История вопроса

Первое исследование по советскому русскому ювелирному искусству появилось в конце 1950-х годов. Это монография «Русский художественный металл» (Разина Т., Суслов И., Гореликов Н., М., КОИЗ, 1958). Этот труд был посвящен основным традиционным центрам, их истории и современному состоянию. Авторы ввели в научный оборот малоизвестные имена ювелиров, работавших в государственных мастерских и артелях. Особое внимание было уделено развитию традиционных техник и приемов работы мастеров и их преемников.

В 1970-е и 1980-е годы публикуется ряд монографических исследований альбомов, где современный период представлен довольно скупо, только как традиционное продолжение многовекового процесса развития ювелирного дела в России ~ книги Постниковой-Лосевой М., Уткина П., Шаталовой И., альбомы Государственного Исторического музея.

Советская ювелирная промышленность в постреволюционный период

После революции 1917 г. развитие ювелирной отрасли в России сильно затормозилось, но не остановилось. Хотя Фаберже уехал из России, но ювелирных дел мастера остались. Они организовали артель, которая выросла с годами в Московскую ювелирную фабрику. Располагалась она на Пушечной улице, а в 1970 г. переехала на новое место и стала называться Московским экспериментальным ювелирным заводом. Здесь работали исключительно с золотом и драгоценными камнями, создавая опытные образцы и модели, на базе которых затем выпускались серийные изделия. На заводе сложилась своя школа и традиции. Выходившие отсюда ювелирные изделия демонстрировались на международных выставках и конкурсах, получали призы и награды. Работали и другие предприятия и мастерские, снабжавшие немногочисленные ювелирные магазины.

Процесс развития русского ювелирного дела, формы творчества особенно зависимой от уровня материального благосостояния общества, был прерван революционными событиями октября 1917 года и последовавшей за ними гражданской войной и разрухой.

Советское правительство приняло ряд мер, направленных на сохранение и развитие культурного наследия России. В том числе серьезное внимание было обращено и на ювелирное дело.

В новых социально-культурных условиях интерес к отечественному делу как форме

художественного творчества возник уже на рубеже 1910-х — 1920-х годов. Впервые вопросы его развития обсуждались в 1919 году на Конференции Подотдела художественной промышленности Отдела Наркомпроса, собравшей заведующих государственными мастерскими, образованными во многих областях страны («Искусство» Вестник Отдела Наркомпроса, 1919, № 8, с. 7). Тогда, естественно, прежде всего решались экономические проблемы. Чуть позже, в 1923 году, согласно документам, отражающим результаты обследования деятельности Петергофской гранильной фабрики, ее руководству было рекомендовано сосредоточить усилия коллектива на выпуске художественных изделий «оригинальных русских форм, преломленных в цветном камне» и дать заказ на изготовление ряда образцов художественных изделий из камня известным скульпторам — С. Коненкову, А. Голубкиной, С. Алешину (ЦГАОР, ф. 2307, оп. 2, Д. 441, л. 102). Были ли осуществлены эти проекты, осталось неизвестным, так как ни документов об исполнении, ни самих работ не сохранилось. Однако, как видим из свидетельств современников, ожидаемого результата государственная стимуляция не дала. В обзоре достижений художественной и кустарной промышленности СССР за десять лет Л.Г. Оршанский констатирует особенно печальную судьбу ювелирного дела («Художественная промышленность СССР», Л., 1927, с. 56).

В 1918 г. в Москве начал работать платиновый завод (на базе бывшей фабрики Хлебникова), который в основном выпускал всевозможные изделия для химической и электрохимической промышленности и научных лабораторий, а кроме того, небольшое количество серебряных ювелирных изделий, главным образом предметов столовой сервировки — ложек, вилок, подстаканников, на которых ставилось клеймо «платин-прибор».

В августе 1919. Подотделом художественной промышленностн при Отделе ИЗО Наркомпроса в Москве была созвана конференция заведующих свободными государственными художественно-промышленными мастерскими. Одна из тем этого совещания была посвящена вопросам развития ювелирного искусства и гранильного дела. Материалы конференции и ряд документальных источников последующих лет свидетельствуют о том, что приоритет в этой области отдавался «русскому цветному и поделочному камню». Тому были вполне объективные причины: страна испытывала валютный голод. Не хватало средств для закупки продовольствия. Кустарные производства, выпускавшие простейшие изделия обручальные кольца, нательные крестики, броши, цепи, браслеты, мало чем могли помочь в решении этой проблемы. А вот камень, запасы которого в стране огромны и который имеет устойчивый спрос на Западе, — другое дело. Тогда при Академической комиссии производительных сил был образован отдел по изучению русского цветного и поделочного камня и было принято решение о сохранении бывшей императорской Петергофской гранильной фабрики. А в 1921 году в записке, адресованной в Президиум ВСНХ, В. И. Ленин обращал внимание на необходимость «придать производству исключительно экспортный характер». Ювелирному делу, таким образом, отводилась довольно скромная роль. Так начался «каменный период» в официальной истории современного отечественного ювелирного дела, который, в общих чертах, продлился вплоть до конца 1930-х годов, в первую

очередь в репрезентативных выставочных художественных объектах.

В неофициальной, фактической, истории дело обстояло сложнее, так как, несмотря ни на что, ювелирное дело должно было удовлетворять сохранявшийся спрос на ювелирные изделия.

В первые же годы после революции ювелирные артели создаются в районе Красносельского кустарного промысла, где выпускается нехитрый ассортимент изделий, от значков и чайных ложек до перстеньков, колец, серег и браслетов. Особенной популярностью пользуются изделия, сохраняющие черты народных украшений, например, серьги-калачи. То же происходило и на финифтяном производстве в Ростове- Ярославском. Этим традиционным центрам оказывалась экономическая поддержка со стороны государства, но они испытывали и серьезное идеологическое давление, так как основная задача, по мнению властей, состояла в изготовлении уникальных выставочных изделий, предназначенных для презентации достижений советской власти в области художественной культуры на международных художественно- промышленных выставках. То есть шла откровенная эстетическая переориентация кустарных центров. Она была обусловлена идеологической программой в области декоративного искусства, в которой особая роль отводилась «народной» теме. Так, уже в 1917 году лейтмотивом журнала «Женское дело» была мысль о необходимости «бросить в широкий иноземный мир новые социальные лозунги». То есть, не следовало забывать о том, «что вместе с новыми принципами свободы мы должны извлечь из глубины своего народа и подарить всему миру новые принципы красоты, подчеркнуть новые формы, красочные сочетания и орнаменты из нашей богатейшей и далеко еще нс исчерпанной национальной сокровищницы». Но эта модная тенденция была агрессивна по отношению к ювелирному искусству, так как обилие ярких цветов и вышивок делали костюм декоративно самодостаточным.

Другое направление основной идеологической линии, воспринимавшей искусство как средство переустройства общества, представляли художники-конструктивисты. Показной роскоши буржуазного быта они стремились противопоставить простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм. Антисословная и антимодная утопическая, как ото. в конце концов, признали и сами новаторы, конструктивистская теория нс оставляла вообще никаких шансов для развития ювелирного искусства.

Проявление реальной творческой активности в этой сфере стало возможно благодаря «Новой экономической политике», принятой весной 1921 года и сменившей жесткую эпоху «военного коммунизма». Уже вскоре НЭП дал ощутимые результаты. Во-первых, появился слой достаточно состоятельных индивидуальных заказчиков. Во-вторых, представилась некоторая возможность для реализации навыков и знаний квалифицированных мастеров дореволюционной школы. Наконец, были созданы определенные предпосылки для художественного творчества.

Удовлетворение эстетических вкусов на внутреннем потребительском рынке реализовывали небольшие производственные артели и частные мастера, работавшие

тайно и приобретавшие материалы на «черном рынке». Их работа находилась в тени официальной линии, и потому нс испытывала сильного идеологического давления со стороны власти.

Октябрьская революция нанесла главный удар отечественному ювелирному делу. Одна за другой обрушиваются на ювелирные фирмы волны экспроприаций, ювелирные магазины подвергаются постоянным грабежам. Работать в таких условиях невозможно, и постепенно ювелиры, прежде всего иностранные, начинают покидать столицу. Но еще более разрушительными для ювелирного дела оказались декреты советской власти о национализации ювелирного производства и монополии государства на работу с драгоценными металлами и камнями.

В начале 1918 г. закрыты уже практически все частные ювелирные фирмы Петрограда, останавливаются старейшие предприятия – гранитный завод К. Верфеля, Петергофская гранильная фабрика. Ювелирная жизнь города продолжает теплиться лишь в мелких артелях и мастерских кустарей-одиночек, выживших в хаосе революции.

Единственными разрешенными видами предпринимательства, вплоть до введения в 1921 г. нэпа, были кустарные промыслы и народные ремесла. В недолгий период нэпа в ювелирной жизни Петрограда наступает некоторое оживление: вновь открываются частные ювелирные мастерские, известные еще с дореволюционных времен, – Брицына, Абовича, Бейлина, Гласса, Кадыкова, Мейселя, Соркина, выполнявшие на высоком профессиональном уровне заказы «нэпманов».

Сохранились документы Чрезвычайной комиссии, где отмечено, что «пользуясь новой экономической политикой некоторые из ювелиров как Франц, Котлер, уже успели открыть маленькие мастерские и, как удалось выяснить, зарабатывают крупные деньги». Однако с ликвидацией нэпа численность ювелиров-одиночек резко уменьшается, и их место постепенно занимают небольшие государственные ювелирные
артели.

Новая буржуазия, в основном, в своем стремлении к самоутверждению апеллировала к «старым образцам». Но в достаточном количестве так же сохранились изделия, свидетельствующие о настойчивых попытках мастеров-ювелиров продвинуться в своем искусстве несколько дальше. Особенно это проявилось во время подготовки и после Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года в Париже, где в разделе промышленных ювелирных изделий экспонировалась серия резных агатовых брошей в конструктивистско-функциональном стиле. Автор их остался неизвестен, но предполагается, что они были изготовлены в Свердловске неким художником, хорошо знакомым с актуальными стилевыми направлениями в искусстве первой трети XX века.

О том, что эти тенденции были не только известны, но и близки мастерам-ювелирам, свидетельствует и ***латунная с позолотой и эмалью брошь 1926 года,***

изготовленная ленинградской артелью «Мундировщик».

Как видим, и в том, и в другом случае для изготовления украшений использовались самые дешевые материалы поделочный камень и цветной металл. Но. по-видимому, именно благодаря принадлежности этих украшений к самому низкому разряду ювелирных изделий — металлогалантерее и стало возможным реализовать в них актуальные стилевые направления.

Молодая советская власть рассматривала ювелирное дело исключительно как средство пополнения казны. Этим объясняются ее попытки восстановить некоторые ювелирные отрасли и предприятия, например, Петергофскую гранильную фабрику. Очевидно с этой целью и была издана в 1922 г. монография А. Ферсмана и Н. Владовца, где дается обзор истории и художественной деятельности этого предприятия, намечаются перспективы его использования в камнерезном искусстве России. По сути, это единственная монография, изданная в 1920-е гг., где авторы задаются вопросами развития отечественного ювелирного дела, учитывая при этом необходимость вовлечения в этот процесс профессиональных художников.

Поскольку государству нужна была валюта, оно как-то пыталось реанимировать ювелирное дело в стране, и в Петрограде в частности. Так на Петергофской гранильной фабрике, используя запасы поделочного и полудрагоценного камня, сохранившегося с дореволюционных времен, выпускали резные художественные изделия, которые, наряду с агитационным фарфором, шли на экспорт. Именно эта сторона деятельности фабрики вызывала интерес В. И. Ленина. В письме в Президиум ВСНХ он предлагает передать Петергофскую фабрику в ведение «Академической комиссии производительных сил», созданной весной 1918 г., и просит придать производству «…исключительно экспортный характер…». Была созвана даже правительственная конференция, где приняли решение не просто сохранить Петергофскую гранильную фабрику, но создать при ней музей, исследовательский институт, занимающийся «…вопросами, связанными с камнерезным делом… и студию, где широкие круги художников стали бы отдавать себя художественному творчеству…». Однако в результате при фабрике открылась лишь школа подготовки мастеров-камнерезов, где учеников обучали лепке, композиции, знакомили с природными свойствами камней.

После организации в 1922 г. Народного комиссариата финансов РСФСР была разрешена свободная торговля изделиями из серебра и золота среди населения, что положительно сказалось на возрождении ювелирной промышленности. В 1923 г. было организовано Московское ювелирное товарищество (МЮТ), на которое был возложен контроль за торговлей и производством ювелирных изделий. При контроле товарищества находилась база по скупке драгоценных камней, изделий из золота, серебра, часов, а также мастерская по реставрации и изготовлению ювелирных изделий. МЮТ имело в Петрограде, Баку, Тбилиси и других городах аналогичные конторы с магазинами ювелирного товарищества, которые наблюдали за работой артелей, ювелиров-кустарей, обеспечивая их сырьем и организуя продажу готовых

изделий. Специальный отдел занимался костромскими изделиями из серебра. Вся ювелирная продукция периода 1923-1926 гг. выходила с клеймом «МЮТ».

Главную ставку советское правительство делало тогда на развитие кустарной ювелирной промышленности. Идея возрождения народного хозяйства через кустарную промышленность и промыслы была крайне популярна в 1920—1930-е гг. Ее поддерживали многие деятели культуры, в том числе и А. Луначарский. Кроме того, кустарная деятельность была единственным разрешенным видом предпринимательства, вплоть до введения НЭПа в 1921 г. Однако и эта вольность разрешалась недолго и была свернута к концу 1920-х гг., оставляя возможность работы лишь в народных промыслах. Эта ситуация объясняет, почему основные публикации тех лет рассматривали вопросы состояния и развития ювелирного дела в стране исключительно в рамках народных промыслов.

В 1926 г. МЮТ было реорганизовано в ювелирную контору Мосторг. Мосторгу подчинялось все ювелирное производство страны. Много уделялось внимания скупке драгоценных камней, изделий из драгоценных металлов и часов. Скупочные пункты (Торгсины) были во всех крупных городах, были и разъездные агенты по скупке. При Мосторге была мастерская по реставрации часов и украшений, которые затем поступали в продажу. Чтобы обеспечить сбыт драгоценных изделий, Мосторг издавал каталоги-прейскуранты.

Со второй половины 1920-х годов ситуация в отечественном ювелирном деле существенно осложняется. Уже первые предпринятые советской властью попытки свертывания НЭП вели к ликвидации круга потенциальных заказчиков. Появление украшений в классическом стиле еще можно было как-то выдать за «бабушкино наследство». Тем более, что все искусство «сталинской эпохи» начинает тяготеть к классицистическим формам. Но авангардистские поиски в ювелирном искусстве в «сталинскую эпоху» стали уж совсем невозможны.

Ярким примером артефактов этого периода является ***бронзовый перстень 1920 г. с барельефным портретом В. И. Ленина***, выполненный по эскизу Сергея Васильевича Чехонина. Изображая живого политического деятеля, художник избирает классическую форму мемориального перстня со статичным профильным изображением и характерным для этого вида камей разворотом головы влево. На языке символики эта позиция означает обожествление при жизни. Исторически актуальные эмоции выражены здесь через общеевропейские классические формы мемориальных украшений.

Медальон 1924 г., по-видимому, изготовленный на смерть Ленина – прихотливое сочетание общеевропейской традиционной формы мемориального украшения, предназначенного для ношения на груди, реликвии и официозной революционной тематики. На внутренней створке неизвестный гравер изобразил вождя-оратора. Рисунок стилистически близок натурным портретным зарисовкам Исаака Бродского, сделанных художником в 1920 и 1921 гг., во время работы II и III

конгрессов Коминтерна.

Таким образом, очевидно, что ювелирные произведения послереволюционного десятилетия свидетельствуют о разорванности сознания художников и мастеров-ювелиров. В масштабах государственной политики этот конфликт ярко обозначился к середине 1920-х гг. Артикуляция политической идеологии сталкивается здесь с тяготением к традиционным формам общеевропейской классической художественной культуры. Однако и авангардные общеевропейские стилистические черты в 1920-х гг. находили воплощение в искусстве художников-ювелиров.

На Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 г. в Париже Россия экспонировала небольшие агатовые броши неизвестного уральского мастера свердловской артели «Цветные камни». По-видимому, они принадлежат дизайнерской школе дерметфака ВХУТЕМАСа, которую с 1922 по 1930 г. возглавлял А. Родченко. Совершенно очевидно, что эти изделия выполнены в полном соответствии с западноевропейскими эстетическими принципами Баухауза и советского конструктивизма.

Незначительное место в это время занимают изделия, стилистически близкие позднему Ар Нуво или интерпретирующие мотивы раннего Ар Деко, выполненные из низкопробного золота и с бриллиантами невысоких характеристик. Здесь можно встретить, и реминисценции «стиля гирлянды» Картье конца 1900-х гг., и широко популярные на Западе во второй половине 1920-х геометрические орнаменты, инспирированные археологическими открытиями в Египте и Южной Америке. Многие из них созданы руками мастеров высочайшего класса, работавших полулегально в мастерских при государственных Пунктах скупки и продажи изделий из драгоценных материалов Ювелирного объединения Мосторг. Те же черты отличают и массовую серебряную бижутерию, которую выпускают предприятия треста «Русские самоцветы» в Ленинграде и Свердловске, артели системы Всекохудожник *(Всероссийское кооперативное объединение «Художник», Всероссийское кооперативное товарищество «Художник»,Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств — Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства*, существовавший с 1928 по 1953 год) и Главкустпрома. Здесь уместнее говорить не о стилистическом влиянии, а о прямой зависимости российских, советских производителей от вкусов покупателя и неспособности к самостоятельному развитию в эти годы. Они практически не имели никакой возможности творчески интерпретировать современные западноевропейские художественные тенденции. И тем более не могли создавать художественные объекты, что отличает уникальные ювелирные произведения пионеров французского Ар Деко.

Потеряла актуальность и «народная» тема. Советское государство по-прежнему придерживалось политики создания собственной моды, альтернативной западноевропейской. Но теперь эта позиция уже не имела четких эстетических ориентиров. «Женский журнал» за 1926 год задавал вопрос: «Не пора ли нам пойти своими собственными путями и в области построения одежды, как и в прочих

областях? Может ли женщина советской страны довольствоваться «заграничными модами»?» Это сказано в связи е объявлением очередного конкурса на создание «нового и изящного фасона женского костюма», но в полной мере относится и к ювелирному искусству, отношение к которому со стороны властей изначально отличалось особенной строгостью или, вернее, неприятию как вида искусства.

В этот период продолжало работать небольшое число ювелиров-кустарей. Так, например, по сведениям финансового отдела Петрогубисполкома, на 1 апреля 1923 г. было 194 небольших ювелирных и часовых предприятий.

Закон о национализации частных ювелирных предприятий и драгметаллах

Рядом специальных постановлений уже с 15 января 1918 года частным лицам и предприятиям запрещалось производить добычу, обработку и торговлю золотом, платиной и драгоценными камнями, что означало установление государственной монополии на эти виды деятельности.

Нуждавшееся в денежных ресурсах правительство революционной России специальным Постановлением ВСНХ от 27 июля 1918 года утвердило (при ВСНХ) секцию благородных металлов и установило государственную монополию в торговле платиной и золотом. В коммерческих целях исключительное право на добычу и обработку драгоценных материалов представлялось нескольким крупным государственным организациям — трестам «Русские самоцветы» и «Алданзолото» (Якутия). Они выпускали изделия из этих материалов, не имеющие высокой художественной ценности, но представляющие более выгодную форму торговли сырьем.

«Русские самоцветы» — это попытка реанимировать «Общество для содействия развитию и улучшению кустарного гранильного и шлифовального промысла, созданного в Санкт-Петербурге 1912 г. Его приемником становится Государственный трест «Русские самоцветы», образованный в 1922 г. Он являлся самой крупной структурой тех лет, связанной с ювелирным делом не только в Ленинграде, но в стране в целом. Тресту было предоставлено почти исключительное право на добычу драгоценных камней и золота, перед ним ставятся задачи возрождения и развития ювелирной и камнерезной промышленности. Но, увы, в силу ряда причин, этих задач в те годы трест реализовать не смог.

В целом ювелирная отрасль еще долго оставалась самой слабой в стране, прежде всего потому, что «…ювелирное дело находилось в состоянии неопределенной и невыясненной роли в будущем быте… Оно потеряло своих основных заказчиков – церковь и буржуазию» (Оршанский П. Художественная и кустарная промышленность СССР, 1917–1927). Добавим, что ювелирное искусство потеряло тогда не только богатых заказчиков, но и молодое поколение. Оно стало для них символом старого,

отживающего мира; отказ от любых излишеств, активно пропагандируемый в те годы, отразился и на моде. И если в текстиле, одежде, мебели, фарфоре в то время были созданы «новые типы вещей пролетарского обихода», получившие мировое признание, то ювелирное искусство практически осталось тогда в стороне от этих поисков.

После событий 1917 г., национализации и монополизации ювелирной промышленности государством, ювелирное искусство, признанное пережитком буржуазного общества, на долгое время выпадает из поля внимания специалистов. Опубликованные в первое десятилетие советской власти материалы, так или иначе касающиеся ювелирного дела, связаны, прежде всего, с вопросами национализации сохранившихся предприятий, передачи их из одного ведомства в другое. Некоторые из этих документов опубликованы в сборнике «Советское декоративное искусство. 1917−1945».

Возрождение традиционных ювелирных промыслов в 1930-40-х гг.

Реально производство ювелирных украшений в России возобновляется только в начале 1930-х годов, когда государству удается достичь некоторой экономической стабильности и складываются общественные слои, испытывающие потребность в таких вещах. Изделия треста «Русские самоцветы» из относительно недорогих материалов, представляли броши, серьги и кулоны, в композициях которых доминировала яркая цветная вставка природного камня. Кроме треста «Русские самоцветы» в Москве, Ленинграде и Свердловске в предвоенные годы ювелирная промышленность располагала несколькими артелями и небольшими фабриками.

В 1930 г. в Москве впервые были построены два часовых завода. Позднее такие заводы были открыты н в других городах Советского Союза. За короткий промежуток времени советские часовые заводы освоили производство различных типов наручных, карманных, настольных и настенных часов, многие из которых имели корпус из драгоценных металлов.

Чтобы как-то компенсировать потери при торговле сырьем, в 1930-е гг. государственными структурами было принято решение о восстановлении промышленного производства ювелирных изделий.

Исходя из этого, ювелирное производство в промышленных артелях организовывалось с учетом спроса западноевропейского покупателя с непритязательным вкусом и максимальным удешевлением производства. Большую роль в накоплении золотого запаса страны сыграл Торгсин.

Понятно, что при такой постановке вопроса, ни о каком западноевропейском стилистическом влиянии в русском ювелирном деле как виде художественного ремесла не могло быть речи. Массовая артельная продукция вплоть до 1950-х гг.

просто инспирировалась альбомами образцов и опытом ювелиров дореволюционной формации. О чем уже в те годы неоднократно говорила критика.

В тоже время нельзя переоценивать роль государственной политики как стилеобразующего фактора в области ювелирного искусства. Несмотря на все объективные сложности, ювелирное искусство продолжало развиваться в форме неофициальной художественной культуры – самобытной, с одной стороны, и интернациональной, с другой.

В 1936 г. после ликвидации Торгсина и на базе Мосторга была организована Всесоюзная контора по производству и торговле ювелирными изделиями при Народном комиссариате торговли СССР Главювелирторг, 20 контор которого были расположены по всей стране. Тогда же возникли в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Харькове, Баку, Тбилиси, Ереване крупные ювелирные фабрики, работающие до настоящего времени. Они впервые начали ставить на изделиях из золота и серебра свои клейма-именники. В то же время, кроме ювелирных фабрик, стали клеймить изделия своими именниками ювелирные артели и промкомбинаты, возникшие в 1920—1930-х годах на базе старых промыслов и продолжавшие местные традиции.

В древнем центре черневого искусства, в Великом Устюге, при активной поддержке Советского правительства вскоре после Великой Октябрьской революции стало возрождаться производство черневых изделий. Вначале отдельные мастера объединились в ювелирно-экспертную мастерскую под руководством художника Шильниковского, затем в 1933 г. была организована артель «Северная чернь». В настоящее время в Великом Устюге успешно работает фабрика того же названия, широко использующая традиции великоустюжских черневых дел мастеров XVIII и XIX вв. в применении к новой тематике. Серебряные изделия — приборы для вина, украшения, туалетные коробочки, предметы столовой сервировки, украшенные чернью с видами русских городов, пейзажами, композициями по мотивам народного искусства и растительными орнаментами,— неоднократно экспонировались на отечественных и международных выставках и были отмечены наградами.

Крупное производство ювелирных изделий выросло в деревнях и селах, расположенных на берегу Волги, в древнейших центрах производства ювелирных украшений Костромской области, в селах Сидоровском, Подольском, Красном на Волге. В 1920-е годы мастера объединились в небольшую артель, которая была тесно связана в начале с МЮТ, затем с Мосторгом. В 1937 г. в селе Красном на Волге начала работать профессионально-техническая школа. которая готовила кадры мастеров для местной ювелирной промышленности. В 1943 г. открылся техникум художественной обработки металла, преобразованный в 1955 г. в училище того же профиля.

Традиционное искусстве плетения цепочек, которым славились русские мастера-ювелиры с XV в., успешно развивается в советское время в древнем центре изготовления кольчуг и цепочек — в Бронницах. Бронницкая ювелирно-художественная фабрика основана на базе артели «Бронницкий металлист»,

организованной в 1924 г.

Первые попытки переосмысления национального художественного наследия в ювелирном деле относятся ко второй половине 1930-х гг. Тогда относительный рост благосостояния населения страны, наступивший в результате индустриализации, обусловил начало выпуска на Костромской фабрике ювелирных изделий из драгоценных металлов. Определенную роль, по-видимому, сыграло установление торговых отношений с западноевропейскими странами. Здесь «стали ощущать исчерпанность авангарда и в поисках точки опоры обратились к прошлому, к художественной традиции».

Национально-патриотическому подъему способствовала подготовка к юбилейной выставке, посвященной 20-летию советской власти – ВСХВ (Всероссийская сельскохозяйственная выставка, открытие которой первоначально планировалось в 1937 г., однако, по ряду причин, состоялось только в 1939 г.).

В процессе работы над выставочными произведениями впервые и было обращено внимание на национальные художественные традиции. Тогда-то мастерами-ювелирами села Красное-на-Волге, артелей «Московский ювелир» и «Мастерский ювелир» были изготовлены коллекции утилитарных сканых с золочением или серебрением изделий, с вставками из штампованного и граненого стекла. Наряду с бытовыми вещами, они подготовили ряд оригинальных функциональных предметов, насыщенных советской тематикой и активно пропагандирующих успехи в развитии государства – ***подстаканники с изображением серпа, молота, звезды и подстаканники с самолетами***. Эти подстаканники находятся в коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) (фонд МНИ НИИХП). Они выполнены в технике скани из белого металла, меди и латуни с серебрением. Мастера (?). Вторая пол. 1930-х гг.

Другой подход представляют изделия мастеров артели «Северная чернь», которые опирались не на художественные, а на литературные традиции. Их коллекция (***чайные и столовые ложки, стопки, ножи для разрезания бумаги), посвященная 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина*** (1937), была богато орнаментирована «ковровым» узором с «иллюстрациями» на сюжеты популярных из сказок и поэм. Они представлены в собраниях нескольких музеев: ВМДПНИ (фонд МНИ), Государственного Русского музея, Российского этнографического музея. Под руководством Шильниковского устюгское чернение возрождается и достигает небывалых успехов — в 1937 году на всемирной выставке в Париже великоустюжское чернённое серебро было награждено Большой Серебряной медалью и дипломом за серию предметов, выполненных по мотивам пушкинских произведений.

Прежде чем занять свое место в экспозиции ВСХВ, произведения мастеров-ювелиров промысловых артелей были показаны на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Всемирная выставка в Париже проходила в период с 25 мая по 25 ноября 1937 г. под девизом: «Искусство и техника в современной жизни», а затем на Всемирной выставке

1939–1940 гг. в Нью-Йорке. 6 Всемирная выставка в Нью-Йорке открылась 30 апреля 1939 г. под девизом: «Мир завтрашнего дня». Их успех на международной арене способствовал росту и утверждению темы «развития национальных художественных традиций» и внутри СССР. В 1937 году уральские камнерезы бывшей Екатеринбургской гранильной фабрики, переименованной в 1917 г. в фабрику «Русские самоцветы», на Всемирной выставке в Париже представили ***карту Советского Союза площадью 29,5 м², выложенную мозаикой из разноцветных яшм, лазурита, орлеца и драгоценных камней*** *(на превью)***.**

В конце 1930-х в Свердловске начинают выпускать в стилистике близкой европейскому Ар Деко оригинальные изделия – броши со вставками геометрических форм из местного поделочного камня – яшмы, агата, – но в традиционных сканых или классических ленточных кастах.

Так завершается первый этап спорадических и более вынужденных, чем творческих, влияний западноевропейского ювелирного искусства на русскую школу. Отсюда понятно, почему он не дал российским ювелирам импульса к самостоятельному стилистическому развитию. Активное творческое сотрудничество российских ювелиров с западноевропейскими коллегами в XX в. начинается только в 1960-е гг.



Орден «Победа» (1943) — высший военный орден СССР. Для изготовления ордена необходимы были драгоценные металлы (платина и золото), бриллианты и рубины, выполнение заказа на производство знаков ордена было поручено мастерам Московской ювелирно-часовой фабрики, что явилось уникальным случаем — «Победа» стал единственным из всех отечественных орденов, выполненным не на Монетном дворе. Предполагалось изготовить 30 знаков ордена. По расчётам специалистов, на каждый орден требовалось 180 (с учётом на порчу) бриллиантов, 50 розочек и 300 граммов платины. По распоряжению Совнаркома Главювелирторгу было отпущено 5400 бриллиантов, 1500 розочек и 9 килограммов чистой платины. В процессе изготовления ордена мастер высшей квалификации Московской ювелирно-часовой фабрики И. Ф. Казённов столкнулся со следующей проблемой: природные рубины имели различные оттенки красного и собрать из них даже один орден, выдержав цвет, не представлялось возможным. Тогда было принято решение использовать искусственные рубины, из которых можно было нарезать нужное количество заготовок одинаковой окраски.

Новая волна интереса к традициям связана с общим национально-патриотическим подъемом в послевоенные годы. В первые же годы прошло несколько знаковых выставок, определивших общий вектор художественно-стилистического развития (В 1945 г. в Музее народного искусства в Москве состоялась большая выставка «Русское народное крестьянское искусство». В 1946 г. в залах Государственного музея восточных культур проходила уже Всесоюзная выставка народного декоративно-прикладного искусства. Затем последовали Выставки прикладного и декоративного искусства РСФСР в Лейпциге и Брюсселе (обе в 1958 г.).)

В октябре 1947 г. был создан ГлавЮвелирторг, но первая специализированная выставка состоялась только в 1958 г.. Как самостоятельная ювелирная отрасль в Советском Союзе сформировалась только в 1966 г.

Нарастание тенденций орнаментальности в советском ювелирном искусстве

Сохранение качественного ремесленного уровня ювелирных изделий в довоенные годы было возможно только благодаря привлечению к работе старых потомственных мастеров, «с рук» передававших ученикам профессиональные приемы и секреты. Это сыграло определенную позитивную роль в восстановлении преемственных связей и создало основу для подъема в ювелирном деле.

В то же время немногочисленные публикации 1930-х и начала 1940-х годов весьма критически оценивали состояние дел в отрасли, перейдя от призывов и деклараций программ к аналитическому взгляду на’ сложившуюся картину художественного уровня выпускаемых изделий. Так в статье «Вопросы художественной промышленности» Д. Аркин замечает, что «к концу 30-х годов явно наметились тенденции, сводящие все задачи бытовой эстетики к максимальному количеству украшений и всевозможных безделушек в интерьере» («Архитектура СССР», 1941, № 3, с. 23).

Парадокс ситуации заключался в том, что, как раз в это время, в Советскую Россию вместе с иностранными специалистами, которых привлекали к осуществлению государственной программы «индустриализации страны», все активнее стали проникать западные модные тенденции. Их влияние неуклонно нарастало в 1930-е годы. А на рубеже 1930-х и 1940-х среди прочих проблем отечественной моды называлось прямое подражание Западу.

Если в 1920-е годы официальный и парадный женский костюм украшали почти исключительно ордена, другие награды или знаки о высшем образовании, то в следующем десятилетии характер «советских» ювелирных украшений, вслед за международной модой в костюме, в которой на рубеже 1920-х — 1930-х годов доминируют струящиеся линии. мягкие складки и драпировки, воланы и оборки, неуклонно демократизируется за счет расширения ассортимента продукции

государственных предприятии. Так, например, трест «Русские самоцветы», с середины 1930-х годов выпускает броши из цветного поделочного камня в традиционной сканой оправе. Эти первые, вполне оригинальные новые формы «советских» украшений, с одной стороны, восходят к национальным традициям ювелирного ремесла, с другой — представляют синтетическую форму украшения, производного от наградного знака и в то же время обнаруживающего влияние актуальных модных европейских тенденций предвоенного десятилетия. Они лапидарно лаконичны по формам, тяготеющим к геометрии, и декоративно ярки по цвету, что соответствует стилистике Ар Деко 1930-х годов.

Второй ряд новых «советских» ювелирных украшений рубежа 1920-х — 1930-х годов составляют более привычные виды изделий цепи, бусы и наборные колье с цветными камнями. Эти изделия особенно интересны, так как через них раскрывается «неофициальная», личностная стихия этого вида художественного творчества. Ее замечательно почувствовали живописцы этого времени. В портретах Алексея Пахомова «Девушка в голубом» (1929) и Владимира Лебедева «Девушка в футболке» (1933) предстают совершенно иные женские образы эпохи великих свершений чуть наивные и трогательно поэтичные персонажи, перекликающиеся со своими западными современницами эпохи Великой депрессии.

Разница заключена не в отношении к украшениям, которые им отнюдь нс чужды, а в их характере и количестве. Вместо эгретов, длинных ожерелий и сотуаров западноевропейских гламурных «девчонок-дам», «простые советские» женщины и девушки ограничивались скромными шейными украшениями, подчеркивающими их индивидуальность в противоположность активно насаждавшемуся тогда в официальной советской пропаганде образу полнокровной, социально и политически активной женщины, равной мужчине не только в правах, но и образе жизни.

Дальнейшее развитие народных ювелирных промыслов в 1950-х гг

Развернувшаяся в середине 1950-х годов в России борьба с украшательством (Правительственное Постановление 1955 г.), а затем декларация лозунга «Искусство в быт» (Москва, ЦВЗ «Манеж», 1961) намеренно ориентировали творческие поиски художников, в том числе и ювелиров, на промышленное производство (XXI съезд КПСС). Однако существующая монополия государства на добычу и обработку -14- драгоценных материалов, тогда уже априорно развела эти два вида ювелирного дела. С момента учреждения на рубеже 1950-х и 1960-х годов Объединения «Росювелирпром», позднее, в 1966 г. «Союзювелирпром» при Министерстве точного приборостроения, автоматизации и средств управления СССР, а в 1990-е годы реорганизованного в Комитет по драгоценным камням и золоту при Правительстве РФ, располагавших доступом к распределению драгоценных материалов, происходит планомерное осуществление идеи, высказанной В И. Мухиной еще в послевоенные 1940-е годы в докладной записке в Правительство о централизованном руководстве художественной

промышленностью. В соответствии с этой программой в систему государственной ювелирной промышленности были переведены и некоторые из бывших ювелирных центров, например, черненой в Великом Устюге, сканой в Красном-на-Волге.

С этих пор ювелирная промышленность и ювелирное искусство в России и Советском Союзе в целом развиваются параллельно, самостоятельно, независимо друг от друга. Первая решает вопросы удовлетворения нарастающего потребительского спроса. Другое — профессиональные проблемы создания оригинальных художественных ювелирных украшений и других произведений.

Постановление ЦК КПСС от 4 ноября 1955 г о перестройке практики архитектуры и строительства положили начало оздоровлению советского декоративного искусства.

Здания сбросили с себя маскарадные костюмы псевдоклассического стиля, интерьер стал свободным, наполнился светом и воздухом. Вещи приобрели естественность, стали друзьями и помощниками человека в труде и отдыхе.

Новые черты стали формироваться и в декоративно-прикладном искусстве. Перестройку его в эти годы можно охарактеризовать как движение от выставочных и декларативных вещей к «искусству в быт», к созданию предметов, которые служа человеку, украшают его жизнь.

Изменения в искусстве состояли не только в освобождении его от ложных тенденций. Произошло сближение искусства с жизнью, произведения его стали теплее, ближе к человеку.

Ювелирное дело также начинает активно развиваться в новом направлении. На смену старомодным ювелирным изделиям приходят вещи более демократичные по характеру , с иными художественными качествами.

В украшениях, созданных в это время, нет подражания дорогим материалам или композиционным приёмам старинных изделий. Художники стремятся показать в них специфическую красоту металла, керамики, стекла или эмали.

Применение разнообразных материалов обогатило цветовую палитру ювелирного искусства и, вытеснив драгоценные камни и металлы, заново открыло людям привлекательность и поэтичность простых материалов.

В конце 1950-х гг. получает широкое распространение новое искусство, не связанное с традиционными материалами и техниками живописи, скульптуры, графики. Для создания художественного произведения стали использоваться нетрадиционные материалы: текстиль, пластмассы, песок, камни, бумага, — соединенные в свободных структурах, созданных на основе тактильного восприятия текстур. Эти формальные творческие поиски затронули и ювелирное дело.

Художники-ювелиры пытались избавиться от клишированных решений в традиционных

украшениях. Их действия имели характер артикулированного протеста против буржуазного ювелирного дела – традиционных изделий из драгоценных материалов. Им противопоставлялись уникальность как индивидуальность и художественное свидетельство нашего времени, сформулированные пионерами немецкого авторского ювелирного искусства Фридрихом Беккером в Дюссельдорфе, художниками и педагогами Дизайнерской школы Пфорцхайма по классу ювелирного дела Рейнхольдом Райлингом и Клаусом Ульрихом и профессором Мюнхенской академии изящных искусств Германом Юнгером.

В России ситуация складывалась совершенно иначе. Ни о каком протесте против буржуазного ювелирного искусства не могло быть и речи, так как его искоренили еще в первые послереволюционные годы. А производство ювелирных изделий на рубеже 1950–1960-х гг. только начинает складываться как самостоятельная отрасль легкой промышленности. Но и тогда все усилия, включая закупку новейшего оборудования за рубежом, были направлены на удешевление производства для более успешного экспорта драгоценных материалов – золота и бриллиантов.

Начало формирования отечественной ювелирной промышленности в 1960- х гг.

В результате дифференциации современного ювелирного дела в России сложилась парадоксальная ситуация, когда дорогие изделия из драгоценных материалов предназначались для массового потребления, а недорогие — из недрагоценных материалов — для специалистов-историков и экспертов и узкого круга ценителей.

Так к началу 1960-х годов произошла своеобразная переоценка ценностей — изделия из драгоценных материалов по своему художественному уровню перешли в разряд бижутерии, а произведения художников-ювелиров из недрагоценных материалов стали средоточием не материальных, а художественных ценностей, собственно произведениями искусства, репродуцирование которых в благородных материалах бессмысленно. Именно в этой сфере в начале 1960-х годов сконцентрировался творческий потенциал художников-ювелиров, работающих в системе Художественного фонда Союза художников РСФСР.

Кардинальные перемены произошли на рубеже 1960–1970-х гг. благодаря приходу в ювелирное дело новых творческих сил. И они совпали с общеевропейским подъемом в авторском ювелирном искусстве.

В Западной Европе еще в конце 1950-х, а в России (и Советском Союзе в целом) в течение 1960-х гг. начинает формироваться новый жанр ювелирных произведений, которые постепенно признаются в качестве независимой категории – свободного авторского искусства. Сообразно с этим возросло значение и влияние изящных искусств на ювелирное дело.

В России в 1960-е гг. на Комбинатах прикладного искусства Художественного фонда РСФСР и СССР организованы и очень скоро достигли расцвета цеха по изготовлению авторских серий ювелирных украшений из мельхиора с цветными ювелирными и поделочными камнями.

Малосерийные произведения ювелирного искусства в СССР пользуются спросом у творческой интеллигенции – актрис и писателей, которые в определенном смысле становились соавторами художников, альтернативных производству банальных драгоценностей.

Возросшее внимание к ювелирным изделиям свидетельствовало об изменении общественного статуса этого искусства. Объявлялись конкурсы, организовывались выставки, художественные галереи представляли новые произведения и персональные выставки, что создавало новые направления и стимулировало продажи. И это, несмотря на различия политического строя, большего или меньшего развития материально-технической базы, происходило практически повсеместно. Но стилистику все же определяет время. В Западной Европе это экономический бум и рост потребления, вызвавший невиданное до сих пор разнообразие ювелирных изделий. А в России (СССР) – только начавшееся становление ювелирной промышленности и наступление политической «оттепели», духовно раскрепостившей людей.

Повсеместно появляется немало художников-ювелиров, которые ищут свой авторский почерк. Западноевропейцы, восстав против буржуазного характера ювелирного дела, создают в драгоценных материалах априори нефункциональные, концептуальные произведения. А советские художники-ювелиры, фактически отлученные от драгоценных материалов, получают возможность свободного творчества и экспонирования своих произведений на разнообразных художественных выставках.

Заключение

Советский период развития ювелирного дела в России характеризуется массовым производством довольно таки однотипных вещей. Но и в это время были мастера, работающие над уникальными произведениями, большая часть которых затем отправлялась на хранение в государственный Алмазный фонд. В это время происходит несколько открытий, связанных с ювелирным делом. Так, в институте им. П. Н. Лебедева ученые-физики путем синтеза получают кристаллы фианита. Еще одно «ноу-хау» появилось в результате конверсии военных предприятий. Речь идет о цирконии – активно используемом материале в современной ювелирной промышленности. Циркоий очень популярен в молодежных линиях ювелирных украшений, особенно органично он смотрится в коллекциях на космическую тему.

Деятельность мастеров, чей путь начинался в предреволюционный период, традиционно оценивался низко, как «репродуцирование старых образцов». Хотя деятельность ювелиров старой формации и не дала необходимый импульс качественным изменениям художественной стилистики в новых социокультурных

условиях, именно благодаря ей были сохранены ремесленные традиции, являющиеся основой для развития любого вида декоративного творчества как искусства. Следовательно, сложившееся в литературе по
отечественному ювелирному искусству мнение о фактическом отсутствии ювелирного производства в РСФСР вплоть до середины 1950 годов представляется ошибочным. Оно существовало в тех формах и в том качестве, в которых было востребовано новой социально-политической системой.

---

1. Постникова-Лосева. Золотое и серебряное дело 15-20 вв. в России.
2. Русское ювелирное искусство второй половины XX в. : Основные художественные тенденции и направления. Автореф. диссера Перфильевой И.Ю.
3. И. Ю. Перфильева. Русское и западноевропейское ювелирное искусство XX в.: к проблеме художественных влияний — статья в Вестнике ГИК.
4. Мода и стиль в советских ювелирных украшениях 1920-х — 1930-х годов / И.Ю. Перфильева // Труды. — Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2008. — Т. 177: Мода в контексте культуры. — С. 104-109.
5. Преемственность художественных традиций в ювелирном деле России середины XX-XXI в. / И. Ю. Перфильева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств : науч. журн. / СПбГУКИ. — Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2016. — № 4. — С. 148-151.
6. Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века. Диссер. Габриэль Г.Н. гл.1
7. Г. Н. Габриэль. Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х гг.Журнал Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2015
8. Коварская С.Я., Костина И.Д. Русские ювелирные украшения XVIII — начала XX века.
9. П. Уткин. Современные ювелирные украшения и костюм. М.: 1963.