И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусства РАХ, член-корреспондент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILIEVA

Grand PhD in Arts, Associate Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Fine Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Fine Arts, Honored Artist of the Russian Federation
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_51_65

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА АР-ДЕКО В КОНТЕКСТЕ ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА

WORKS OF ART DECO JEWELRY IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGICAL PROGRESS

Ювелирное искусство ар-деко находилось в промежуточном положении между традиционалистскими и авангардными направлениями. Одним из его актуальных течений периода межвоенных десятилетий является художественная рефлексия о техническом прогрессе; создание образов машинных механизмов, как воплощение манифеста футуристов «о красоте скорости». Пионерами этого течения были французские художники: Ж. Фуке, Ж. Сандоз, Ж. Деспре, Р. Тамплие, реформаторы ювелирного дела, которые не «подчинялись» машине, а, сочетая промышленные образы с рукотворностью их воплощения, создавали уникальные произведения ювелирного искусства эпохи технического прогресса.

Art Deco jewelry was in an intermediate position between traditionalist and avant-garde trends. One of his current trends during the interwar decades is artistic reflection on technological progress; the creation of images of machine mechanisms, as the embodiment of the

Futurist manifesto “on the beauty of speed”. The pioneers of this trend were French artists: J. Fouquet, J. Sandoz, J. Despre, R. The Templars were jewelry reformers who did not “obey” the machine, but combined industrial images with the artificiality of their embodiment, creating unique pieces of jewelry art of the era of technological progress.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелиры-реформаторы, художник-ювелир, пионеры ар-деко, технический прогресс, детали механизмов, машинные формы, новая художественно-образная система, Ж. Фуке, Ж. Деспре, Ж. Сандоз, Р. Тамплие.
Keywords: jewelry art, reformer jewelers, jeweler artist, pioneers of Art Deco, technical progress, details of mechanisms, machine forms, new artistic and imaginative system, J. Fouquet, J. Despre, J. Sandoz, R. Templier.

Экспозиция выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году со всей очевидностью представила процесс существенных изменений в ювелирном искусстве этого времени, запущенных Первой мировой войной (1914–1918), на десть лет отодвинувшей ее организацию, и прерванных в период Великой депрессии (1929–1933). Ведущий российский исследователь ар-деко Т.Г. Малинина охарактеризовала это направление, как «занявшее промежуточное положение между традиционалистскими и авангардными течениям» [1, с. 177]. Она отмечала зависимость его творцов «от интеллектуального контеста эпохи, ее культурной, социальной и творческой проблематики …, и подчеркивала, что при этом их объединяло «всеобщее стремление к современности и новизне» [1, с. 177]. Далее Т.Г. Малинина указывала на то, что «их творческая деятельность не сформировала единой концепции» и объясняла это общим принципом «неприятия всякого рода крайностей: диктата теоретических систем, ограничений метода, приоритета техники над искусством, рационального над интуитивным, коллективного над индивидуальным, новаторского на традиционным» [1, с. 177].

Темой настоящей статьи является одно из этих течений — «приоритет техники над искусством»; точнее, его воплощение в произведениях художников-ювелиров, чье искусство в той или иной мере оказалось под непосредственным влиянием социокультурного контекста межвоенного десятилетия и проблемы синтеза искусства и инженерии, артикулированной новым витком технической революции, что во многом стимулировало

внедрение новых технологий и любопытство к новым материалам. И это в результате предопределило характер и содержание его принципиально отличной от традиционной, новой художественно-образной системы.

В то же время, к радикальному обновлению художественного языка ювелиров-реформаторов подталкивали, с одной стороны, многообразие стилистических течений модернизма начала XX века: авангард, функционализм, классика. С другой, изменения в моде и внешнем облике людей; от расплывчатости 1920-х гг. к твердости и жесткости 1930-х [2, с. 93]. Одновременно, лидирующие позиции в эти десятилетия занимает концепция, в основе которой лежат авторские рефлексии художников-ювелиров, инспирированные реалиями действительности, заявившими о фактическом рождении в период между двумя войнами новой технократической эры, ознаменованной величием достижений технического прогресса.

Французские ювелиры-реформаторы были первыми, кто не «работал на машину», как их немецкие коллеги, а, принимая манифест футуристов «о красоте скорости», все же шел на компромисс и создавал далекие от подчиненности технике машинные формы, сочетающие промышленные образы с рукотворностью их воплощения.

Все понимали, что вместить новые темы в классические формы уже невозможно, поэтому вопрос создания актуального художественного языка стал вопросом времени. В среде художников-ювелиров, как в творческой среде в целом, еще живо было увлечение идеям, восходящими к временам Дж. Рёскина и У. Морриса, провозглашавших неприятие механизации и стандартизации и выдвигавших в качестве идеала средневековое искусство. Но то, что совсем недавно было предметом творческих дискуссий, теперь становилось практикой искусства.

Особенностью ювелирного дела этого времени было то, что в нем, как наиболее консервативном по своей сути, острота радикализма перемен «времени неразберихи» [3, с. 115] ощущалась особенно остро, так как традиционная концепция не совсем сошла с арены, а только потеснилась, впустив новую — авангардную. И обе они, каждая по-своему, были актуальны поскольку в период «празднования мира» традиционная отвечала идее восстановления прерванной линии развития, а авангардная воспринималась как взгляд в будущее, как выразитель идей открывателей машинной эры в искусстве.

Изделия французских ювелиров 1920-х годов, находящихся под очевидным влиянием чувства восхищения машиной, — это уникальные

произведения, сделанные преимущественно из драгоценных материалов. Они являлись предметами роскоши и потому были доступны очень ограниченному кругу наиболее успешных представителей интеллектуальной элиты: модные актеры и писатели, кутюрье и коллекционеры, которые могли не только по достоинству оценить их новизну и высокий художественный уровень, но и монетизировать свое эстетическое признание.

Как известно, художественно-стилевым преобразованиям в таких технологически емких видах искусства, как ювелирное дело, предшествуют перемены в социально-экономической структуре общества, поэтому следует подчеркнуть, что традиционные драгоценности еще во время Первой мировой войны утратили статус социально необходимых предметов роскоши. Стиль жизни значительно изменился; стал будничным без традиционных празднеств. Дорогие украшения из драгоценных материалов были спрятаны в банки или превратились в авуары, обеспечивающие покрытие военных расходов, поэтому они теряют возможность влиять на формирование стиля. С другой стороны, многие художники и ювелиры были призваны в действующую армию, что фактически остановило производство этих предметов роскоши в довоенных масштабах.

На смену им сначала пришли изделия, представляющие новый вид ювелирных памятных подарков-сувениров военного времени. Это были кольца, сделанные из металлической проволоки, осколков разорвавшегося снаряда, гильзы стреляного патрона. В этих нехитрых украшениях фактически впервые были овеществлены основные черты последующего времени — символика простых форм, знаковая лаконичность художественного языка, индивидуальность восприятия при общности переживания.

Последовавший вскоре после войны экономический кризис и трансформация социальной структуры сделали драгоценности «разменной монетой». В украшениях, как и в костюме, «просвещенные буржуа» соблюдали умеренность. Мироощущение женщин этого класса, личностей, активно борющихся за свои права, воплотилось в простоте и элегантности «стиля Коко Шанель». Как утверждает Дж. Миллер, дизайн линии ее модных украшений, выполненных по рисункам П. Ириба, «просто повторял силуэты, линии и цвета одежды, придавая каждой модели неповторимость …» [4, с. 56–57]. Другой исследователь К. Гаворт-Мэйден писала: «Это была эра девочек-подростков, джаза и техники. Десятилетия между двумя войнами…, беззаботные и, одновременно, консервативные — итог периода сомнительных приобретений…» [5, с. 34] (перевод автора).

На другом полюсе были не менее яркие творческие личности, те немногие, для которых костюм был предметом страсти, а не моды и чье мировосприятие отражалось в творчестве художника Э. Скиапарелли. «Она не была рафинированным дизайнером, обдумывающим и ищущим стиль. Она верила, что одежда была местом для выражения искусства в большей степени, чем средством для проявления мастерства кутюрье» [6, с. 81–82], поэтому неудивительно, что она, прекрасно осознающая значение авангардных направлений искусства для развития материальной культуры, явилась их провозвестником в ювелирной деле.

Тем не менее, подлинными реформаторами украшений как произведений искусства в 1920–1930-е годы все же стали сами ювелиры, в творчестве которых отточенное чувство пластики предметной формы соединилось с художественной эрудицией молодого поколения. Уже в подготовке к выставке 1925 года они проявили понимание значения новых социокультурных факторов и актуальных стилистических тенденций художественной культуры тех лет, что напрямую стимулировало их возрастающий интерес к поэтике мира техники — структурности механизмов, динамике скоростей, символике новых архитектурных форм. Все это стало доминирующей составляющей экспозиции выставки и основой формирования новой образной системы ар-деко.

Оригинальность как уникальность была ключевым критерием работы Отборочного Комитета Международной выставки декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже. Его возглавил глава старинного парижского ювелирного Дома Жорж Фуке, который не был пионером ар-деко. Его эстетические позиции сформировались в сотрудничестве с А. Мухой еще в эпоху ар-нуво. В то же время, в 1920-е Ж. Фуке не только оказывал поддержку новым направлениям в ювелирном искусстве, но и активно работал с такими мастерами своего времени, как архитектор Э. Багг, живописцы А. Левейи и Кассандр (А. Мурон). Геометрические мотивы ювелирных изделий, выполненных по их концептуальным рисункам драгоценностей, играли ведущую роль как «первоформы» новейшего времени, открывали художникам-ювелирам декоративность гармонии цветных ювелирных камней: аметиста, ляпис-лазури, коралла, бирюзы, оникса и янтаря в сочетании с бриллиантами, поэтому деятельность Ж. Фуке на посту главы Отборочного комитета выставки, отдававшего предпочтение неординарности авторской мысли, имела немаловажное значение для становления творчества художников нового поколения, представлявших новую формацию ювелиров.

Настоящими пионерами ювелирного искусства ар-деко стали наследники, отважившихся на эксперимент, известных парижских ювелирных домов: Жан Фуке (сын Жоржа Фуке), Ж. Сандоз, Р. Тамплие. На выставке 1925 года они еще представляли «Общество художников-декораторов», занимавшихся оформлением предметных форм. Но уже в 1929 году они объединяются с архитекторами и создают «Союз современных художников», программной идей которого провозглашено понимание современного искусства как проистекающего из современной жизни. Об этом Ж. Сандоз писал в августе 1929 года в статье «Ювелирные изделия современного возрождения французского искусства и индустрии роскоши» (Sandoz, Gerard. Bijoux d'Aujourd'hui' // Renaissance de l'Art Francais et des lndustries de Luxe. August. 1929) [7, с. 173]. Согласно его утверждению, «сегодня ювелирные произведения, непосредственно вдохновленные нашей современной эстетикой, должны быть простыми и строгими, построенными без слишком сложного орнамента. Если техника исполнения безупречна, качественное ювелирное изделие стоимостью в 200 франков — также прекрасно как равное ему по дизайну украшение стоимостью 2 миллиона. Есть прекрасные ювелирные произведения, сделанные просто из золота, и отвратительные, которые густо усыпаны бриллиантами. Есть также изысканные произведения, в которых бриллианты искусно обработаны, а оправа выглядит, как золотая "вермишель". Давайте оставим предрассудки относительно материалов. Лично я полагаю, что прежде всего мы должны мыслить силуэтом и объемом ювелирного произведения, чтобы оно было творческим» [7, с. 173] (перевод автора). Ему также принадлежит мысль, что: «Искусство либо есть, либо его нет, но оно часто представлено очень просто и естественно, без автоматически навязанного ему "декора"…» [7, с. 173] (перевод автора).

Отношение к ювелирному произведению как виду авторского искусства, предтечей художественных украшений, было обусловлено тем, что все названные художники-ювелиры имели прекрасное классическое художественное образование, что значительно расширяло диапазон их творческой деятельности и способствовало реализации на практике идеи синтеза искусств. Так, например, Р. Тамплие, окончивший Национальную школу декоративных искусств, принадлежал к числу ряда известных архитекторов, в 1929 году вошедших в «Союз современных художников» и тяготевших к Венской школе и группе De Stijl [1, с. 186]. Таким образом, эстетические взгляды ювелиров-реформаторов складывались под влия-

нием сложной творческой атмосферы послевоенного Парижа, что, в свою очередь, обусловливало консолидацию их художественных целей и идей их достижения.

Важную роль в становлении этого течения в ювелирном деле сыграло и то, что, благодаря принадлежности к семейным фирмам, ювелиры-реформаторы располагали необходимой материально-технической базой, позволявшей им сосредоточить силы на разработке эскизов и рисунков с указанием размеров, предполагаемых материалов и колористических решений, а иногда и без этой информации. Реализацией изделий в материале обычно занимались высококлассные мастера-ювелиры фирмы. Так, известно, что исполнителем украшений по рисункам Р. Тамплие с 1929 становится М. Першерон. Это обусловливало для молодых реформаторов ювелирного искусства возможность полностью посвятить себя творчеству. Таким образом, Дома Тамплие, Фуке и Сандоз в 1920-е годы не только работали во взаимодействии с авангардными стилистическими направлениями в искусстве, но активно участвовали в формировании новой художественной культуры. Они были не просто уникальными творческими личностями своего времени, но обогащали его характерным для искусства ар-деко ощущением драгоценности материала и оригинальностью решений предметной формы.



Рис. 1. Жорж Лепап. Оригинал, написанный гуашью для иллюстрации французского журнала Vogue от 1 ноября 1925 года. 36,5 х 27,5 см. Фото: Эдимидиа. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 12

Эта тематика оставалась в приоритете вплоть до рубежа 1920–1930-х годов, когда период «празднования мира» сменился эйфорией выхода из экономического кризиса и новым витком наращивания темпов индустриального развития.

В отличие от классических образцов ювелирного дела, которые, как утверждал Г. Земпер, играли ключевую роль в достижении эстетически гармоничного существования человека в пространстве макрокосмоса [8, с. 117–148], представители новой формации, наследники авангардных течений начала века и современники нового витка технической революции, художники-ювелиры ар-деко стремились позиционировать себя в микрокосме, созданном сами человеком, его инженерным творчеством (рис. 1).

В произведениях Жана Фуке, одного из наиболее ярких ювелиров-реформаторов, интерес к современным эстетическим принципам синтезировался со стремлением к гармонии, воплотившейся в единстве рисунка и совершенном его воплощении в материале. Свое видение современных ювелирных украшений в ряду пластических искусств он изложил в статье 1931 года «Ювелирные изделия и изделия из серебра» (Foquet, Jean. Bijoux et Orfevrerie // Art International d'Aujourd'hue, no 16, Paris, 1931). Ж. Фуке писал: «Произведения ювелирного дела… должны быть произведениями искусства, но соответствовать тем же требованиям, что и промышленные изделия» [9, с. 41] (быть функциональными — И.П.) (перевод автора).



Рис. 2. Жан Фуке. Браслет «Подшипник». 1931. Эбонит, хромированный металл. Репродукция из журнала «Декоративное искусство», Апрель 1932 ("Art et Decoration", April 1932). Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 212



Рис. 3. Жан Фуке. Подвес «Артиллерийский снаряд». 1927. Полированная платина, хрусталь. Коллекция Джоанн Уолкер. Фото: Л. Сюлли-Жольм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 189

Как и Р. Тамплие, Ж. Фуке был широко образованным человеком. В число его друзей входили такие выдающиеся личности, как писатель и общественный деятель Л. Арагон, поэт П. Элюар. Как и они он поддерживал творчество авангардных художников и архитекторов. Он привлек к ювелирному искусству немало мастеров изобразительного искусства и архитектуры, таких, как Ж. Ламбер-Рюки и Ш. Пиррэ. Они обогатили ювелирное дело ар-деко новым прочтением архитектоники масс и динамики линий, пластики и цвета. Также благодаря Ж. Фуке художники-ювелиры стали участниками Ежегодных Салонов. В то же время, некоторые его художественные решения, например, браслет «Подшипник» (1931) (рис. 2), оказывались на грани китча. Но все же чаще работы этого художника-ювелира отличал обобщенный характер формы. Начиная с его художественных украшений ар-деко, таких, как подвес «Артиллерийский





Рис. 4. Фотография княжны Натальи Палей. Музей Моды. Париж (в центре). Кольца из драгоценных материалов. Фирмы Бушерон и Бовин (справа и слева). 1925–1930. Частные коллекции. Источник: Raulet Sylvie. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 157
Рис. 5. Раймон Тамплие. Браслеты. 1927. Серебро, черный лак. Частная коллекция. Фото: Т. Хойер и Ж.Б. Руо. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 224

снаряд» (1927) (рис. 3), техника становится визуальным знаком художественной культуры XX века.

Другие ювелиры-реформаторы ар-деко в большей степени стремились к воплощению в ювелирном украшении не столько своего визуального впечатления от техники, сколько сути образов современности (рис. 4). Преодолевая зримое, они пытались артикулировать в украшениях силу и динамику поэтики эры технического прогресса. И в этом большую роль сыграло творчество такого мастера, как Ж. Деспре. К его работам в этом ключе относится брошь «Коленчатый вал» (1930) (рис. 5).

Он принадлежит к старшему поколению реформаторов. В основе его творческого метода — не только визуальный, эстетический восторг перед машиной, но и практические знания. Его увлечение техникой восходит ко временам Первой мировой войны. Тогда, разрабатывая двигатели для аэропланов, он был очарован логической выверенностью структуры механизмов. Его восхищала гармония, достигнутая сбалансированной уравновешенностью форм и линий механических узлов с аскетичной чистотой полированного металла.

Оживить технократические образы, придать им эстетически адекватные искусству формы, ему помогло самообразование выходца

из семьи торговца произведениями искусства и ювелирными украшениями, а также общение с живописцами, скульпторами, керамистами послевоенного Парижа, благодаря чему в произведениях Ж. Деспре гармонично синтезировались все функции ювелирных украшений — магическая, утилитарная и декоративная, восходящие к их истокам как формам познания мира.



Рис. 6. Жан Деспре. Брошь «Коленчатый вал». 1930. Полированное и матовое серебро. Подписанная. Музей декоративных искусств. Париж. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 231

Технический прогресс побудил ювелиров искать новые убедительные и адекватные времени художественные решения.

В конструкциях украшений ар-деко исчезает деление на оправу и вставку. Декоративные композиции больше напоминают точно подогнанные друг к другу детали неких механизмов, что делало их знаковыми символами машинной эпохи. Особенно это проявилось в браслетах (рис. 6). В их орнаментах наиболее популярен «конвейерный» мотив. Другим новым «словом» в художественном языке ювелиров-реформаторов стал синкопированный ритмический строй украшений, который сопоставим с джазовой музыкой межвоенных десятилетий.

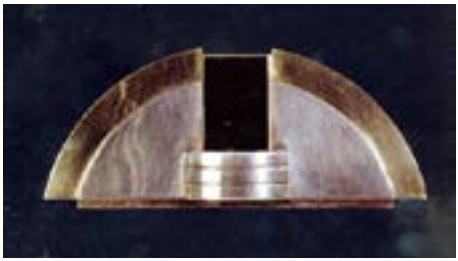


Рис. 7. Жан Деспре. Брошь. 1935. Серебро, золото, черная эмаль. Подписанная. Музей современного искусства Парижской виллы. Источник: L'Arte del Gioiello e el Gioiello d'Artista dal '900 ad OGGI. — Firenze: Giunti, 2001. — P. 163, 166

Под влиянием техники ведущая роль в композиции ювелирных украшений ар-деко отводится металлу (рис. 7). Его механические и технические свойства, тональное многообразие, открывали исключительно богатые художественно-выразительные возможности для построения изящных тоновых композиций, как в традиционном золоте, так и в белых металлах, особенно любимых ювелирами ар-деко. Сложные колористиче-







Рис. 8. Жан Фуке. Браслет. Золото трех цветов, бриллианты, рубины. 1925. Коллекция М. Суйяк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 217

Рис. 9. Раймон Тамплие. Брошь. 1925. Белое золото, бриллианты, черный лак. Подписанная. Честная галерея, Нью-Йорк. Источник: L'Arte del Gioiello e el Gioiello d'Artista dal '900 ad OGGI. Firenze: Giunti, 2001. — P. 162.

Рис. 10. Жан Деспре. Брошь. 1920–1930-е. Серебро, черная эмаль, роспись по стеклу (Этьен Курно). Частная галерея, Нью-Йорк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 238

ские эффекты трехцветного золота с узкими дорожками калиброванных бриллиантов или рубинов любил Ж. Фуке (рис. 8). Для Р. Тамплие характерно сочетание черного лака с серым золотом и платиной (рис. 9). Ж. Деспре принадлежит идея сочетать серебро с расписным или гравированным прозрачным стеклом (рис. 10).

Жесткие белые металлы — платина и сплавы, изобретенные в время войны, а также нержавеющая и хромированная сталь, широко использовались в ювелирных украшениях мастерами ар-деко (рис. 11). Художественная система стиля, по сути, опиралась на них как на великолепных «компаньонов» для любых цветных акцентов из камней, эмали, стекла с росписью и др. Этот прием особенно часто применяли Р. Тамплие и Ж. Фуке.

Вопреки возмущению публики, привыкшей к серо-лиловой гамме ар-нуво, ювелиры-реформаторы не боялись широко применять яркие цвета и их резкие сочетания, введенные в искусство П. Пуаре костюмами его бала «Тысяча и вторая ночь» (1911). Благодаря оптическим свойствам полированного металла, отражающего все многообразие цветовых оттенков входящих в композицию материалов, ювелиры достигали исключительных декоративных эффектов, создающих иллюзию движения — символ времени.

Приоритет металла способствовал выработке особого, графичного языка ювелирного искусства, построенного на сопоставлении линий,





Рис. 11. Жан Фуке. Колье. 1931. Эбонит, хромированный металл, золото. Подписанное. Частная коллекция. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 204
Рис. 12. Раймон Тамплие. Браслеты. 1927. Серебро, черная эмаль. Подписанный. Частная галерея, Нью-Йорк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 219

цветовых пятен, а также текстур, фактур и, наконец, оптических свойств металла (рис. 12). Он открывал широкие возможности для достижения разнообразных пространственных эффектов в украшениях ар-деко, часто похожих на архитектоны функционалистов. Таковы, например, колье с аквамарином (1927) (рис. 13) и брошь (1925) (рис. 14) Ж. Фуке, брошь Ж. Сандоза «Семафор» (1920–1925) (рис. 15), колье и браслет Н. Слуцкого (рис. 16), времени его работы в ювелирной мастерской Баухауза.

Не осталась без внимания художников-ювелиров и архитектура ар-деко. Это подтверждают украшения, созданные Р. Тамплие в 1928 году для Бриджит Хельм, героини фильма М. Л' Эрбье «L'Argent» (рис. 17). Здесь украшениям принадлежит ключевая роль в создании визуального образа женщины новой эры – эпохи индустриализации, символом которой стали небоскребы Америки. Достичь гармоничного сочетания монументальных форм архитектуры с изяществом ювелирных украшений художнику-ювелиру помогло знание принципов архитектоники.

Но, как говорилось в начале статьи, ар-деко — время соперничества между традиционализмом и авангардом, поэтому все новации стали причиной того, что современники часто упрекали ювелиров-реформаторов в отсутствии корней, поверхностности их творчества. Однако они настойчиво декларировали свое право на творчество, обращенное к современникам и в будущее, на раскованность творческой фантазии, броскую декоративность, что отнюдь не исключало функциональность утилитарного объекта как неотъемлемое условие законченности художе-







Рис. 13. Жан Фуке. Колье. 1925–1930. Золото, платина, серебро, черный лак, аквамарин. Н — 9 см. Частная коллекция. Фото: Т. Хойер. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 191

Рис. 14. Жан Фуке. Брошь. 1925. Золото, белое золото, алмазы, горный хрусталь, оникс, черный лак. Н — 7,8 см. Частная коллекция. Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware. — London: Arnoldsche, 1996. — P. 180, il. 287

Рис. 15. Жерар Сандоз. Брошь «Семафор». Белое золото, бриллианты, коралл, гагат. Подписанная. Н — 9 см, Ш — 4,5 см. Коллекция Н. Манукян. Фото: Л. Сюлли-Жольм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 229

ственного образа предметной формы украшения. Ле-Корбюзье, отвечая на проблему взаимосвязи эстетического и утилитарного, в работе 1925 года «Декоративное искусство сегодня» (L'Art décoratif d'aujourd'hui) писал так: «Высокий уровень сознания людей XX в. требует обращения к более развитым эстетическим потребностям. Изо дня в день индустрия производит целиком отвечающие своему назначению полезные изделия. Их истинное изящество, их утонченность, услаждающие наш разум, проистекают из элегантности их замысла, чистоты исполнения и эффективности их службы» [10, с. 56].

Мастера ар-деко неуклонно следовали природной специфике ювелирного произведения, его композиционного значения как узлового звена в ансамбле предметного мира — микрокосм, человек, костюм, украшение. Об этом Ж. Фуке писал в статье 1946 года, посвященной памяти Ж. Пюифорка: «В чем только не упрекали тех из нас, кто боролся за сдержанность, строгость, когда мы основали "Союз современных художников". Вы делаете слишком просто, вы все упрощаете, уничтожаете красоту, фран-

цузское качество, — заявляли нам среди прочего, — вспоминал он. — Прекрасное французское ремесло — разве оно состоит в том, чтобы скрывать в фиоритурах или завитушках скверную технику, несовершенство материала или излишне орнаментированные формы, либо же делать так, чтобы материал запел во всей своей красоте?» [9, с. 42] (перевод автора).

Итак, в период ар-деко именно во Франции началось формирование новейшей художественной системы ювелирного искусства, основанной на творческом осмыслении достижений технического прогресса, и были поставлены основные проблемы его развития в XX веке: авторское и массовое, рукотворное и промышленное.

В России такого мощного влияния технического прогресс не было уже потому, что его самого в эти годы не было в стране, только вышедшей из Гражданской войны. Но, несмотря на все объективные трудности времени, тема техники не была чужда русским худож-





Рис. 16. Наум Слуцкий. Подвес. 1930. Металл. Шмукмузеум, Пфорцхайм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 188

Рис. 17. Раймон Тамплие. Комплект украшений (диадема, серьги) для Бриджит Хельм, героини фильма М. Л'Эрбье "L'Argent". 1928. Любезно предоставлены издателю Л. и Б. Хойер. Источник: Raulet S.. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 206





Рис. 18. Александр Родченко. Значок «Добролёт». 1923. Серебро, эмаль гильоше. Клеймо ВХУТЕМАС. Частная коллекция за рубежом. Настоящий владелец неизвестен. Источник: Rodtchenko & Eine Neue Zeit. Bucerius Kunst Forum & Firmer. 2013. S. 180–181

Рис. 19. Кадр из фильма «Аэлита». (Режиссер Я.А. Протазанов). 1924. Украшения выполнены по эскизам А.А. Экстер. Источник: URL: MV5BOWViNzE2N2QtYTI4OS00MzgwLWE0YzQtNWM2NjA5N2JjOTNhXkEyXkFqcGc@._V1_FMjpg_UX1000_.jpg (1000×1333) (дата обращения: 15.09.2026)

никам. Даже с некоторым опережением она нашла яркое воплощение в таких произведениях, как значки А.М. Родченко, вошедшие в корпоративную символику авиакомпании «Добролёт» (1923) (рис. 18) и в украшениях в виде футуристических головных и ручных технических приборов, созданных фантазией А.А. Экстер к фильму Я.А. Протазанова «Аэлита» (1924) (рис. 19).

Как видим, тема буквально носилась в воздухе, вопреки реальным фактам истории в странах, находящихся на разном уровне промышленно-технического развития, ювелирное искусство обладало общими стилевыми чертами. И творческий интерес к образам машинных узлов с новой силой вспыхнет уже в середине XX века, в 1960-е годы, на новом витке технического прогресса. И тогда вновь актуализируются стилистические традиции искусства ар-деко.

Список литературы:

1. *Малинина Т.Г.* Стилевой проект века. Об истоках и природе Ар Деко // Художественные модели мироздания. Книга вторая: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Коллективная монография под общей редакцией В.П. Толстого / С.Л. Боброва, А.В. Иконников, Е.И. Кириченко и др. — Москва: Наука, 1999. — 368 с.

2. *Хиллер Б.* Стиль XX века / перевод с английского А.Н. Богомякова; научный редактор и автор вступительной статьи кандидат искусствоведения Т.Л. Астраханцева. — Москва: Слово/Slovo, 2003. — 237 с.: ил.

3. *Кокто Ж.* (1889–1963). Тяжесть бытия / перевод с французского Е. Баевской и др. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2003. — 507 с.

4. *Миллер Дж.* Ювелирные украшения. — Москва, 2004. — 256 с.

5. Twentieth-Century Jewellery. — London, 1999. — 64 с.

6. *Христиченко Е.А.* К вопросу о влиянии сюрреализма на моду 1930–40-х годов (на примере творчества Эльзы Скиапарелли) // Мода в контексте культуры: Сборник статей / научный редактор Г.Н. Габриэль; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 81–86.

7. Цит. по: *Raulet S.* Art Deco Jewelry. — London, 2002. — 344 p.

8. *Земпер Г.* О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. — Москва, 1970. — С. 117–148.

9. Цит. по: *Cartlidge B.* Twentieth-Centuru Jewelry. — New York, 1985. — 220 p.

10. *Ле Корбюзье.* Декоративное искусство сегодня // Архитектура XX века / под редакцией К.Т. Топуридзе / перевод с французского В.Н. Зайцева. — Москва: Прогресс, 1970. — 302 с.