

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Искусство повседневности: пейзаж на советской фарфоровой посуде массового производства

Кара-Мурза Георгий Сергеевич

Доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна,
Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова,
117997, Российская Федерация, Москва, Стремянный пер., 36;
e-mail: kara-murza.gs@rea.ru

Аннотация

В статье рассматривается проблема соответствия пейзажных мотивов, использованных в оформлении советской фарфоровой посуды массового производства, реальной жизни и общественному сознанию первой половины XX века; анализируются композиционные, стилистические особенности пейзажей; проводятся аналогии с близкими по содержанию произведениями изобразительного искусства, литературы выбранного периода; отмечается взаимосвязь эволюции пейзажных композиций на фарфоре с политическими и экономическими событиями в стране. Распад СССР, смена экономической модели развития, длительный процесс подготовки к вступлению и вступление России в ВТО крайне негативно отразились на отечественной фарфоро-фаянсовой промышленности. Сокращение производителей привело к оскудению ассортимента российской фарфоровой посуды и, как следствие, к исчезновению художественного разнообразия ее оформления. Осознание в современной культурологии советского дизайна фарфоровой посуды, как утраченного оригинального явления, вызвало его переоценку. Сегодня не вызывает сомнения, что в целом советские фарфоровые изделия – пример высокого художественного мастерства, а оформление фарфоровой посуды, выразительное по форме и по содержанию, в большинстве своем представляет подлинное произведение искусства. Проведенный анализ пейзажных композиций на бытовом фарфоре первых сорока лет советской власти раскрывает еще один аспект этого сложного культурного феномена, примеры которого мы можем видеть в музеях и бабушкиных буфетах.

Для цитирования в научных исследованиях

Кара-Мурза Г.С. Искусство повседневности: пейзаж на советской фарфоровой посуде массового производства // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 256-268. DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Ключевые слова

Советский фарфор, дизайн посуды, пейзаж, декоративно-прикладное искусство, каприччио.

Введение

По меткому выражению Фернана Броделя, материальный мир – это вещи и люди, люди и вещи. Онтологическая взаимосвязь (а по Броделю, скорее, единство) этих понятий очевидна. Бесспорна и информационная функция вещей – информирование о людях: создателях и потребителях, об условиях их жизни, социальных, экономических процессах в период изготовления и использования. Однако, существуют вещи, которые помимо фактических данных, характеризующих определенные этапы истории, экономику, науку, технику, дают еще и материал, раскрывающий систему философских взглядов, идеологических убеждений, определяющих отношение людей к действительности. Такую возможность предоставляет советская фарфоровая посуда, которая, находясь на стыке утилитарности, массовой культуры и высокого искусства, использовалась в быту, экспонировалась на международных выставках, являлась героем художественной литературы и объектом критики руководителей государства. В ней в явной или скрытой форме отразилось общественное сознание советского народа. Определяя целью анализ различных пейзажных композиции в оформлении бытовой фарфоровой посуды первых четырех десятилетий советской власти – периода строительства в России индустриального общества с новой моделью социальных отношений, повлиявшей на менталитет современного российского человека, проследим корреляцию изображений и эволюцию общественного эмоционального фона в выбранный временной отрезок.

Основная часть

Пейзаж на фарфоровой посуде – явление редкое, но не уникальное. В китайском фарфоре виды природы или архитектурные пейзажи достаточно широко применялись в эпоху династии Мин, присутствовал пейзаж и в отделке раннего западноевропейского фарфора стиля рококо. В России во второй половине XVIII века по эскизам французского скульптора и модельера Жан-Доменика Рошета, работавшего на Императорском фарфоровом заводе (ИФЗ), изготовили сервизы «Кабинетный» и «Юсуповский», в основе оформления которых лежали пейзажные композиции в стиле классицизм. А в начале XIX века в медальонах на посуде ИФЗ, фабрик Сафронова, Попова изображались идеализированные, но уже узнаваемые русские ландшафты и русская городская среда. Следует, однако, помнить, что вплоть до второй четверти XX века, несмотря на постоянный рост фарфоро-фаянсового производства, особенно в пореформенный России, бытовой фарфор не являлся массовым изделием, не имел широкого употребления, и сохранял в какой-то степени элитарность. А редкая посуда с пейзажной росписью тем более не использовалась в повседневном обиходе.

Ситуация изменилась в советский период, когда фарфоро-фаянс вытеснил из жизненного уклада деревянную, металлическую, глиняную столовую посуду. При этом дизайну именно фарфоровой посуды с самого начала своего существования советское государство уделяло особое внимание. А.В. Луначарский писал: «Если мы вполне можем предвидеть продвижение фарфора во все более широкие массы, то, с другой стороны, надо, чтобы сам фарфор изменился. Одно дело служить вкусам бар, царя и богачей, другое дело – со всем изяществом выразить идеи, чувства людей трудовых. Может ли такой хрупкий материал вполне слиться с более терпким и мужественным искусством, которое выдвигается массами? Эту проблему разрешит лишь будущее. Но одно несомненно: сейчас советский фарфор двинулся навстречу массам...» [Луначарский, 1967, т. 2, 197-199] Первый нарком просвещения еще в 1923 г назвал фарфоровые

изделия Государственного фарфорового завода (ГФЗ) «отражением переживаемой республикой эпохи». Таким образом, советский фарфор изначально рассматривался как объективное свидетельство исторических, культурных, социальных изменений и выразитель нового формирующегося общественного сознания. Что же касается пейзажа, применявшегося в оформлении советской фарфоровой посуды, то он в данном контексте может служить наиболее объективным свидетельством мировосприятия советского человека на разных этапах существования СССР, поскольку изображал существующее или воображаемое пространство с помощью конкретных реалистических образов. Можно предположить, что образы эти – продукт творческого осмысления художником современности, оказались понятны и близки определенному слою советского общества, потому что, пройдя путь от эскиза до раскладки, оказались на массовой посуде и таким образом выразили не только индивидуальное, но и массовое сознание.

Среди бытового фарфора посуда, оформленная в пейзажном жанре, занимает не слишком большой сегмент. В коллекции советского фарфора Государственного Эрмитажа соотношение общего количества номенклатуры бытового фарфора к номенклатуре бытового фарфора, оформленной пейзажами – 10150 к 950. В каталоге «Советский фарфор 1917-1991» из 670 наименований довоенного бытового фарфора к «пейзажам» можно отнести 45 номенклатур [Пелинский, Сафонова, 2012]. Из такого не вполне объективного подсчета (поскольку речь во всех случаях идет исключительно о живописной росписи) можно сделать вывод, что пейзажами оформлялось 5-10% советской посуды. Пейзаж значительно уступал популярным растительным мотивам. При этом, в отличие, например, от портретного жанра или сюжетных композиций пейзажи в разделке использовались во все периоды советской власти, во всех советских стилях и употреблялись, как элемент оформления, практически всеми производителями фарфоро-фаянсовой посуды в СССР.

Пейзажные мотивы на советской фарфоровой посуде 20-х – 30-х гг. XX в.

Обращаясь к раннему советскому предметному творчеству, в первую очередь, рассматривают феномен так называемого агитационного фарфора. Уже в первое десятилетие советской власти этому явлению посвятили статьи и выступления такие деятели культуры, как А.В. Луначарский, Я.А. Тугенхольд, С.Н. Тройницкий, Э.Ф. Голлербах. В общей и специальной прессе обсуждались проблемы «реконструкции» фарфоро-фаянсовой отрасли. В 1925 г. даже вышла детская книга художницы и поэта Е.Я. Данько «Фарфоровая чашечка», в которой в стихотворной форме описывался процесс создания фарфоровой посуды.

Пишут красками в Китае
Ярких бабочек в цветах
И драконов, что летают
В золотистых облаках.

А саксонцы любят пташек
И тюльпанов пышный цвет.
В Ленинграде же на чашках
Пишут Ленина портрет.

И в Советском Союзе, и в России опубликовано большое количество научных исследований агитфарфора. Из обилия материалов выделим работу «Советский фарфор как ресурс информации в курсе “История и методология научной агрономии”» [Цаценко, 2015], где авторы рассматривают агитфарфор в качестве источника знаний по агрономии. Всесторонняя освещенность темы, а также то, что произведения агитационного фарфора лишь формально можно отнести к бытовым изделиям, позволяет нам только упомянуть несколько тарелок: «Земля трудящимся» Н.И. Альтмана, «Геометрия города» И.С. Школьника, «Победа трудящихся» В.П. Белкина (все ГФЗ, 1919-1922 гг.), как примеры оформления посуды данного направления пейзажами.

Укажем на иное интересное явление этого же периода, оставшееся в тени яркой славы агитфарфора и проявившееся в использовании необычного сюжета в росписи советской фарфоровой посуды начала 20-х гг., и которое можно было бы, пользуясь терминологией пейзажной живописи, отнести к жанру «каприччио». В этом жанре изображались архитектурные фантазии, вымышленные сооружения, связанные с мифологическими или легендарными историями. В живописи и графике к каприччио обычно причисляют работы Каналетто, Тьеполо, Пиранези, широко представленные в Эрмитаже и, что важно в данном контексте, в музее Академии художеств (ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе) до его расформирования в 1929 г. Дизайн тарелок «Виды старого Петербурга» М.М. Адамовича 1919 г., без сомнения, создан под влиянием графической серии «Виды Рима» Пиранези. При этом многие советские фарфоровые каприччио вдохновлены театрально-декорационной живописью художников «Мира искусств» и близких к этому объединению художников дягилевского круга. Можно сравнить фантастические пейзажи на раннем советском фарфоре и декорации «Жар-Птицы» (1911 г.) по эскизам А.Я. Головина, «Подводное царство» (1911 г.) по эскизам Б.И. Анисфельда, декорации Н.Н. Гончаровой к «Золотому петушку» (1914 г.) и заметить колористическую и стилистическую близость сценографии и оформления посуды. Речь идет не о прямом переносе изобразительной композиции из одного вида искусства в другое, а о схожем символическом миропонимании, выраженном в фантастических образах. И если в дореволюционные годы, в эпоху Серебряного века подобный сюжет пользовался популярностью (вспомним стихотворение «Город вод» Валерия Брюсова, «Райские птицы» Константина Бальмонта, фортепьянные «сказки» Николая Метнера), то при советской власти использование его в росписи посуды выглядит несколько парадоксально. Возможно, в силу консервативности, присущей и производству фарфора, и его оформлению, первые советские художники-фарфористы просто использовали модный пять лет назад сюжет. А возможно, подобные пейзажи определяются некой существующей в 20-е-30-е гг. тенденцией, заключающейся в рефлексивной попытке советского человека уйти от устрашающей его реальности, разрушения традиционных устоев, индустриализации, культурной революции в мир грез и инфантильных фантазий. Последнее кажется более правдоподобным, поскольку каприччио появлялись в посуде до середины 30-х гг., а в творчестве Воробьевского до 90-х гг. прошлого века. Заметим, что С.В. Чехонин, служивший художественным руководителем Государственного фарфорового завода с 1918 по 1927 гг., принадлежал к «младшему поколению мирискусников» и незадолго до революции выполнил эскизы декорации к пьесе «Принцесса Греза» Э. Ростана (Театр К. Незлобина, 1916 г., реж. Н.Н. Званцов). И хотя в прикладном искусстве Чехонин не разрабатывал пейзажный жанр, он мог явиться генератором подобных идей, потому что воплотились они исключительно на подведомственном ему фарфоровом производстве. К жанру «каприччио» в фарфоровой посуде следует отнести: «Мензурку-кувшин с изображением сказочного русского города» 1921 г., чайную пару «с изображением пейзажа с деревянной

архитектурой» 1922 г. З.В. Кобылецкой; тарелки, чашки, блюда «с изображением сказочных городов» 1920–1926 гг., Н.С. Благовещенской-Васильяновой; сахарница «Композиция» 1927 г., кофейник «Фантастический город» 1927 г., чайник с крышкой «Голубой вечер» 1934 г., чашка с блюдцем «Весна» 1934 г., сервиз «Фантастический город» 1936 г., пудреница с крышкой «Голубые пейзажи» 1938 г., чайница «Пейзаж» 1941 г. А.В. Воробьевского.

Пейзажные фантазии на довоенном фарфоре, названные нами «каприччио», это некий антагонизм агитационному фарфору. Каприччио отличаются от утопических пейзажей агитфарфора идейным содержанием: последний, даже оформленный футуристическими картинами будущего, был посвящен актуальным общественно-политическим темам, в то время как для фарфорового каприччио характерна ирреальность изображаемой местности, иррациональность в передаче пространства, субъективизм, тождественный солипсизму литературно-философских произведений Андрея Белого. Структура предреволюционной прозы великого символиста напоминает строение снов. «Я любил рассказывать сны; пояснять свои миги сознания; научился плавать в забытом», – говорит герой романа «Котик Летаев» [Белый, 1922, 44]. Вспомним, что одна из тарелок Воробьевского, расписанная архитектурной фантазией, носит название «Сновидение». Если мечты о завтрашнем дне в агитфарфоре выразились в городском индустриальном пейзаже, экспрессивном, возбужденном (например, тарелка «Мы новый мир построим», ГФЗ, 1923 г. автор М.М. Адамович или блюдо «Путь к социализму», ГФЗ, 1927 г., автор росписи З.В. Кобылецкая), то в каприччио воображаемый мир существовал в «интимном пейзаже», в котором главную роль играл общий колорит, поэтично передающий эмоциональное настроение, порожденное иллюзорностью природы. В результате на посуде появились образы, проникнутые особой элегичностью, балансирующие на грани воспоминания и сна.

Как видно из представленного анализа, изделия бывшего «императорского» фарфорового завода стали не только отражением текущей политической жизни страны, но и в специфической форме выразили коллективное бессознательное постреволюционного общества России.

Не менее интересные трансформации можно заметить в оформлении посуды периферийных фарфоро-фаянсовых предприятий. Именно они в годы первых двух пятилеток явились основными производителями продукции «широкого потребления». «Процесс реконструкции нашей промышленности, быстро развертываясь вширь и вглубь, все теснее соприкасается с требованиями социалистического переустройства быта. Он уже вплотную подошел к тому этапу, когда можно и должно практически увязать соображения экономики и техники с требованиями культурно-художественного порядка. Пролетариат хочет жить не только просторно, гигиенично и удобно, но и с покрытием эстетических запросов к тому материальному окружению, которое организует его быт и глубоко воздействует на психику», – писал в 1934 г. советский художественный критик И.Е. Хвойник [Хвойник, 1934, 6]. В связи с необходимостью увеличить выпуск фарфоровой посуды в ее оформлении начали применять аэрографию. Также, в целях ускорения производственного процесса, вновь внедрялась непопулярная ранее печать и декалькомания. Однако новые технологии приживались с трудом, «современное» оборудование было несовершенно, а ручной труд оставался дешев, особенно в провинции. Так что до конца 50-х гг. изображение на фарфоровой посуде создавалось в основном росписью или смешанной техникой, включающей заключительную прорисовку.

Как исключительный пример аэрографических пейзажей, отметим серию посуды «Парусники» (Фабрика им. газеты «Правда», Дулево, 1927–32 гг.), где удачно применены возможности аэрографа для создания сфумато – качества труднодоступного при иных техниках оформления. Удивительно в «Парусниках» и общее композиционное решение – пейзаж то

занимает всю площадь блюда, тарелки, блюдца, чашки, то стекает с крышки на половину тулова чайника, то фрагментарно возникает на тулове кувшина. Алогичная композиция индифферентная к форме оформляемого сосуда нарушила и устойчивые на периферии традиционные каноны декорирования посуды, и сформированные в рамках агитфарфора новые композиционные принципы. Тающие в белом фарфоре изображения водных просторов, мягкие контуры судов, расплывчатые силуэты берегов, тоновые градации синего в импрессионистической манере передали ощущение зыбкости бытия.

Затронув тему отношений традиции и новаторства в советском довоенном фарфоре, которая в те годы вызывала острые дискуссии [Соколова, 1932, 8] следует упомянуть о нарождающемся в провинции симбиозе авангардной эстетики нового времени и дореволюционного художественного наследия кузнецовских и мальцевских промыслов. Подобное явление не уникальное, а скорее закономерное. Стил ар-деко, с середины 20-х гг. господствующий на Западе, также представлял собой синтез противоборствующих до той поры модернизма и неоклассицизма. Возможно, отсюда происходит некая стилистическая схожесть дизайна советской посуды 30-х гг. и искусства ар-деко. В сервизе «Озерный» (ФЗ «Пролетарий», Бронница (Мста), 1930-е гг.) лаконичный абстрактный дизайн сосуществует с медальонами, в которых в набросочной, почти пленэрной манере изображены берега озера Ильмень. Сравнив оформление «озерного» сервиза с росписью посуды из коллекции «May Avenue» Кларис Клифт 1932-1933 гг., отметим с удивлением, более минорную меланхолическую атмосферу советских пейзажей, отличную от экзальтированных пейзажей пасторальной Англии.

В росписи блюдца и тарелки чайной тройки «Новгородская стройка» (ФЗ «Пролетарий», Бронница (Мста), нач. 1930-х гг., автор Т.З. Подрябинников), остроумно использован главный «изобразительный ресурс» конструктивизма – монтаж для противопоставления индустриального пейзажа идиллической картине русской природы. Темная динамичная масса стройки нависает над вставкой с одиноким парусником, безмятежно плывущим вдоль живописных берегов. При этом художественно-выразительные средства разделки реалистичны, почти натуралистичны. В пейзаже основного композиционного поля заметна еще одна интересная деталь: дальний план разделен на две части: монастырь и фабричные постройки. Нарративный характер «Новгородская стройка» очевиден, однако смысловая нагрузка произведения противоречива. «За что агитирует художник, куда и зачем мы вместе с ним поплывем – к живописным стенам монастыря или к дымящимся заводским трубам?.. Вся эта новгородская “индустрия” подана сквозь призму советского “механического гражданина”, которого тянет к живописному пейзажу, а ему приказано любоваться подъемным краном. Перед нами образец приспособленчества, идейной беспринципности художника», – писала в 1932 г. критик Н. Соколова [Соколова, 1932, 17].

Как и в «Новгородской стройке», в основной массе пейзажей на советской фарфоровой посуде тех лет заметен отход от условности и декоративности предыдущего периода в сторону реализма, приближение (с учетом специфики) к станковой живописи. Понемногу исчезли открытые цвета, составляющие палитру художников агитфарфора. Колорит пейзажей на фарфоре стал более сложным, приглушенным и даже мрачным.

В годы первых пятилеток государством были проведены масштабные меры экономического, политического, организационного и идеологического характера, в результате которых «страна наша стала прочно и окончательно – индустриальной страной» [Сталин, 1951, т. 13, 360]. Глобальные перемены обусловили формирование художественного стиля, который выразился в новой трактовке пейзажа на посуде. Теперь пейзаж парадного характера, помещенный в медальон или картуш, стал смысловым центром орнаментальной композиции.

Художники решали трудную задачу: соединение трехмерного перспективного изображения с орнаментикой. Примером служат чайные сервизы «Кировск» и «Петербург, Петроград, Ленинград» (оба ЛФЗ, 1935 г., автор Т.Н. Беспалова-Михалева) и чашки «Москва, СССР» с видами Кремля А.Т. Калошина (Дмитровский ФЗ в Вербилках, 1931 – 1935 гг.), послужившие прототипом для многочисленных повторений и подражаний во все последующие годы советской власти.

Кроме презентабельных архитектурных пейзажей в оформлении фарфоровой посуды тех лет отмечено частое использование «неуместного» мотива. Представлял он собой вид зимнего поля с занесенной снегом полуразрушенной русской деревней или развалившейся избой на фоне леса. К вариациям данного мотива можно отнести тарелку с зимним пейзажем на борту Волховской фарфорово-фаянсовой фабрики «Коминтерн»; оформление чайного сервиза завода «Пролетарий»; набора посуды Дулевской фабрики имени газеты «Правда», выполненное аэрографом; чайного сервиза Городницкого фарфорового завода имени Коминтерна.

Помимо общего сюжета и схожего композиционного построения эти разделки объединяет тягостная атмосфера безысходности, тревожного предчувствия, выраженная глухим, землистым, почти монохромным колоритом. В выборе мотива, в его композиционном и живописно-пластическом решении чувствуется влияние поздних «зимних» работ А.К. Саврасова, написанных им в период перманентной депрессии. А тема и общее эмоциональное состояние подобных пейзажей советского бытового фарфора 30-х гг. позволяет провести аналогии с творчеством крестьянских поэтов того же времени.

Закрыв метельный саван всполье,
И дальний лес, и пустоша...
И где с такой тоской и болью
Укроется теперь душа?..
(С. Клычков, 1929 г.)

Присутствие столь пессимистических сюжетов в продукции широкого потребления в тот момент, когда официальная пропаганда различными средствами формировала образ идеального общества, приводило в замешательство даже современников [Соколова, 1932, 10]. Возможно, отсюда возник исторический анекдот (не соответствующей действительности) о том, что во время просмотра в Торговой палате высшим руководством страны экспонатов-кандидатов на Всемирную выставку 1937 г. И.В. Сталин, увидев сервизы П.В. Леонова, отличавшиеся красочным оптимизмом, произнес ставшую впоследствии знаменитой фразу: «Жить стало лучше, жить стало веселее» [Астраханцева, 2006, 44].

Пейзаж в советском бытовом фарфоре 40-х – 50-ых гг. XX в.

В годы Великой Отечественной войны выпуск бытовой фарфоровой посуды практически прекратился. Многие сотрудники заводов, в том числе художники, ушли на фронт, оборудование предприятий Европейской части СССР было эвакуировано на Урал и в Сибирь. Многие оказались разрушены, как, например, Волховская фарфорово-фаянсовая фабрика «Коминтерн», уничтоженная до основания в период оккупации. Действующие заводы были переориентированы на выпуск продукции необходимой армии и госпиталям. Однако и в этот сложный период можно найти редкие примеры применения пейзажного жанра в оформлении посуды – документальные свидетельства героизма советских людей. Так в осажденном

Ленинграде Л.И. Лебединская создает на старых заготовках интереснейшую роспись – сервиз «Ленинград в блокаде» (ЛФЗ, 1943). Здесь проявились характерные черты, которые в последующее десятилетие будут определять стилистику оформления фарфоровой посуды. Общее композиционное построение раскладки осталось неизменным с довоенного времени – пейзаж размещался в медальонах, объединенных с орнаментом в единую комплексную систему. Но орнаментальные элементы приобрели важное смысловое значение, они уже не обрамление картины, а важное составляющее композиции. В некоторых случаях именно орнаментальные элементы, а не пейзаж раскрывают идейное содержание произведения. В сервизе «Ленинград в блокаде» это штыки и знамена, в сервизе «Город воинской славы» (ЛФЗ, 1947 г., автор Л.И. Лебединская) орденские ленты, в сервизе «Ленинград» (ЛФЗ, 1953 г., автор Л.И. Лебединская) решетка Летнего сада. Сохранилась колористическая сдержанность, но цвет, благодаря превалированию холодных оттенков в пейзажах и золота в орнаменте, обретает благородство и возвышенность.

Начиная с середины 50-х годов, пейзаж начал доминировать над декором, заняв однозначно главенствующую роль в композиции раскладки. Орнаментика переместилась на периферию, либо исчезла вовсе. Сравним бокалы «Кремль» 1952-1955 гг. и 1955-60 гг. (ЛФЗ, автор Л.В. Протопопова). Рисунок на фарфор нанесен трансферной печатью. Клише для обоих бокалов использовалось одно и то же. Изменения заметны в ручной дорисовке и отделке золочением поверх глазури. Строгость, монументальность, трагическая содержательность раннего варианта раскладки, где все элементы декора олицетворяют могущество народа-победителя, совершенно исчезли в позднем варианте, сменившись жизнерадостной декоративностью. Изображение архитектуры еще сохранило особенности построения пространства, свойственные академической живописи, но небеса и зелень уже написаны условно-декоративно, а растительный орнамент, лишенный государственных символов, утратив реальные черты и смысловую нагрузку, служит лишь обрамлением пейзажной композиции. В последующее десятилетие такая тенденция получила дальнейшее развитие. Изображенные места, как правило, конкретны, узнаваемы: Кремль, Большой театр в Москве, Дворцовая площадь в Ленинграде, Смольный, Летний сад. Однако реализм в изображении уступил место условности, светотень постепенно исчезла и уже не вернулась в декор. Цвет стал максимально декоративным, подчас плакатным. Сходство с плакатной графикой поддерживалось текстовыми вставками, которые вновь, как в двадцатые годы, стали использоваться в сочетании с изобразительными мотивами.

Новый стиль с одной стороны представляется естественной реакцией на смену идеологических векторов в советском обществе, на изменение политического климата в стране, с другой стороны, он явился продуктом т.н. кампании «по устранению излишеств и украшения» в искусстве и архитектуре, объявленной руководством СССР. Постановление № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР, от 4 ноября 1955 года, которое одновременно завершило эпоху «сталинского ампира» в проектировании и строительстве зданий, с той или иной интенсивностью оказало влияние на все стороны советской культуры. В конце 1956 г. в Москве и Ленинграде прошел ретроспективный показ работ П. Пикассо, который, кстати, именно в этот период активно увлекся изготовлением керамики. Выставка произвела ошеломительное впечатление, вызвала острую полемику о «форме и содержании в искусстве». «Вчера я был на выставке Пикассо и позавидовал свободе. Внутренней. Он делает то, что хочет... Убедился, что содержание не ушло. Ушел сюжет. А содержание, которое не определить словами, осталось». – записал в своем дневнике Е. Шварц [Шварц, 1990, 555].

В следующем 1957 г. состоялся Фестиваль молодежи и студентов, в рамках которого

экспонировались работы различных стилей и направлений из многих стран мира в том числе и объекты предметного творчества. На волне оттепельной романтики возникает интерес к художественным экспериментам первых послереволюционных лет.

Влияние современных зарубежных художников и дизайнеров, жажда обновления и одновременно освоение опыта русских супрематистов и конструктивистов 10-х-20-х годов слились в советском фарфоре в многообразном и сложном стиле, характеристика которого выходит за рамки данного исследования. Рассмотрим лишь несколько пейзажных композиций, относящихся к стилю конца 50-х-60-х годов. Примером могут служить столовая посуда Хайтинского завода, в оформлении которых использовались таежные пейзажи. Тема разрабатывалась художницей Н.А. Асямовой еще в первые послевоенные годы. Тогда Асямова ввела в ассортимент Хайты сибирскую атрибутику: зимние виды Сибири (распространенный мотив сталинского фарфора с местным колоритом), животный мир тайги, персонажей в национальных одеждах народов Сибири. Последнее – особенно важно. Погружение в мир традиционной орнаментики, по-видимому, подсказало Асямовой оригинальный художественный прием, выразившийся в оформлении хайтинских тарелок. Аппелляция к традиционным культурам – характерная черта представителей первых модернистских течений: Пикассо изучал африканскую скульптуру, русские футуристы – лубок. Во второй половине XX века, с оглядкой на своих предшественников, художники вновь принялись искать вдохновение в народном искусстве. Идеалы, культивировавшиеся на протяжении четверти века, сформировавшие художественный язык предыдущего поколения, были отвергнуты. Для заполнения духовного вакуума потребовались содержательные идеи. И таковыми стали внутренние устремления к первоосновам культуры. В данном случае, Асямова оперлась на орнаментiku коренных сибирских народов. В ее работах угадываются переосмысленные орнаментальные мотивы «заячьи следы», «оленьи рога», «дюгакча», символы Природы и Матери-Земли [Алексеева, Варавина, 2017, 16]. Они служат тем средством, которое формирует пейзаж в зеркале тарелки. При этом суровые, архаичные таежные ландшафты Асямовой наполнены современной атрибутикой: геологи с рюкзаками, палатки, вертолеты. Дизайн тарелок, где ритм народных узоров сочетается с новыми романтическими образами, соответствует эстетическим принципам творческой эволюции конца пятидесятых – шестидесятых годов. Вспоминается вступительная заставка фильма «Неотправленное письмо» режиссера Михаила Калатозова, вышедшего на экраны в 1959 году: «Тем, кто в любой области человеческой деятельности, будь то освоение диких заброшенных земель или дерзкий рывок в космос, тем, кто шел и идет трудной дорогой первых, советским людям, посвящается...».

Смена художественного стиля явление сложное, связанное не только с социальными, политическими, экономическими трансформациями, но и с поступками, личными проживаниями участников процесса.

Так, например, проблематично проследить стилистический сдвиг в фарфоре Дулево конца 50-х гг. Факторов, объясняющих подобную оппозицию творческому обновлению, санкционированному властями, на наш взгляд, несколько. В 1958 г. Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе получили дулевские сервизы и мелкая пластика П.В. Леонова и А.Г. Сотникова, созданные в конце 30-х – начале 50-х гг. Таким образом, наивысшей международной оценки заслужили работы сталинской эпохи, относящиеся к уходящему стилю – отказаться от достижений, прославивших завод, было бы нерентабельно и нерационально. В 1957 г. П.В. Леонов разработал рисунки для сервиза «Золотой олень», в которых виртуозно использовал устоявшийся в 30-е гг. сказочный сюжет и «барочные» композиции со сплошной заливкой фонов цветом и использованием золота. Творческое кредо Леонов выразил в словах: «Пока мы

верны народным традициям, дулевский фарфор будет молодым и оптимистичным» [Астраханцева, 2006, 44]. Подобный обструкционизм главного художника Дулевского завода генеральной линии, намеченной в Постановлении № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР не мог не вызвать ответной реакции, а международное признание в те годы не являлось гарантированной защитой от нападков. Достаточно вспомнить скандал с присуждением в 1958 г. Нобелевской премии Л.О. Пастернаку. В том же 1958 г. в журнале «Декоративное искусство СССР» вышла статья, где дизайн дулевской посуды подвергся жесткой критике и был обвинен в безвкусице и антихудожественности. «Мало-гармоничные, чрезмерно яркие букеты покрывают почти сплошь все изделие, без учета его формы и назначения, и даже оставшаяся свободной от росписи белая поверхность фарфора кроется сплошным цветным тоном и обильно украшается золотом. Создается впечатление, что автор изделия преследует цель как можно больше разукрасить его, заполнить декоративными мотивами.» – писала, не называя, впрочем, фамилий, автор статьи Л.Г. Крамаренко [Крамаренко, 1958, 12]. Дулевский завод отреагировал на упреки в ретроградстве, запустив в производство несколько сервизов, которые соответствовали критериям нового стиля.

Образцом применения художественного языка периода «оттепели» в дулевском фарфоре может служить сервиз 1961 г. «Новые дома», расписанный М.М. Шепелевой-Кожиной. Фовистская стилистика передачи пейзажа яркими эскизными мазками, найденная чуть ранее (чашка «Кавказ» 1960 г.), лаконичная и одновременно динамичная композиция, заставляют вспомнить пейзажную живопись Р. Дюфи и его советских поклонников: Т.А. Маврину и Н.В. Кашину. Актуальный сюжет росписи отражал массовое типовое жилищное домостроительство, начавшееся в СССР с 1955 г.

Работа Шепелевой-Кожиной была представлена на Всесоюзной выставке образцов художественной промышленности и прикладного искусства «Искусство в быт», которая открылась весной 1961 г. в Центральном выставочном зале в Москве. Однако «реабилитации» дулевской посуды в тот раз не произошло. В академический журнал «Советская этнография» об изделиях, оформленных Леоновым, было сказано, что они «бесконечно далеки от яркого, но вместе с тем благородно строгого колорита народного искусства», и далее читаем: «Чайный сервиз «Город-спутник» М. М. Шепелевой вызывал недоумение. Этот орнаментализированный городской пейзаж нельзя оценить как поиски нового. Лет 40 назад фарфор расписывали изображениями тракторов, домов, строительства. Возрождение этих не лучших традиций советского фарфора сейчас нецелесообразно» [Рождественская, 1961, 118]

Заключение

Распад СССР, смена экономической модели развития, длительный процесс подготовки к вступлению и вступление России в ВТО крайне негативно отразились на отечественной фарфоро-фаянсовой промышленности. Сокращение производителей привело к оскудению ассортимента российской фарфоровой посуды и, как следствие, к исчезновению художественного разнообразия ее оформления. Осознание в современной культурологии советского дизайна фарфоровой посуды, как утраченного оригинального явления, вызвало его переоценку. Упомянутая выше, Л.Г. Крамаренко в 2005 г. написала текст почти идентичный тексту 1958 г., но уже в позитивном ключе: «Ярким явлением представляется творчество Петра Леонова, возглавившего дулевский коллектив. Замысел Леонова состоял в создании нового фарфора национального характера. С этой целью он обращается к традициям народного искусства, к сюжетам русского фольклора и его своеобразной стилистике и к

непосредственному наследию – сервировке русского чаепития, так называемой трактирной посуде, и создает сервизные ансамбли, расписанные цветами и букетами на киноварно-красном и голубом фонах с обильным использованием золота» [Крамаренко, 2005, 56]. Сегодня не вызывает сомнения, что в целом советские фарфоровые изделия – пример высокого художественного мастерства, а оформление фарфоровой посуды, выразительное по форме и по содержанию, в большинстве своем представляет подлинное произведение искусства. Дулевский фарфоровый завод выпускает посуду, расписанную по эскизам Леонова, даже спустя сорок лет после смерти художника, а ИФЗ продолжает изготавливать посуду в оформлении Воробьевского. Проведенный анализ пейзажных композиций на бытовом фарфоре первых сорока лет советской власти раскрывает еще один аспект этого сложного культурного феномена, примеры которого мы можем видеть в музеях и бабушкиных буфетах.

Библиография

1. Алексеева Е.К., Варавина Г.Н. Визуализация геоландшафта в традиционной орнаментальной культуре эвенков Якутии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 5. С. 15-17.
2. Астраханцева Т. Художник Петр Леонов // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006. № 42. С. 44.
3. Белый А. Котик Летаев. Пг., 1922. 297 с.
4. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 241 с.
5. Крамаренко Л.Г. Что мешает выпуску красивой посуды? // Декоративное искусство СССР. 1958. № 7. С. 11-13.
6. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1967. 512 с.
7. Пелинский И.А., Сафонова М.А. Советский фарфор 1917-1991. Иллюстрированный справочник-определитель с ценами. М.: Любимая книга, 2012. 336 с.
8. Рождественская С.Б. «Искусство в быт». Выставка новых образцов изделий художественной промышленности (Хроника) // Советская этнография. 1961. № 6. С. 110-120.
9. Соколова Н. Пути художественного оформления массовой посуды в реконструктивный период // Художественное оформление массовой посуды. М., 1932. С. 7-28.
10. Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) 26 января 1934 г. // Сочинения. Том 13. М., 1951. С. 359-360.
11. Хвойник И.Е. Скульптор И.Е. Ефимов. М., 1934. 46 с.
12. Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. 752 с.
13. Цаценко Л.В., Цаценко Н.А. Советский фарфор как ресурс информации в курсе «История и методология научной агрономии» // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2015. № 109. С. 500-511.

The Art of Everyday Life: Landscape on Soviet Mass-Produced Porcelain Tableware

Georgii S. Kara-Murza

Associate Professor at the Department of Advertising,
Public Relations and Design,
Plekhanov Russian University of Economics,
115093, 36, Stremyannyi lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: kara-murza.gs@rea.ru

Abstract

The article examines the problem of compliance of landscape motifs used in the design of Soviet mass-produced porcelain tableware with real life and social consciousness of the first half of the twentieth century; compositional and stylistic features of landscapes are analyzed; analogies are drawn with works of fine art and literature of the selected period that are similar in content; the relationship between the evolution of landscape compositions on porcelain and political and economic events in the country is noted. The collapse of the USSR, a change in the economic development model, the long process of preparation for entry and Russia's accession to the WTO had an extremely negative impact on the domestic porcelain and earthenware industry. The reduction of manufacturers has led to a depletion of the range of Russian porcelain tableware and, as a consequence, to the disappearance of the artistic diversity of its design. The awareness in modern cultural studies of Soviet porcelain design as a lost original phenomenon has caused its reassessment. Today there is no doubt that, in general, Soviet porcelain products are an example of high artistic skill, and the design of porcelain tableware, expressive in form and content, for the most part represents a genuine work of art. The analysis of landscape compositions on household porcelain from the first forty years of Soviet power reveals another aspect of this complex cultural phenomenon, examples of which we can see in museums and grandmother's cupboards.

For citation

Kara-Murza G.S. (2024) *Iskusstvo povsednevnosti: peizazh na sovetskoj farforovoi posude massovogo proizvodstva* [The Art of Everyday Life: Landscape on Soviet Mass-Produced Porcelain Tableware]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 256-268. DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Keywords

Soviet porcelain, design of tableware, landscape, decorative and applied arts, capriccio.

References

1. Alekseeva E.K., Varavina G.N. (2017) *Vizualizatsiya geolandschafta v traditsionnoi ornamental'noi kul'ture evenov Yakutii* [Visualization of the geolandscape in the traditional ornamental culture of the Evens of Yakutia]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 12 (86), 5, pp. 15-17.
2. Astrakhantseva T. (2005) *Khudozhnik Petr Leonov* [Artist Petr Leonov]. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektSIONirovaniya* [Antiques, art and collectibles], 42, p. 44.
3. Belyi A. (1922) *Kotik Letaev* [Kotik Letaev]. Petrograd.
4. Khvoynik I.E. (1934) *Skul'ptor I.E. Efimov* [Sculptor I.E. Efimov]. Moscow.
5. Kramarenko L.G. (1958) *Chto meshaet vypusku krasivoy posudy?* [What prevents the production of beautiful dishes?]. In: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative art of the USSR], 7, pp. 11-13.
6. Kramarenko L.G. (2005) *Dekorativnoe iskusstvo Rossii XX veka. Doct. Dis.* [Decorative art of Russia of the twentieth century. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Lunacharskii A.V. (1967) *Ob izobrazitel'nom iskusstve* [About fine art]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
8. Pelinskii I.A., Safonova M.A. (2012) *Sovetskii farfor 1917-1991. Illyustrirovannyi spravochnik-opredelitel' s tsenami* [Soviet porcelain 1917-1991. Illustrated reference guide with prices]. Moscow: Lyubimaya kniga Publ.
9. Rozhdestvenskaya S.B. (1961) «*Iskusstvo v byt*». *Vystavka novykh obraztsov izdelii khudozhestvennoipromyshlennosti (Khronika)* ["Art into everyday life." Exhibition of new samples of art industry products (Chronicle)]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], 6, pp. 110-120.
10. Shvarts E. (1990) *Zhivu bespokoino... Iz dnevnikov* [I live restlessly... From the diaries]. Leningrad.
11. Sokolova N. (1932) *Puti khudozhestvennogo oformleniya massovoi posudy v rekonstruktivnyi period* [Ways of artistic design of mass-produced tableware during the reconstruction period]. In: *Khudozhestvennoe oformlenie massovoi*

-
- posudy* [Artistic design of mass-produced tableware]. Moscow.
12. Stalin I.V. (1951) Otchetnyi doklad XVII s"ezdu partii o rabote TsK VKP(b) 26 yanvarya 1934 g. [Report to the XVII Party Congress on the work of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on January 26, 1934]. In: *Sochineniya. Tom 13* [Works. Volume 13]. Moscow.
 13. Tsatsenko L.V., Tsatsenko N.A. (2015) Sovetskii farfor kak resurs informatsii v kurse «Istoriya i metodologiya nauchnoi agronomii» [Soviet porcelain as a resource of information in the course "History and methodology of scientific agronomy"]. *Nauchnyi zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Scientific journal of the Kuban State Agrarian University], 109, pp. 500-511.