном зрелище вдруг возникали точные наблюдения революционного быта, остроумные жанровые зарисовки, характерные лица и фигуры времени» [35, с. 128].

Действительно, возвратившийся из четырехлетнего пребывания за границей Я. А. Протазанов имел и возможность, и желание сделать советский фильм на мировом уровне. Что касается сюжетной основы, повести А. Н. Толстого, то в ней, за исключением полета на Марс, почти нет ничего фантастического. Напротив, история более чем реальна: попытка возглавить уже даже не мировую, а вселенскую революцию оказалась неосуществимой, и сторонние лидеры — земляне, вынуждены спасаться бегством. А вот фильм Я. А. Протазанова придал этому сюжету большую вынятность: перевел несбыточную мечту в сон или мираж. Отсюда и фантастическая зрелищность ленты, в создании которой значительную роль сыграли художники, в первую очередь А. А. Экстер, разработавшая необыкновенные костюмы и украшения (рис. 4), наделенные особым значением, вводящим зрителя в фантастический мир кинокартины.

В повести А. Н. Толстого сказано, что «голову ее (Аэлиты. — *И. П.*) покрывал желтый острый колпачок» [37, с. 50]. Далее автор упоминает о «крошечной, оправленной в драгоценный металл сухой лапке чудесного зверька индри» [37, с. 75] и птичьих головках на больших пуговицах на шубке Аэлиты [37, с. 100]. Как видим, украшения Аэлиты, хрупкой девушки, нуждающейся в защите и поддержке, носили сдержанный традиционный характер: обозначали ее статус и «закрывали» выходы из одежды.

Об украшениях других представителей правящей элиты Марса автор сообщает лишь некоторые подробности. О сторонниках Эроса он пишет, что они носили белые полотняные тиары [37, с. 84] и отдавали за перочинный ножичек «золотые вещицы» [37, с. 44]. Писатель также обобщенно упоминает о «нескольких вещичках чеканного металла, — видимо, украшениях, предметах женского обихода <...> соединенных цепочкой больших темно-золотистых камней, словно светящихся изнутри», которые Гусев снял со скелета [37, с. 35]. Наконец, гораздо подробнее А. Н. Толстой описывает украшения на статуях божеств: «На солнце тускло мерцал его ушастый шлем, увенчанный острым гребнем, точно рыбий хребет» [37, с. 47].

В противоположность тексту романа А. А. Экстер, автор костюмов и украшений для фильма, в соответствии с принципами режиссуры массовых праздников и эстетикой биомеханики молодого кинематографа через супрематическую игру черно-белой графики ставит их едва ли не на первое место в решении проблемы ритмической организации кинематографического пространства. Все головные украшения (а именно они являются главными символическими знаками общественного статуса в иерархической лестнице) имеют особую конфигурацию, соответствующую положению того или иного персонажа. Корона Аэлиты, единственное из всех других сделанных А. А. Экстер для персонажей фильма украшений для головы, имеет «лучи», что не только возвышает ее над населением Марса, но и переводит образ в другие, действительно космические масштабы. Тиары Гора, Тускуба, Астронома-звездочета и еще более скромные уборы «старших» символически обозначают ограниченность их власти. Таким образом, опираясь только на разнохарактерность украшений для головы, А. А. Экстер создает яркий и убедительный визуальный образ иерархии марсианского общества, во главе которого стоит Аэлита.

Марсианские костюмы А. А. Экстер называли «нелепыми, неудобноносимыми». А какими же еще могли быть костюмы инопланетной царицы? Писали, что Аэлита поблекла под бременем костюма [36]! Напротив, именно благодаря находкам А. А. Экстер Аэлита действительно превратилась в царицу Марса. Платья и фантастические головные уборы помогли ей обрести царственную осанку и степенную, неторопливую, с достоинством походку.

Костюмы и украшения А. А. Экстер интересны и тем, что в них господствует геометрика — круги, прямоугольники, ломаные линии, треугольники, соответствующие геометризму эстетики конструктивизма, в которой выдержаны все декорации, выполненные Виктором Симовым. Именно это стилистическое единство марсианских сцен сразу, без межпланетного перелета переносит зрителя в иной, неземной мир, где живут существа, только похожие на людей, но совсем другие: они иначе одеты, иначе двигаются, иначе думают. Этой же цели служат нестандартные материалы, из которых они сделаны и которые еще долго не попадут в круг внимания художников-ювелиров: пластик, металл, картон. Эти нетрадиционные для ювелир-

ного дела материалы будут востребованы только во второй половине XX в., когда художники вплотную подойдут к проблеме осмысления ювелирного украшения как самостоятельного пластического арт-объекта в контекстуальном поле фигуры человека, а не гарнирования костюма, как это было еще на рубеже XIX–XX вв.

А. А. Экстер предвосхитила опыты и советских конструктивистов в области украшений, которые были представлены миру на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств 1925 г. в Париже, и мастеров БАУХАУЗа, обратившихся к украшениям только в начале 1930-х годов. Она первая увидела и использовала конструктивно-пластические возможности украшений в организации пространственной среды и уже в середине 1920-х годов применила их в немой киноленте «Аэлита».

К сожалению, как и эстетика конструктивизма в целом, находки, сделанные А. А. Экстер в работе над украшениями для персонажей фильма «Аэлита», не получили дальнейшего развития ни в ювелирном искусстве, ни в кино.

Если в середине 1920-х годов, когда еще не был наложен запрет на авангардные направления в искусстве, украшения и костюмы, созданные А. А. Экстер для фильма «Аэлита», подверглись критике, то в начале 1930-х годов о развитии этой темы думать уже не приходилось.

Другая область украшений, где супрематическое направление нашло воплощение, — памятные подарки друзьям и близким, в годы установления единомыслия в искусстве отразившие воспоминания о счастливой поре творческой свободы.

К таким супрематическим художественным ювелирным украшениям принадлежат работы, выполненные на рубеже 1920–1930-х годов Н. М. Суетиным. Эскизы и супрематические ювелирные изделия Н. М. Суетина находятся в частных коллекциях во Франкфурте-на-Майне и в Москве [38, с. 217], а также в собрании Национального центра искусства и культуры им. Ж. Помпиду в Париже<sup>11</sup>. Наконец, фарфоровая брошь и эмальерная пудреница (рис. 5) из серебра с золочением (1932–1933), хранятся в коллекции Государственного Русского музея<sup>12</sup>. Обе работы сделаны для «многолетнего спутника жизни» [40, с. 36] художника А. А. Лепорской.

Как правило, произведений такого рода художники стеснялись, считая их чем-то незначительным, просто напоминанием о годах молодости и смелых творческих экспериментов. Для Н. М. Суетина таким периодом стали годы работы в мастерских УНОВИС. Однако вопреки агрессивной пропаганде «производственного искусства» в начале 1920-х годов считалось, что супрематизм «как высшая ступень всякого эстетизма» слишком далек от задач внедрения языка нового искусства в производство» [40, с. 9]. В то же время ювелирные изделия Н. М. Суетина — часть его многолетней деятельности в сфере декоративного искусства<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Эти произведения, по некоторым сведениям, продала дочь художника, Н. Н. Суетина.

<sup>12</sup> Приобретенные Государственным Русским музеем у А. А. Лепорской в 1966 г., эти изделия никогда не экспонировались и не публиковались. В каталоге выставки «Москва — Париж. 1900–1930» [39, с. 318] также упоминается брошь (без иллюстрации).

<sup>13</sup> Н. М. Суетин работает на Государственном фарфоровом заводе с 1922 г. в качестве художника-композитора. В 1923 г. участвует во Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве. В 1923–1924 гг. сотрудничает с Музеем художественной культуры, а в 1925 г. руководит отделом материальной культуры в ГИНХУКе и в экспериментальной лаборатории Декоративного института (1918–1926), работает в рекламе, оформляет выставки и создает рисунки для тканей и, как видим, ювелирные изделия. См. об этом: [2, с. 123].



Рис. 5. Пудреница. Ленинград, 1932–1933. Суетин Н. М. Серебро 875, эмаль белая, красная, зеленая, черная, серая. Приобретено в 1966 г. у А. А. Лепорской. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Автор фото М. В. Скоморохов

В ювелирных произведениях из ГРМ он как будто возвращается к пространственным экспериментам посредством супрематической живописи, которую В.И.Ракитин назвал «супрематическим телом» [38, с.38–41]. В ювелирных изделиях Н.М.Суетин адаптирует супрематическую концепцию к человеку. Пудреница и брошь из ГРМ и динамичны, и пространственны, что типично для творчества художника в начале 1920-х годов. Роспись конструирует форму, в ней отчетливо просматривается влияние на художника «архитекторов» 1920-х годов. В то же время, реализуя принципы раннего периода внутренней стилистической эволюции супрематической живописи [41, с.76], мастер подчиняет их законам функционирования предметной формы.

Декор пудреницы представляет собой сочетание прямоугольных элементов, расположенных в поле предметной формы по диагонали, взаимно перпендикулярных и параллельных осям эмалевого фона. В этом ювелирно-эмальерном изделии благодаря использованию красной охры и зеленого цвета эмали гильоше сохранена полихромность ранней супрематической живописи.

В росписи броши композиция принципиально иная, стремящаяся к классцистической сбалансированности элементов и симметрии, подчеркнутой прямоугольной формой изделия. Динамичность сменяет впечатление предельной спрессованности пространства, когда один элемент декора — прямоугольник прозрачного зеленого тона — прижимается к белому фону глухим черным. Композиция представлена во фронтальной проекции сверху.

В то же время эти ювелирные произведения Н.М.Суетина подтверждают, что параллельно с государственной в художественной среде сохранялась своя система «ценности произведений искусства».

По воспоминаниям ленинградского художника-ювелира В.Г.Поволоцкой, на которые ссылается исследователь Г.Н.Габриэль, «в ассортиментном кабинете (Ленинградской ювелирной фабрики в конце 1950-х годов. — И.П.) некоторое время хранились образцы, выполненные по проектам Н.Суетина. Это были миниатюрные коробочки из металла и портсигар, декорированные цветными эмалями в супрематическом стиле» [42, с.51]. Представление о них дает недавно выявленная брошь конца 1930-х годов из частного собрания. Как и во мстёрских подстаканниках с гербами и самолетами, здесь видна попытка художника адаптировать авангардную художественную стилистику 1910–1920-х годов к эстетическим запросам «социалистического реализма». Конструктивно-символическое звучание броши этого времени разбито «натурностью» кирпичной кладки, отражающей созидательные мотивы искусства эпохи индустриализации страны.



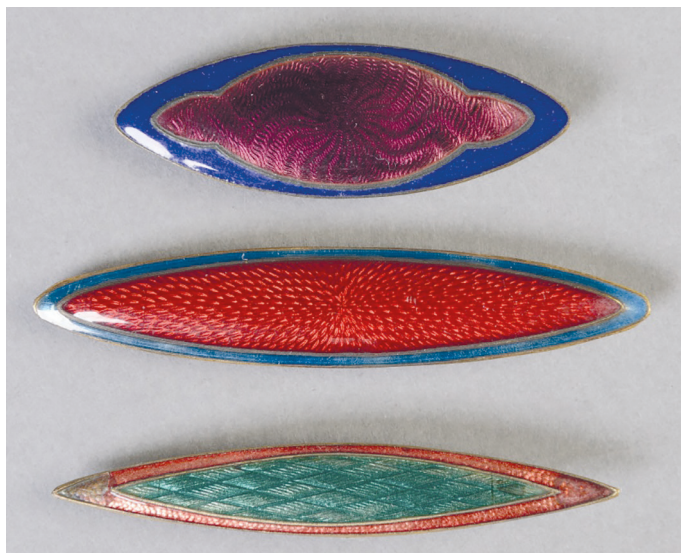


Рис. 6. Броши (3 шт.). 1926. Артель «Мундировщик», Ленинград. Латунь, «холодная» эмаль. Металл, роспись по эмали. Москва, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Автор фото С. И. Вавилов

Переработку супрематизма в тиражных ювелирных украшениях 1920-х годов представляют образцы массовой продукции кустарной промышленности — броши с декором, имитирующим технику «эмаль по гильоширу», изготовленные в 1926 г. мастерами ленинградской артели «Мундировщик» (рис. 6). Это редчайшие примеры «производственного искусства», о котором писал Б.И. Арватов. В сочетании простых форм и броских цветов достигнут необходимый баланс между низкими техническими возможностями производства и стремлением к созданию новых украшений. В отличие от своих прототипов, изысканных по цвету изделий фирмы Фаберже, эти произведения откровенно восходят к опытам членов группы К. С. Малевича «Супремус» — Н. А. Удальцовой, А. А. Экстер, Л. С. Поповой, О. В. Розановой — по проектированию промышленных изделий на основе нового пластического языка [43]. Представление о приемах адаптации супрематизма к созданию других функциональных предметных форм дает эскиз сумочки для артели «Вербовка», выполненный в 1917 г. О. В. Розановой и хранящийся в собрании ГРМ. Сходство художественных решений очевидно. Формы простые геометрические. Цвета открытые яркие, броские — красный, синий, зеленый. В брошах они забраны в лаконичную, четко очерченную металлическую оправу. В сумочке-ведерке цветные вставки, один конец которых оставался свободным и «врезался» в пространство, соединены черными полосами. Это позволяет говорить о развитии традиций супрематизма в предметных формах бытовых изделий на протяжении десяти лет.

Что касается роли супрематизма в деле строительства новых форм художественной культуры послереволюционного десятилетия, несомненный интерес представляет пластина с росписью по эмали «По мотивам Малевича» из фонда



Рис. 7. Пластина «Жница». 1920–1930-е. Неизв. худ. ИЗОРАМ (?). Медь, роспись по эмали. Москва, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Автор фото С. И. Вавилов

МНИ коллекции ВМДПНИ (рис. 7). В современных инвентарных книгах она датирована началом 1930-х годов и числится как работа неизвестного мастера-эмальера 1-й механической артели «Возрождение» в Ростове Ярославском.

Сравнительный художественно-стилистический анализ росписи пластины с живописными произведениями К. С. Малевича и его учеников позволил уточнить атрибуцию пластины. «Жница» (а именно под этим названием она была первоначально внесена в инвентарные книги Кустарного музея в Москве) выполнена не эмалью, а фарфоровыми красками и имеет «картинную» композицию, что в совокупности с неумелой работой, явно выполненной человеком, не владевшим техникой росписи по эмали, позволяет предположить, что изделие — работа самодельного живописца. В совокупности с указанным местом происхождения это позволяет допустить, что автор принадлежал к среде Изомастерских ра-

бочей молодежи (ИЗОРАМ), предполагавшей поиски нового реализма и создание «искусства рабочих». Известно, что изорамовцы занимались не только большими проектами, но и разрабатывали предметы быта, к которым можно отнести и рассматриваемую пластину.

Дальнейший анализ позволил сузить круг поисков до Модельно-проектировочной мастерской, которую вел Э. М. Криммер. Авторский стиль этого художника действительно формировался в кружке по изучению новой западной живописи, который художник посещал с 1929 г., а вел кружок К. С. Малевич.

Связь автора пластины «Жница» с преподавательской деятельностью Э. М. Криммера позволяет предположить и тот факт, что в годы работы в ИЗОРАМе он входил в творческую «Группу живописно-пластического реализма», образованную бывшими сотрудниками ГИНХУКа, ранее работавшими под началом К. С. Малевича. Это объединение ставило перед собой задачу соединить супрематическую организацию формы с «новыми реализмами» 1930-х годов. Вероятно, отсюда происходит пересечение с поздним творчеством К. С. Малевича. Именно тогда в живописи Э. М. Криммера появились фигуры без лиц, замершие в иератической позе, условные пейзажи с низкой линией горизонта, полями и снопами. В то же время его живописные полотна рубежа 1920–1930-х годов отличаются специфические, присущие только ему черты: женские образы более мягки, в отличие от жестко геометризованных конструктов К. С. Малевича. А вот в колорите очевидна экспрессивность диссонанса красного и зеленого. Мазок энергичный, характерный. Все это в том или ином виде можно найти в пластине «Жница».

Таким образом, с высокой степенью вероятности это произведение можно идентифицировать как работу учащихся объединения ИЗОРАМ, связанных с деятельностью учеников К. С. Малевича, например Э. М. Криммера.

Точнее установить авторство пластины из собрания ВМДПНИ не представляется возможным. Целью ИЗОРАМ было создание «искусства рабочих» по аналогии с «крестьянским искусством» и, вероятно, по той же причине оно осталось анонимным.

Результаты художественно-стилистического анализа подтверждает единственный документ, свидетельствующий о том, что пластина связана с деятельностью ИЗОРАМ. Это запись в книге поступлений Центрального Кустарного музея в Москве, где зафиксирована ее передача из Кустарного музея в Ленинграде. В рассматриваемый период Центральный Кустарный музей занимался сбором экспонатов и их отправкой на зарубежные выставки декоративных искусств. К их числу относились и выставки произведений рабочей молодежи. Известно, что экспонаты с этих выставок возвращались в Кустарный музей, в коллекции которого и оставались до того времени, когда вместе с фондами Музея народного искусства НИИХП были переданы в собрание ВМДПНИ.

## Заключение

Основной вывод, который позволяет сделать проведенное исследование, заключается в том, что авангардные стилистические направления «как высшая ступень всякого эстетизма» были не так уж «далеки от задач внедрения языка нового искусства», но не в производство, как полагали их создатели, а в формирование особого жанра — художественных украшений или авторских произведений русского ювелирного искусства.

Во многом благодаря синтезу предметных форм украшений, подвергнутых социальному остракизму как пережитки старого мира, с левыми направлениями в искусстве уже в первое послереволюционное десятилетие в России стало возможным формирование нового вида украшений, выходящих за рамки традиционных форм бытования.

Другое дело, что процесс художественной интеграции не всегда находит адекватный отклик в среде потребителей искусства, в частности ювелирного. Но, поскольку генетическая потребность людей в украшениях как неотъемлемых формах предметного мира сохраняется несмотря на все идеологические установки, такой разрыв толкает вещи к миграции от одного полюса к другому: от социального бытия как гиподинамической массовой вещи к гипердинамической общественной вещи, к уникально-выставочным художественным произведениям. Этот процесс начался в ювелирном искусстве уже в 1920-х годах, и осуществлялся он посредством синтеза предметных форм и левых течений в искусстве того времени.

## Литература

1. Арватов, Борис. *Искусство и производство: сборник статей*. Введение Джон Робертс, послесловие Алексей Пензин. М.: V-A-C press, 2018.
2. Перфильева, Ирина. *Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы*. М.: Прогресс-Традиция, 2016.

3. Робертс, Джон. “Введение”. В изд. Арватов, Борис. *Искусство и производство: сборник статей*, 7–23. М.: V-A-C press, 2018.
4. Орлов, Сергей. *Ракуры*. М.: Памятники исторической мысли, 2009.
5. Астраханцева, Татьяна. “‘Внешняя’ и ‘внутренняя’ эмиграция Николая Васильевича Глобы”. В изд. *Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939: сборник статей*, отв. ред. Герольд Вздорнов, 264–80. М.: Индрик, 2008.
6. Зиновьева, Тамара. “Вещь как источник социологической информации”. *Декоративное искусство*, no. 1/412 (2011): 66–70.
7. Разина, Т., И. Суслов, Е. Хохлова, и Н. Гореликов. *Русский художественный металл*, отв. ред. Наталия Шкаровская. М.: Всесоюзное кооперативное изд-во, 1958. (Художественные промыслы РСФСР).
8. Постникова-Лосева, Марина, Нина Платонова, и Белла Ульянова. *Русское черное искусство*. М.: Искусство, 1972.
9. Постникова-Лосева, Марина. *Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. XVI–XIX вв.* М.: Наука, 1974.
10. Постникова-Лосева, Марина. *Русская золотая и серебряная скань*. М.: Искусство, 1981.
11. Попова, Ольга. “Художественная обработка металла”. В изд. *Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории*, отв. ред. Владимир Толстой, 202–7. М.: Искусство, 1984.
12. Суслов, Игорь. “Ювелирное искусство”. В изд. *Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории*, отв. ред. Владимир Толстой, 132–5. М.: Искусство, 1984.
13. Смородинова, Галина. “Двадцатые — семидесятые годы 20 века”. В изд. *Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея*, науч. ред. Марина Постникова-Лосева, 272–6. М.: Советский художник, 1987.
14. Гилодо, Андрей. *Русская эмаль. Вторая половина 19 — 20 век: альбом*. М.: Береста, 1996. (Русский художественный металл).
15. Карпун, Алексей. *Русское ювелирное искусство. Вторая половина 19 — 20 век: альбом*. М.: Береста, 1994. (Русский художественный металл).
16. Бузин, Александр. *Красносельские художники-ювелиры*. Кострома: Красносельский ювелирпром, 1997.
17. Ходасевич, Валентина. *Портреты словами: очерки*. М.: Советский писатель, 1987.
18. Cartlidge, Barbara. *Twentieth-Century Jewelry*. New York: Abrams, 1985.
19. “Осоавиахим”. В изд. *Большой энциклопедический словарь*, гл. ред. А. Прохоров: 856. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997.
20. Пак, Вера. “К атрибуции коллекции Ростовской Учебно-показательной финифтяной школы из ЯИАМЗ и ГМЗРК. 1910–1931 гг.”. В изд. *История и культура Ростовской Земли. 2001: материалы научной конференции, прошедшей в Государственном музее-заповеднике “Ростовский кремль”, 13–15 ноября 2001 г.*, гл. ред. Владимир Зякин, 351–7. Ростов: [б. и.], 2001.
21. Пак, Вера. “А. И. Звонилкин. Неизвестные грани таланта”. *Docplayer*. Дата обращения декабрь 6, 2019. <https://docplayer.com/35098652-A-i-zvonilkin-neizvestnyye-grani-talanta-v-f-pak.html>.
22. Пак, Вера. “Декор ростовской финифти и русского фарфора 1910–1930-х гг.: общность мотивов, композиционных и технологических решений”. В изд. *Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв.: предприятия. Коллекции. Эксперты: материалы международных научно-практических конференций, 2007–2009*, сост. Е. Тарханова, А. Циффер; отв. ред. Е. Тарханова, 455–63. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010.
23. Ильинский, Василий. “Значки и жетоны 1917–1922 гг.”. *Советский коллекционер*, no. 5 (1967): 60–2.
24. Скурлов, Валентин. “Фирма Фаберже и Строгановское училище”. В изд. *Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище: сборник статей*, отв. ред. и сост. Татьяна Астраханцева, 303–16. М.: Индрик, 2012.
25. Sepherot Foundation (Liechtenstein). *Alexander Rodtschenko: Katalog der Sammlung*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
26. Sepherot Foundation (Liechtenstein). *Für den neuen Menschen. Russischen Avantgarde-Design: Ideen, Entwürfe, Gestaltung*. Köln: Walter König, 2014.
27. *Alexander Rodtschenko. Fotografie und Design: Katalog der Ausstellung (27.03.2015–21.06.2015)*. Liechtenstein: Kunstmuseum Liechtenstein, 2015.
28. Гилодо, Андрей. “Фаберже — двадцать лет спустя”. В изд. *Карл Фаберже и мастера камнерезного дела. Самоцветные сокровища России: каталог выставки, 8 апреля — 24 июля 2011 г.*,



- вступит. ст. и сост. Татьяна Мунтян, науч. ред. Татьяна Мунтян, Наталия Яковлева, 325–41. М.: КЕМ, 2011. (Музеи Московского Кремля).
29. Алексеев, Евгений. “От идеи Уральского ХУТЕМАСа к Уральскому художественно-практическому институту. 1920–1923”. В изд. *Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков: международная научная конференция, 9–15 ноября 2020: сборник статей*, 93–5. М.: МАРХИ; МГХПА им. С.Г. Строганова; РАХ; Московский политехнический университет, 2020.
  30. Михайлова, Людмила. “К вопросу атрибуции Дома печати в Свердловске”. *Академический Вестник УРАЛНИИПРОЕКТ РААСН*, no. 4. (2014): 56–60.
  31. Пронина, Инна и др., авт.-сост. *Советское декоративное искусство: фарфор. Фаянс. Стекло: материалы и документы, 1917–1932*. Общ. ред. Владимир Толстой. М.: Искусство, 1980.
  32. Дашкова, Татьяна. “Невидимые миру рюши: одежда в советском предвоенном и военном кино”. *Теория моды: одежда. Тело. Культура*, вып. 3 (2006): 149–62.
  33. Уиддис, Эмма. “Костюм, предопределенный ролью: облачение ‘Другого’ в советском кинематографе до 1953 года”. *Теория моды: одежда. Тело. Культура*, вып. 3 (2006): 163–86.
  34. Веронин. “Уроки Аэлиты”. *Пролетарское кино*, no. 6–7 (1924): 50–2.
  35. Айзенберг, Я., А. Ахоров, Х. Абул-Касымова, и др. *История советского кино. 1917–1967*. 4 тома. М.: Искусство, 1969, т. 1: 1917–1931.
  36. “Конструктивист Марс и модница Земля / ‘Аэлита’ (1924)”. *CineModa*. Дата обращения апрель 13, 2018. <https://www.cinemoda.ru/aelita/>.
  37. Толстой, Алексей. *Аэлита*. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1977.
  38. Ракитин, Василий. *Николай Михайлович Суетин*. М.: Литературно-художественное агентство “Лири”: RA; [СПб.]: Palace ed., 1998.
  39. Стригалева, Анатолий. “Искусство и производство”. В изд. *Москва — Париж. 1900–1930: каталог выставки*, науч. ред. М. Бессонова, Е. Левитин, С. Задора и Н. Уваров: 66–77, 307–46. 2 тома. М.: Советский художник, 1981, т. 1: Изобразительное искусство, прикладное и промышленное искусство, архитектура и градостроительство, агитационно-массовое искусство, плакат, театр, литература, музыка, кино, художественная фотография.
  40. Арватов, Борис. “Две группировки”. *Зрелища*, no. 8 (1922): 7–15.
  41. Стригалева, Анатолий. “Искусство и производство”. В изд. *Москва — Париж. 1900–1930: каталог выставки*, науч. ред. М. Бессонова, Е. Левитин, С. Задора и Н. Уваров: 66–77. 2 тома. М.: Советский художник, 1981, т. 1: Изобразительное искусство, прикладное и промышленное искусство, архитектура и градостроительство, агитационно-массовое искусство, плакат, театр, литература, музыка, кино, художественная фотография.
  42. Габриэль, Галина. “Авторское ювелирное искусство Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века: истоки и эволюция”. Дис. канд. искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия, 2002.
  43. Игнатенко, Галина. “Вышивая авангард: супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка 1900–1919”. *Артикульт: научный электронный журнал*, no. 3/43 (2021): 68–73. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-68-73>

## Источники

- I. Толстой, Владимир, отв. ред. *Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории*. М.: Искусство, 1984.
- II. *МХПКи. МХП I. [Россия. Москва. Всероссийский музей декоративного искусства. МХП I]*.

Статья поступила в редакцию 16 января 2021 г.;  
рекомендована к печати 12 мая 2022 г.

Контактная информация:

Перфильева Ирина Юрьевна — д-р искусствоведения, доц., гл. науч. сотр.;  
[perfileva-irina@yandex.ru](mailto:perfileva-irina@yandex.ru)



# Under the Sign of the Avant-Garde: Jewelry in the Context of Left-Wing Trends in the Art of Russia in the First Third of the 20<sup>th</sup> Century

I. Yu. Perfilyeva

Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts,  
21, Prechistenka ul., Moscow, 119034, Russian Federation

**For citation:** Perfilyeva, Irina. "Under the Sign of the Avant-Garde: Jewelry in the Context of Left-Wing Trends in the Art of Russia in the First Third of the 20<sup>th</sup> Century". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 3 (2022): 538–558. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.308> (In Russian)

In the context of left-wing trends and "industrial art" in Russia in the first third of the twentieth century, jewelry occupied a more than modest place. In this regard, special attention should be paid to the few jewelry artifacts known today that are directly or indirectly related to the aesthetic principles of the avant-garde artistic and stylistic trends of this time. During the study of the earliest stage of the genesis of Russian art jewelry in the Soviet period, several such monuments were identified, created by reformist artists: A. M. Rodchenko, N. M. Suetin, and others. Of particular interest is the synthesis of classic jewelry solutions and avant-garde graphic design-preserved examples of pre-revolutionary Faberge jewelry factories and three-dimensional graphic design. As a result, a capacious image of the transition era was formed, in all the contradiction of the denial of the artistic experience of the past and the approval of the stylistics of the future: agitation art, constructivism, Suprematism, and working art. Identified new archival data allowed us to make new attributions of some artifacts from Museum collections, representing different areas of existence of jewelry in the post-revolutionary era: faleristics, cinema, "production art", Amateur. The study made it possible to conclude that the avant-garde stylistic trends "as the highest stage of all aestheticism" were not so "far from the tasks of introducing the language of new art into production". Another thing is that the process of artistic integration does not always find an adequate response among consumers of art, including jewelry. At the same time, the synthesis of left-wing trends in art with jewelry played an important role in creating prerequisites for the formation of the genre of unique author's jewelry works in Russia.

*Keywords:* left-wing trends, artistic jewelry, jewelry artifact, synthesis, agitation art, avant-garde, Suprematism, IZORAM, production art.

## References

1. Arvatov, Boris. *Art and Production: A Collection of Articles*. Introduction by John Roberts, afterword by Aleksei Penzin. Moscow: V-A-C press, 2018. (In Russian)
2. Perfil'eva, Irina. *Russian Jewelry Art of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of European Artistic Trends. 1920s–2000s*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2016. (In Russian)
3. Roberts, John. "Introduction". Rus. ed. In Arvatov, Boris. *Iskusstvo i proizvodstvo: sbornik statei*, 7–23. Moscow: V-A-S press, 2018. (In Russian)
4. Orlov, Sergei. *Angles*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2009. (In Russian)
5. Astrakhantseva, Tat'iana. "The 'External' and 'Internal' Emigration of Nikolai Vasil'yevich Globa". In *Khudozhestvennaia kul'tura russkogo zarubezh'ia. 1917–1939: sbornik statei*, executive ed. Gerold Vzdornov, 264–80. Moscow: Indrik Publ., 2008. (In Russian)
6. Zinov'eva, Tamara. "A Thing as a Source of Sociological Information". *Dekorativnoe iskusstvo*, no. 1/412 (2011): 66–70. (In Russian)
7. Razina, T., I. Suslov, E. Khokhlova, and N. Gorelikov. *Russian Art Metal*, executive ed. Nataliia Shkarovskaia. Moscow: Vsesoiuznoe kooperativnoe izd-vo Publ., 1958. (Khudozhestvennyye promysly RSFSR). (In Russian)
8. Postnikova-Loseva, Marina, Nina Platonova, and Bella Ul'ianova. *Russian Niello Art*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)

9. Postnikova-Loseva, Marina. *Russian Jewelry Art, Its Centers and Masters. 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries*. Moscow: Nauka Publ., 1974. (In Russian)
10. Postnikova-Loseva, Marina. *Russian Gold and Silver Scan*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
11. Popova, Olga. “Artistic Metalworking”. In *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1917–1945: ocherki istorii*, executive ed. Vladimir Tolstoi, 202–7. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
12. Suslov, Igor’. “Jewelry Art”. In *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1917–1945: ocherki istorii*, executive ed. Vladimir Tolstoi, 132–5. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
13. Smorodinova, Galina. “Twenties — seventies of the 20<sup>th</sup> Century”. In *Russkie iuvelirnye ukrasheniia 16–20 vekov iz sobraniia Gosudarstvennogo ordena Lenina Istoricheskogo muzeia*, science ed. by Marina Postnikova-Loseva, 272–6. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. (In Russian)
14. Gilodo, Andrei. *Russian Enamel*. Moscow: Beresta Publ., 1996. (Russkii khudozhestvennyi metall). (In Russian)
15. Karpun, Aleksei. *Russian Jewellery*. Moscow: Beresta Publ., 1994. (Russkii khudozhestvennyi metall). (In Russian)
16. Buzin, Aleksandr. *Krasnoselsky Jewelry Artists*. Kostroma: Krasnosel’skii iuvelirprom Publ., 1997. (In Russian)
17. Khodasevich, Valentina. *Portraits in Words: Essays*. Moscow: Sovetskii pisatel’, 1987. (In Russian)
18. Cartlidge, Barbara. *Twentieth-Century Jewelry*. New York: Abrams, 1985.
19. “Osoaviakhim”. In *Bol’shoi entsiklopedicheskii slovar’*, chief ed. A. Prokhorov: 856. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Bol’shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ.; St Petersburg: Norint Publ., 1997. (In Russian)
20. Pak, Vera. “To the Attribution of the Collection of the Rostov Educational and Demonstration Finifty School from the YAIAMZ and GMZRK. 1910–1931”. In *Istoriia i kul’tura Rostovskoi Zemli. 2001: materialy nauchnoi konferentsii, proshedshei v Gosudarstvennom muzee-zapovednike “Rostovskii kreml”*, 13–15 noiabria 2001 g., chief ed. Vladimir Ziakin, 351–7. Rostov: [s. n.], 2001. (In Russian)
21. Pak, Vera. “A. I. Zvonalkin. Unknown Facets of Talent”. *Docplayer*. Accessed December 6, 2019. <https://docplayer.com/35098652-A-i-zvonilkin-neizvestnye-grani-talanta-v-f-pak.html>. (In Russian)
22. Pak, Vera. “Decor of Rostov Finifty and Russian Porcelain of the 1910s–1930s: Commonality of Motifs, Compositional and Technological Solutions”. In *Vinogradovskie chteniia v Peterburge. Farfor XVIII–XXI vv.: Predpriiatiia. Kollektii. Eksperty: materialy mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsii, 2007–2009*, comp. by M. Tarkhanova and A. Tsiffer, executive ed. M. Tarkhanova, 455–63. St Petersburg: Izd-vo Politekhnikeskogo universiteta Publ., 2010. (In Russian)
23. Il’inskii, Vasilii. “Badges and Tokens 1917–1922”. *Sovetskii kollektioner*, no. 5. (1967): 60–2. (In Russian)
24. Skurlov, Valentin. “Faberge Firm and Stroganov School”. In *Akademik Imperatorskoi akademii khudozhestv Nikolai Vasilievich Globa i Stroganovskoe uchilishche: sbornik statei*, executive ed. and comp. Tat’iana Astrakhantseva, 303–16. Moscow: Indrik Publ., 2012. (In Russian)
25. Sepherot Foundation (Liechtenstein). *Alexander Rodtschenko: Katalog der Sammlung*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
26. Sepherot Foundation (Liechtenstein). *Für den neuen Menschen. Russischen Avantgarde-Design: Ideen, Entwürfe, Gestaltung*. Köln: Walter König, 2014.
27. *Alexander Rodtschenko. Fotografie und Design: Katalog der Ausstellung (27.03.2015–21.06.2015)*. Liechtenstein: Kunstmuseum Liechtenstein, 2015.
28. Gilodo, Andrei. “Faberge — Twenty Years Later”. In *Karl Faberzhe i mastera kammereznogo dela. Samotsvetnye sokrovishcha Rossii: katalog vystavki, 8 apreliia — 24 iuliia 2011 g.*, introd. article and comp. by Tat’iana Muntian, science ed. by Tat’iana Muntian, Nataliia Iakovleva, 325–41. Moscow: KEM Publ., 2011. (Muzei Moskovskogo Kremliia). (In Russian)
29. Alekseev, Evgenii. “From the Idea of the Ural HUTEMAS to the Ural Art and Practical Institute. 1920–1923”. In *Prostranstvo VKhUTEMAS v mirovoi kul’ture XX–XXI vekov: mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia, 9–15 noiabria 2020: sbornik statei*, 93–5. Moscow: MARKhI Publ.; MGKhPA im. S. G. Stroganova Publ.; RAKh Publ.; Moskovskii politekhnikeskii universitet Publ., 2020. (In Russian)
30. Mikhailova, Liudmila. “The Question of Attribution of the Press House in Sverdlovsk”. *Akademicheskii Vestnik URALNIIPROEKT RAASN*, no. 4. (2014): 56–60. (In Russian)
31. Pronina, I., author and comp. *Soviet Decorative Art: Porcelain. Faience. Glass: Materials and Documents, 1917–1932*. General ed. by Vladimir Tolstoi. Moscow: Iskusstvo Publ., 1980. (In Russian)
32. Dashkova, Tat’iana. “Ruffles Invisible to the World: Clothes in Soviet Pre-War and Military Cinema”. *Teoriia mody: odezhda. Telo. Kul’tura*, iss. 3 (2006): 149–62. (In Russian)

33. Uiddis, Emma. "The Costume Predetermined by the Role: The Attire of the 'Other' in Soviet Cinema Until 1953". *Teoriia mody: odezhdha. Telo. Kul'tura*, iss. 3 (2006): 163–86. (In Russian)
34. Veronin. "Lessons of Aelita". *Proletarskoe kino*, no. 6–7 (1924): 50–2. (In Russian)
35. Aizenberg, Ia., A. Akhrorov, Kh. Abul-Kasymova, et al. *The History of Soviet Cinema. 1917–1967*. 4 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969, vol. 1: 1917–1931. (In Russian)
36. "Constructivist Mars and Fashionista of the Earth / 'Aelita' (1924)". *CineModa*. Accessed April 13, 2018. <https://www.cinemoda.ru/aelita/>. (In Russian).
37. Tolstoi, Aleksei. *Aelita*. Ulan-Ude: Buriatskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1977. (In Russian)
38. Rakitin, Vasilii. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Moscow: Literaturno-khudozhestvennoe agentstvo "Lira" Publ.; RA; [St Petersburg]: Palace ed. Publ., 1998. (In Russian)
39. Strigalev, Anatolii. "Art and Production". In *Moskva — Parizh. 1900–1930: katalog vystavki*, science ed. by M. Bessonova, E. Levitin, S. Zadora and N. Uvvar: 66–77, 307–46. 2 vols. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1981, vol. 1: Izobrazitel'noe iskusstvo, prikladnoe i promyshlennoe iskusstvo, arkhitektura i gradostroitel'stvo, agitatsionno-massovoe iskusstvo, plakat, teatr, literatura, muzyka, kino, khudozhestvennaia fotografiia. (In Russian)
40. Arvatov, Boris. "Two Factions". *Zrelishcha*, no. 8 (1922): 7–15. (In Russian)
41. Strigalev, Anatolii. "Art and Production". In *Moskva — Parizh. 1900–1930: katalog vystavki*, science ed. by M. Bessonova, E. Levitin, S. Zadora and N. Uvvar, 66–77. 2 vols. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1981, vol. 1: Izobrazitel'noe iskusstvo, prikladnoe i promyshlennoe iskusstvo, arkhitektura i gradostroitel'stvo, agitatsionno-massovoe iskusstvo, plakat, teatr, literatura, muzyka, kino, khudozhestvennaia fotografiia. (In Russian)
42. Gabriel', Galina. "The Author's Jewelry Art of Leningrad — St Petersburg of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century: Origins and Evolution". PhD diss., Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 2002. (In Russian)
43. Ignatenko, Galina. "Stitching Avantgarde: Suprematist Embroidery Followed by the Activities of Verbovka Artel 1900-1919". *Artikul't: nauchnyi elektronnyi zhurnal*, no. 3/43 (2021): 68–73. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-68-73> (In Russian)

## Sources

- I. Tolstoi, Vladimir, executive ed. *Soviet Decorative Art, 1917–1945: Essays on History*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
- II. *MKhPKP. MKhP 1. [Russia. Moscow. All-Russian Decorative Art Museum. MKhP 1]*. (In Russian)

Received: January 16, 2021  
Accepted: May 12, 2022

## Author's information:

*Irina Yu. Perfil'yeva* — PhD in Arts, Associate Professor, Senior Researcher; [perfileva-irina@yandex.ru](mailto:perfileva-irina@yandex.ru)