

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Лукьяненко Егор Вячеславович

СОВЕТСКИЙ ФАРФОР: ИДЕОЛОГИЯ, ИСТОРИЯ, ОПЫТЫ

Научная специальность 5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:

доктор философских наук,

профессор Е. Г. Соколов

Санкт-Петербург

2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Общая характеристика работы.....	3
Историография исследований русского фарфора.....	22
ГЛАВА 1. ПОЛИТИЧЕСКИЕ И ИДЕЙНЫЕ ПРЕДУСТАНОВКИ.....	41
1.1 Формирование основ культурной политики СССР.....	41
1.2 Концептуальные ориентиры советской культуры.....	52
1.3 Воплощение государственных установок в повседневности.....	63
ГЛАВА 2. ФАРФОРОВО-ФАЯНСОВАЯ ИНДУСТРИЯ В СССР:	
ТОПОСЫ, НУМЕНКЛАТУРА, КАДРЫ	73
2.1 Предприятия фарфорово-фаянсовой промышленности Советского Союза.....	73
2.2 Ассортимент предметов.....	85
2.3 Подготовка кадров для фарфорово-фаянсовой промышленности...	99
ГЛАВА 3. «КАРТОГРАФИЯ» СОЗНАНИЯ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА...	111
3.1 Искусство в массы (балет).....	111
3.2 Покорение мира. Арктика и Антарктика.....	127
3.3 Научно-технический прогресс. Космос.....	140
3.4 Воспитание патриотизма.....	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	160
Список литературы.....	163
Список иллюстраций.....	180
Приложение 1. Иллюстрации.....	188

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы

Актуальность темы

В настоящее время человечество уделяет значительное внимание обустройству интерьеров личных жилых пространств, созданию уюта в ближайшем микроокружении, телесности и т.д. До недавнего времени интерьеры жилых пространств рядовых граждан детально не прорабатывались, а большинство артефактов не входило в фокус автономности чьего-либо интереса. Внимание уделялось в большинстве своём проектам обустройства жилых пространств знати и привилегированных слоёв общества. В таких проектах прорабатывалось всё: от архитектуры сооружений до чайных сервизов. Активная урбанизация и улучшение качества жизни и доходов граждан поспособствовали тому, что обычный человек получил возможность проектировать собственное жилое пространство: у него появился доступ к широкому выбору товаров, значительно возросла его покупательная способность. Сегодня спектр этих возможностей продолжает расширяться, поэтому поднимаемая в диссертации тема интересна в контексте стремительной трансформации качества жизни человека.

В процессе обустройства жилого пространства человек взаимодействует с предметным и вещественным мирами. В связи с этим возрастает потребность в изучении его структур повседневности. Сегодня ареал обитания человека — локус, который, наравне с телом человека и местом его поселения (ареалом-максимумом) стал одной из основных составных частей повседневного пространства и был помещён в центр исследований мирового научного сообщества. Таким образом, изучение совокупности повседневных вещей есть изучение человека в мире и человека во взаимоотношении с миром. Фарфор является частью вещного мира и повседневности. Он, как и другие элементы, формирует окружающий мир, самого человека и человека в окружающем мире. Локус включает в себя предметы интерьера, зна-

чимое место среди которых отведено образцам декоративно-прикладного искусства. Особое место занимают предметы из фарфора, которые традиционно отсылают к некоторой элитарности и привлекают внимание обывателей.

Не только человек оказывает влияние на формирование локуса. Созданное пространство также оказывает воздействие, в том числе идейное и воспитательное, на становление гражданина, формируя как личностные, так и общественно значимые качества. Поэтому при анализе артефактов, произведённых в конкретный период времени, у исследователя появляется возможность погрузиться в контекст эпохи, изучить её культурные тенденции, веяния моды, значимые исторические события и т.д.

Анализируя вещи и предметы быта, мы изучаем то, каким образом формировалось сознание человека. Через топическую реконструкцию конкретной эпохи на основе подлинных артефактов открывается возможность вычленять основные доминанты в культурно-бытовых тенденциях индивида. Вместе с тем исследователь может увидеть взаимодействие между общими и частными ипостасями, где в лице общего выступает государство, а частным является конкретный индивид. Более того, на примере образцов фарфоровой продукции представляется возможным проанализировать отношения человека и вещи в предметном мире, отследить трансформацию топоса в относительно статичном пространстве локуса. Это наглядная демонстрация того, каким образом культура выступает одновременно и объектом, и субъектом взаимоотношений человека и окружающей реальности. Это взаимодействие строилось по-разному в разные периоды и поэтому подлежит изучению. Не является исключением и советский период. Изучение такого процесса взаимодействия представляется важным и актуальным в интересах совершенствования культурологического знания.

Особенно отчётливо вышеописанные процессы представляется возможным проследить на примере фарфора, производимого в СССР. Фарфор — предмет из вещного мира, не просто функциональный, но культурологически значимый, наделённый смыслами, определяющими вектор культурного развития советского чело-

века. Чрезвычайно важно взглянуть на совокупность образцов фарфорово-фаянсовой промышленности не только как на абстрактные произведения или утилитарные предметы, но и как на носители культурных доминант советской эпохи. Из этого вытекает культурологическая значимость диссертационного исследования, поскольку осмысление феномена повседневности советского человека — одна из основных проблем современного гуманитарного знания.

В фарфоре советского периода, в свою очередь, запечатлены основные идеи политической агитации и пропаганды, самые яркие страницы истории русского балета, сюжеты советской повседневности, спортивного досуга и даже достижения отечественной космонавтики. В этом плане фарфор является уникальным материалом: в нём одновременно зафиксирована комплексная картина происходящих событий, включая элементы одежды, предметы быта, сюжетная составляющая и т.д. Российский советский фарфор стал неотъемлемой частью материальной культуры страны и важной составляющей национальной традиции изготовления предметов ДПИ.

В свою очередь, изучение национальной традиции является основной повесткой современной культурологии и современного знания в целом. Исследования в этой области отражают русло запросов общества и артикулируются государственными нормативно-правовыми документами, регламентирующими базовые культурные императивы. К ним относятся Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики», Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», Стратегия государственной культурной политики до 2030 г. и др.

Объект исследования — материальная культура Советского Союза.

Предмет — русский (советский) фарфор.

Степень изученности проблемы

Вопросы вещественности и эстетизации предметного мира локуса человека рассматриваются исследователями со времён античности. Один из античных архитекторов, Витрувий, во второй половине I века до н.э. написал труд под названием

«Десять книг об архитектуре». Задавая сценарий концепции оригинального пространства, он акцентировал внимание на вопросах важности для человека архитектурных сооружений и внутреннего убранства, того предметного ряда, который формировал и его быт. При этом Витрувий учитывал утилитарную составляющую того или иного пространства. Архитектор полагал, что качественное проектирование тех или иных сооружений не представляется возможным без учёта потребностей человека и гигиенических норм, а также климатических и природных условий местности.

Тема обустройства пространства, а именно жилища человека, затрагивалась так или иначе всеми, кто впоследствии писал об архитектуре. К монументальным трудам в этой сфере относятся «Правило пяти ордеров архитектуры» Б. да Виньола Джакомо (1507–1573 гг.), «Десять книг о зодчестве» Л. Баттиста Альберти (1404–1472 гг.), «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио (1508–1580 гг.), «Краткое изложение уроков архитектуры» Ж.-Н.-Луи Дюрана (1760–1834 гг.). В них авторы и исследователи систематизировали знания о культуре строительства зданий и сооружений, выделив предметный мир в качестве неотъемлемой части архитектурного комплекса.

Пристальное внимание к структурам повседневности стали уделять в эпоху модерна. Специально артикулировал данность Дж. Раскин в своём труде под названием «Семь светочей архитектуры» (1849). В нём автор переосмысливает знания и опыт, накопленные в предметной области. В то же время в период модерна происходит теоретический пересмотр процесса эстетизации пространств жилых помещений. Примерами таких теоретических трудов являются: статья И.П. Володихина «Задачи архитектурной эстетики» (1902 г., журнал «Архитектурный музей»), книги О. К. Вагнера (1841–1918 гг.) «Современная архитектура», М. Диканского «Квартирный вопрос и социальный опыт его решения» (1908 г.), А.В. Розенберга «Философия архитектуры» (1923 г.). Ко второй половине XX века происходит переосмысление модерна: Г.Э. Сааринен «Город, его рост, его распад, его будущее» (1943 г.), «Поиски формы» (1948 г.). В.Л. Глазычев опубликовал работы «О дизайне: очерки

по теории и практике дизайна на Западе» (1970 г.) и «Социально-экологическая интерпретация городской среды» (1984 г.); А.В. Иконников и Г.П. Степанов — «Эстетику социалистического города» (1963 г.), А.В. Иконников — «Эстетические проблемы массового жилищного строительства» (1966 г.), А. Турен — «Критику модерна» (1992 г.), Д. Уоткина — «Историю западноевропейской архитектуры» (2001 г.) и т.д. В этих трудах принципиальное внимание уделяется вопросам декорирования интерьеров артефактами, а сам процесс обустройства жилища, по мнению авторов, должен специально прорабатываться теоретически и практически.

К XX веку сформировался устойчивый интерес к структурам повседневности. Это понятие ввели в конце XIX–начале XX века мыслители и философы, которые назвали себя приверженцами научного исторического направления школы «Анналов». Они попытались заместить классический принцип исторического повествования той или иной эпохи на принцип исторической проблематики, который подразумевает создание тотальной истории с описанием всех существующих общественных связей. При этом акцент смещается с фокуса деятельности «великих людей» на анализ малых историй рядовых представителей социума, осмысление общественной целостности, вскрытие глубинных структур и смыслов его существования в контексте той или иной эпохи.

Представителями школы «Анналов» являются М. Блок, Л. Февр, Ф. Бродель, Э. Лабрусс, Ж. Дюби и Ж. Ле Гофф. Они написали множество трудов, среди которых научные исследования Ф. Броделя — «Структуры повседневности: возможное и невозможное» и «Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.», Ж. Дюби — «Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов», П. Нора — «Между памятью и историей. Проблематика мест памяти». В них исследуется повседневная жизнь человека, уделяется значимое внимание мелочам, происходит переход от макроуровня быта (например, концепция городской архитектуры), к микроуровню (интерьер комнаты), исследуется проблематика жилого пространства и его влияния на индивида.

Рассматривать идеологию в качестве объекта внимания первым предложил Антуан Луи Клод Дестют, граф де Траси в книге «Элементы идеологии» (1818 г.).

Иначе на идеологию посмотрели в своих трудах К. Маркс и Ф. Энгельс. Далее исследования в этих направлениях были развёрнуты в работах теоретиков строительства коммунизма. Одним из первых таких теоретиков стал Г.В. Плеханов («Основные вопросы марксизма», 1925 г.; «О материалистическом понимании истории», 1941 г.). Продолжателями традиций являются В.И. Ленин («Материализм и эмпириокритицизм», 1909 г.; «Три источника и три составных части марксизма», 1913 г.; «Государство и революция», 1917 г.), А.В. Луначарский («Культурные задачи рабочего класса», 1917 г.; «Наука, религия, искусство: Сборник статей», 1923 г.; «О культуре на западе и у нас», 1927 г.), А.А. Богданов («Вопросы социализма», 1918 г.) и А.К. Гастев («Как надо работать», 1921 г.; «Восстание культуры», 1923 г.), Н.И. Бухарин («Мировое хозяйство и империализм», 1915 г.; «Программа коммунистов (большевиков)», 1918 г.), Г.Е. Зиновьев («Мировая партия ленинизма», 1924 г.; «На фундаменте ленинизма», 1924 г.) и т.д.

Русский авангард осмыслялся с самого начала своего существования. В своих выступлениях, работах, архитектурных проектах создавали фундамент авангарда В.Е. Татлин, М.Ф. Ларионов, А.М. Родченко, И.А. Пуни, Н.С. Гончарова и т.д. В.В. Кандинский издал труды «О духовном в искусстве» (1910 г.), «Ступени» (1913 г.), «Точка и линия на плоскости» (1926 г.).

Теорию супрематизма излагал в своих книгах К.С. Малевич: «Чёрный квадрат. Супрематизм. Мир как беспредметность» (1915 г.), «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916 г.).

Одной из первых свои исследования, обобщающие практики русского авангарда, выпустила британский искусствовед К. Лоддер («Русский конструктивизм», 1983 г.). Продолжили традицию Е.А. Бобринская («Русский авангард: границы искусства», 2006 г.), С. Хан-Магомедов («Архитектура советского авангарда», 1996 г.), В.Э. Хазанова («Советская архитектура первых лет Октября. 1917–1925 гг.», 1970 г.), А.Б. Наков («Русский авангард», 1991 г.), Е.В. Сидорина («Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда», 1994 г.) и т.д.

Первые работы, посвящённые фарфору, в России появились в начале XX века. Изначально интерес к предметам из этого материала явился причиной появления первых каталогов. Их появление отчасти спровоцировано знаковым событием — Исторической выставкой предметов искусства, которую в 1904 году организовал российский искусствовед, профессор Санкт-Петербургского Императорского университета А.В. Прахов. По результатам выставки был издан один из первых каталогов по фарфору. Продолжил каталогизацию С.В. Тройницкий, который описал большое количество артефактов в статье «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа» (журнал «Старые годы», 1911 г.), «Фарфор Императорского завода эпохи Виноградова» (журнал «Старые годы», 1912 г.), «Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа» (журнал «Старые годы», 1913 г.). В 1904 г. под редакцией Н.Б. Вольфа вышел труд «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904».

Подробно процесс работы завода и особенности производства фарфора описал Э.Ф. Голлербах в сборнике «Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе» (1924 г.). В 1932 г. выпущен сборник статей под ред. А.В. Филиппова — «Художественное оформление массовой посуды». В 1935 г. М.М. Вайсман издал пособие для товароведов и торговых работников — «Стекольные и фарфоро-фаянсовые товары».

В 1950 г. издано одно из первых исследований — монография академика М.А. Безбородова «Дмитрий Иванович Виноградов — создатель русского фарфора». Она посвящена выдающемуся русскому керамисту XVIII века. Автор приводит подлинные архивные документы, которые подтверждают, что русский фарфор в основном был создан русскими мастерами без заимствования технологий из-за границы.

Значимый вклад в накопление знаний о русском фарфоре внёс В.В. Левшенко. Одним из известных его трудов является книга «Творчество сестёр Н.Я. и Е.Я. Данько» (2012 г.). Л.В. Андреева стала автором иллюстрированной книги «Советский фарфор: 1920–30-е годы» (1975 г.). Все эти работы обращали внимание

на исторические аспекты, систематизировали знания и публиковали рекомендации к производственному процессу.

За рубежом к вопросам изучения фарфора обращались Р. Борман («Современная керамика» (Moderne Keramik), 1902 г.), Дж. К. Браннер, («Библиография глины и керамического искусства» (Bibliography of clays and the ceramic arts), 1986 г.), П. П. Марсеру (1860–1920 гг.) («Датский фарфор и Королевская копенгагенская фарфоровая фабрика»), Дж. Марриат («История керамики и фарфора, средневекового и современного», 1997 г.), Р. Хэггар («Энциклопедия европейской керамики и фарфора», 2002 г.) и др.

С разных сторон вопрос российского и советского фарфора раскрыт в труде Т.Н. Носович и И.П. Поповой «Государственный фарфоровый завод. 1904–1944» (2005 г.). Его продолжением стало издание «Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004» (2007 г.) Н.С. Петровой (под научной редакцией В.В. Знаменова). Значимым трудом является и иллюстрированный каталог-определитель И.А. Пелинского и М.А. Сафоновой «Советский фарфор 1917–1991» (2011 г.).

Принципиальное значение для изучения фарфора вообще имеют ряд диссертационных исследований, среди которых:

- докторская диссертация «Фарфор в русской художественной культуре XVIII века» (2010 г.) Н.В. Сиповской, в которой автор рассмотрела множественные аспекты бытования фарфоровых изделий в историко-культурной парадигме обозначенного времени;

- докторская диссертация Т.Л. Астраханцевой под названием «Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля» (2015 г.), в которой рассматриваются культуролого-исторические аспекты, повлиявшие на формирование жанрово-стилистической составляющей в керамической пластике малых форм в довоенный период.

Отчасти вопросы, поднимаемые в исследовании, раскрываются в кандидатских диссертациях А.С. Ярмош («Становление и развитие искусства фарфора Да-

нии и Швеции во второй половине XVIII–XIX вв.», 2013 г.) и Е.В. Ивановой («Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора», 2020 г.).

Несмотря на то, что вопросами оформления среды, формирования культурного сознания, структурами повседневности, архитектурой и фарфором (в т.ч. и советским) занималось значительное количество исследователей, работ, посвящённых всестороннему анализу процесса формирования сознания посредством взаимодействия предметов из фарфора, в настоящее время нет.

Изучение проработанности тематики продемонстрировало целесообразность и необходимость проведения исследования, которое способствовало бы всестороннему анализу места и роли фарфора в процессе трансформации культурного сознания советского человека.

Цель написания диссертации — проследить и установить, каким образом советский фарфор участвовал в формировании сознания советского человека, а также его повседневного культурного и бытового пространства.

Для достижения указанной цели поставлены следующие исследовательские задачи:

1. Произвести аналитический обзор литературы, посвящённой советскому фарфору.
2. Проследить, каким образом через бытовые повседневные предметы, в частности фарфор, происходила манифестация основных идеологических установок и постулирование культурных стратегий и принципов советского государства.
3. Установить, как происходило взаимодействие художественности и идеологии через набор повседневных вещей.
4. Охарактеризовать основные этапы формирования советской фарфорово-фаянсовой промышленности.
5. Выявить характерные особенности производства фарфора и подготовки кадров в данной области.
6. Прочертить доминанты картографии сознания советского человека, зафиксированные в опытах советского фарфора на примерах:

- а) балета;
- б) вопросов освоения Арктики, Антарктики и космического пространства;
- в) молодёжного и кадетского воспитания в Суворовских и Нахимовских училищах;
- г) прямой политической пропаганды через предметы ДПИ.

Источниковая база исследования

Материальная культура в целом рассматривалась с опорой на работы Ф. Броделя «Структуры повседневности: возможное и невозможное» и «Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.»; работу Ж. Дюби и П. Нора «Между памятью и историей. Проблематика мест памяти»; труд «Элементы архитектурно-пространственной композиции» В.Ф. Кринского, И.В. Ламцова, М.А. Туркуса; труд «Эстетические проблемы массового жилищного строительства» Иконников А.В.; «Исторический синтез и Школа “Анналов”» А.Я. Гуревича; работу «Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления» И.Б. Орлова; работу «Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 гг.» Е.Ю. Зубковой.

Идеологическая составляющая раскрыта посредством обобщения опыта, описанного в трудах В.И. Ленина («Материализм и эмпириокритицизм», 1909 г.; «Три источника и три составных части марксизма», 1913 г.; «Государство и революция», 1917 г. и т.д.), А.В. Луначарского («Идеализм и материализм. Культура буржуазная, переходная, социалистическая», «Искусство и революция. Сборник статей», «Очерки марксистской теории искусств», «Искусство и молодёжь», «Человек нового мира», «От Спинозы до Маркса», «О быте»), А.А. Богданова («Вопросы социализма»), А.К. Гастева («Как надо работать», «Восстание культуры») и т.д.

При написании исследования автор отталкивался от следующих нормативно-правовых актов: Декрет Совета народных комиссаров «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей, их слуг и выработке проектов памятников Октябрьской социалистической революции» (1919 г.), Постановление Центрального комитета КПСС «Об утверждении Положения о Министерстве культуры СССР» (1969 г.),

Постановление Центрального комитета КПСС «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955 г.), Декрет II Всероссийского съезда рабочих и крестьянских депутатов о создании Народного комиссариата просвещения РСФСР», Постановление Совета народных комиссаров СССР № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ» (1945 г.) и др.

При изучении конкретных фарфоровых артефактов в части особенностей их декорирования, форм и сюжетов была сделана опора на труды Дж. Марриата («История керамики и фарфора, средневекового и современного»), С.В. Тройницкого («Галерея фарфора Императорского Эрмитажа»), М.А. Безбородова («Дмитрий Иванович Виноградов — создатель русского фарфора»), В.В. Левшенкова («Творчество сестёр Н.Я. и Е.Я. Данько»), Т.Н. Носович и И.П. Поповой («Государственный фарфоровый завод. 1904–1944»), Н.С. Петровой («Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004»), И.А. Пелинского и М.А. Сафоновой («Советский фарфор 1917–1991»), А.В. Филиппова («Художественное оформление массовой посуды»), Т.В. Красильниковой («“Современный стиль” в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели») и т.д. При анализе фарфоровых производств СССР неоднократно использовалась диссертация Н.С. Кочневой «Некоторые принципы декорирования изделий массового производства из фарфора». Учитывались положения диссертации Н.В. Сиповской «Фарфор в русской художественной культуре XVIII века», Т.Л. Астраханцевой «Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля», Л.Ю. Логиновой «Становление и развитие культурной политики Советского государства: 1917–1939 гг.», диссертации на соискание учёной степени кандидата наук Е.В. Ивановой «Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора», докторских диссертаций А.В. Трошинской («Взаимодействие и синтез художественных моделей Запада и Востока в искусстве фарфора в России конца XVII–начала XIX веков» и Т.Д. Карякиной «Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции».

Также использовались коллекции Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа и его Музея Императорского фарфорового завода, ГБУК г. Москвы «Государственный дворцово-парковый музей-заповедник “Останкино и Кусково”», ФГБУК «Государственный музей-заповедник “Архангельское”», Национального музея Республики Карелия (г. Петрозаводск). В процессе написания диссертационного исследования активно использовались архивные данные, находящиеся на хранении в библиотеке Государственного Эрмитажа и Российской государственной библиотеки им. В.И. Ленина.

Источниками сведений служили и периодические издания, а также каталоги: ежегодные каталоги выставки «Поднесение к Рождеству» (начиная с 2002 г.), «Советский фарфор. Каталог с оценкой редкости», альбом-каталог Ю.А. Трайсмана «Ода к радости», журнал «Декоративное искусство СССР» (издававшийся с 1957 г. по 1993 г.), газеты «Ломоносовец» (1933–1941 гг.) и «Трудовая победа» (1963–1991 гг.), периодический журнал «Академия фарфора» (с 2005 г.), «Среди коллекционеров» (1921–1924 гг.), журнал «Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования» (2002–2015 гг.), журнал «За пролетарское искусство» (1931–1932 гг.), журнал «Искусство в массы» (1929–1930 гг.) и др.

Банк данных современных цифровых ресурсов в сети «Интернет» также стал важной источниковой базой. К таким ресурсам относятся сайт «Госкаталог» (www.goskatalog.ru), ресурс «Национальная электронная библиотека» (www.rusneb.ru), сайт «Виртуальный Русский музей» (www.rusmuseumvrm.ru), антикварные форумы и сайты онлайн магазинов: «Антикфорум» (www.antikforum.ru) и «Старвина» (www.starivina.ru), интернет-аукцион «Мешок» (www.meshok.net), каналы «Яндекс.Дзен»: «Вижу красоту» (https://dzen.ru/curator_ivan) и «Нина Ломоносова — “О фарфоре...”» (<https://dzen.ru/id/62384c1b56636c3878cbe346>) и т.д.

Методология

Специфика проводимого исследования обусловила использование спектра **методологий**, к которым относятся совокупность общенаучных, специальных и

междисциплинарных методов. Опора исследования была сделана на междисциплинарный культурологический подход. Также при написании диссертационного исследования использовались методы культурного анализа и синтеза, формализации и конкретизации, редукции и системный метод, который позволил выявить связи в сложных системах взаимоотношений культуры, политики и искусства на протяжении XX века.

При изучении роли и места фарфоровой продукции в жизни граждан, а также в процессе выявления причинно-следственной связи появления тех или иных образцов декоративно-прикладного искусства применялся **исторический** метод.

Для учёта личных историй авторов изделий и влияния фактора личностного детерминизма был задействован **биографический** метод исследования.

С целью проведения художественного анализа разбора исследуемых образцов применён метод **формально-стилистического** и **иконографического анализа**.

Морфологический метод применялся при изучении советской эпохи в контексте её строения и формообразования.

Культурные императивы и общественно-культурные доминанты выявлялись посредством **аксиологического метода**.

В процессе анализа культуры СССР как знаковой системы применялся **семиотический метод**.

Формирование ответа на каждую из поставленных задач исследования осуществлялось в контексте опоры на рефлексию всех аспектов в теории и истории культуры с учётом социального, политического и культурного контекстов.

Границы исследования: нижняя граница обозначена дореволюционным периодом, начиная с XX века. Верхняя граница зафиксирована окончанием советского периода.

Основные научные результаты

В результате написания диссертации:

1. Теоретически осмыслены исследования, посвящённые советскому фарфору^{1,2}.
2. Исследован пример манифестации принципов и установок через предметы повседневности^{3,4,5,6}.
3. Выявлен и установлен процесс диалога художественной составляющей и идеологии через предметы повседневного быта⁷.
4. Охарактеризованы основные этапы формирования фарфорово-фаянсовой промышленности Советского Союза, прослежены особенности производства фарфоровых артефактов, произведённых на территории СССР^{8,9}.
5. Выделены и проанализированы примеры конкретных опытов советской фарфорово-фаянсовой промышленности на примерах следующих тематических векторов:
 - а) прямая политическая агитация¹⁰;

¹ Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs. искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. URL: <https://history.rshu.ru/jour/issue/view/Issue/104/58>.

² Лукьяненко Е.В. «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93. URL: <https://sn-philoculpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2024/03/uz-%E2%84%96-4-2023.pdf>.

³ Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs. искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. URL: <https://history.rshu.ru/jour/issue/view/Issue/104/58>.

⁴ Лукьяненко Е.В. «Образный язык фарфора как средство пропаганды культурных доминант (опыт Советского Союза в формировании привлекательного имиджа Арктики)» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, вып. №3 (884), 2024 г. С. 155 – 162. URL: http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/3_884_H.pdf.

⁵ Лукьяненко Е.В. «Фиксация российской культурной идентичности: художественные артефакты как зеркало космических побед СССР» // KANT: Social science & Humanities. Вып. №4(20), 2024 г. С. 23 – 29. URL: [https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/qy8piv95vapzooqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%96\(20\)_023-029.pdf](https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/qy8piv95vapzooqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%96(20)_023-029.pdf).

⁶ Лукьяненко Е.В. «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93. URL: <https://sn-philoculpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2024/03/uz-%E2%84%96-4-2023.pdf>.

⁷ Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs. искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. URL: <https://history.rshu.ru/jour/issue/view/Issue/104/58>.

⁸ Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs. искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. URL: <https://history.rshu.ru/jour/issue/view/Issue/104/58>.

⁹ Лукьяненко Е.В. «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93. URL: <https://sn-philoculpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2024/03/uz-%E2%84%96-4-2023.pdf>.

¹⁰ Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs. искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. URL: <https://history.rshu.ru/jour/issue/view/Issue/104/58>.

- б) балет¹¹;
- в) Советская Арктика и Антарктика¹²;
- в) покорение космоса¹³.

Научная **новизна исследования** заключается в следующих тезисах:

1. В исследовании фарфор подвержен культурологической экспертизе, учитывающей политологические, экономические, искусствоведческие, культурологические аспекты. Тем самым выделяются политико-идеологические ресурсы фарфоровых артефактов.

2. Доказано, что пластика является с одной стороны элементом структуры повседневности, а с другой стороны — инструментом, формирующим сознание.

3. Установлено, что декоративно-прикладное искусство в СССР было направлено в том числе и на формирование социальных экзистенциальных установок индивида.

4. Продемонстрировано, каким образом происходила монтировка сознания советского человека со стороны государства через изделия из фарфора.

5. Выделены и охарактеризованы основные доминантные культурные векторы сознания советского человека, посредством которых очерчивалась его ментальная картография.

Положения, выносимые на защиту

1. Культурная политика государства рассматривала художественное творчество вообще и декоративно-прикладное в частности в качестве важной составляющей, определяющей повседневность советского человека.

2. Фарфор вышел из круга сугубо элитарных предметов, стал массовым и вошёл в корпус самостоятельных элементов структур повседневности.

¹¹ Лукьяненко Е.В. «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93. URL: <https://sn-philcultpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2024/03/uz-%E2%84%96-4-2023.pdf>.

¹² Лукьяненко Е.В. «Образный язык фарфора как средство пропаганды культурных доминант (опыт Советского Союза в формировании привлекательного имиджа Арктики)» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, вып. №3 (884), 2024 г. С. 155 – 162. URL: http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/3_884_H.pdf.

¹³ Лукьяненко Е.В. «Фиксация российской культурной идентичности: художественные артефакты как зеркало космических побед СССР» // KANT: Social science & Humanities. Вып. №4(20), 2024 г. С. 23 – 29. URL: [https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/qy8piv95vapzooqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%964\(20\)_023-029.pdf](https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/qy8piv95vapzooqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%964(20)_023-029.pdf).

3. Фарфорово-фаянсовая промышленность имела широкую географию производства, где каждый из очагов имел общий вектор развития, но в то же время обладал художественно-стилистической автономностью.

4. Художественную традицию в советском фарфоре закладывали мастера высочайшего уровня, в том числе получившие всемирное признание в сфере искусств.

5. Фарфор также участвовал в формировании сознания советского человека.

6. Фарфор явился зеркалом картографии сознания советского человека, важными доминантами в котором являются интерес к науке и технике (покорение Арктики и Антарктики, выход человека за пределы земной орбиты); приобщённость к высокому искусству (тема театра и балета); безусловная любовь к Родине (тема кадетского воспитания как патриотического фундамента подрастающей молодёжи).

Теоретическая и практическая значимость

Исследование является примером аналитической экспертизы целенаправленного формирования государством культурного сознания через выпуск тематической фарфоровой продукции.

Изложенные положения могут быть использованы в качестве основ для разработки модели функционирования культурной наличности – теоретической базы культурной политики.

Также открывается возможность:

- конкретизировать знания о российской фарфоровой продукции, которые могут быть учтены не только исследователями-искусствоведами, но и специалистами-политологами, культурологами и т.д.;

- расширить, углубить и уточнить информацию об истории культуры советского периода;

- дополнить существующий массив информации о том, как предметность вмонтирована и функционирует в социокультурном универсуме;

Вместе с тем тезисы, изложенные в диссертации, применимы в качестве рекомендаций к формированию государственной культурной политики, основные аспекты которой отражены в концептуальных документах — нормативно-правовых

актах.¹⁴ Принципы, отражённые в диссертации, могут стать основой для разработки концепций выставок декоративно-прикладного искусства, формирования постоянных экспозиций музеев. Они применимы при проведении общественных научно-популярных мероприятий, мероприятий в дошкольных образовательных и средних образовательных школах, посвящённых пропаганде ценностей и развитию культурной грамотности.

Также полученные тезисы применимы для совершенствования учебного процесса при подготовке специалистов по русской культуре, при формировании программ бакалавриата и магистратуры по истории русской культуры, а также истории материальной культуры, а именно при разработке учебных циклов по культурологии, аксиологии, истории русской культуры и т.д.

Положения, изложенные в исследовании, могут быть учтены при чтении курсов «Культура повседневности», «История материальной культуры», «Материальная культура советского времени», «История русского фарфора» и т.д.

Апробация

Результаты исследования и соответствующие материалы представлялись в ходе проведения теоретических семинаров аспирантов, обучающихся по направлению «Культурология» в СПбГУ в Институте философии, при чтении лекций по дисциплине «Теория культуры», проведении круглых столов, при докладах в рамках учебной программы аспирантуры. Полученные знания задействовались при проведении семинарских занятий по дисциплине «Культура повседневности». Положения диссертации также использовались в ходе подготовки и проведения Теоретического семинара аспирантов и в следующих научных конференциях:

1. IX международная конференция «Аргуновские чтения – 2023» (апрель 2023 года, г. Якутск). Тема доклада: «Советская Арктика и фарфор: опыт СССР в

¹⁴ Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»; Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»; Стратегия государственной культурной политики до 2030 г. и др.

создании привлекательного образа региона через декоративно-прикладное искусство».

2. «Межэтнические отношения и процессы в современном мире» — Всероссийская научная конференция, посвящённая 100-летию со дня рождения доктора философских наук, профессора, Заслуженного деятеля науки России и Бурятии В.И. Затеева (31 мая 2024 г., г. Улан-Удэ). Тема доклада: «Опыт Советского Союза в презентации культурно-нравственных доминант через художественные артефакты на примере фарфора».

3. «Дни философии в Санкт-Петербурге. Университет. Образование. Общество» (к 300-летию Санкт-Петербургского государственного университета), 2023 г. Тема доклада: «Фиксация российско-советской идентичности посредством художественных артефактов».

Также по теме диссертации сделано шесть публикаций, в т.ч. три публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Е.В. Лукьяненко, «Советский агитационный фарфор: идеология vs искусство», научный журнал «Вестник РГГУ», серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97. (URL: <https://history.rsu.ru/jour/issue/viewIssue /104/58>);

2. Е.В. Лукьяненко, «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93. (URL: <https://sn-philcultpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2024/03/uz-%E2%84%96-4-2023.pdf>);

3. Е.В. Лукьяненко, «Образный язык фарфора как средство пропаганды культурных доминант (опыт Советского Союза в формировании привлекательного имиджа Арктики)» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, вып. №3 (884), 2024 г. С. 155 – 162. (URL: http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/3_884_H.pdf);

4. Е.В. Лукьяненко, «Фиксация российской культурной идентичности: художественные артефакты как зеркало космических побед СССР» // KANT: Social

science & Humanities. Вып. №4(20), 2024 г. С. 23-29. (URL: [https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/gy8piv95vapzozoqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%964\(20\)_023-029.pdf](https://stavrolit.ru/upload/iblock/fa2/gy8piv95vapzozoqto1trdzjoojxddna8/KANT-SgH%E2%84%964(20)_023-029.pdf));

5. Е.В. Лукьяненко, «Советская Арктика и фарфор: опыт СССР в создании привлекательного образа региона через декоративно-прикладное искусство». Материалы IX Международной конференции (workshop) «Аргуновские чтения – 2023», 2023 г., С. 98-102. (URL: <https://new.nlrs.ru/open/92680?ysclid=m2bt7xi3ss852352596>);

6. Е.В. Лукьяненко, «Фиксация российско-советской идентичности посредством художественных артефактов». Сборник статей научной конференции «Дни философии в Санкт-Петербурге. Университет. Образование. Общество (к 300-летию Санкт-Петербургского государственного университета)», 2023 г., с. 576 – 578. (URL: https://philosophydays.spbu.ru/images/2023/dpf-023_proceedings.pdf?ysclid=m2bta3pll7854579307).

Соответствие паспорту специальности

Диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства:

- п. 3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры;

- п. 44. Культурная политика общества, национальные и региональные аспекты культурной политики. Государственная и негосударственная культурная политика;

- п. 48. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре;

- п. 93 История повседневности как сфера культурной истории: предмет и подходы к изучению.

Историография исследований русского фарфора

Казалось бы, фарфоровые изделия, произведённые на мануфактурах Европы, наполняют быт человека уже давно. Однако европейский фарфор весьма и весьма молод. История производства западного фарфора началась чуть более 300 лет назад. До этого лишь китайская цивилизация обладала тайной фарфоровой формулы, а изделия из этого материала ценились в Европе наравне с драгоценными металлами и назывались «белым золотом». Эта формула являлась государственной тайной и тщательно охранялась от, как выражались местные жители, «белокожих соглядатаев», которые всеми способами старались раздобыть заветную формулу.

Лишь в самом начале XVIII века саксонский алхимик И.И. Бётгер после длительных опытов сумел нарушить монополию Китая на производство фарфора и открыть историю европейских фарфоровых производств. Саксония явилась колыбелью великолепных сервизов, ваз и малых скульптур, которые и по сегодняшний день являются шедеврами декоративно-прикладного искусства. Однако знания, полученные Бётгером, так и остались в стенах Мейсенской фарфоровой мануфактуры — первой фарфоровой мануфактуры Европы, сделав Германию европейским монополистом в этой области.

Россия не имела права отставать в научном знании в какой-либо области. Уже спустя сорок лет, в 1744 году, высочайшим указом Елизаветы Петровны в Петербурге была открыта «Невская порцелиновая мануфактура» (ныне акционерное общество «Императорский фарфоровый завод») на базе кирпичной фабрики. А в 1747 году нашим соотечественником, великим учёным Д.И. Виноградовым, изготовлено первое отечественное «белозолотое» изделие¹⁵. Таким образом, истории русского фарфора всего лишь 277 лет, а европейского — немногим более трёхсот.

В этой связи история изучения европейского и, в частности, отечественного фарфора совсем молода. Осмысление европейцами значимости фарфоровых изде-

¹⁵ Безбородов М.А. Д.И. Виноградов — создатель русского фарфора / Акад. наук СССР, Комис. по истории Акад. наук СССР. — Москва, Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1950 г., 510 с.

лий в жизни различных слоёв общества началось лишь после того, как прошла эйфория от возможности самостоятельного производства фарфоровой массы, после многочисленных экспериментов с ней и после прочного «оседания» фарфора в быту не только как декоративного, но и как утилитарного предмета. А систематизация знаний о созданных артефактах, многие из которых являлись шедеврами мирового искусства, началась лишь в начале XX века.

Основоположниками накопления знаний в рассматриваемой области явились привилегированные слои общества, которые испытывали страсть к фарфоровым артефактам. Коллекции, находящиеся во дворцах и усадьбах императорского двора, дворян и купцов содержали в себе уникальные произведения мейсенских мастеров, севрской мануфактуры, английского Веджвуда и т.д. Отдельное место занимали сервизы, статуэтки и вазы Императорского фарфорового завода в Санкт-Петербурге, а также других фабрик, которых на территории Российской Империи было значительное количество.

Вклад в изучение вопроса внесли и музеи. Благодаря неоценимому труду работников Русского Музея и Эрмитажа, конец XIX века был ознаменован выделением фарфорового производства в самостоятельный вид искусства. Позже фарфор получил статус культурно значимого объекта, имеющего важное утилитарное и декоративное значение. После революции 1917 года ещё одним центром изучения стал Государственный музей керамики в Кусково.

В это же время издавались разнообразные периодические журналы, выпускались труды, которые описывали фарфор в контексте дворцового быта. В настоящее время ряд учёных-искусствоведов ведёт активную работу по осмыслению трёхсотлетней истории европейского «белого золота», доказывая его культурно-художественную значимость.

Формирование знаний о фарфоре на основе дворянских коллекций

На заре зарождения европейского фарфора изделиями из него владели исключительно царские фамилии и представители высших слоёв российской аристократии. Фарфор служил материалом для широкого спектра изделий: из него создавали тарелки, чайные пары, алтари, парфюмерные флаконы, кукол, вазы, осветительные приборы, табакерки и многое другое. Потребности в разнообразных изделиях формировали соответствующие заказы, которые, как следствие, рождали новые формы.

Фарфор также являлся важной частью интерьера дворцовых ансамблей: малая пластика, вазы, сервизы — всё это создавалось в контексте архитектурно-стилистических форм эпохи, отражая вкус и предпочтения владельцев. Во второй половине XVIII ещё не было острой потребности в систематизации знаний о фарфоре, ведь изделия из этого материала только начали проникать в повседневность, а культурно-бытовые аспекты вовсе не входили в фокус внимания исследователей. Европейский фарфор, немаловажное место в котором занимала продукция российского производства, только начинал интегрироваться в быт и культуру.

Вместе с тем, первыми документами, которые зарождали науку о фарфоре и которые позволяют судить о нём в культурном контексте, стали описания дворцового имущества. Говоря современным языком, это инвентарные ведомости. Придворные служащие документировали предметы с целью учёта драгоценного имущества дворцов. Примером тому является хранящаяся в Санкт-Петербургском государственном историческом архиве «Опись Ея Императорского Величества разным дворцовым и драгоценным вещам», датированная 1762 годом¹⁶. Этот материал представляет собой довольно длинный перечень всех предметов, окружавших представителей императорского двора. Документы такого типа представляют несомненную ценность для культурологических исследований и позволяют проследить тенденции в моде и нравах, бытовавших среди «приборопользователей». Напри-

¹⁶ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века, диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2010 г., С.219.

мер, большое количество фарфоровых табакерок, значащихся в описи, свидетельствует об их чрезвычайной популярности, которая, в свою очередь, обусловлена популярностью культуры курения и нюхания табака среди дворянства во второй половине XVIII века.

К концу XVIII века популярность изделий из «белого золота» достигла значительной степени, а обладание такими предметами считалось показателем высокого благосостояния. В этих условиях начала зарождаться практика коллекционирования. Наиболее обширными коллекциями фарфора обладали те, кто непосредственно был заинтересован в производстве. Самые большие собрания находились у императоров, которые питали особые чувства к фарфоровым изделиям и особое внимание уделяли созданию и успешному функционированию собственных «порцелиновых» мануфактур, считая это важным аспектом общего престижа государства. Меньшими, но тоже значительными собраниями обладали дворяне, которые занимали должности управляющих фарфоровыми заводами и интерес к фарфору которых явно превышал служебную необходимость.

Практика коллекционирования того времени несколько отличалась от современной. Основное отличие заключалось в утилитарном назначении собираемых предметов.¹⁷ Драгоценные экземпляры использовали при сервировке столов, украшали ими помещения и интерьеры. Часто ценность предмета определялась не качеством художественного исполнения или тиражом, а статусом обладателя. Однако типичный признак коллекционирования, который наиболее важен в контексте данной работы, всё же сохранялся: собрания предметов описывались и систематизировались по тем или иным признакам.

Ярким примером вклада коллекционеров в накопление знаний о фарфоре является описание коллекции саксонского графа Г. фон Брюля, который занимал должность управляющего мейсенским заводом. Граф бережно хранил все скульптуры, предназначенные для украшения столов, и описывал в каталоге каждый поступивший в его распоряжение экземпляр. В итоге описание его собрания является

¹⁷ Там же, С.237.

на сегодняшний день основным источником идентификации мейсенских скульптур второй трети XVIII века¹⁸. Эти скульптуры часто можно было встретить в интерьерах российских дворцовых ансамблей.

Таким образом, период с момента появления первых европейских мануфактур до начала второй половины XIX века — это этап накопления фарфоровых коллекций у представителей императорской семьи, в частных собраниях состоятельных дворянских фамилий и у людей, относящихся к изучаемому материалу с особой страстью — зачастую это были высшие должностные лица фарфоровых мануфактур. Происходил процесс принятия европейского фарфора как объективной реальности и неотъемлемой части быта. Существенный вклад в изучение фарфора на данном этапе был сделан придворными, в обязанности которых входило документирование дворцовых ценностей, в том числе и фарфоровых изделий. Важнейшими трудами являются описания коллекций фарфоровых предметов, создаваемые их владельцами.

Появление специализированных музеев в качестве центров изучения культурно-художественной ценности фарфора

К концу XIX века в России при активном участии монархов и знатных родов, чей интерес и любовь к фарфору были очень высокими, накопилось значительное количество высокохудожественных произведений из фарфора. С самого начала истории материала в Европе каждая заграничная поездка российского императорского двора или, наоборот, официальный визит иностранной делегации в Россию вели к появлению в руках российских монархов сервизов, статуэток и иной фарфоровой утвари. Основоположником традиции стал Пётр Первый: во время заграничной поездки в 1717 году император заказал столовый сервиз из красной фарфоровой массы на мануфактуре «Плауэ на Гавеле»¹⁹. Открытый при Елизавете Петровне Императорский фарфоровый завод в Санкт-Петербурге до Революции 1917 года

¹⁸ Там же, С.241.

¹⁹ Тройницкий С.В. «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа», журнал «Старые годы», вып. май 1911 г., С.3.

работал в основном в интересах двора. В связи с этим можно лишь представить, какое количество шедевров было накоплено в собраниях дворцов и усадеб к началу XX века.

Постепенно назревала актуальность изучения и обобщения знаний о фарфоре. Прежде всего это было сделано в контексте его художественной и утилитарной значимости. Сервизы, вазы и статуи переставали быть объектами исключительно бытовыми. Происходило их становление в качестве самостоятельных произведений искусства.

Роль Исторической выставки предметов искусства в изучении фарфора

Важную роль в изучении фарфора сыграла Историческая выставка предметов искусства, которую организовал российский искусствовед, профессор Санкт-Петербургского Императорского университета А.В. Прахов по высочайшему повелению императрицы Марии Фёдоровны. Выставка проводилась с февраля по апрель 1904 года. Основу экспозиции составляли изделия из фарфора как отечественных, так и зарубежных фарфоровых мануфактур. Целью данной выставки, как писал сам Прахов, была демонстрация изящных предметов искусства, собранных как в частных, так и в царских коллекциях на территории Российской Империи. Замечательно то, что активное участие в мероприятии принял австрийский императорский двор, который также предоставил лучшие свои изделия для экспонирования. Площадкой для выставки послужили залы музея барона Штиглица в Санкт-Петербурге. Следует отметить, что по результатам проведённого мероприятия в 1908 году был издан альбом²⁰, который содержал в себе подробное описание выставившихся артефактов, а также историю их использования и культурно значимые аспекты, с ними связанные.

Сама выставка стала одним из первых опытов демонстрации фарфора как самостоятельной сферы искусства, а изданный альбом — одним из первых примеров

²⁰ Прахов А.В. Альбом исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году в С.-Петербурге, изд. т-во Р.Голике и А.Вилборг 1907(8) год.

описания и систематизации знаний художественно-культурологического и историко-бытового характера в рассматриваемой области. Продолжили тенденцию, развитую Праховым, сотрудники Государственного Эрмитажа.

Вклад Государственного Эрмитажа в изучение культурно-художественной значимости фарфора

Одним из основных мест накопления высокохудожественных произведений явились кладовые Эрмитажа. Коллекции, собранные в них, можно было по праву отнести к достоянию Российской Империи. Поэтому в 1883 году последовал Высочайший указ Императора Александра III выделить из всей накопленной массы те фарфоровые изделия, которые имели наибольшую художественную значимость.²¹ Руководство данным процессом было возложено на Д.В. Григоровича. Результатом его деятельности стало возникновение в Зимнем дворце фарфоровой и серебряной галереи, которую назвали в честь Александра III. Галерея располагалась на третьем этаже дворца и имела статус музея. Под её фонд были выделены три большие комнаты, окна которых выходили на Адмиралтейство. Причем две из них экспонировали исключительно фарфор, а в третьей располагались отечественные сервизы начала второй половины XVIII века совместно с серебряными изделиями.

Все предметы были систематизированы по странам и эпохам и размещены в специально изготовленных стеллажах из красного дерева. Музей находился во внутренних покоях Зимнего дворца, в нём отсутствовал специальный штат, в связи с чем он был почти недоступен для посещения. Однако сам факт его создания демонстрировал большую культурно-художественную значимость фарфора как самостоятельного вида искусства.

В 1910 году галерею переместили в более доступное место. Это стало возможным благодаря тому, что освободилось несколько помещений при передаче Петровской галереи Эрмитажа Академии наук. Инициатива о перемещении галереи фарфора исходила от директора Эрмитажа и «была одобрена императором как

²¹ Тройницкий С.В. «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа», журнал «Старые годы», вып. май 1911 г., С.3.

целесообразная». Процесс переноса артефактов в новые помещения продолжался до января 1911 года и проходил в условиях строгого переучёта предметов по описи и расстановки их на новом месте. Ситуация осложнялась наличием большого количества предметов и их хрупкостью, а также большим (более 500 метров) расстоянием между прежним местом хранения и новыми залами. Вместе с тем возникла необходимость адаптировать старые стеллажи под архитектуру и убранство новых интерьеров. Часть мебели разобрали и переделали. Однако труды сотрудников Эрмитажа и привлечённых специалистов были не напрасны. В итоге 6 105 фарфоровых изделий из галереи увидели свет, а ещё 400 были переданы новой выставке из хранилищ — большая площадь позволила расширить экспозицию. Систематизация предметов проходила следующим образом: на восьми стеллажах выставлялся саксонский фарфор, на трёх — северский и ещё на двух — венский. Далее располагались четыре шкафа, наполненных самыми значимыми изделиями российских мануфактур и один шкаф с берлинскими произведениями искусства. Отдельно стояли два шкафа с «бисквитом» (неокрашенными и неглазурированными обожжёнными фарфоровыми изделиями) и витрины с тарелками.

Всю мебель для экспозиции обшили специальной светло-серой с зеленоватым оттенком тканью. Это было сделано специально, чтобы подчеркнуть красоту и изящество экспонатов. В условиях дефицита места на стеллажах, витринах и в шкафах (новые изделия поступали регулярно) возникла необходимость заказать дополнительную мебель. В ней разместили часть берлинского фарфора и изделия российской фабрики Гарднера. Таким образом, в Эрмитаже была создана великолепная экспозиция с большим количеством высокохудожественных фарфоровых изделий, что явилось большим вкладом в процесс их изучения, систематизации и накопления знаний о типах, формах и назначениях предметов из этого материала.

Ещё раньше, в 1844 году, при Императорском фарфоровом заводе было организовано хранилище образцов продукции завода, «достойных изучения и копирования»²². Хранилище было создано по инициативе Императора Николая I

²² Официальный сайт «Императорского фарфорового завода», электронный ресурс. Адрес: https://www.ipm.ru/o_zavode/muzey/?ysclid=l2oqjiipsg.

к юбилею предприятия и явилось отражением итогов столетней деятельности мануфактуры. Приблизительно в то же время при хранилище была основана библиотека с собранием редчайших книг по фарфору и искусству, эскизов и рисунков знаменитых художников. По личному распоряжению императора Александра III с конца XIX века все заказы императорской семьи исполнялись на заводе в двух экземплярах, один из которых оставался в музее. Однако долгое время экспозиция хранилища была закрыта для свободного посещения. Только в 2003 году на базе заводской коллекции было основано новое структурное подразделение ФГБУК «Государственный Эрмитаж» — отдел Государственного Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода». Ценнейшую коллекцию смогли увидеть все желающие.

В настоящее время коллекция Государственного Эрмитажа, а именно Зимнего дворца в совокупности с экспозицией отдела (музея ИФЗ), представляет собой особую ценность. Она является источником знаний о фарфоре, а музеи — научными подразделениями, непрерывно вносящими вклад в изучение истории этого неотъемлемого вопроса. В 2002 году Эрмитаж в тесном сотрудничестве с Акционерным обществом «Императорский фарфоровый завод» возродил традицию проводить выставки в конце каждого года. Традиция существовала ещё в царской России. Целью выставок является как демонстрация достижений мастеров ИФЗ за год, так и экспонирование наиболее значимых артефактов, которые относятся к той или иной тематической повестке, определяемой авторами выставки. Ежегодная выставка носит название «Поднесение к Рождеству». Каждый год посетителям демонстрируется тот или иной вектор художественного развития отечественного фарфора. В разные годы выставка была посвящена балету («Эхо русских сезонов»), авангарду («Вокруг квадрата») и другим темам. В 2024 г. темой выставки стало детство («Путешествие в страну детства. Советский и современный фарфор»)²³.

²³Выставка «Путешествие в страну детства. Советский и современный фарфор». Официальный сайт «КУЛЬТУРА.РФ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/events/2777698/vystavka-puteshestvie-v-stranu-detstva-sovetskii-i-sovremennyi-farfor?ysclid=m03kdzo8dq797529044>. Дата обращения: 21.08.2024 г.

Особое значение для диссертационного исследования представляют выставки «Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда» (2017 г.) и «Путешествие в страну детства. Советский и современный фарфор» (2023 г.).

В настоящее время сотрудниками Эрмитажа, в особенности отдела Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода (ИФЗ)», проводится непрерывная работа по изучению фарфора и фарфоровой промышленности, а также их места и роли в российской культуре. Постоянно происходит процесс пополнения музейных собраний не только новыми образцами, но и описаниями, эскизами и тематической литературой. В свою очередь, в фондах библиотеки, созданной при музее ИФЗ, хранится большое количество тематической литературы, которая представляет интерес при проведении исследований в области фарфора.

Создание историко-бытового отдела Русского музея в контексте актуализации вопроса изучения быта

В конце XIX века одновременно с появлением интереса к феномену повседневности начала проявляться потребность в изучении предметов искусства с точки зрения не только их художественной, но и культурно-бытовой ценности. В связи с этим в начале XX века на территории Норвегии, Голландии, Германии, Соединённых Штатов и Швеции начали создаваться музеи быта. Россия не осталась в стороне: среди авторов российского журнала об искусстве «Старые Годы» в 1913 году зародилась идея создания отечественного музея, деятельность которого была бы сфокусирована на изучении культурно-бытовых аспектов произведений искусства²⁴. Прообразом для создания послужил стокгольмский музей быта «Nordiske Museet». Однако лишь спустя пять лет, уже в социалистической России, в ноябре 1918 года был открыт Историко-бытовой отдел при Русском музее.

На плечи музейных работников легло решение сложных вопросов. Во-первых, учёт, описание, организация хранения и экспонирования имущества национализированных дворцов, которые когда-то принадлежали российской знати. Сами

²⁴ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века, диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2010 г., С.6.

дворцы были открыты в качестве «музеев вельможного быта». Немалую часть экспонатов составили фарфоровые изделия, которые рассматривались уже в бытовом контексте и как элемент структур повседневности.

Вторая задача — освоение методики исследования музейных ценностей в контексте быта, который стал фокусом научного интереса и понимался как «картина жизни различных слоёв общества»²⁵. Это в свою очередь затронуло фарфор, который начали рассматривать через новую призму методики.

Работа нового отдела Русского музей шла при участии А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере и П.П. Вейнера и под руководством российского искусствоведа М.В. Фармаковского, который возглавлял подразделение Русского музея до 1924 года. Он же первым предложил изучать памятники декоративно-прикладного искусства через призму антропологии. Первым местом расположения отдела стал флигель Русского музея. Позже отдел переехал в особняк Бобринских в Санкт-Петербурге из-за нехватки места. В итоге выставочное пространство музея включило в себя 10 залов общей площадью приблизительно 570 кв. м., что позволяло свободно формировать экспозиции.

Одним из первых серьёзных выставочных мероприятий, прошедших на территории нового музейного пространства, стала выставка «Фарфор в русском быту» (1923 г.). В контексте выставочного пространства фарфор был разделён не согласно хронологии его появления или художественной ценности. Было воссоздано бытовое пространство, в которое интегрировались фарфоровые артефакты: подчёркивалась именно культурно-бытовая их ценность²⁶. Выбор фарфора в качестве основы для демонстрации культурных тенденций и истории быта сотрудниками музея сделан не случайно: целью экспозиции была демонстрация эволюции элитарных предметов быта и их превращение в предметы широкого бытового назначения.

Начиная со второй половины 1920-х годов и вплоть до распада СССР курс деятельности Историко-бытового отдела несколько раз менялся и адаптировался в

²⁵ Приселков М.Д. Историко-бытовые музеи. Задачи. Построение. Экспозиция: Каталог. Л., 1926 г.

²⁶ Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Т. 1. Л.: Издво Гос. Рус. музея, 1928. 344 с.

соответствии с партийным курсом. Изначальная функция отдела была утрачена и полностью подчинена целям пропаганды, в рамках которой демонстрация дворянского быта считалась некорректной.

Несмотря на это, за свою более чем столетнюю историю благодаря упорному труду сотрудников Русский музей накопил, систематизировал и продолжает изучение культурологической и художественной значимости большой коллекции фарфоровых изделий. Они занимают треть всего фонда декоративно-прикладного искусства музея. Основу собраний составляют артефакты из обстановки Михайловского дворца, а также произведения из пригородных царских резиденций Юсуповых, Шуваловых, Шереметевых и Строгановых. Экспозиция демонстрирует все основные этапы развития русского фарфора, начиная с изделий Д.И. Виноградова — первооткрывателя формулы российского фарфора. Примечателен тот факт, что именно собрание работ именно Виноградова является самым большим в мире. Его основу составляют предметы из коллекции великого князя Николая Николаевича Романова-младшего²⁷. Помимо изделий именитых фабрик, коллекция Русского Музея включает в себя экспонаты частных мануфактур Корнилова, Кузнецова, Попова, Сафронова и многих других. О целесообразности экспонирования изделий частных производств в контексте значимости их вклада в развитие отечественного фарфора говорил ещё в начале XX века директор Эрмитажа С.В. Тройницкий.

Сотрудники Русского музея на протяжении вот уже более сотни лет ведут работу по изучению фарфора и вносят значительный вклад в расширение знаний о материале и связанной с ним сфере искусства. В отделе реставрации музейных ценностей Русского музея ведётся работа по реставрации предметов декоративно-прикладного искусства — так обеспечивается целостность и сохранность значимых артефактов²⁸. Именно работа Русского музея заложила основы изучения фарфоровых изделий с точки зрения их культурно-бытовой значимости — вектора, актуального и сегодня.

²⁷ Официальный сайт Русского Музея, электронный ресурс. Адрес: <https://rusmuseum.ru/collections/decorative-arts/?ysclid=l2p6icfklo>.

²⁸ Официальный сайт Русского Музея, электронный ресурс. Адрес: <https://rusmuseum.ru/about/restoration/?ysclid=l2qj8gnvtn>.

Музей в Кусково как значимый центр изучения российской фарфоровой индустрии

Ярким примером вклада частных собраний в изучение фарфора является коллекция музея керамики в отделе «Музей керамики» Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково». Процесс национализации имущества в 1920-е годы коснулся и именитых коллекционеров фарфора. Значимость и масштаб собраний А.В. Морозова, Л.К. Зубалова, Д.И. Щукина, В.О. Гиршмана, И.С. Остроухова, перешедших в руки государства, создали все предпосылки для основания в 1918 году Государственного музея керамики. Согласно постановлению ВЦИК № 906/17 от 10 июня 1938 года, Государственный музей керамики был полностью присоединён к музею-усадьбе «Кусково», в результате чего организация получила название «Государственный музей керамики и усадьба “Кусково”» XVIII века».²⁹

Изначально музей демонстрировал произведения из русского и европейского фарфора, итальянской майолики и венецианского стекла. Экспозиция позволяла увидеть и изучить не только разнообразие художественных форм, но и предпочтения коллекционеров конца XIX–начала XX века, что имело важное значение для изучения культуры и быта того времени. На базе лаборатории музея, созданной в конце 1920-х годов, сотрудниками музея производились собственные фарфоровые изделия. Это существенно расширяло возможности музея по изучению особенностей их производства и декорирования. Музей также мог разрабатывать собственную продукцию, изобретать новые формы, способы окраски и давать рекомендации советской фарфоровой промышленности, непосредственно влияя на её развитие.

В последующие годы экспозиция музея начала превращаться в своеобразную «сокровищницу» советского декоративно-прикладного искусства. Произведения из фарфора, керамики и стекла ведущих предприятий страны попадали в музей

²⁹ Официальный сайт ГБУК «Музей-усадьба «Кусково»», электронный ресурс. Адрес: <https://kuskovo.museum-online.moscow/entity/EXHIBITION/3667980?index=19>.

непосредственно с заводов или художественных выставок, представляющих достижения отечественной промышленности. Данная тема широко отражена в архивных документах и фотографиях фондов музея и дополняется кинолентой «Советская сокровищница фарфора» 1938 года, хранящейся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

Период с 1950-х по 1980-е годы был ознаменован расцветом российской (советской) фарфоровой индустрии. В это время коллекции музея «Кусково» активно пополнялись, демонстрируя лучшее, что было создано художниками данного периода. Яркими примерами являются авторские работы, которые одержали победу на выставке в Брюсселе («Брюссель–1958»), Праге («Прага–1962») и Яблонце («Яблонец–1973»).³⁰

После распада Советского Союза музей активно занимался выставочной деятельностью. Его коллекции знакомили зарубежную аудиторию с лучшими российскими произведениями. Ярким примером является выставка «От ампира до авангарда», прошедшая в 2003 году в Дюссельдорфе. В настоящее время фонды музея насчитывают больше 40 тыс. артефактов, что определяет его как важный источник знаний о фарфоре.

Музей как научное подразделение вносит большой вклад в изучение фарфоровых изделий (особенно российских), систематизирует и накапливает знания, которые имеют большую ценность для проведения научных исследований.

Научные труды и периодические издания как зеркало культурной значимости фарфора

Каталоги к выставкам играли важную роль в накоплении знаний и продолжают вносить большой вклад в развитие литературы о фарфоре. Одним из первых таких каталогов, в котором была дана развёрнутая историческая справка, перечислены и атрибутированы все экспонаты, а также размещены их фотографии, стал альбом Исторической выставки предметов искусства, прошедшей в 1904 году в

³⁰ Официальный сайт ГБУК «Музей-усадьба «Кусково»», электронный ресурс. Адрес: <https://kuskovo.museum-online.moscow/entity/EXHIBITION/3667980?index=19>.

Санкт-Петербурге. Альбом был разработан и выпущен организатором выставки А.В. Праховым в 1907 году. Прахов был своеобразным законодателем моды: он сформировал актуальную и по сегодняшний день форму и структуру каталога к выставкам изделий из фарфора. В начале каталога дано описание выставки и историческая справка о её культурно-бытовой значимости и об истории создания экспонируемых предметов. Далее идут непосредственно фотографии экспонатов и их описание. С тех пор по такому типовому шаблону было выпущено немало выставочных каталогов. До недавнего времени они являлись едва ли не основным источником знаний о культурной значимости фарфора³¹.

Немаловажную роль в изучении фарфора в культурологическом аспекте занимают журналы и иные периодические издания. Первые печатные издания, в которых затрагивались культурно-художественные аспекты фарфоровых изделий, начали появляться во второй половине XIX века. Изначально в них описывалась жизнь значимых художественных памятников на основе информации, представленной в документальных источниках Министерства императорского двора. Примерами являются труды М.И. Семеновского по описанию Павловска, изданные в 1877 году, а также работы А.Н. Бенуа, посвященные Царскому Селу и датированные 1911 годом. В них так или иначе затрагивается тема художественной значимости фарфора, который был неотъемлемой частью повседневной жизни во дворцах.

Основными периодическими изданиями конца XIX–начала XX века, так или иначе раскрывающими тему фарфора в культуре, были журналы «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Старые годы», «Аполлон», «Столица и усадьба». Статьи, опубликованные в этих журналах, как зеркало отражали тенденции того времени, согласно которым фарфор начинал рассматриваться как вид искусства, представляющий культурную и художественную ценность. Например, на страницах журнала «Столица и усадьба» раскрывались важные аспекты, связанные

³¹ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века, автореферат к диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2010 г, 54 с.

с торговлей фарфором в XVIII веке, а «Художественные сокровища России» описывали убранство дворцов Ораниенбаума, Петергофа и Царского Села.

В журнале «Старые годы» приводилось описание особенностей сервиза ордена Святого Андрея Первозванного, изготовленного на мейсенской мануфактуре, и заметки из его истории. Также поднимались вопросы культуры сервировки банкетных столов и приобретения художественных изделий для личного пользования. Описывались особенности убранства Гатчинского дворца, приводились материалы по фарфоровым табакеркам, которые были чрезвычайно популярным предметом придворного быта и имели разнообразные формы. Журнал затрагивал важнейшие моменты истории Императорского фарфорового завода в период работы там создателя русского фарфора Д.И. Виноградова.

Особое место в изучении значимости фарфора занимают статьи директора Эрмитажа С.В. Тройницкого, опубликованные в 1911 году. В них подводились итоги создания галереи фарфора Императорского Эрмитажа с подробным описанием процесса и особенностей организации галереи, принципов разделения экспонатов, а также перечислением значительной части экспонируемых артефактов. Также в статьях присутствовали иллюстрации с фотографиями некоторых вещей из коллекции³².

Другим важным трудом является издание русского искусствоведа Э.Ф. Голлербаха «Фарфор Государственного завода». Работа была опубликована во время глобальных трансформаций, которые затронули после Революции 1917 года как всю Россию, так и фарфоровую промышленность в частности. Голлербах предпринял успешную попытку отразить изменения в художественных образах изделий и процессе производства, а также зафиксировать вклад конкретных художников в российское декоративно-прикладное искусство начала XX.

³² Тройницкий С.В., «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа», журнал «Старые годы», вып. май 1911 г., С.3-27.

Начиная со второй четверти XX века традицию освещать деятельность советских фарфоровых производств, которых в новых реалиях было основано значительное количество (сказывалась политика советской власти, согласно которой фарфор должен был прийти в каждый дом и стать доступным для всех слоёв населения), подхватили новые периодические издания. Из всего многообразия стоит выделить газету «Новатор», журналы «Декоративное искусство СССР» и «Огонёк», журнал ассоциации художников революции «Искусство в массы». На страницах этих изданий опубликованы результаты работы заводов, высказана критика искусствоведов в отношении тех или иных художественных форм, создаваемых работниками предприятий. Также публиковались экспонаты с прошедших всесоюзных выставок и новые фарфоровые изделия, которые вновь поступали в продажу. Такие периодические издания являются ценным источником информации об особенностях стилистических и художественных форм изделий из фарфора, через которые можно отследить культурно-бытовые тенденции конкретного периода в истории Советского Союза.

Последнее десятилетие характеризуется особым интересом искусствоведов и культурологов к фарфоровым изделиям и особенностям производства фарфора в культурологическом контексте различных эпох. В частности, одним из самых значимых трудов современности является докторская диссертация Сиповской Н.В. «Фарфор в русской художественной культуре XVIII века», ставшая доступной для научного сообщества в 2010 г. Диссертация подробно раскрывает вопросы бытовой значимости изделий, их роль и место в интерьерах, при сервировке столов, а также многие другие культурно значимые аспекты. Вместе с тем немалый интерес у исследователей вызывает советский период истории фарфора. В 2020 г. Е.В. Иванова защитила диссертацию на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. В своей работе на тему «Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора» Иванова демонстрирует интересные аспекты зарождения нового стиля советского декоративно-прикладного искусства, который создал предпосылки к появлению в

Советском Союзе высокохудожественных форм интерьерной скульптурной пластики. Авторами новых форм являлись ведущие мастера Ленинградского фарфорового завода того периода. Исследование проведено в контексте интереса Ивановой к художественной промышленности СССР 1950–1960 годов: она носила массовый характер и определила новую роль декоративно-прикладного искусства в пространстве повседневной жизни советского человека.

Таким образом, фарфор начиная с конца XIX века был и остаётся объектом для исследования и хранит в себе бесценную информацию о культуре и быте той или иной эпохи. Изначально основой для фиксирования информации и знаний о фарфоре в виде, наиболее приемлемом для исследований, послужили каталоги к выставкам и журналы. Данная традиция была продолжена периодическими газетными и журнальными изданиями советского периода. В настоящее время учёные проводятся исследования разных периодов истории фарфоровой промышленности и изучают роль фарфора в развитии российской культуры.

Фарфор занимает особое место среди всего разнообразия видов декоративно-прикладного искусства. Благодаря тому, что вещи из этого материала сочетают в себе черты утилитарных предметов и произведений искусства, для них характерна полнота отражения бытовых аспектов жизни и контрастное проявление стилистики своего времени. Изменение форм изделий из фарфора всегда отражало изменение культурных тенденций. Поэтому при их изучении рассматриваются те же проблемы, что и при изучении монументального и станкового искусства. В фарфоровых предметах сконцентрированы все основные черты искусства, характерные для различных периодов, а также отражены все основные аспекты мировоззрения той или иной эпохи.

С самого начала своего появления, фарфор в разной степени подвергался изучению и анализу, становился объектом интереса императоров, членов высших сословий, а также обычных придворных, которые описывали фарфоровые собрания, находящиеся в сокровищницах дворцов. В конце XIX века встал вопрос о необходимости выделения фарфора в разряд самостоятельных видов искусства. Арте-

факты стали приобретать статус самостоятельных элементов структур повседневности. В связи с этим организовывались сначала выставки, а затем и тематические музеи, посвящённые фарфоровым артефактам. Немногим позже, с появлением интереса к изучению вещей в контексте их культурно-бытовой значимости, фарфор начали изучать как важный утилитарный предмет. Параллельно с этим происходило фиксирование получаемых знаний на страницах журналов и газет, посвящённых культуре и искусству, а также в каталогах к выставкам фарфора, которые являются важным источником знаний об артефактах.

Сегодня развитие фарфоровой промышленности не стоит на месте, как не стоит на месте и изучение изделий из этого материала. В данной диссертации предпринята попытка посмотреть на фарфор советской эпохи через призму государственной культурной политики СССР, конкретных нормативно-правовых актов, идеологии, систему ценностей советского человека и общественного культурного сознания.

ГЛАВА 1. ПОЛИТИЧЕСКИЕ И ИДЕЙНЫЕ ПРЕДУСТАНОВКИ

1.1 Формирование основ культурной политики СССР

Возникновение и развитие всей культуры и искусства советского периода неразрывно связано с политическими изменениями, произошедшими в России на рубеже первой и второй четверти XX века. С этими же событиями связана эволюция форм искусства, в том числе живописи, графики, архитектуры. Не осталось в стороне и декоративно-прикладное искусство (ДПИ), частью которого являются артефакты из фарфора. Поэтому, чтобы понять причины и следствия трансформаций, произошедших в русской фарфоровой промышленности в прошлом столетии, необходимо проанализировать процесс становления Советского Союза в целом и культурной политики нового государства в частности.

После Октябрьской революции 1917 года в России произошли коренные изменения в системе управления государством. К власти пришла Российская коммунистическая партия (большевиков), РКП(б), под руководством В.И. Ленина. Идеология считалась инструментом успешного создания и существования социалистического государства. Партия должна была «добиваться проведения своей программы и своего полного господства в современных государственных организациях, какими являются Советы»³³ — так было зафиксировано в протоколе VIII съезда РКП(б)³⁴. Представители партии стремились завоевать полный контроль над работой советов и приобретение политического господства во всей стране³⁵.

Важное место в системе идеологического воспитания было отведено сфере культуры. В связи с этим перед партией большевиков встала необходимость формирования системы партийного руководства этой сферой. Изначально культурной политикой управляли агитационно-пропагандистские отделы Центрального комитета РКП(б) (далее — агитпропотделы), которым предоставлялись значительные

³³ КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 2. С. 108.

³⁴ Протоколы съездов и конференций всесоюзной коммунистической партии (б). Восьмой съезд РКП (б) 18 – 23 марта 1919 г. // М.: Партийное издательство под ред. Е. Ярославского, 1933 г.

³⁵ Резолюция VIII съезда РКП(б) по организационному вопросу // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд-е 7-е. Т. 4.

полномочия по руководству и координации действий культурных учреждений. Им был присвоен статус «боевых центров борьбы за марксистскую идеологию и идейное влияние партии»³⁶.

Так, большевики, стремясь закрепить свою власть и построить новый мир, активно взялись за установление контроля над сферой культуры. Уже на VIII съезде РКП(б) в 1919 году партия закрепила за собой право использовать «аппарат и средства государственной власти» для пропаганды коммунистических идей³⁷. Это стало отправной точкой для формирования монополии партии в сфере культуры. Съезд также подчеркнул необходимость активного участия членов партии во всех сферах государственной жизни, в том числе в культуре. В результате была создана система «распределения партийных сил», призванная контролировать различные аспекты жизни, включая экономику, социальную сферу, культуру и т.д. Ленин поставил перед соратниками по партии амбициозные задачи:

- ежедневное руководство народным образованием и организациями в области культуры и искусства;
- подготовка кадров для работы в области культуры;
- планирование, финансирование и обеспечение материально-технической базы для развития культуры;
- надзор над всеми культурными учреждениями;
- учёт всех видов культурной деятельности³⁸.

Важным шагом в формировании государственной системы управления культурой стало учреждение Госкомиссии по просвещению в 1917 году³⁹. В состав комиссии вошли видные деятели революции: А.В. Луначарский, Н.К. Крупская, Л.Р. и В.Р. Менжинские, Д.И. Лещенко, В.М. Познер, П.И. Лебедев-Полянский, М.Н. Покровский⁴⁰. Эта комиссия была наделена полномочиями по управлению народ-

³⁶ Решения XI съезда РКП(б). КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 5. С. 528.

³⁷ КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 2. С. 83, 107.

³⁸ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 44. С. 155–175

³⁹ Фактически Декрет ВЦИК и СНК РСФСР от 9 ноября 1917 г. «Об учреждении Государственной комиссии по просвещению» положил начало формированию государственной системы управления культурой в СССР.

⁴⁰ Декреты Советской власти. Т. 1. М., 1957. С. 20

ным образованием и советской культурой, что фактически устанавливало государственный контроль над сферами искусства и образования. Важно отметить, что в первые годы советской власти культура была не просто инструментом пропаганды, но и полем для экспериментов. Художники и писатели стремились отразить драматизм революционных изменений, находя новые формы и образы. Однако в дальнейшем под давлением партийных идеологов творческая свобода была сведена к минимуму.

Госкомиссия по просвещению вела активную и многовекторную работу по формированию новой системы народного образования и просвещения. Орган разработал ключевые принципы управления образованием, которые нашли своё отражение в Положении «Об организации дела народного образования в Российской Республике»⁴¹. Результатом идейной и культурной стройки явилось формирование ещё одного значимого органа — Народного комиссариата просвещения (далее — Наркомпрос). В его состав был включен Главный политико-просветительный комитет (далее — Главполитпросвет)⁴². Главполитпросвет просуществовал лишь до 1929 года, а его бессменным председателем была супруга вождя советского народа В.И. Ленина, государственный и партийный деятель Н.К. Крупская. Исполнительный орган государственной власти являлся прямым представителем партии в сфере культуры. Ему были определены соответствующие задачи и выделен функционал, который заключался в руководстве пропагандистско-идеологической работой в подведомственных учреждениях⁴³.

Все компетенции в сфере принятия решений были сосредоточены у центрального руководящего органа – Государственной комиссии по народному просвещению, которая была учреждена совместным Декретом ВЦИК и СНК РСФСР от 9 ноября 1917 года. Это было сделано с целью минимизации рисков возможной идейно-культурной «самодеятельности» местных органов. Однако, изначально

⁴¹ Утверждено Советом народных комиссаров 18 июня 1918 г. Согласно Положению, в России создавался Народный комиссариат просвещения.

⁴² Решение Политбюро ЦК РКП(б) от 28 октября 1920 г. // Повестка дня заседания ПБ ЦК РКП(б) от 28 октября 1920 г. (протокол № 54) // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 118.

⁴³ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 542

была запланирована лишь посредническая роль центральных органов власти и расширение муниципальной и региональной автономии. Однако именно из-за вышеуказанных опасений был введён принцип безусловной «централизации и сосредоточения всего дела народного образования в одном центре»⁴⁴.

Одной из задач Госкомиссии являлось управление народным образованием и культурным воспитанием народа до созыва Учредительного собрания, на котором было запланировано обсуждение вопросов дальнейшего управления Россией, формирования новых органов исполнительной власти для контроля за всеми сферами жизни страны, в том числе и за культурой. Однако созыв учредительного собрания успехом не увенчался: на следующий же день после единственного заседания, которое прошло 5 января 1918 г., орган был распущен большевиками⁴⁵. Обсуждение вопросов руководства государством было перенесено на III Всероссийский съезд Советов, который начался спустя неделю, 12 января 1918 года. С 16 по 18 января на съезде обсуждались вопросы культуры и всеобщего народного просвещения. В результате были приняты постановление «О порядке заведования учебными заведениями на местах»⁴⁶ и представлена «Инструкция по народному образованию»⁴⁷.

Введение в 1917 году должности Народного комиссара просвещения положило начало процессу формирования государственного органа управления в сфере образования, просвещения и культуры, из которого впоследствии выросло первое в мире профильное министерство — Министерство культуры СССР (сейчас Министерство культуры Российской Федерации). В состав руководящей группы Наркомпроса входили: руководитель и идейный вдохновитель А.В. Луначарский, его заместитель М.Н. Покровский, а также Н.К. Крупская, П.Н. Лепешинский, В.М. Познер, Д.Б. Рязанов и П.К. Штернберг. Наркомпрос занимался сферами образования,

⁴⁴ Пять лет власти Советов. М., 1922. С. 495

⁴⁵ Протасов Л.Г. Всероссийское Учредительное Собрание: история рождения и гибели // Российская политическая энциклопедия. — 1997. — С. 319.

⁴⁶ Фомин А.И. Создание советского аппарата народного просвещения на местах // Астана: Цифровая библиотека Казахстана (BIBLIO.KZ). Электронный ресурс. Режим доступа: <https://biblio.kz/m/articles/view/СОЗДАНИЕ-СОВЕТСКОГО-АППАРАТА-НАРОДНОГО-ПРОСВЕЩЕНИЯ-НА-МЕСТАХ>. Дата обращения: 23.08.2024.

⁴⁷ Газета «Известия ЦИК», вып. от 19 января 1918 г. Инструкция указывала на важность создания волостных, уездных, губернских, городских и областных советов по народному образованию.

науки и культуры, пропагандой и охраной памятников и объектов культурного наследия.

Структурно Наркомпрос подразделялся на:

- Организационный центр;
- Академический центр, подведомственными подразделениями которого являлись научная, художественная, архивная и музейная секции;
- «Госиздат» — Главное управление государственным издательством;
- «Главполитпросвет» — Главное внешкольное управление;
- «Главсоцвос» — Главное управление социального воспитания и политехнического образования детей до 15 лет;
- «Главпрофобр» — Главное управление профессионально-политехнических школ (с 15 лет) и ВУЗов;
- Совет по делам просвещения национальных меньшинств⁴⁸.

В мае 1918 года Постановлением 28 заседания Большой государственной комиссии по просвещению Народного комиссариата по просвещению РСФСР были введены дополнительные пять отделов:

- театральный с подотделом по государственным театрам;
- изобразительных искусств;
- отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины;
- музыкальный;
- кинематографический⁴⁹.

Таким образом, Народный комиссариат просвещения завладел административным ресурсом в подавляющем большинстве сфер культурной жизни советского общества, что позволяло осуществлять помимо идеологического контроля прямое управление этими сферами.

⁴⁸ Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства за 1921 г. / Упр. делами Совнаркома СССР. — М.: Б. и., 1944. — 1207 с.

⁴⁹ Постановления 28-го заседания Большой государственной комиссии по просвещению Народного комиссариата по просвещению РСФСР 28 мая 1918 г. // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 1. Д. 35. Л. 162. Копия.

В рамках рассматриваемого диссертационного исследования особый интерес представляет Отдел министерства по делам изобразительных искусств: это подразделение оказывало непосредственное влияние на художественную парадигму и вносило свой вклад в становление нового советского искусства. При формировании нового культурного строя государство опиралось на поддержку специалистов в предметной области, то есть на профессиональных художников, а на дискуссии по проблемам развития новой культурной политики приглашались такие значимые в российской культуре личности, как А.И. Бенуа, В.В. Маяковский, А.М. Горький, И.Э. Грабарь⁵⁰ и т.д.

Первым заведующим Отделом изобразительного искусства стал знаменитый русский художник, один из основных представителей современного русского изобразительного искусства начала XX века, Д.П. Штеренберг. Вместе с ним работу на новом художественном фронте Петрограда вели следующие архитекторы и художники: Н.И. Альтман, П.К. Ваулин, А.Е. Карев, А.Т. Матвеев, Н.Н. Пунин, С.В. Чехонин, Г.С. Ятманов; Л.А. Ильин, В.И. Дубенецкий, Л.В. Руднев, Э.Я. Штальберг, В.А. Щуко, В.Д. Баранов-Россинэ, И.С. Школьник, В.В. Маяковский и О.М. Брик.

В Москве была организована аналогичная петроградской коллегия художников, в которую вошли известный авангардист В.Е. Татлин (который по совместительству являлся ещё и заместителем заведующего Отделом изобразительных искусств), П.В. Кузнецов, И.И. Машков, А.А. Моргунов, К.С. Малевич, И.В. Жолтовский, С.И. Дымшиц-Толстая, Н.А. Удальцова, С.В. Ноаковский, Р.Р. Фальк, О.В. Розанова, А.В. Шевченко, Б.Д. Королев, С.Т. Коненков и В.В. Кандинский.

Несмотря на декларируемое отрицание всего «дореволюционного», новое правительство считало целесообразным учитывать накопленный опыт и использовать компетенции уже состоявшихся профессионалов из царской художественной интеллигенции. Об этом свидетельствует активное развитие отношений с данной

⁵⁰ Игорь Грабарь: управляющий искусством // газета The Art Newspaper Russia, вып. № 106. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221117-iknq>. Дата обращения: 26.08.2024 г.

социальной группой, которое переросло в создание в 1919 году. Всероссийского профессионального союза работников искусств (ВСЕРАБИС)⁵¹.

За сотрудничество с интеллигенцией отдел изобразительного искусства неоднократно подвергался критике в прессе. Также отдел обвиняли в продвижении футуризма в искусстве и протекционизме «левых» культурно-художественных течений, отрицании многовекового художественного наследия России, а также в том, что сторонники «левого» искусства проявляли амбиции на то, чтобы быть официальными государственными. «Принимая во внимание, что футуризм и кубизм являются главным образом представителями буржуазного разлагающегося искусства, собрание предлагает Комиссариату Народного просвещения обратить внимание на неограниченное преобладание футуризма, кубизма, имажинизма и т. п. в Советской Социалистической республике...» — 6 апреля 1919 года статья с таким содержанием вышла от имени Союза работников науки, искусства и литературы в газете «Правда»⁵². Однако содержание статьи не было в полной мере правдивым: многие «вчерашние» буржуазные авангардисты принимали сторону советского правительства и становились «самыми яростными попутчиками»⁵³ нового социалистического мира. Также неотъемлемым от общего контекста фактором, влиявшим на становление системы советского руководства культурой, и, в частности, художественной культурой, являлось большое количество разнообразных мнений, взглядов, течений, ассоциаций и т.д. В 1920-е годы существовали:

- творческое объединение «Левый фронт»;
- творческое объединение «Новое общество живописи»;
- АХР⁵⁴;
- Общество художников-станковистов⁵⁵;

⁵¹ Сибиряков И.В. Профсоюз и искусство – совместимая несовместимость // журнал «Вестник Челябинского государственного университета», вып. № 3(81), 2007 г. С. 12-21.

⁵² Об Отделе изобразительных искусств [Наркомпроса. 1920 г.]. Публикация А. Ермакова. — «Новый мир», 1966, № 9, с. 236 – 239. (Из лит. наследия А. В. Луначарского).

⁵³ Фразеологический оборот взят из строк стихотворения «Письмо к женщине» всемирно известного советского поэта Есенина С.А.:

«Теперь в советской стороне
Я самый яростный попутчик».

⁵⁴ Представители – известные художники Б.М. Кустодиев, Н.А. Касаткин, С.А. Герасимов.

⁵⁵ Представители – известные художники А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов.

- Общество московских художников и др.⁵⁶

По мнению В. И. Ленина, Наркомпрос был ключевым органом для формирования советской системы управления культурной отраслью. Для Ленина было важно постоянно повышать качество управления культурной отраслью, поэтому он регулярно оказывал воздействие на управленческую политику А.В. Луначарского, критикуя его и предоставляя рекомендации. Так, в своей статье «О работе Наркомпроса»⁵⁷ Ленин раскритиковал Народного комиссара просвещения. Владимир Ильич заявил, что в ведомстве Луначарского отсутствует контакт с сотрудниками органов культуры и просвещения на местах, а преобладают абстрактные лозунги и общие теоретические рассуждения. В статье дана рекомендация учитывать и использовать практический опыт работников учреждений культуры и образования.

Вышеописанные процессы отражают процесс начального формирования, становления и институционализации уникальной в своём роде системы управления культурой и образованием. В 1936 году произошло ещё одно знаковое событие на данном фронте – был образован Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР⁵⁸. Его образование было обусловлено «ростом культурного уровня трудящихся», а также «необходимостью лучшего удовлетворения запросов населения в области искусств и в целях объединения всего руководства развитием искусств» в СССР⁵⁹. В его ведение были переданы театры, зрелищные учреждения, организации кинопромышленности и «музыкальные, художественно-живописные, скульптурные и другие учреждения по искусствам, в том числе и учебные заведения, подготавливающие кадры работников театра, кино, музыки и изобразительных искусств»⁶⁰. Организация комитета явилась новым актом всесоюзной значимости и опре-

⁵⁶ Представители – известные художники Ю.И. Пименов, А.В. Лентулов.

⁵⁷ Ленин В.И. «О работе Наркомпроса» // Ленин В.И. Полное собрание сочинений Т. 42. С. 323

⁵⁸ Постановление ЦИК СССР и СНК СССР «Об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР (ВКПДИ)» от 17 января 1936 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Документы / Федеральное архивное агентство, Российский государственный архив литературы и искусства, Москва, изд. РОССПЭН: РГАЛИ, 2016 г. 605 с.

⁵⁹ Об образовании всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР // еженедельная газета Советское искусство, вып. № 4, от 22 января 1936 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6157077/pages/2>. Дата обращения: 26.08.2024 г.

⁶⁰ Там же.

делила новый виток развития всей советской культуры и искусства. Одной из важных задач создания органа была мотивация художников, мастеров театра, кино, музыки и живописи к воплощению «высокоидейных и художественно смелых произведений»⁶¹.

После упразднения в 1946 году Народного комиссариата просвещения управление культурной отраслью окончательно перешло к Комитету по делам искусств, который был создан ещё в 1936 году и какое-то время существовал параллельно с Наркомпросом. В 1953 году произошло историческое событие: в системе государственного устройства Советского Союза было сформировано Министерство культуры⁶² — первое подобное ведомство в мире. К созданию этого Министерства привело слияние ряда органов государственного управления: Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, Министерства кинематографии СССР, Комитета радиоинформации при Совете Министров СССР и др. Первым Министром был назначен партийный и государственный деятель, первый секретарь Центрального комитета Коммунистической партии (большевиков) Белорусской ССР П.К. Пономаренко. Впоследствии вклад в развитие культуры СССР сделали семь Министров культуры, среди которых значимое место занимает Е.А. Фурцева, возглавлявшая министерство с 1960 г. по 1974 г.

В процессе своего функционирования Министерство претерпело ряд существенных реорганизаций по совершенствованию системы управления: создавались профильные управления и отделы. Данные процессы проходили вплоть до выхода в 1969 году нового Постановления⁶³. В результате исполнительный орган власти включал в свой состав следующие профильные управления:

- театральные управления;
- управления музыкальными учреждениями;
- управления изобразительного искусства и охраны памятников;

⁶¹ Там же.

⁶² Постановление Совета Министров СССР от 20 июня 1953 г. № 1565 «Об утверждении Положения о Министерстве культуры СССР». Электронный ресурс. Режим доступа https://e-ecolog.ru/docs/cw_5hrptZMkhfafs0RVKU?ysclid=lyvw8vvwsr523413741. Дата обращения 21.07.2024 г.

⁶³ Постановление Совета Министров СССР «Об утверждении Положения о Министерстве культуры СССР» от 19 сентября 1969 г. № 759

- управления культурно-просветительских учреждений;
- Главную библиотечную инспекцию;
- управления кадров и учебных заведений;
- планово-финансовое управление (включавшее центральную бухгалтерию);
- управления внешних сношений;
- отделы капитального строительства и новой техники;
- отделы снабжения и т.д.⁶⁴

Основные черты Министерство культуры СССР сохранило и Министерство культуры Российской Федерации.

Таким образом, в начале 1920-х годов начался процесс формирования системы государственного партийного руководства культурой. Система имела центральные органы, подведомственные учреждения и подразделения, которые решали задачи согласно своему профилю. Весь административный ресурс был сконцентрирован в руках партийных комитетов.

Культурное воспитание и культурное просвещение документально фиксировались в качестве важнейших задач советского государства. Прослеживалось стремление государства реализовывать свои культурно-воспитательные намерения непосредственно через свои (государственные) органы.

Деятельность всех векторов культурной жизни (в т.ч. и художественной) регламентировалась и контролировалась государством. Ко второй половине XX века был создан и успешно функционировал первый в мире орган исполнительной власти в сфере культуры — Министерство культуры СССР, прообразом которого стал Наркомпрос. Минкульт осуществлял на государственном уровне управление народным просвещением, театрами, библиотечной системой, искусством и другими сферами. В связи с этим данные сферы подверглись трансформации под воздействием государства. Изменилась архитектура, изменился театр, живопись приобрела новый вектор. Все эти мероприятия подвергли трансформации и оказали

⁶⁴ Млечин Л.М. Фурцева // серия биографий «Жизнь замечательных людей», Москва, изд. «Молодая гвардия», 2011 г. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/J/'Jizn'_Zamechatel'nyh_Lyudey"_\(seriya\)/%cc%eb%e5%f7%e8%ed%20%cb.%cc._%20%d4%f3%f0%f6%e5%e2%e0.\(2011\).pdf](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/J/'Jizn'_Zamechatel'nyh_Lyudey). Дата обращения: 20.08.2024 г.

прямое воздействие на искусство, а также на декоративную и сюжетную составляющую предметов повседневного быта.

1.2 Концептуальные ориентиры советской культуры

Становление и развитие органа управления культурой, который прошёл долгий путь преобразований от Народного комиссариата просвещения до Министерства культуры СССР, не могло проходить в отрыве от общей политики партии большевиков и от идеологической и философской мысли основных партийных деятелей Советского Союза. Так, многие из них неоднократно высказывались о роли и месте культуры новом обществе. Великая Октябрьская социалистическая революция поставила перед страной и правительством новые задачи. К таким задачам относилась и революция в области культуры и идеологии. Строительство и укрепление нового общества было невозможно без общекультурного подъёма и трансформации духовного и вещественного мира человека. Лидер советского государства В.И. Ленин в своём выступлении на II Всероссийском съезде политпросветов в октябре 1921 года говорил: «После решённой задачи величайшего в мире политического переворота перед нами стали иные задачи — задачи культурные»⁶⁵.

Считалось, что научно-теоретический базис, который позволял правильно воспринимать закономерности многовекового развития культуры всего человечества, был разработан К. Марксом и Ф. Энгельсом. Ими были сформулированы базовые положения, которые позволяли осмысливать культуру прошлого, верно воспринимать современную культуру, а также выработать вектора развития новой культуры, которая связана с борьбой трудящихся за повышение качества жизни и построение коммунистического общества.

Политическими лидерами и идеологами Советского Союза во главе с Лениным были разработаны положения и тезисы о культурной революции, где отражены основные принципы, пути и методы культурных преобразований. При этом были отмечены и сложности таких трансформаций, одной из которых было отсутствие практического опыта в прежних теоретических трудах по вопросам строительства социализма и коммунизма. Советскому Союзу суждено было взять на себя роль первопроходца в данных вопросах. «Из всех социалистов, которые об этом

⁶⁵ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 1–55. М., 1958–1965.

писали, не могу припомнить ни одного изустного мне социалистического сочинения или мнения выдающихся социалистов о будущем социалистическом обществе, где бы указывалось на ту конкретную практическую трудность, которая встанет перед взявшим власть рабочим классом, когда он задастся задачей превратить всю сумму накопленного капитализмом богатейшего, исторически неизбежно-необходимого для нас запаса культуры и знаний и техники, — превратить всё это из орудия капитализма в орудие социализма»⁶⁶, — декламировал в своём выступлении Ленин.

На социалистическую культуру новой страны делались высокие ставки. Теоретик марксизма и политик В.Г. Плеханов верил в торжество революционного движения для культуры. Он считал, что в перспективе русская культура станет ключевой для всей Европы и встанет во главе борьбы за права трудового народа, за социалистические ценности и всеобщий мировой прогресс. В своей речи он отмечал: «Живуча русская жизнь!», — (цитируя А.И. Герцена), — Действительно, живуча! Не убьют её Пуришкевичи и Крупенские, Гермогены и Распутины! Россия идёт вперёд, несмотря ни на что!»⁶⁷. Он очень серьёзно подходил к работе с народными массами. Плеханов был убеждён, что нельзя разговаривать с народом, как с «ребёнком», с позиции «взрослого». По этому поводу политик говорил: «Народ — это ведь самая большая сила в историческом движении, народ — это великая вещь, и обращаться к нему с убаюкивающими сказками есть прямое и ничем неоправдываемое преступление. Идти в народ значит уметь говорить серьёзно, и, соответственно этому, облекать свою речь в простую, ясную и истинно-красивую форму»⁶⁸.

Одним из основных идейных вдохновителей культурной революции был А.В. Луначарский, который долгое время занимал пост Народного комиссара просвещения и на чьи плечи была возложена обязанность по культурному воспитанию и образованию граждан новорождённого социалистического государства. В ведении Наркомпроса находились следующие вектора культурного развития:

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Плеханов Г.В. Соч., т. XXIII, стр. 455 – 456.

⁶⁸ Плеханов Г.В. Искусство: «Сборник статей. Со вступительными статьями: 1) Л. Аксельрод-Ортодокс «Об отношении Г. В. Плеханова к искусству по личным воспоминаниям»; 2) В. Фриче «Г. В. Плеханов и научная эстетика». — Москва: «Новая Москва», 1922. — 216 с.

- ликвидация безграмотности;
- дошкольное образование;
- всенародное образование;
- издательское дело;
- управление литературой, театральными учреждениями, кино, искусством;
- развитие музеев и др.

Главная теоретико-практическая работа Луначарского была сосредоточена на конструировании и развитии новой культурной реальности в фарватере партийной идеологии. Своей работе он посвятил множество выступлений, в которых размышлял об актуальных проблемах коммунистической теории культуры. К вопросам, актуальность которых Луначарский стремился донести научному сообществу и другим слоям населения, относились:

- проблемы диалога революции и культуры;
- проблемы культуры и её классовости;
- проблемы содержания пролетарской и социалистической культур;
- роль и место культуры в процессе строительства социализма;
- непрерывность развития русской культуры и трансформация культуры в коммунистическую как квинтэссенция её развития;
- о роли интеллигенции в существовании культуры;
- о творчестве советского общества;
- о культурном воспитании личности и т.д.

Отдельное внимание главный идеолог советской власти уделял защите ленинской теории культуры, пропаганде партийных лозунгов и ценностей и разъяснению способов достижения революции в культуре. Это отразилось в некоторых его трудах и выступлениях: «О пролетарской культуре», 1918 г., «Революция и культура в России», 1923 г., «Ленин и искусство», 1924 г., «Десятилетие революции и культуры», 1927 г., «Культурная революция и общественность», 1929 г., «Ленин о культуре», 1930 г.

В них автор неоднократно выделял тезис о том, что именно воззрения В.И. Ленина являются основой культурного строительства⁶⁹. Ленин лично беседовал со всеми, кто участвовал в формировании новой культурной реальности. В своих разъяснениях вождь революции обращал внимание на две опасности, с которыми могут столкнуться деятели культурного фронта: отсутствие целостной идейной формы и «сектантство». «Если вы позволите произойти процессу рассасывания наших коммунистических начал, если вы растворитесь в беспартийной среде, это будет величайшее преступление. Но если вы замкнетесь в сектантскую группку, в какую-то касту завоевателей, возбудите к себе недоверие, антипатию среди больших масс... придется спросить с вас со всей строгостью революционного закона», — заключал Ленин⁷⁰.

Партия ставила себе задачи сложные и стратегические. Они заключались не только ликвидации безграмотности (обучении письму и чтению). Требовалось утвердить социалистическую идеологию на всех уровнях общественной жизни, т.е. сформировать новую социалистическую культуру, которая впитала бы в себя всё лучшее от «продуктов» человечества, но перешла бы на новый этап своего развития⁷¹.

Основу для верного выстраивания новой культурной парадигмы, осознания методологической базы, объяснения исторической смены культурных форм составлял классовый подход. Луначарский говорил: «История человеческой культуры проникнута насквозь борьбой классов, отдельные явления и силы представляют собой результат жизнестроительства классов, их самоутверждение в процессе их развития от возникновения к возвышению класса до того момента, когда он, осужденный безостановочным развитием экономических сил, сходит с исторической арены»⁷². Он же подчёркивал, что необходимость в революции в сфере культуры объясняется самой сутью нового общества, нового уклада жизни, выделения роли трудящихся в новом мире и т.д. А успех строительства социализма-коммунизма

⁶⁹ Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958.

⁷⁰ Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1969.

⁷¹ Брежнев Л.И. Ленинским курсом. Речи и статьи. Т. 2. М., 1970.

⁷² Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1–8. М., 1963 – 1967.

напрямую зависит от того, насколько быстро массы впитают в себя новые культурные тенденции, сумеют трансформировать знания в умения и навыки организовывать свою повседневность. Важность этих процессов обозначал В.И. Ленин в своих высказываниях, где он говорил, что культурная революция является колоссальным процессом, в котором принимают участие миллионы людей, общество и государственный организм. Все инстанции при этом должны были работать синхронно и упорядоченно для избегания духовного голода всего народа, который был не менее опасен, чем голод физический⁷³.

Культурная революция подразумевала проведение следующих мероприятий:

- перевод науки и научной отрасли на рельсы идеологии марксизма;
- формирование пролетарского искусства;
- внедрение народно-просветительских повесток во всех аспектах жизни граждан (для обгона ведущих европейских стран по уровню образованности населения);
- трансформация быта (жилищные условия, питание, досуг, семья, здравоохранение, физкультура и т.д.)^{74,75}.

Как видно из структуры, борьба с неграмотностью стоит не во главе всех задач, а лишь наравне с другими. В 1922 году политик-революционер Я.А. Яковлев в газете «Правда» опубликовал статью под названием «О пролетарской культуре и Пролеткульте»⁷⁶. В ней он писал именно о ликвидации безграмотности, однако Луначарский, поддержав статью, добавил, что Яковлеву следовало бы сконцентрировать внимание на том, что пролетарский народ способен и обязан решать более масштабные задачи, развивая отечественную науку, культуру и искусство. С этим согласился и В.И. Ленин⁷⁷.

⁷³ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1–8. М., 1963 – 1967.

⁷⁴ Богданов А.А. Культурные задачи нашего времени. М., 1911.

⁷⁵ Богданов А.А. О пролетарской культуре 1904 – 1924 // изд.тов-во «Книга», Ленинград, 1924 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003385705?page=1&rotate=0&theme=white>. Дата обращения: 05.08.2024.

⁷⁶ Яковлев Я.А. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте // Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932, изд. Искусства, г. Москва, 1980 г.

⁷⁷ Ревизия Ленинской теории культурной революции // Журнал «Большевик», 1924 г., вып. № 15

Для реализации мероприятий культурной революции предполагалось решить следующие задачи:

- провести мероприятия по ликвидации безграмотности (кампания по ликвидации) и повысить уровень культурной образованности населения;
- развить научный подход к осмыслению окружающей действительности у широких слоёв общества;
- создать новую рабоче-крестьянскую интеллигенцию;
- сформировать и развить у населения навык самостоятельного решения политических, культурных и бытовых вопросов;
- очистить культуру от буржуазного влияния и утвердить марксистские постулаты;

сформировать нового человека — всесторонне и гармонично развитого индивида, который будет являться творцом истории.

Важно, чтобы у индивида была развита внутренняя потребность в культуре, а также потребность к самообразованию и самовоспитанию. То есть мало ликвидировать безграмотность — необходимо сформировать у советского человека потребность в саморазвитии, чтобы интенсифицировать процесс развития культуры. Этому бы способствовало творческое мировосприятие новой реальности. В конце первой четверти XX столетия в России на художественном фронте развернулось противостояние в виде дискуссий, выступлений, художественных экспериментов и т.д. В начале 20-х годов активно обсуждались вопросы пролетарской культуры в целом. Необходимо было ответить на важный вопрос: каким же всё-таки должен быть Пролеткульт? С 1922 года по 1924 год бурно обсуждался вопрос взаимодействия литературы и политики. Следом обсуждались вектора политики Партии Большевиков в области эстетической концепции «левого» искусства.

Характерным для того периода было наличие большого количества разнообразных объединений и групп (в одной Москве насчитывалось больше тридцати обществ), каждая из которых имела как схожие взгляды, так и собственные суждения

о революции в искусстве. В этих группах были и люди, не вполне согласные с идеями мировой революции.⁷⁸

Одними из самых известных обществ были «Левый фронт искусства», «Зорвед», «Уновис» («Утвердители нового искусства»), «Обмоху» («Общество молодых художников») и т.д. В таких обстоятельствах Всероссийская коммунистическая партия (большевиков) подвергала анализу все процессы, протекающие в искусстве: литературе, архитектуре, живописи, ДПИ и т.д., а также боролась с «буржуазными» отголосками и обличала ошибки в художественных концепциях тех «левых» творцов, которые пытались в революционной «обёртке» представить империалистические продукты. Рассуждая о формировании нового облика искусства, целесообразно обратиться и к позиции основных идеологов того времени: В.И. Ленина, А.В. Луначарского и т.д.

На VIII съезде ВКП(б), который состоялся 18–23 марта 1919 года в Москве, Ленин сказал: «Заставить работать из-под палки целый слой нельзя, — это мы прекрасно испытали. Можно заставить их не участвовать активно в контрреволюции, можно устроить их, чтобы они боялись руку протянуть к белогвардейскому званию. На этот счёт у большевиков действуют энергично. Это сделать можно, и это мы делаем достаточно. Этому мы научились все. Но заставить работать целый слой таким способом невозможно. Эти люди привыкли к культурной работе, они двигали её в рамках буржуазного строя, т. е. обогащали буржуазию огромными материальными приобретениями, а для пролетариата уделяли их в ничтожных дозах. Но они все-таки двигали культуру, в этом состояла их профессия. Поскольку они видят, что рабочий класс выдвигает организованные передовые слои, которые не только ценят культуру, но и помогают проводить её в массах, они меняют свое отношение к нам. Когда врач видит, что в борьбе с эпидемиями пролетариат поднимает самодеятельность трудящихся, он относится к нам уже совершенно иначе. У нас есть большой слой этих буржуазных врачей, инженеров, агрономов, кооператоров, и, когда они увидят на практике, что пролетариат вовлекает в это дело все

⁷⁸ Н. Тихонов. Двойная радуга // Москва, 1969 г., с. 318.

более широкие массы, они будут побеждены морально, а не только политически отсечены от буржуазии. Тогда наша задача станет легче. Тогда они будут сами собой вовлечены в наш аппарат, сделаются его частью. Для этого идти на жертвы необходимо. Для этого заплатить хотя бы два миллиарда – пустяки. Бояться этой жертвы было бы ребячеством, ибо это значило бы не понимать тех задач, которые стоят перед нами...»⁷⁹

Из этого видно, что вождь революции, один из самых значимых идеологов советского государства, рассматривал переформатирование культурного сознания как единственный возможный инструмент для победы коммунистических идей над буржуазными. Требовалось превратить буржуазную культуру в культуру пролетарскую, сформировать из неё орудие идейной борьбы.

В самом начале постреволюционного периода Луначарский разработал ряд теоретических трудов:

- «Карл Маркс» (1918 г.);
- «Введение в историю религии» (1918 г.);
- «Коммунистическая пропаганда и народное просвещение» (1919 г.);
- «Идеализм и материализм» (1923 г.);
- «Философия школы и революция» (1923 г.);
- «Дальше идти некуда» (1924 г.);
- «Беседы по марксистскому миросозерцанию» (1924 г.);
- «Ленин» (1924 г.) и др.

В данных трудах советский политический деятель излагал значимые для становления советской философии положения и тезисы, поднимал проблемы, которые впоследствии активно обсуждались с представителями советской философской школы. Значимый объём текстов напрямую связан с обсуждением социокультурного строительства новой реальности.

Начало 20-х годов было ознаменовано выступлениями А.В. Луначарского, в которых он пропагандировал основы марксизма-ленинизма и пытался защитить их

⁷⁹ Восьмой съезд РКП (б) // Протоколы съездов и конференций всесоюзной коммунистической партии (б) под ред. Е. Ярославского. Изд. «Партийное издательство», г. Москва, 1933 г.

от «пагубного» влияния нигилизма. Представители последнего считали философию продуктом сугубо буржуазным, и поэтому некоторые мыслители предлагали вовсе избавиться от философской науки. Такие тенденции мешали развитию советской философской мысли как будущего культурно-идеологического фундамента. На решительную защиту философии встал народный комиссар просвещения. Он же отмечал, что такие антифилософские выступления беспочвенны и демонстрируют непонимание тех, кто выступает против философии как науки.

Луначарский считал, что между марксистской философией и революционной практикой существует непосредственная связь. Создание тандема между этими двумя парадигмами будет способствовать практическому решению вопроса построения общества новой формации. В выступлении против философского нигилизма он отмечал, что и К. Маркс и Ф. Энгельс, и В.И. Ленин постоянно осуществляли разработку философских учений в интересах философского и научного осмысления классовой борьбы, а также совершенствования практики революционной борьбы пролетариата⁸⁰.

Партийное руководство было от Луначарского несколько дальше, чем от его товарищей по партии, т.к. Нарком просвещения был немного в стороне от политики. По этой причине он не был избран в Политбюро ЦК РКП(б) несмотря на то, что сам Ленин считал Наркома просвещения «блестящим и веселым человеком»⁸¹.

Перед Луначарским стояла другая, но не менее важная, чем участие в партийном руководстве, задача — пересоздать мировоззренческие позиции советской интеллигенции, локомотива общественного сознания, и сделать так, чтобы этот класс взглянул на мир через призму марксизма. Он постоянно выступал перед разными научными сообществами, пытаясь донести основные тезисы соотношения новой философской мысли и конкретных наук. Нарком считал, что успешный поиск целостной методологии для исследования природы, общества, мышления и т.д. возможен только при задействовании марксистской идеологии. Диалектический

⁸⁰ Луначарский А.В. Человек нового мира. М., 1976.

⁸¹ О'Коннор, Тимоти Эдвард. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры: [Пер. с англ.] / Тимоти Эдвард О'Коннор. - Москва: Прогресс, 1992. С. 141.

материализм способствует формированию верной жизненной ориентации человека, выступая в качестве теоретико-практической основы. В связи с этим Анатолий Васильевич считал развитие в человеке «нового миросозерцания», проникающего «во всю нашу научную и просветительскую работу», одной из основополагающих задач⁸².

Именно диалектический материализм (по мнению Луначарского) позволил бы дать общую методологию для развития знания, выведения общих законов, развития окружающего повседневного мира и бытия, а также культуры и искусства. Вся деятельность в этом направлении строилась в контексте решения тех задач, которые поставил Владимир Ильич Ленин в своей статье «О значении воинствующего материализма»⁸³. Одной из важнейших задач было формирование философии и естествознания.

В её решении немаловажную роль сыграл А.В. Луначарский. Он не ограничивался общими рассуждениями о роли марксистско-ленинской философии в развитии науки и искусства. В своих работах он углублялся в конкретные методологические принципы, раскрывая их практическое применение в научном и художественном познании, акцентируя внимание на важности трёх ключевых принципов:

- партийности;
- объективности;
- конкретности исследования⁸⁴.

Партийность, по мнению Луначарского, не означала слепого следования догмам, а подразумевала активную позицию в борьбе за социалистическое преобразование общества. Объективность же требовала от исследователя глубокого анализа реальности, освобождённого от идеологических предрассудков. Конкретность исследования подразумевала изучение явлений в их историческом контексте с учётом конкретных социально-экономических условий. Особое внимание политический

⁸² Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1–8. М., 1963–1967.

⁸³ Ленин В.И. «О значении воинствующего материализма» // журнал «Под знаменем марксизма», Вып. № 3, 1922 г.

⁸⁴ О.А. Павловский «Луначарский» // М: изд. Мысль, 1980 г. – 207 с.

деятель уделял революционным процессам. Он рассматривал революцию как длительный противоречивый процесс и подчёркивал, что революция направлена на «полную ликвидацию капиталистического строя (т. е. частной собственности на орудия производства) и планомерный переход к коммунизму»⁸⁵. Революция включает в себя три составляющие:

- политическая революция;
- хозяйственная (бытовая) революция;
- культурная революция.

Такой комплексный подход позволял анализировать революцию во всей её многогранности и понимать взаимосвязь различных её аспектов. В ходе исследований новой социологической парадигмы ведущие советские учёные и идеологи анализировали буферный период между исчезновением Российской Империи и возникновением СССР, изучали особенности развития культуры в условиях социалистического строя. Важнейшей составляющей их работы была поддержка учений К. Маркса и В.И. Ленина о социалистической революции. Луначарский и его последователи отстаивали идеи о революционном, скачкообразном характере перехода от одной общественно-экономической формации к другой. Они же акцентировали внимание на теории Ленина, которая «рушит все хитросплетения теоретиков II Интернационала, рассчитывающих на спокойный и безболезненный переход от капитализма к социализму, на переход без революционных потрясений»⁸⁶.

В устных выступлениях, докладах и статьях партийных деятелей зарождались философские основания для существования новой культурной реальности. Луначарский как выдающийся мыслитель и пропагандист внёс значительный вклад в развитие марксистской методологии, придавая ей практическую силу и основываясь на конкретных реалиях революционного времени. Его работы до сих пор сохраняют актуальность, позволяя глубоко и всесторонне изучать историю революции и процессы социалистического строительства.

⁸⁵ Павловский О.А. Выдающиеся мыслители–марксисты: Луначарский. — М.: Мысль. — 1980

⁸⁶ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1–8. М., 1963–1967.

1.3 Воплощение государственных установок в повседневности

Формирование предметного фона советского человека происходило за счёт предметов повседневности, которые с одной стороны несли в себе функциональную составляющую, а с другой являлись проводниками политических и идеологических директив, разрабатывавшихся и внедрявшихся теоретиками марксизма-ленинизма и государственными органами. Изделия из фарфора стали свидетелями и непосредственными участниками данных процессов. Они в режиме реального времени отреагировали на смену культурно-бытовой парадигмы.

Начало процессам трансформации вещного мира было положено в 1918 году, когда В.И. Ленин разработал и предложил план монументальной пропаганды, согласно которому уничтожались «памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны» и начиналась разработка «проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции».⁸⁷

Идеи монументальной пропаганды зародились ещё во Франции во время буржуазной революции 1789 года, где жертвой событий стал «монумент» — крепость Бастилия, разрушенная до основания «революционными массами» и ставшая символом победы над старым режимом. В то же время революционные события и лозунги нашли отражение во французском фаянсе конца XVIII века. По замыслу же Ленина, пропаганда через монументы должна была способствовать проведению педагогической и просветительской деятельности среди населения. Схожие тенденции ранее были отражены в произведении Т. Кампанеллы «Город Солнца», в котором описывались украшения стен города фресками, служащими «для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории», которые «возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколе-

⁸⁷ Декрет Совета Народных Комиссаров № 416 «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» от 12 апреля 1918 года Известий Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов, выпуск № 74 от 14/1 апреля 1918 года.

ний». Учитывая схожесть замыслов «ленинской» пропаганды с сюжетом из рукописи Кампанеллы, можно предположить, что этот труд с высокой долей вероятности оказал влияние на часть решений и замыслов партийного руководства.

Согласно плану, по всей стране уничтожались памятники «царизму», разрушалось всё, что так или иначе могло напомнить о прошлом России. Вместе с тем строилось новое агитационное искусство «светлой» социалистической эпохи. Трансформации подверглись все аспекты культурно-художественной деятельности. Фарфору тоже было суждено стать агитационным материалом. Важно, что до этого предметы ДПИ редко использовались в государственных интересах. Вместо изящной ампишной и барочной росписи, разнообразных сюжетов и репродукций картин знаменитых художников, сцен из жизни дворян и романтических образов сельских жителей, украшавших царские сервизы, на фарфоре должны были появиться серп и молот, портреты главных деятелей революции, советские гербы и красные знамёна, а также образы главных творцов революции — рядовых рабочих и крестьян. Фарфоровая пластика из «неправдоподобных» пасторальных образов и мифологических сюжетов превращалась в зеркало бытовых и профессиональных аспектов жизни народа, взывая к осознанию важности труда.

Фарфоровые изделия являются важным элементом быта, поэтому усилия советской пропаганды не случайно были обращены на фарфоровую промышленность. До конца XIX века этот предмет ДПИ относился к элитарной культуре. Одной из важнейших задач советского коммунизма стала возможность поместить элитарные предметы в домах обычных граждан. Появление фарфоровой посуды и скульптуры у разных слоёв населения само по себе должно было повлиять на формирование положительного образа советской власти. Нанесение соответствующей атрибутики, коммунистических лозунгов и идей прочно закрепило бы в сознании обывателей необходимость «строительства светлого будущего» и следования призывам партии. Руководство страны предлагало сделать фарфор доступным каждому трудящемуся, сделать предмет, некогда означавший принадлежность к высшим сословиям, элементом быта представителей всех слоёв населения.

Советская власть организовала производство фарфоровых изделий на уже имеющихся предприятиях, построенных ещё в царской России. В начале XX века выделялись два наиболее крупных производителя фарфора. Первое предприятие — Императорский фарфоровый завод (ИФЗ) в Санкт-Петербурге, который и на сегодняшний день задаёт тон отечественной промышленности в этой области. Вторым по важности предприятием являлся Дулёвский завод фарфоровых изделий под Москвой.⁸⁸ Продукция этих предприятий стала одним из маркеров культурной трансформации периода становления советской государственности. Наиболее полно события времени отразили изделия ИФЗ, который в 1918 году был подчинён Народному комиссариату просвещения и переименован в Государственный фарфоровый завод (ГФЗ) с присвоением статуса испытательной керамической лаборатории республиканского значения⁸⁹. Художественным руководителем создания нового формата советского фарфора назначили С.В. Чехонина⁹⁰. Это решение коррелировало с Декретом СНК № 416 и планом монументальной пропаганды в целом. Новый формат предполагал массовое изготовление изделий из фарфора, на котором должны изображаться идейные мотивы, близкие народу, применяться свободные формы «яркого современного характера, которые ещё никто не решался применять к фарфору», с целью единения искусства с социалистической реальностью.⁹¹ Иными словами, фарфор должен был обеспечивать идеологическое воздействие в быту⁹². Однако в своей статье «Советский фарфор» А.В. Луначарский говорит о важности сохранения фарфоровой промышленности в советской России в качестве производителя не только утилитарных предметов, но и художественных единиц⁹³.

⁸⁸ Лаврова И.А., «Советский агитационный фарфор как новое слово в искусстве», международный научный журнал «Синергия наук», – 2017. – №15. – С. 659–663.

⁸⁹ Цветкова Г.В., Тылевич Т.А., Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. Пропилеи, Санкт-Петербург, 2019 г., с.112.

⁹⁰ Там же, с.116.

⁹¹ Луначарский А.В., Тройницкий С.Н., Филатов В.В., Транцеев С.А. «Советский фарфор» // Москва: Московское художественное издательство, 1927 год.

⁹² Васильева М.Е., Мичкова Д.А., Советское агитационно-массовое искусство 1920-х годов: плакат и фарфор, Международный студенческий научный вестник, 2017 г. – №6. Электронный ресурс, режим доступа: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17993>.

⁹³ Луначарский А.В., Тройницкий С. Н., Филатов В.В., Транцеев С.А. Советский фарфор, Москва: Московское художественное издательство, 1927 год.

В июле 1918 года в газете «Известия ВЦИК» Луначарский объявил конкурс на лучшие надписи и изречения. В обращении Наркома содержался призыв «отыскивать и присылать короткие, яркие, глубокие изречения, способные заставить задуматься прохожего человека и зародить искру светлой мысли или горячего революционного чувства в его душе»⁹⁴. После проведения конкурса и заседания комиссии по этому поводу сообщалось о представлении 28 изречений на рассмотрение Ленину, которые последний утвердил и рекомендовал к повсеместному размещению. Страницы газет и журналов, праздничные панно и постаменты памятников, мемориальные доски и, конечно, фарфоровые чашки, тарелки и другие изделия заpestрели новыми лозунгами.

Бесценный опыт работы в книжной и журнальной графике нового художественного руководителя ГФЗ, которого известный критик А.М. Эфрос называл «мастером советского ампира»⁹⁵, помог преобразить строгие советские лозунги, утверждённые партийным руководством, в элементы расписного декора, а шрифт и текст — в орнамент. Под его руководством на тарелки, блюда и чашки стали наносить такие изречения, как: «Да здравствует Советская власть!», обращение коммунистического манифеста «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Борьба родит героев», «Ум не терпит неволи!», «Общественное питание под огонь рабочей самокритики», «Тщательно пережевывая пищу, ты помогаешь обществу», «Не то важно, что есть, а то, с кем есть», «С высоких вершин науки можно раньше узреть зарю нового дня, чем там, внизу, среди сумятицы обыденной жизни», «Вперёд по ленинскому пути», «Спасти революцию – помочь голодающим», «В здоровом теле — здоровый дух», «Да здравствует всемирная гражданская война» и другие.⁹⁶ Имели место и цитаты, имеющие далеко не революционное происхождение: изречение, схожее со вторым посланием Святого Апостола Павла фессалоникийцам («Кто не работает, тот не ест»), и родственное новозаветному высказыванию лозунг «Кто не с нами, тот против нас» (в оригинале — «Кто не со Мною, тот против

⁹⁴ «Известия ВЦИК», вып. №152 от 20 июля 1918 года.

⁹⁵ Цветкова Г.В., Тылевич Т.А., Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. ПроPILEI, Санкт-Петербург, 2019 г., 116.

⁹⁶ Баютова М.С. Искусство на службе у власти: создание «нового человека» (на примере советского агитационного фарфора 1920-х годов), изд. Идеи и идеалы, 2021 г., Т. 13, № 1, ч. 2., с. 442–456.

Меня, и кто не собирает со Мною, тот расточает», Евангелие от Матфея, гл. 12, ст. 30). Повсеместно на фарфоровые изделия наносились портреты Ленина и советская символика: серп, молот, красные знамёна. Так сформировалось уникальное художественное явление — агитационный фарфор.

Первыми работами Чехонина стали юбилейное блюдо, созданное к 25 октября 1918 года (герб РСФСР в цветах), и большое овальное блюдо с автографами всех виднейших деятелей Октябрьской революции. Плечом к плечу в стенах завода над созданием советского искусства трудились такие знаменитые художники, как Р.Ф. Вилде, М.М. Адамович, В.Е. Татлин, З.В. Кобылецкая, М.В. Лебедева, К.С. Петров-Водкин и многие другие «локомотивы» отечественной живописи и искусства.⁹⁷

В числе первых были бисквитные бюсты К. Маркса и К. Либкнехта, выполненные скульптором ГФЗ В.В. Кузнецовым, а также бюст публициста-просветителя XVIII века Н.И. Новикова и рельеф «Декабристы» авторства Н.Я. Данько. Агитационный фарфор также запечатлел множество героев новой жизни: работницу завода, вышивающую знамя, матроса с красным революционным полотнищем, партизана Гражданской войны в походе, красноармейца — обычного рабочего с винтовкой, сотрудников милиции на страже правопорядка, крестьянок, а также многие другие социально значимые аспекты жизни общества. Скульпторы и художники создавали целые агитационные сцены, отражали изменение социального статуса людей, например, «буржуйку», продающую вещи, чтобы хоть как-то заработать на жизнь.

При создании изделий ставка делалась на красочность рисунка, который привлекал взгляд, а также простоту и лаконичность. В разработке проектов росписи широко учитывался успешный опыт создания советских плакатов. Однако особен-

⁹⁷ Цветкова Г.В., Тылевич Т.А., Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. ПроPILEI, Санкт-Петербург, 2019 г., с.120.

ностью росписи тарелок была их округлая форма, что обуславливало необходимость «вписать» прямоугольный плакат в круг. Поэтому декоративные возможности художника были существенно ограничены⁹⁸.

Одним из самых выдающихся фарфоровых изделий того времени стал набор шахмат «Красные и белые» сестёр Данько — художественное осмысление противостояния красной и белой армий (см. Ил. 1).⁹⁹ На шахматной доске через фарфор в аллегорической форме переданы два мира. Доска символизирует поле гражданской войны, на котором разворачивается конфликт. «Красные» — это красноармейцы в будёновках и галифе, рабочие и крестьяне, ладьи с парусами в виде пятиконечной звезды. «Белые» — это персонажи прошлого: король-скелет в рыцарских доспехах, полуобнажённая королева с опрокинутым рогом изобилия, из которого просыпаются золотые монеты, лейб-гвардейцы в блестящих кирасах и пешки в виде стянутых цепями рабочих.

Всплеск агитационных мотивов прослеживался и в изделиях Дулёвского фарфорового завода. Так, первым профессиональным художником Дулёво А.А. Колосовым в 1922 году был выполнен юбилейный столовый сервиз, подаренный рабочими завода к 5-летию революции В.И. Ленину. В 1922–1923 годах по рисункам Колосова была выполнена партия посуды для Центрального Дома крестьянина (см. Ил. 2)¹⁰⁰ на Трубной площади. Замечателен тот факт, что ручки у чашек этой партии были нетипичной формы: они представляли собой стилизованную под скрещенные серп и молот композицию. Аналогичные отголоски агитации возникли в изделиях завода начала 1930-х годов. После публикации статьи, критиковавшей «непролетарское» искусство Дулёвского завода, продукция мануфактуры запестрила революционно-тематическими рисунками и лозунгами «Завершим дело Ильича», «Культпоход», «Пионеры» и др.¹⁰¹

⁹⁸ Малинина Т.Г. Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение в архитектурно-художественных текстах советского времени, изд. Артикульт, 2018 г., №1 (29), с. 75–96.

Цветкова Г.В., Тылевич Т.А. Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. ПроPILEI, Санкт-Петербург, 2019 г., с.122.

¹⁰⁰ Алексей Колосов (автор рисунка). Чашка из комплекта посуды «Добро пожаловать в Центральный Дом крестьянина!». 1922. Дулёво. Официальный сайт «ГОСКАТАЛОГ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=467358>. Дата обращения: 23.10.2024 г.

¹⁰¹ Досужий Г. Живы ещё маркизы!, журнал «За пролетарское искусство», 1932. – № 2. – С. 16.

Революционные тенденции продолжали проявляться в нетипичных формах, изобретённых художниками-авангардистами. Они также стали своеобразной революционной пропагандой: происходил пересмотр художественной ценности, рождались самые смелые формы, выражающие протест наукам и постулатам «старой школы». Художники шли в ногу с прогрессом социализма, творя новое, современное, прогрессивное. Воплощение идей нового строя жизни и культурно-эстетических ценностей происходило через композиции, состоящие из совокупности геометрических фигур, выстроенных и расписанных по канонам супрематизма. На ГФЗ была открыта первая художественная лаборатория под руководством ученика К.С. Малевича Н.М. Суетина. Под началом Суетина творческий коллектив ГФЗ органично воплощал прогрессивные идеи супрематизма, кубофутуризма и минимализма в своей продукции¹⁰².

Несмотря на очевидное стремление советской власти обеспечить массовое использование фарфора, фарфоровые изделия всё равно оставались элитарными. Чтобы переформатировать сознание обывателя и интегрировать в него определённые установки, было нужно время. В одном из своих выступлений перед рабочими ГФЗ М.В. Калинин говорил, что «весь рабочий класс и крестьянство поблагодарят рабочих фарфорового завода за то, что они сохранили им это изящное производство», а также, что «постепенно, но несомненно разовьётся вкус у наших трудящихся к изящной жизни, к изящной обстановке» и они «потянутся и к фарфору, будут понимать, сколько радости может доставить становящейся постепенно все более уютной квартире рабочей семьи красивое фарфоровое произведение»¹⁰³. Однако всё же в 1920-е годы агитационный фарфор закономерно стал элитарным видом декоративно-прикладного искусства.

¹⁰² Официальный сайт ИФЗ, История завода, электронный ресурс, режим доступа: http://www.ipm.ru/o_zavode/istoriya_zavoda.

¹⁰³ Луначарский А.В., Тройницкий С.Н., Филатов В.В., Транцев С.А. Советский фарфор, Москва: Московское художественное издательство, 1927 год.

Одна из основных причин — сложность, длительность и трудоёмкость изготовления высокохудожественного фарфора¹⁰⁴. В своих трудах в 1924 году Э.Ф. Голлербах писал, что производительность рядовых рабочих напрямую зависит от сложности работы. Художник, расписывающий сервиз со сложным узором, имел возможность выполнить не более двух тарелок в день; вещей средней сложности выпускалось по 8–19 единиц в день; обыкновенной посуда — по 20–30 штук за рабочую смену. Физически не было возможности производить изделия в таком количестве, чтобы их цена была невысокой, а предложение на рынке соответствовало спросу и обеспечивало доступность низшим слоям населения. В дополнение к этому, предприятия долгое время закупали сырье для производства фарфоровой массы за границей. Сложная экономическая ситуация в стране не могла обеспечить регулярность закупок, а утеря опыта использования отечественных материалов первое время сказывалась на качестве производимых изделий. Эти обстоятельства в совокупности также препятствовали широкому распространению фарфора.

Вместе с тем, практически сразу агитационный фарфор стал предметом экспорта молодой советской республики¹⁰⁵, начал демонстрироваться на международных выставках. Начиная с 1920 года предметы декоративно-прикладного искусства РСФСР экспонировались за рубежом. Советские разделы выставлялись в Риге, Берлине, Стокгольме, Милане, Брюсселе, где фарфор имел большую популярность среди посетителей.¹⁰⁶ На Парижской международной выставке современных декоративных и промышленных искусств, проходившей с 28 апреля по 25 октября 1925 года, на советской экспозиции было выставлено около 300 изделий из фарфора, выполненных советскими мастерами в период с 1917 года по 1924 год. Эти экспонаты произвели настоящий фурор. Художники А.В. Щекотихина-Потоцкая, З.В. Кобылецкая, Р.Ф. Вильде, Н.М. Суетин, С.В. Чехонин, А.Т. Матвеев, Н.Я. Данько,

¹⁰⁴ Поортен Т., Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе под ред. Э. Голлербаха и М. Фармаковского, Гос. изд-во, Ленинград, 1924 г., с. 24–32.

¹⁰⁵ Васильева М.Е., Мичкова Д.А., Советское агитационно-массовое искусство 1920-х годов: плакат и фарфор, Международный студенческий научный вестник, 2017г. – №6. Электронный ресурс, режим доступа: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17993>.

¹⁰⁶ Лаврова И.А., «Советский агитационный фарфор как новое слово в искусстве», международный научный журнал «Синергия наук», – 2017. – №15, с. 659–663.

Д.И. Иванов и В.В. Кузнецов получили золотые и серебряные медали выставки.¹⁰⁷ А.В. Луначарский в своём приветствии к победителям писал следующее: «Где бы и как бы в России или за границей не говорили теперь об успехах в области художественной промышленности, всегда в первую очередь говорят о ГФЗ»¹⁰⁸. Экспозиция выставки в Париже, после проведения основного мероприятия, ещё дважды организовывалась в неофициальном формате по просьбе коллекционеров.¹⁰⁹ Государственный фарфоровый завод начал принимать частные заказы¹¹⁰. Как следствие, произошло формирование высокой цены данных изделий на коллекционном рынке.

Таким образом, агитационный фарфор является уникальным феноменом в истории мирового декоративно-прикладного искусства и наглядно демонстрирует, как изменилось русское искусство с приходом к власти большевиков. Качество его художественной составляющей, несомненно, велико и представляет интерес для изучения и анализа, а содержание отражает историческую эпоху и ценностно-культурную составляющую советского общества в контексте данного периода. Впервые простые трудящиеся увидели свои наиболее правдоподобные образы, воплощённые в благородном материале, а мотивы стали по-настоящему близки народу.

Призванный стать инструментом внутренней политики, агитационный фарфор по ряду объективных и субъективных факторов превратился в предмет элитарной культуры и на этапе своего рождения был не в состоянии выполнить своей главной задачи – прийти в каждый дом советских граждан с целью формирования идей социализма. Но этим же была подтверждена верховность искусства над властью, человеческими амбициями и желаниями. То, что создано талантливыми людьми, во что вложен труд и к чему прикасается рука высококвалифицированного мастера, вопреки всему не может стоить дёшево и не может быть у каждого.

¹⁰⁷Цветкова Г.В., Тылевич Т.А., Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. ПроPILEI, Санкт-Петербург, 2019 г., с.123

¹⁰⁸ Там же, с.116.

¹⁰⁹ Там же, с.123.

¹¹⁰ Баятова М.С. Искусство на службе у власти: создание «нового человека» (на примере советского агитационного фарфора 1920-х годов), Идеи и идеалы, 2021 г. – Т. 13, № 1, ч. 2, с. 442–456.

Вместе с тем высокохудожественные, яркие и нетипичные изделия неожиданно выполнили свою функцию на другом немаловажном фронте. Успех международных выставок, популярность среди иностранных коллекционеров, размещение лучших образцов в советских дипломатических представительствах пропагандировали советские лозунги и демонстрировали социалистическую атрибутику за пределами государства, продвигая культуру и ценности страны советов. Наряду с авангардной живописью и архитектурой, изделия из фарфора послужили сильной рекламой, своеобразной демонстрацией «бренда» нового общественно-политического строя России. Это способствовало формированию образа и популяризации культуры молодого советского государства на мировой арене¹¹¹.

¹¹¹ В основу параграфа легли материалы, опубликованные в научной статье Лукьяненко Е.В. «Советский агитационный фарфор: идеология vs искусство», научный журнал Вестник РГГУ, серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г.

ГЛАВА 2. ФАРФОРОВО-ФАЯНСОВАЯ ИНДУСТРИЯ В СССР: ТОПОСЫ, НУМЕНКЛАТУРА, КАДРЫ

2.1 Предприятия фарфорово-фаянсовой промышленности Советского Союза

Советское государство в самом начале своего существования ставило перед собой задачу культурного воспитания и просвещения своих граждан, а также оказания идеологического воздействия на общественное сознание. Для этого задействовался широкий набор инструментов. Таким инструментом стали предметы повседневности, важное место среди которых занимают фарфоровые изделия. Для эффективной реализации мероприятий необходимо было наладить массовый выпуск артефактов, которые могли бы стать частью ежедневного быта широких слоёв населения. С этой целью в Советском Союзе была организована особенная система по производству фарфорово-фаянсовых изделий.

Так, уникальность и самобытность советского фарфора начала зарождаться почти сразу после Октября 1917 года. В то время фарфорово-фаянсовая промышленность (ФФП) претерпевала упадок из-за экономических и политических затруднений межреволюционного периода и неустойчивого положения СССР на международной арене. Гражданская война также негативно отразилась на экономике страны. Чтобы решить трудности с функционированием крупных промышленных предприятий, большевики начали процесс национализации, в результате которого управление ключевыми предприятиями переходило в руки государства¹¹². Под эти процессы попали заводы по производству керамики и фарфора

В первое время основные мощности фарфорово-фаянсовой промышленности СССР развивались на базе мануфактур, оставшихся со времён царской России, ко-

¹¹² Декрете Совета Народных Комиссаров РСФСР «О национализации крупных промышленных предприятий» от 28 июня 1918 года. Электронный ресурс. Режим доступа – https://libussr.ru/doc_ussr/ussr_311.htm. Дата обращения: 03.06.2024 г.

торые функционировали в условиях дефицита рабочей силы, сырья и топлива. Основная продукция определялась нуждами фронтальной и хозяйственной деятельности страны. Данные условия объективно препятствовали развитию именно художественного фарфора, производство которого требует особых творческих усилий. Однако руководство страны даже в таких условиях осознавало необходимость культурно-эстетического воспитания граждан.

В 1920 году был организован IV Всероссийский съезд рабочих стекольной и фарфоровой промышленности¹¹³, что способствовало обмену опытом между трудовыми коллективами, их сплочению. Одной из задач съезда была координация производственных мощностей предприятий. На мероприятии обсудили направления развития керамической промышленности Советской республики.

На начальном этапе становления ФФП СССР единственным предприятием, выпускающим художественный фарфор, был Государственный фарфоровый завод. На тот момент он уже являлся векторообразующим предприятием для всей отрасли. Однако начало 1920-х годов стало и началом освоения другими, вновь созданными предприятиями, процесса выпуска художественных изделий нового формата.

В этот период мануфактуры по производству художественной керамики перешли в подчинение Народному комиссариату просвещения, главой которого был А.В. Луначарский. ГФЗ в 1921 году перешёл в подчинение Управления академическими центрами, что делало его точкой формирования культурной реальности наравне с другими ведущими учреждениями культуры. Вся работа предприятий попала в орбиту влияния культурной политики страны Советов, а продукция стала своеобразным зеркалом, отражающим основы идеологии. Декрет Совета народных комиссаров «О памятниках Республики» можно считать одним из главных законодательных актов в этом отношении¹¹⁴. Следуя руководящим документам, художники заводов старались наиболее полно отразить основные идеи монументальной

¹¹³ Газета «Правда» от 30 апреля 1920 г. № 92.

¹¹⁴ Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959.

пропаганды, изготавливая новые артефакты, непохожие на дореволюционные изделия, и снабжая их «рисунками революционного характера»¹¹⁵.

Не только ГФЗ закладывал фундамент советского декоративно-прикладного творчества: с начала 1920-х годов XX века заявили о себе такие крупные предприятия, как Дулёвский, Дмитровский, Тверской (Конаковский фаянсовый завод) и др. предприятия. На этих предприятиях начала появляться изделия, оформление которых следовало принципам нового культурно-художественного курса. Наиболее активно этот процесс проходил на Дулёвском фарфоровом заводе, который ещё в 1922–23 годах стал флагманом в разработке новаторских идей благодаря молодому художнику А. Колосову. Предприятие в подмосковном рабочем посёлке Ликино-Дулёво было основано в ещё 1832 российским промышленником Т.Я. Кузнецовым. Через двадцать лет Кузнецов смог вывести предприятие на передовой уровень, сделав его одним из самых успешных в Российской Империи. На предприятии уже в то время начало налаживаться массовое производство простой и доступной посуды. В 1918 году мануфактура была национализирована и получила новое название — Дулёвский государственный фарфоровый завод, а в 1923 году вошла в состав Объединения государственных фарфорово-фаянсовых фабрик центрального района Российской Советской Федеративной Социалистической Республики (РСФСР) «Центрофарфортрест»¹¹⁶. Позже, в 1924 году, Дулёвскому заводу присвоено имя газеты «Правда».

Отличительной особенностью выпускаемой продукции было то, что она всегда носила в себе черты русского характера, национальных традиций и обычаев, а художники реагировали на культурные тенденции и умело воплощали их в своих работах. Тогда же, практически с самого начала существования новой социалистической реальности, фабрика вошла в фарватер новых революционных тенденций, не забывая при этом и про сложившиеся традиции. Значительные заслуги на этом поприще принадлежат главному художнику завода П.В. Леонову, который занимал

¹¹⁵ Газета «Известия» от 7 сентября 1918 года.

¹¹⁶ Российский государственный архив экономики. Ф. 8013 «Государственный центральный фарфорово-фаянсовый трест (Центрофарфортрест) ВСНХ РСФСР»

свою должность более 40 лет.¹¹⁷ Будучи выходцем из текстильной промышленности, Пётр Васильевич сумел переложить эстетичный узор ткани на белизну фарфора. Это и стало одной из основных особенностей его творчества.

Великая Отечественная война заставила перестроить производство под нужды фронта и приостановить выпуск бытовых предметов. Однако в 1950-е годы производство вышло на довоенный уровень. Этому способствовала усердная работа таких известных художников, как И.Г. Конькова, А.И. Прохорова, Ф.Ф. Маслова, В.К. Яснецова, С.Г. Аникина, С.Е. Медведева, А.Г. Сотникова, П.М. Кожина, А.Д. Бржезицкая, О.М. Богданова, Н.А. Малышева, Г.Д. Чечулина, Е.И. Гатилова и др.

В 1923 году прошла Всероссийская сельскохозяйственная и художественно-промышленная выставка в Москве¹¹⁸. Она обозначила начало новой эры фарфорового искусства. Дулевская фарфоровая фабрика, ранее известная своими традиционными изделиями, представила публике обновлённые работы, отличающиеся смелыми формами и яркой, броской росписью. Известный критик Я.А. Тугендхольд отметил прогресс Дулёво, признав, что фабрика превзошла даже знаменитый Государственный фарфоровый завод. Он же раскритиковал Государственный фарфоровый завод за чрезмерную концентрацию на «графической красоте» и недостаточное внимание глубине и содержанию фарфоровой живописи. Дулёвские художники, наоборот, с энтузиазмом отражали в своих работах дух революции, её лозунги и идеи. Чёткие, лаконичные композиции революционного содержания заняли центральное место в векторе художественного развития завода. Яркий пример этой новой эстетики — чайный сервиз авторства А.А. Колосова, созданный в 1925 году. Надпись «СССР – 1925» и образ серпа и молота на фарфоре символизировали новую эпоху. Художники смело отвергли устаревшие формы и условности традиционного фарфора, создав уникальное украшение с минимальным использованием художественных средств. Простота и конкретность, воплощающие идею искусства для всех, быстро распространились в художественной среде. Художники других

¹¹⁷ Андреева Л. Расписной фарфор Петра Леонова // Декоративное искусство СССР. — 1969. — № 8.

¹¹⁸ Тугендхольд Я.А. «Выставка художественной промышленности в Москве» // журнал «Русское искусство» № 2-3 от 1 февраля 1923 г.

предприятий (Дмитровской фарфоровой фабрики, завода «Пролетарий», Тверского фаянсового завода имени М.И. Калинина) взяли на вооружение революционную эстетику. С 1918–19 годов коллектив художников Государственного фарфорового завода активно участвовал в формировании нового стиля советского фарфора. В отличие от Дулёвского завода, коллектив ГФЗ придерживался более традиционного подхода, стремясь сохранить элементы классического фарфора. Художники ГФЗ внесли значительный вклад в развитие декоративно-прикладной отрасли и формирование нового советского фарфора, тем самым вызвав интерес к сфере художественных коллективов других предприятий. 25 ноября 1926 года открылась выставка, которая стала своеобразным итогом начального этапа развития советского фарфора. Достижения советских художников-фарфористов отмечал Луначарский: «Ныне, под руководством Центрофарфортреста, его инженеров и художников, наш фарфор вновь расцвел небывалым образом. Мотивы более близкие к народу, мотивы тех свободных форм ярко современного характера, которые ещё никто не решался применить к фарфору, мотивы идейные, связывающие через надписи и рисунки фарфор с нашей современностью, — всё это, с сохранением необычайного вкуса и с проявлением тончайшей изобретательности в художественном производстве фарфорового завода, и придало советскому фарфору значительный художественный вес, настолько, что к русскому фарфоровому производству стали проявлять небывалый интерес во всех странах Европы... Несомненной наградой для него является и то, что в тех случаях, когда он может сделать своё производство сколько-нибудь дешёвым и доступным, он находит широкий отклик и у нас, внутри страны, и притом не среди НЭПманов, а среди крепкого, трудового нашего гражданства»¹¹⁹.

В конце 1920-х годов задачи по индустриализации страны вошли в приоритет и стали преобладающими в информационном поле советского общества. Это оказало непосредственное влияние и на стилевые признаки фарфоровых артефактов,

¹¹⁹ Советский фарфор. Статьи А.В. Луначарского, С.Н. Тройницкого, В.В. Филатова и С.А. Транцеева (художественная редакция С. А. Абрамова, обложка С. Чехонин), Москва: Московское худож. изд-во, 1927 г. (Л.: гос. тип. им. Ив. Федорова), 22 с.

которые только начали формироваться. Суть нового стиля стала ясна лишь к середине 30-х годов, когда отрасль получила более очевидные. Тогда же началась активная индустриализация, которая коснулась и фарфорово-фаянсовой промышленности. В начале первой пятилетки (1928–1932 гг.) советская фарфоро-фаянсовая промышленность столкнулась с серьёзными вызовами. Отсутствие единой стратегии, нормативно-правовой и технической документации, а также устаревшая техническая инфраструктура тормозили развитие отрасли. Необходимо было модернизировать оборудование, чётко определить специализацию заводов, внедрить стандарты производства и создать новые предприятия. В 1927 году был предпринят радикальный шаг — реорганизация отрасли. Три крупных треста объединили предприятия по территориальному признаку. «Центрофарфортрест»¹²⁰ стал центром фарфорового производства в центральной России и на северо-западе страны, включая Ленинград (Санкт-Петербург) и Новгород. «Сибфарфортрест»¹²¹ объединил Хайтинский и Красноярский заводы, став ядром фарфоровой промышленности Сибири. В Украинской Советской Социалистической Республике (УССР) был создан трест «Укрфарфорфаянс»¹²², который включал в себя десять новых заводов, призванных обеспечить республику качественной посудой и декоративными изделиями. Создание этих мощных объединений положило начало процессу специализации фабрик и заводов. В РСФСР наметились лидеры фарфорового производства. Среди них выделялись Дулёвский, Дмитровский, Первомайский и Хайтинский заводы (1-я Государственная Хайтинская фарфоровая фабрика «Сибфарфор»), а также фабрики «Пролетарий» и «Красный фарфорист». Фарфоровое производство на территории УССР развивалось вокруг Барановского, Городницкого, Довбышевского и Коростенского заводов. Фаянсовая посуда производилась на Волховской, Тверской и Песоченской фабриках, а также на Будянском, Каменнобродском и Полонском заводах. В то время как заводы осваивали массовое производство посуды и декоративных изделий, Ленинградский фарфоровый завод, сохранивший статус

¹²⁰ Об утверждении устава государственного промышленного треста под наименованием «Государственный Центральный Фарфоро-фаянсовый Трест «Центрофарфортрест»» // Собрание узаконений и распоряжений рабочекрестьянского правительства № 148 от 4 ноября 1928 г.

¹²¹ Газета «Сибирь Советская» вып. №167 от 29 июля 1929 г.

¹²² Школьная О. «Киевский художественный фарфор XX столетия» // Киев, изд. День Печати, 2011 г.

художественного центра, продолжал создавать образцы продукции для всей отрасли. Именно в Ленинграде разрабатывались новые формы, орнаменты и технологии, которые затем тиражировались на других заводах. Важно отметить, что создание трестов и специализация предприятий были не единственными факторами, влиявшими на развитие ФФП. В этот период активно внедрялись новые технологии, модернизировалось оборудование, и, что особенно важно, развивалась система профессионального образования. Строились новые учебные заведения, где готовились квалифицированные кадры для фарфоро-фаянсовой промышленности. Особое внимание уделялось развитию дизайнерской школы. Художники и дизайнеры, работавшие в отрасли, не только создавали декоративные элементы, но и разрабатывали новые формы посуды, вдохновлённые народными традициями, новыми технологиями и актуальными стилями. В результате советская фарфоро-фаянсовая промышленность не просто обеспечивала население качественной посудой, но и становилась важным элементом национальной культуры, формируя свой уникальный стиль, который был узнаваем как в СССР, так и за рубежом.

В интересах равномерного выпуска продукции для своевременного удовлетворения бытовых потребностей населения было необходимо согласовать работу фабрик по всей стране. Рассогласованность приводила к тому, что товарный дефицит неконтролируемо сменялся проблемой переизбытка товаров. Теперь же с расширением географии производств и подконтрольности выпуска продукции были созданы предпосылки для равномерного и массового обеспечения населения необходимыми в быту предметами, которые выполняли как утилитарные, так и декоративные функции. К концу 1930-х годов сформировалась система производства фарфоро-фаянсовой продукции. Трансформация системы в довоенный период и открытие новых фабрик дали возможность нарастить выпуск массового фарфора и существенно расширить ассортимент продукции. Также продолжался процесс импортозамещения: заводы начинали переходить на использование отечественного сырья. Жизненно необходимыми материалами (каолин, полевой шпат и глина)

промышленность стали обеспечивать такие регионы, как Украинская ССР (обогащительные фабрики Просяновского и Глуховецкого месторождений), Карелия и Советское заполярье, а также Донецкая область и другие регионы.

В период Великой Отечественной войны ряд мануфактур был разрушен, остальные эвакуированы в тыл. Производство переориентировалось на выпуск продукции военного двойного назначения. После войны ФФП стала возрождаться. Из эвакуации возвратились существующие предприятия, были созданы новые. В период с конца 1950-х годов по середину 1970-х запустили девятнадцать новых центров производства (Табл. 1). Почти все предприятия оснастили современным оборудованием, позволяющим поддерживать массовое производство и удовлетворять запросы населения. В результате темпы производства выросли почти в два с половиной раза по сравнению с довоенным периодом. Итогом модернизационных мероприятий стал рост трудовой результативности более чем в два раза, был повышен уровень механизации производства. К 1975 году фарфорово-фаянсовая промышленность СССР насчитывала в своём составе более сорока предприятий, среди которых были фарфоровые заводы, фаянсовые заводы, заводы по производству майолики, опытно-экспериментальные заводы, машиностроительный и завод по производству красок. Основные предприятия отражены в Таблице 1.

Таблица 1. Основные центры фарфорово-фаянсового производства в СССР¹²³

№ п/п	Название завода	Географическое положение
1.	Ленинградский фарфоровый завод	г. Ленинград
2.	Дмитровский фарфоровый завод	пос. Вербилки (Московская обл.)
3.	Дулёвский фарфоровый завод	г. Ликино-Дулёво (Московская обл.)
4.	Барановский фарфоровый завод	г. Барановка, Житомирской обл.
5.	Богдановический фарфоровый завод	г. Богданович, Свердловская обл.
6.	Бориславский фарфоровый завод	г. Борислав, Львовская обл.
7.	Будянский фаянсовый завод «Серп и Молот»	пос. Буды, Харьковская обл.
8.	Владивостокский фарфоровый завод	г. Владивосток

¹²³ Насонова И.С., Насонов С.М., Гольский И.А., Дворкин Г.Л. Марки советского фарфора, фаянса и майолики // М., Изд. «Среди коллекционеров», 2009 г., в 2-х т. 320 с.

9.	Производственное объединение «Гжель»	Московская обл., д. Турыгино
10.	Городницкий фарфоровый завод	пос. Городница, Житомирская обл.
11.	Добрушский фарфоровый завод	г. Добруш, Гомельская обл.
12.	Довбышевский фарфоровый завод	пос. Довбыш, Житомирская обл.
13.	Дружковский фарфоровый завод	г. Дружковка, Донецкая обл.
14.	Ереванский фаянсовый завод	г. Ереван
15.	Киевский экспериментальный керамико-художественный завод	г. Киев
16.	Кировский завод фарфора	г. Киров
17.	Завод сувениров из Кисловодска	г. Кисловодск
18.	Конаковский фаянсовый завод имени М.И. Калинина	г. Конаково, Тверская обл.
19.	Коростеньский фарфоровый завод	г. Коростень, Житомирская обл.
20.	Краснодарский фарфоро-фаянсовый завод «Чайка»	г. Краснодар
21.	Кремгэсовский керамический завод	г. Светловодск
22.	Кузьяевский фарфоровый завод	пос. Кузьяевск, Московская обл.
23.	Минский фарфоро-фаянсовый завод	г. Минск
24.	Октябрьский фарфоро-фаянсовый завод	г. Октябрьск, Башкирская АССР
25.	Олевский фарфоровый завод	г. Олевск, Житомирская обл.
26.	Первомайский фарфоровый завод (Песочное)	пос. Песочное, Ярославская обл.
27.	Полонский завод художественной керамики	г. Полонное, Хмельницкая обл.
28.	Полонский фарфоровый завод (Полонное)	г. Полонное, Хмельницкая обл.
29.	Полтавский фарфоровый завод	г. Полтава
30.	Прокопьевский фарфоровый завод	г. Прокопьевск, Кемеровская обл.
31.	Фарфоровый завод «Пролетарий»	пос. Мста, Тверская обл.
32.	Рижская керамическая фабрика	г. Рига
33.	Рижская фарфоровая фабрика Эссена	г. Рига
34.	Рижская фарфоро-фаянсовая фабрика	г. Рига
35.	Славянский керамический комбинат	г. Славянск
36.	Сысертский завод керамических изделий	г. Сысерть, Свердловская обл.
37.	Тбилисский керамический комбинат	г. Тбилиси
38.	Хайтинский фарфоровый завод и др.	пос. Мишелёвка, Иркутская обл.

В период с 1950 по 1960 годы наблюдается стремительное развитие художественной промышленности. Это неразрывно связано с государственной политикой по развёртыванию масштабной строительной кампании, целью которой было обеспечение жильём советских граждан. После войны начался острый жилищный кризис. Преодолеть его предполагалось за счёт массового жилищного строительства. Под руководством Н.С. Хрущёва была развёрнута масштабная программа, в основе которой лежала постройка типовых сооружений для проживания граждан Советского Союза. Люди стали массово получать собственные жилые пространства, обустройство и наполнение которых было полностью подконтрольно им самим.¹²⁴ Теперь гражданам открывалась возможность самостоятельно, на свой вкус обустроить свой локус. С другой стороны, стандартизация жилого строительства привела к максимальному упрощению конструктивных схем и архитектурных приёмов. Тенденция домостроения по типовым схемам в контексте отказа от излишней оформительской составляющей создала предпосылки к «механической стандартизации всех деталей отделки интерьера»¹²⁵.

Вставал вопрос о необходимости компенсации излишней простоты помещений за счёт художественной составляющей. Это послужило очередным толчком к развитию декоративно-прикладной отрасли. Сами жильцы новых квартир стали своеобразными заказчиками изделий художественной промышленности, главное направление развития которой было определено на XXI съезде КПСС. На съезде обсуждались в том числе и особенности строительной программы. Так, перед предприятиями фарфорово-фаянсовой промышленности встала задача наращивания выпуска продукции культурного и повседневного обихода, трансформация ассортимента, форм, в том числе и художественных, для удовлетворения запросов граждан¹²⁶.

В то же время широкая география производств порождала свои особенности. Предприятия располагались по всей стране: от УССР до Дальнего Востока. На каждой территории, где располагались фабрики, проживали свои народности:

¹²⁴ Григорьева А.Г. Решение жилищной проблемы советских граждан в годы «оттепели» // Теория и практика общественного развития. — 2010. — № 4. — С. 239

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Для нашего быта // Декоративное искусство СССР. — 1960. № 5 (30). — С. 16.

украинцы, белорусы, русские, ненцы, народы финно-угорской языковой группы и т.д. В этой связи каждое локальное производство производило не только привычные всем жителям СССР типовые товары, но и товары, создаваемые в соответствии с местной культурно-художественной традицией.

Так, на Хайтинском фарфоровом заводе родились уникальные артефакты: скульптуры Д. Воронцовой «Северянка» (см. Ил. 3)¹²⁷ и «Охотники» (см. Ил. 4)¹²⁸. Работы имели явный отпечаток самобытности северных народов, отражали их повседневность. В 1970-х годах на заводе производили посуду «Северные мотивы», которая была декорирована соответствующими узорами и сюжетами из фольклора северных этнических групп.

Культуру народа Украинской Советской Социалистической Республики запечатлел Городницкий фарфоровый завод, который находился в Житомирской области Украинской ССР. Примерами тому являются композиция «Карась» и «Казачья Одарка» (см. Ил. 5)¹²⁹, скульптура «Тарас Бульба» и другие. Ещё одним примером проявления региональных традиций в фарфоровой продукции является ассортимент Рижского фарфорового завода. В 1950-х годах на фабрике художницей Л.А. Новоженец была создана скульптура «Латышский народный танец» (см. Ил. 6).¹³⁰ В центре композиции юноша, исполняющий национальный танец. В фарфоре также запечатлён традиционный костюм — это позволяет рассматривать артефакт не только как декоративный элемент, но и как инструмент изучения национальной культуры и традиций. Подобными «Латышскому народному танцу» являются скульптурная группа «Юноша и девушка в национальных костюмах» (см. Ил. 7)¹³¹, а также декоративное блюдо с изображением национального латвийского танца (см. Ил. 8).¹³²

¹²⁷ Скульптура «Северянка». 1970-е. Хайта. Высота 6,5 см. Скульптор и художник Д. Воронцова. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / К-2267

¹²⁸ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16718576>. Дата обращения 03.06.2024 г.

¹²⁹ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=44657286>. Дата обращения 03.06.2024 г.

¹³⁰ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21337681>. Дата обращения 03.06.2024 г.

¹³¹ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18840269>. Дата обращения 03.06.2024 г.

¹³² Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18840143>. Дата обращения 03.06.2024 г.

Таким образом, после революции 1917 года все предприятия, работавшие в Царской России и производившие фарфор, были национализированы Советской властью. Производство было перезапущено и развивалось в фарватере советской культурной политики. Вместе с тем происходил процесс создания централизованной системы управления фарфорово-фаянсовой промышленностью для координирования количества и типов производимых товаров, а также для регулирования объёмов производства в соответствии с потребностями населения.

Великая Отечественная война негативно повлияла на развитие промышленности, затормозив её темпы. Однако к 1960-м годам отрасль вышла на довоенные показатели. Для наращивания производства предметов повседневности были открыты десятки новых мануфактур во всех регионах СССР. Каждое региональное производство выпускало как типовой набор продукции, так и изделия с чертами местной самобытной культуры.

2.2 Ассортимент предметов

Ассортимент предметов, выпускаемых советской фарфорово-фаянсовой промышленностью, отличался своей уникальностью, потому что создавался с обязательным учётом не только утилитарных потребностей советского общества, но и идеологических принципов нового государства. В 1932 году вышел сборник статей Государственной академии искусствознания «Художественное оформление массовой посуды». В нём была зафиксирована установка для отрасли: «Борьба за реконструкцию художественного образа посуды, за преодоление над фарфоро-фаянсом и стеклом реакционных традиций, за очищение этого искусства от хлама мещанской эстетики, за пролетарское мировоззрение и овладение передовыми методами оформления — эта борьба, являющаяся выражением классовой борьбы на данном участке художественного фронта, должна получить серьёзную теоретическую базу»¹³³. Эти тезисы определили вектор художественных изысканий фарфорово-фаянсовой промышленности Советского Союза. После 1917 года начался процесс поиска новых форм.

В СССР продолжались активные исследования в отношении производства фарфора, поиска новых форм, формул сырья и т.д. В 1919 году по поручению Наркомпроса РСФСР основан Государственный исследовательский керамический институт (ГИКИ)¹³⁴. В сферу деятельности института входило проведение исследований и анализа сырья для производства, разведка месторождений глины, каолина и полевого шпата, выстраивание технологических процессов на производствах с целью поиска новых форм и способов повышения качества продукции и расширения ассортимента товаров. Под руководством специалистов ГИКИ неоднократно проходило совершенствование технологического процесса на Ленинград-

¹³³ Художественное оформление массовой посуды: Сборник под ред. А. В. Филиппова // Гос. акад. искусствознания. Сектор пространственных искусств, изд. Изгос, г. Москва, г. Ленинград, 1932 г.

¹³⁴ Сайт «Исторические материалы». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://istmat.org/node/29359?ysclid=lx02n03383185168870>. Дата обращения 04.06.2024 г.

ском, Дулёвском, Дмитровском, Первомайском, Барановском, Коростенском, Хайтинском и других заводах. Вместе с тем фарфоровые предприятия зачастую и сами внедряли инновации в ассортимент продукции и процесс производства.

Отрицательным фактором было отсутствие согласованности действий между заводами, что приводило к нарушению баланса в общем ассортименте товаров. Проведённое Центриффарфортрестом исследование показало, что ассортимент часто не соответствовал спросу на городских и сельских рынках. Одной из причин являлось то, что заводы самостоятельно разрабатывали производственные планы, не обращая внимания на актуальную потребность населения. Это приводило как к феноменальному товарному голоду, так и к феноменальному переизбытку продукции в равной степени.

Если не акцентировать внимание на ценовом диапазоне товаров, то советский человек имел доступ к достаточно широкому ассортименту фарфоровых изделий для обустройства повседневного быта: фарфор предлагался в различных вариантах согласно потребностям разных слоёв населения. Одним из ключевых производителей фарфоровой посуды была Дулёвская фабрика. На ней было организовано производство изделий как местного потребления, так и экспортных образцов, которые, например, успешно продавались в Персии и на других восточных рынках. Только чайных чашек персидского типа производилось около двадцати типов. Они отличались декором и формами и учитывали национальные особенности каждого из регионов сбыта¹³⁵. Стандартные чайные чашки для внутреннего рынка выпускались также в многочисленных вариантах. Чайные сервизы исполнялись в разнообразных формах, популярностью среди которых пользовались фасоны «Цилиндрический» (см. Ил. 9)¹³⁶, «Киевский» (см. Ил. 10)¹³⁷ и другие. Дмитровская фарфоровая фабрика также производила всевозможные чайные сервизы, например, «Лилия»,

¹³⁵ Новая марка. Невыдуманные истории // Сказ о дулёвском фарфоре. – М.: «Московский рабочий», 1975. – С. 160 – 162.

¹³⁶ Дулёво. Сервизы на форме\фасоне "Цилиндрический". Электронный ресурс. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/ZI6X1vIF3263rRfu?ysclid=lyzht91y64661935800>. Дата обращения: 24.07.2024 г.

¹³⁷ Дулёво. Сервизы на форме «Киевская». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/ZIigNOIzqQ4H-nRF?ysclid=lyzhox526k216698603>. Дата обращения: 24.07.2024 г.

«Московский», «Леможский». Фабрики «Пролетарий»¹³⁸ и «Красный фарфорист» предлагали на продажу бюджетные чайные и столовые изделия. Дизайн изделий носил традиционный (фольклорный) характер, а за основу были взяты старые формы чашек и чайников, которые использовались на заводах Российской Империи.

В условиях бурного экономического и социального переустройства советская промышленность столкнулась с вызовом: было необходимо удовлетворить потребности огромной страны в товарах первой необходимости без достаточного для этого опыта и ресурсов. В этом контексте революция в производстве посуды, особенно фарфоровой и фаянсовой, стала примером новаторского подхода, сочетающего в себе стремление к стандартизации с необходимостью удовлетворить эстетические потребности и растущий спрос на доступные и качественные изделия. Для решения этой задачи была введена система стандартизации, которая стала ключевым элементом индустриального производства в СССР. В первую очередь были унифицированы сырьё и показатели качества: толщина и белизна черепка, размеры и ёмкость изделий. Фарфор и фаянс получили свои чётко определенные assortименты, отличающиеся не только по виду материала, но и по назначению. Введение стандартов не означало отказа от разнообразия, а скорее было необходимо для оптимизации ассортимента. Так, была выделена наиболее ходовая посуда, которая подлежала обязательной выработке в первую очередь. Это позволило сконцентрировать производство на наиболее востребованных видах изделий, повысив их качество и доступность. Примером тому является известная «миска-трактирка», проект которой был разработан в 1929 году¹³⁹. Она реализовывалась, как правило, в колхозах и стала своеобразным примером того, как стандартизация могла решать конкретные задачи. Она была удобна в использовании, проста в производстве и доступна по цене, что сделало её популярным элементом повседневного быта в сельской местности. Однако стандартизация фарфоровой посуды проходила с затруднениями, вызванными спорами и сомнениями у профессионального сообщества.

¹³⁸ Завод "Пролетарий". Такого фарфора больше не будет. // канал «Порцелиновый фан». Электронный ресурс. режим доступа <https://dzen.ru/a/YZ-n-waPTRO3gnIX?ysclid=m0c36x08ft787615526>. Дата обращения: 27.08.2024 г.

¹³⁹ Официальный сайты галереи искусств «Де Путти». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.deputti-antik.ru/catalog/158>. Дата обращения: 24.07.2024 г.

Так как были сокращены многие традиционные формы и декоры, это вызвало недовольство как у потребителей, так и у мастеров-гончаров, привыкших к свободе творчества. Активную работу в этом направлении вело бюро Института силикатов под руководством А. Филиппова. Бюро проводило всесторонние исследования выпускаемой посуды. Филиппов, изучавший недостатки форм с 1921 года, был одной из ключевых фигур довоенного периода среди специалистов по истории керамики и развитию производства, активно участвуя в практическом преобразовании фарфорово-фаянсовой промышленности¹⁴⁰. В результате исследований были выявлены следующие недостатки:

- утрата стиля, отсутствие продуманности в дизайне функциональных элементов;
- несмотря на промышленное развитие, эргономичность и эстетика посуды часто игнорировались, а объёмы производства устанавливались произвольно;
- изменение образа жизни (например, исчезновение из повседневного быта самоваров), требовало адаптации дизайна посуды;
- изделия нестандартных и некомпактных форм усложняли проведение процедуры обжига, а также создавали логистические трудности;
- наблюдался кризис в единой художественной концепции изделий;

Больше всех соответствовал спросу фарфор, изготовленный на основе отечественных форм начала XIX века. Артефакты продемонстрировали свою простоту в изготовлении и стилистическую целостность. Критическое исследование отраслевой продукции стало основой для переосмысления ассортимента. Принципы разработки нового фарфорового и фаянсового ассортимента включали максимальное упрощение производства, а художественные качества, такие как наглядность конструкции и пластическая выразительность, рассматривались как производные от функциональных, технологических и экономических требований¹⁴¹. Были предло-

¹⁴⁰ Баранова С.И. «Керамика на стройках социализма. А. В. Филиппов и лаборатория "Керамическая установка"» // журнал Архитектурная керамика мира, 2018 г., № 1. С. 98 – 117.

¹⁴¹ Швецов Б.С. Государственный экспериментальный институт силикатов // Торгово-Промышленная газета 6-7 ноября 1927 г. № 255/56(1690/91).

жены стандарты формы, среди которых выделялись три основные: полусфера, цилиндр и парабола. Они и определяли типологию сервизов¹⁴². Однако возник ряд трудностей с утверждением данных проектов из-за сложности стандартизации и многообразия бытовых потребностей. Успешным примером, пережившим процессы стандартизации, стал трактирный чайник, который сохранил свою классическую округлую форму. Как дань традиции, объём фарфорового чайника составлял, как правило, 850 мл, что отличало русский чайник от западных аналогов, объём которых составлял порядка 1 200 мл¹⁴³.

Эксперименты по функциональной реконструкции посуды, начатые в 1926 году, были направлены на создание утилитарных, экономичных форм. Результатом стал «стиль глыбы» с монолитными сосудами и скрытыми ручками и носиками, который, несмотря на сокращение выступающих элементов, оказался неудобным и сложным в производстве. Среди таких сервизов-продуктов поиска функциональных форм, имевших успех на внутреннем и даже внешнем рынках, выделяется работа мастера Дулёвского завода В.Г. Дорофеева. Выпущенный в 1928 году сервиз «Восьмигранный» («Восьмиугольный») (см. Ил. 11)¹⁴⁴ оказался функциональным, имел необычный для фарфоровых предметов дизайн и экспортировался за рубеж, в том числе и на американский континент.

В 1930 году работа по поиску новых форм и способов производства перешла от Института силикатов в новое ведомство — художественное бюро Государственной Академии искусствознания. Специалисты нового подразделения сделали упор не на удобстве в изготовлении изделий, а на их идеологической составляющей и переосмыслении роли изделий в обустройстве новой социалистической реальности. В том же году состоялась встреча художников, трудящихся в сфере производства фарфора и стекла. На встрече прозвучали доклады «Классовая борьба в искусстве в период модернизации и задачах производственного искусства», «Состояние

¹⁴² Официальный сайты галереи искусств «Де Путти». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.deputti-antik.ru/catalog/158>. Дата обращения: 24.07.2024 г.

¹⁴³ Русаков С.К. Проектирование и изготовление фарфорового чайника // учебное пособие. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица Санкт-Петербург, 2021 г.

¹⁴⁴ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39233558>. Дата обращения: 04.06.2024 г.

фарфорово-фаянсовой индустрии, запросы рынка и перспективы художественного оформления продукции» и «Практические задачи художников на производстве»¹⁴⁵. Тематами дискуссий были пересмотры художественных форм. Отмечалось, что на том этапе развития отрасли были подвижки в сторону создания уникального фарфора, соответствующего социалистическим требованиям времени, однако ещё сохранялись старые дореволюционные традиции, «чуждые рабочему классу». Обсуждались роли и места художников и декораторов на производстве, а также разграничение функционала между ними. На практике это вылилось в исключение из ассортимента фабрик ФФП изделий, так или иначе связанных с дореволюционной Россией^{146,147}.

В художественных коллективах заводов также возникали дискуссии по вышеуказанным вопросам и по вопросам дальнейшего художественного развития. При этом условно творческий коллектив делился на художников-профессионалов, которые имели опыт работы на ведущих мануфактурах или в смежных художественных отраслях, являлись «законодателями моды» и имели авторитет в профессиональном сообществе, художников, которые имели практический опыт работы на предприятии, и молодых художников, только осваивающих тонкости профессии и предпринимающих попытки привнести новаторские идеи. Группа молодых художников Дулёвского завода¹⁴⁸ организовала и провела выставку под названием «Классовая борьба в искусстве»¹⁴⁹. Целью выставки была демонстрация разности между посудой для зажиточных слоёв населения и для населения с низкими доходами и демонстрация того, что не изжила ещё себя буржуазная тема в новой пролетарской посуде. Наряду с поддержкой со стороны части сотрудников предприятия, художникам пришлось столкнуться с сопротивлением многих рабочих, опа-

¹⁴⁵ Луначарский А.В. Классовая борьба в искусстве // журнал «Искусство», 1929 г., № 1 – 2, март – апрель.

¹⁴⁶ Насонова И.С., Насонов С.М., Гольский И.А., Дворкин Г.Л. Марки советского фарфора, фаянса и майолики // М., Изд. «Среди коллекционеров», 2009. – Т. 2. – 320 с.

¹⁴⁷ Из производства были исключены ряд изделий, таких как «саксонское оформление», «французская разделка», пепельницы «кухарка, подающая барину котлетки», «егерь», «унтер» и другие.

¹⁴⁸ Группа молодых художников, в которую входили Е. Ленева, Н. Пашинская (Максимова), М. Смирнов, А. Эглит и М. Регель. Они возглавили борьбу за художественные инновации в производстве на Дулёвском заводе.

¹⁴⁹ Загорская Е. «Маркизы и цветочки на советской посуде» // Журнал «За пролетарское искусство» (журнал Российской ассоциации художников революции (РАПХ)), вып. № 3-4, 1931 г.

савшихся инноваций. Несмотря на это, художники стремились внедрять новые механизированные методы оформления фарфора, аргументируя это их экономичностью, массовостью и возможностью воспроизводить сложные тематические рисунки с высокой точностью, что было особенно важно для современных декоративных мотивов. В фарфоровых росписях эпохи первой пятилетки отражались ключевые темы, которые доминировали в общественных кругах и в средствах массовой информации. К ним относятся тема индустриализации, защиты Отечества, спорт, молодёжь, сельское хозяйство и т.д. Постепенно пафос революционной эпохи уступил место деловитости и сдержанности, которая не умаляла эстетической привлекательности. Примером являются произведения Е.А. Леновой, художницы Дулёвского завода. В 1930-е годы она создала ряд работ, среди которых сахарница с надписью «Против эксплуатации» (см. Ил. 12)¹⁵⁰. Интересно, что слово «эксплоатация» написано именно через букву «о», а не через «у», что до 1956 года считалось нормой русского языка, а после — уже орфографической ошибкой. Так фарфор невольно стал культурно-лингвистическим зеркалом эпохи.

Наряду с молодыми художниками, над созданием современных узоров для массовой посуды трудились и опытные мастера. Среди них выделились М. Адамович (Дулёвский завод) и С. Тихонов (Вербилки). Первые попытки обновления были осторожными и противоречивыми. Художники пытались соединить новые сюжеты со старыми техниками, опасаясь непопулярности новых образов у потребителей. На ранних этапах индустриализации традиционные мотивы, такие как медальоны и картуши, сохранялись в оформлении посуды. Труд изображался как праздник на природе, а колхозники изображались сентиментально, в соответствии с классическим «фарфоровым стилем». Эклектичными, но менее профессиональными, были рисунки на фаянсовых кружках Тверской фабрики. Среди них выделялись: силуэт Горького с венком и лентой с надписью «Вперед!», конькобежец в декоративном медальоне, читающая работница и футболист.

¹⁵⁰ Официальный сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m0ckqznuxt191929842#/collections?id=1493516>. Дата обращения: 27.08.2024 г.

В 1930 году художник Дмитровского завода Т. Подрябинников начал работать над созданием современного массового рисунка, совершенствуя технологию трафаретной печати, а также расширяя использование аэрографии для нанесения узоров. Примерами его работ служат сервиз «Шестеренка» с индустриальным орнаментом, чашка «Трактористка» и поднос «Иду в колхоз»¹⁵¹. В 1932 году высшее руководство Коммунистической партии Советского Союза объявило увеличение производства предметов широкого потребления приоритетной государственной задачей¹⁵². Несмотря на то, что предприятия по производству фарфора и фаянса систематически не справлялись с плановыми показателями, нормативы были повышены. Были поставлены конкретные цели по выпуску товаров народного потребления, и для их реализации государство выделило необходимые ресурсы.

Стремление к увеличению экспорта также повлияло на реорганизацию производства. Поставки в зарубежные страны, такие как Персия, Турция, Китай и Южная Америка, расширились. Дулёвская фабрика постепенно переориентировалась на производство повседневной фарфоровой посуды. На этом фоне в Ленинграде при Государственном фарфоровом заводе была основана лаборатория для разработки изделий массового производства¹⁵³. При этом ЛФЗ сосредоточил усилия на выпуске высокохудожественных бытовых изделий самого высшего качества. На пост художественного директора ЛФЗ в 1932 году был назначен последователь и ученик К.С. Малевича Н.М. Суетин, а консультантом стал Н.Ф. Лапшин. Художники Ленинградского завода всегда стремились к высокому качеству и мастерству. Их работы отличались профессионализмом и техникой дореволюционной эпохи. На своём посту Суетин вёл активную творческую деятельность и был непосред-

¹⁵¹ Сайт «Архив». Электронный ресурс. Режим доступа: https://arhive.com/ru/artists/39770~Trifon_Zakharovich_Podrabinnikov. Дата обращения: 04.06.2024 г.

¹⁵² Доклад «О народно-хозяйственном плане Союза ССР на 1933 год — первый год второй пятилетки» // Газета «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов № 30 от 31 января 1933 г.

¹⁵³ И.А. Шик Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // журнал Артикульт, 2023 г., № 51 (3 – 2023).

ственным участником формирования ленинградской школы по изготовлению фарфора. Известными его работами являются чайные сервизы «Ленсовет» и «Крокус» (см. Ил. 13)¹⁵⁴.

Свой вклад в становление ленинградской школы внесла и всемирно известная художница Е.А. Штриккер, которая работала в Союзе с февраля 1932 года до конца мая 1936 года. В середине 1932 года она была направлена в качестве специалиста в художественную лабораторию на Государственный фарфоровый завод с целью проведения изысканий по рационализации и стандартизации советской фарфоровой посуды¹⁵⁵. Результатом творческой деятельности художницы стало множество новых проектов, среди которых особняком стоит проект по созданию формы чайного сервиза «Интурист» (см. Ил. 14), ставший одним из первых вновь созданных сервизов в постреволюционной России. Хотя форма сервиза массовой не стала, она явилась основой для росписи для множества художников, сервизы которых до сих пор хранятся в ведущих музеях России и за рубежом, в том числе и в Государственном Эрмитаже (сервиз «Первое метро в СССР»), музее Хиллвуд (Hillwood Estate, Museum & Gardens, Вашингтон (США), сервиз «Ленинград 1935 года»), Смитсоновском музее дизайна Купер Хьюитт (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Нью-Йорк (США)) и др., напоминая всему миру об уникальности советской ленинградской школы производства фарфора.

Массовой, функциональной и узнаваемой стала форма чашки, изобретённая художницей ЛФЗ С.Е. Яковлевой в 1936 году и получившая название «Тюльпан» (см. Ил. 15)¹⁵⁶. В тандеме с росписью «Кобальтовая сетка», созданной в 1947 году знаменитой художницей ЛФЗ А.А. Яцкевич, форма стала визитной карточкой Ленинграда и всего советского фарфора¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Автор формы: Суетин, Николай Михайлович (форма «Крокус», 1935) // Официальный сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lz0x9z9te6754849267#/collections?id=24795832>. Дата обращения: 25.07.2024 г.

¹⁵⁵ Канал Яндекс.Дзен «Вижу красоту». Электронный ресурс. Режим доступа: https://dzen.ru/a/Xp_6SL-VXxnTwYNp?ysclid=m0dhos5kby999822731. Дата обращения: 28.08.2024 г.

¹⁵⁶ Чашка с блюдцем из сервиза «Кобальтовая сеточка». Официальный сайт ГОСКАТАЛОГ. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2bkrnfltb580600852#/collections?id=35145872>. Дата обращения 29.08.2024 г.

¹⁵⁷ «Кобальтовая сетка» родилась в Невском районе // официальный сайт правительства Санкт-Петербурга. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.gov.spb.ru/gov/terr/nevsky/news/103643>. Дата обращения: 28.08.2024 г.

В то же время малая пластика, жанр, сочетающий в себе элементы живописи и декоративно-прикладного искусства, была представлена фарфоровыми статуэтками, в которых прослеживались черты скульптур из дерева, кости и глины, создаваемыми мастерами из Богородска, Тобольска и Дымково. Фарфоровая скульптура стала способом отображения важных событий революционной эпохи, создавая впечатляющие образы героев Октябрьской революции. Эти произведения стали неотъемлемой частью советского искусства, провозглашавшего победу рабочего класса. С точки зрения художественных задач малая пластика из фарфора была близка к агитационному искусству, поскольку эти изделия служили инструментом пропаганды идеалов пролетарской революции. Агитационный фарфор, включая малую пластику, играл важную роль не только в стране Советов, но и за её пределами. Лучшие артефакты, созданные советскими мастерами, представлялись на всемирных выставках в европейских культурных центрах. Наградами высшей пробы образцы были отмечены в 1923 году на выставке в Ревеле (Таллин), в 1925 году на выставке в Париже, в 1958 году на выставке в Брюсселе и т.д.

Наряду с этим, в малой пластике первых революционных лет присутствовала и другой важный элемент. Скульпторы фарфоровых мануфактур ощущали романтичность происходящего и своими работами утверждали право людей на счастье. Они же находили красоту в человеческом труде и профессиях и выражали её в пластике. В суровое время интервенции, разрухи и голода на витринах магазина на Невском проспекте в Петрограде можно было увидеть миниатюрных красноармейцев, матросов, партизан и новую шахматную доску с фигурами красных и белых авторства Н.Я. Данько. На большом фарфоровом блюде горела надпись в цветочном венке: «Мы превратим весь мир в цветущий сад»¹⁵⁸.

Процессы поиска форм и художественных инноваций продолжались до Великой Отечественной войны, начало которой осложнило эту задачу и переориенти-

¹⁵⁸ Тарелка с надписью: «Мы превратим весь мир в цветущий сад» // сайт «Antikskupka.ru». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://antikskupka.ru/product/tarelka-s-nadpisju-my-prevratim-ves-mir-v-cvetushhij-sad/>. Дата обращения: 25.07.2024 г.

ровало ФФП СССР на оборону страны. В послевоенные годы началось восстановление промышленности и возобновление творческих процессов на мануфактурах. Достаточно трудно этот период переживал Дмитровский фарфоровый завод в Вербилках. В то время коллективом предприятия был сделан упор на выход к необходимым производственным показателям, что затруднялось технологическим отставанием процесса производства. Переоборудование завода началось в 1950-е годы. Внедрение инноваций позволило миновать кризис и планомерно нарастить темпы производства. За три года тарелок было выпущено больше на 58%, на 16% нарастили производство кружек, количество чайников выросло на 18%¹⁵⁹. В разы увеличилось производство интерьерной пластики. Скульпторы С.М. Орлов, Д.В. Горлов, С.И. Вайнштайн-Машурина, М.Е. Пермяк, М.А. Интизарьян, Н.И. Розов неоднократно принимали участие в выставках, в том числе и международного масштаба, где становились призёрами в различных номинациях¹⁶⁰. В то же время начался процесс переосмысления художественного наследия гжели. Большой вклад в возрождение гжельской художественной традиции внесли художники Н.И. Бессарабова, Т.С. Дунашова, Т.С. Еремина.

Описанная ситуация была характерна и для многих других предприятий фарфорово-фаянсовой промышленности СССР. В послевоенные годы накопленный теоретический и практический опыт требовал некоторой систематизации и концептуализации. Это послужило причиной появления очередного этапа становления советской школы дизайна. Она трансформировалась в профессиональную и систематизированную сферу проектной деятельности. В наиболее активную фазу данный процесс вступил в период подъёма промышленности в 1960-е годы. Точкой отсчёта советской государственной системы дизайна можно считать 28 апреля 1962 года. Эта дата связана с подписанием Советом Министров СССР Постановления «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового

¹⁵⁹ Иванова Е.В. «Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2020 г., 191 с.

¹⁶⁰ Мачульский Е.Н., Зилов А.А., Кравцова Ю.Н. Вербилки. История фарфорового завода Ф.Я. Гарднера. М., 2005. С. 356–361.

назначения путём внедрения методов художественного конструирования»¹⁶¹. В начале 1960-х была организована сеть научно-исследовательских институтов, занимающихся художественным проектированием в различных отраслях: технической эстетики (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики), мебельной промышленности (Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели), лёгкой промышленности (Всесоюзный институт ассортимента изделий лёгкой промышленности и культуры одежды) и др. Они координировали деятельность в своей сфере и внедряли новые дизайнерские решения в производство.

С 1962 года начали формироваться Специальные художественно-конструкторские бюро (СХКБ), такие как СХКБлегмаш, СХКБлегпром, Московское специальное художественно-конструкторское бюро эстетики в электронике. Они занимались межотраслевыми проектами и теоретическими исследованиями. Дизайн-подразделения стали создаваться и на предприятиях, среди которых выделялись конструкторские бюро Красногорского механического завода, Ленинградского оптико-механического объединения, завода им. Лихачева, Волжского автомобильного завода и Автомобильного завода им. Ленинского комсомола.

Государство также активно поддерживало развитие научно-исследовательских институтов (НИИ) декоративно-прикладного и народного искусства (Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП)¹⁶²), которые изучали и развивали народные промыслы, создавали произведения с использованием советской тематики и внедряли новые технологии.

¹⁶¹ Постановление Совета Министров СССР 28 апреля 1962 г. Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования. Электронный ресурс. Режим доступа <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/355318-postanovlenie-soveta-ministrov-sssr-28-aprelya-1962-g-ob-uluchshenii-kachestva-produktsii-mashinostroeniya-i-tovarov-kulturno-bytovogo-naznacheniya-putem-vnedreniya-metodov-hudozhestvennogo-konstruirovaniya#mode/inspect/page/2/zoom/4>. Дата обращения: 08.08.2024 г.

¹⁶² Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП) основан в 1932 г. Этот орган одним из первых реализовал качественную модель изучения и актуализации художественных традиций ДПИ в реалиях СССР. На протяжении 60 лет НИИХП являлся методическим центром по сохранению и развитию промыслов и художественных производств в Советском Союзе.

Художественный фонд СССР, созданный при Союзе художников, имел производственные предприятия и также принимал заказы от государственных организаций на произведения искусства, сувенирную продукцию и оформление пространств. Функции НИИ и СХКБ были сходными: координация отрасли, повышение квалификации дизайнеров, разработка перспективных продуктов, проведение выставок и разработка стандартов. Однако разрыв между дизайном и промышленностью в СССР препятствовал внедрению всех разработок. Многие из них так и оставались на бумаге или реализовывались с упрощениями.

Наиболее успешными на этом поприще были дизайн-службы и творческие лаборатории, которые располагались непосредственно на предприятиях и являлись структурными подразделениями заводов¹⁶³. Они были географически ближе к производству и имели возможность непосредственно взаимодействовать с мастерами и художниками «на земле». В этих подразделениях шла активная творческая жизнь: разрабатывались новые формы, осуществлялся поиск сюжетов для интерьерной пластики и способов декорирования посуды. Особенностью таких лабораторий было то, что под них выделялись штатные должности художников и скульпторов, поэтому «творить новое» было основной рабочей задачей сотрудников, занимающих такие должности. На работу в лаборатории принимались, как правило, отлично проявившие себя художники и формовщики из производственных цехов, а также выпускники высших художественно-промышленных учебных заведений¹⁶⁴.

Таким образом, с началом становления советской фарфорово-фаянсовой промышленности начался и активный поиск новых форм, отличных от «буржуазных» и соответствующих целям и задачам, поставленным руководством СССР, а также бытовым и эстетическим потребностям рядовых граждан. Вместе с тем происходило совершенствование технологии производства сервизов, посуды, интерьерной пластики в интересах наращивания выпуска изделий. Для этих же целей происходил поиск методов упрощения нанесения декора без потери привлекательности

¹⁶³ Иванова Е.В. «Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-е – 1960-е годы» // журнал «Новое искусствоведение», вып. № 2, 2019 г. С. 56 – 61.

¹⁶⁴ Из воспоминаний художника Императорского фарфорового завода, заместителя декана Факультета искусств СПбГУ Цымбал И.В.

предметов, механизация производства, трансформация отдельных деталей чашек, чайников, модернизация сырья для производства более высококачественных изделий и т.д.

Наиболее интенсивно данные процессы проходили в послевоенные годы, когда шло массовое жилое строительство и восстановление разрушенного хозяйства. Тогда же в ассортименте продукции появилось множество разнообразных форм чайников, чайных и кофейных пар, тарелок. Увеличивался ассортимент интерьерной пластики, которая служила качественным инструментом для обустройства жилого пространства.

Во второй половине XX века в Советском Союзе была создана обширная система организаций, которые отвечали за поиск дизайнерских решений и формирование эстетических характеристик продукции в различных отраслях промышленности. Эта система, охватывающая всю территорию страны, была уникальной по своим масштабам и не имела мировых аналогов. Несмотря на ограничения плановой экономики и отсутствие рыночной конкуренции, она сыграла существенную роль в развитии промышленного производства и формировании принципов и методов проектирования предметов повседневного быта.

В это же время происходило накопление и обобщение опыта в производстве фарфоровой продукции, результатом чего явилось становление школы дизайна советского фарфора и создание творческих лабораторий при производственных предприятиях. Всё это открывало широкие возможности для создания уникальных артефактов.

2.3 Подготовка кадров для фарфорово-фаянсовой промышленности

Выпускать качественный ассортимент продукции, разрабатывать новые высокохудожественные орнаменты, удобные в массовом производстве, проектировать передовые формы сервизов, чайных и кофейных пар, посуды, которые бы были удобны в быту и относительно просты в изготовлении на производствах, могли только высококвалифицированные кадры, прошедшие целевую подготовку и разбирающиеся в свойствах такого сложного материала, как фарфор. Школа подготовки профессиональных скульпторов и художников для фарфорово-фаянсовой промышленности в России начала зарождаться ещё во времена Российской Империи. В XVII веке были заложены основы художественной промышленности, которая охватывала изготовление оружия, стеклянных и ювелирных изделий. Появились дворцовые мастерские в Кремле — Золотая и Серебряная палаты, а также государственное хранилище ценностей — Оружейная палата¹⁶⁵.

После реформ Петра I и создания соответствующей инфраструктуры¹⁶⁶ ускорился выпуск новых художественных изделий: керамики, изделий из драгоценных камней (Петергофская гранильная фабрика, Демидовские камнерезные заводы на Урале и Алтае) и прочих. Индустриальная революция постепенно внедрила промышленные технологии в ремесленные отрасли, включая художественные.

В большинстве западных стран традиционные художественные ремесла претерпевали упадок. В России же они, наоборот, продолжили своё развитие, которое переросло в целенаправленную и систематическую подготовку кадров для разных отраслей, в т.ч. и для ФФП. Исторически фарфорово-фаянсовая промышленность в основном опиралась на кадры, воспитанные в стенах московской и петербургской

¹⁶⁵ Официальный сайт ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://kremlin-architectural-ensemble.kreml.ru/architecture/view/srednyaya-zolotaya-palata/#>. Дата обращения: 26.07.2024 г.

¹⁶⁶ В 1744 г. по указу императрицы Елизаветы Петровны был основан первый в России Императорский фарфоровый завод. Изначально он назывался Невская порцелиновая мануфактура. Организация производства была доверена русскому химику Д.И. Виноградову, который к 1746 году смог создать первые рецепты фарфоровых масс, а первые успешные образцы отечественного фарфора были выпущены уже спустя год.

школ. Центрами подготовки кадров высшей категории были и являются Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова¹⁶⁷ и Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица¹⁶⁸ (в советское время — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной, ЛГХПУ)). В данных учебных заведениях готовили высококвалифицированные кадры, которые впоследствии составляли основу кадрового потенциала в сфере проектирования и создания новых художественных форм фарфора, декора, сюжетов и т.д.

Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной было создано ещё в 1876 году при императоре Александре II на средства мецената А.Л. Щтиглица. Оригинальное название — Центральное училище технического рисования (ЦУТР). В создании учебного заведения принимали участие множество государственных деятелей, например, секретарь Государственного Совета А.А. Половцов, председатель археологического общества граф А.А. Бобринский, скульптор М.М. Антокольский и т.д. Большая заслуга в создании и становлении Школы принадлежит блестящему архитектору М.Е. Месмахеру, который стал первым директором училища и возглавлял его более 20 лет. Во вновь открывшемся учебном заведении был разработан учебный курс, который включал в себя общеобразовательные и художественные дисциплины, а также дисциплины технического характера.

До революции 1917 года активно формировалась новая школа, зарождались традиции подготовки специалистов. Устав учебного заведения утвердили в 1877 году. Согласно нему, ЦУТР было подчинено Департаменту Торговли и мануфактур Министерства финансов Российской Империи. Училище существовало в основном на процент с капитала, плату за обучение, которая составляла 12 рублей в год, и добровольные пожертвования. Количество обучающихся на бюджетной основе со-

¹⁶⁷ Основан в 1825 г. как «Рисовальная школа в отношении к искусствам и ремеслам».

¹⁶⁸ Основана в 1876 г. как «Центральное училище технического рисования».

ставляло 25% от общего количества учащихся. К ним относились члены малоимущих семей. Поступить на обучение можно было, окончив четыре класса гимназии или реального училища и сдав вступительные экзамены по рисунку.

В корпус обязательных дисциплин входили рисунки (карандашом с гипса и натуры, пером, тушью, акварелью), живопись, черчение, обмер предметов, рисование орнамента, композиция, проектирование и т.д. Со второго курса начинались специальные предметы, набор которых зависел от выбранных классов, которых было 12: ксилография и офорт; майолика; живопись на фарфоре; живопись на стекле; рисование по ткацкому и ситценабивному делу; художественная работа по коже; декоративная живопись; лепка; театральные декорации; художественная керамика. Подготовка по выбранной специализации была рассчитана на 2 года. Была возможность посещать несколько классов одновременно, а обучение завершалось выполнением собственного проекта на выбранную тему.

Одним из направлений подготовки была «Художественная керамика». Обучение по нему проходило на Кафедре художественной керамики и стекла. История училища наполнена яркими событиями, которые стали маркерами определённых исторических периодов. В советское время таким событием стало воссоздание кафедры архитектурно-декоративной керамики в 1945 году. Этот процесс начался одновременно с послевоенным воссозданием всего художественного училища. С 1948 года художественно-промышленное училище стало высшим учебным заведением, осуществляющим подготовку кадров самой высшей художественной квалификации. В послевоенные годы остро встал вопрос о восстановлении Ленинграда. Доступным и дешёвым материалом для этого оказалась керамика: она позволяла качественно решать художественные и утилитарные задачи. Кафедра имела возможность успешно решить вопрос кадрового дефицита и разрабатывала рекомендации по восстановлению разрушенного фашистами города.

Первым заведующим кафедры архитектурно-художественной керамики стал в 1945 году А.И. Миклашевский. Он же основал и был деканом Керамического факультета. Миклашевский внёс значительный вклад в развитие фарфорово-фаянсовой промышленности. В 1971 году под его руководством вышел уникальный труд

«Технология художественной керамики»¹⁶⁹. На факультете была создана Кафедра художественного стекла и пластмасс, которой руководил архитектор и художник Б.А. Смирнов.¹⁷⁰ По проекту профессора Ф.С. Энтелиса в учебном заведении была построена стекловаренная печь, а также горны, которые были предназначены для обжига керамики. Под его же руководством в 1982 г. был издан учебник «Формование и горячее декорирование стекла»¹⁷¹.

В 1953 году был издан приказ Управления делами архитектуры при Совете министров РСФСР¹⁷², согласно которому деканом Факультета архитектурно-художественной керамики и одновременно заведующим кафедрой архитектурно-художественной керамики был утвержден В.Ф. Марков — архитектор по образованию, выпускник Академии художеств. Он уделял особое внимание отбору и подготовке кадров для отрасли. Основной его целью было «воспитание и образование художников декоративно-прикладного искусства на примере освоения данного материала — керамики или стекла, художников универсалов, ищущих, эрудированных, владеющих технологией и готовых создавать современные произведения искусства»¹⁷³. Марков активно участвовал в методико-преподавательском процессе, разрабатывал курсы (теоретический курс «Основы композиции»), вёл творческую деятельность. При нём сложилась «уникальная учебная атмосфера, в которой студенты могли видеть своих преподавателей в творческом процессе, видеть этапы, технологические проблемы, саму «кухню» художника: от замысла-эскиза до воплощения»¹⁷⁴. В 1955 году кафедры объединились, в результате чего появилась Кафедра художественной керамики, стекла и пластмасс. Её руководителем остался

¹⁶⁹ Миклашевский А.И. Технология художественной керамики: Практ. руководство в учеб. мастерских [худож.-пром. вузов и училищ] / А.И. Миклашевский, канд. хим. наук. - Ленинград: Стройиздат. [Ленингр. отд-ние], 1971. - 302 с. : ил.; 22 см.

¹⁷⁰ Смирнов Б.А. Художник о природе вещей / Борис Смирнов. - Ленинград: Художник РСФСР, 1970. - 185 с. : ил.; 27 см.

¹⁷¹ Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла / Ф.С. Энтелис; Санкт-Петербург. высш. худож.-пром. уч-ще им. В. И. Мухиной. - СПб. : Санкт-Петербург. инж.-строит. ин-т, 1992. - 143,[1] с. : ил.; 21 см.

¹⁷² Приказ Управления делами архитектуры при Совете министров РСФСР 173/к от 15 июня 1953 г.

¹⁷³ Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.ghpa.ru/academy/akademiya/56-kafedry/49-istoriya-kafedry-keramiki-i-stekl?ysclid=lfw0fjzfi2237880764>. Дата обращения: 20.05.2024 г.

¹⁷⁴ Гусарова Ю.В. «Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины 20 века»// Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность: 17.00.04 –изобразительного декоративно-прикладное искусство и архитектура. 2011-С.74.

В.Ф. Марков. На кафедре были приглашены профессиональные архитекторы, чтобы воспитывать в будущих мастерах по фарфору умение видеть процесс проектирования системно, абстрактно мыслить и т.д. В 1952 году произошло объединение учебного заведения с Московским институтом прикладного и декоративного искусства, что способствовало приходу московских педагогов в ленинградскую школу. Одной из них была Н.С. Кочнева, под руководством которой в 1977 году было написано ещё одно важное учебное пособие — «Роспись фарфора»¹⁷⁵.

Развитие традиции изготовления фарфора в ЛГХПУ шло одновременно с развитием художественной культуры Ленинграда. В некоторой степени деятельность учебного заведения и, в частности, Кафедры керамики, была векторообразующей в отрасли. Вторая половина XX века заложила основу дальнейшей традиции петербургского фарфора. Её формирование тесно связано с именами В.Ф. Маркова, Б.А. Смирнова и В.С. Васильковского, которые сделали большой вклад в создание бытовых изделий, гармонично сочетавших в себе эстетическую красоту и утилитарность. Деятельность кафедры получила признание на мировом уровне в 1962 году, когда её сотрудники В.Ф. Марков и В.С. Васильковский, а также студент В. Цыганов стали лауреатами конкурса керамистов в Праге¹⁷⁶.

Московская школа художественной промышленности зарождалась на базе Художественно-промышленного университета, который основал ещё в 1825 году граф С.Г. Строганов. Первоначальное название — Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам. Её появление также было обусловлено научно-техническим прогрессом, который вытеснял традиционные ремёсла и ставил на конвейер производство предметов повседневного быта. Необходимо было обучить художников справляться с запросами промышленности в условиях сохранения традиционного творчества. Строганов, будучи представителем богатой семьи, выступал за развитие национального искусства, имел как идейные, так и финансовые ресурсы

¹⁷⁵ Кочнева Н.С. Роспись фарфора : Учеб. пособие по спец. 05.20 / Н. С. Кочнева; С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. - СПб. : С.-Петерб. инженер.-строит. ин-т, 1995. - 135,[1] с. : ил.; 22 см.

¹⁷⁶ Гусарова Ю.В. «О роли художника В.Н. Цыганкова в развитии школы ленинградской керамики» // журнал Общество. Среда. Развитие, вып. № 4 (17), 2010 г., с. 155-160.

для оказания положительного воздействия на отечественную художественную промышленность.

Сам основатель писал о целях созданного центра подготовки кадров так: «Помочь молодым людям, посвящающим себя разного рода ремёслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство»¹⁷⁷. Особенность обучения состояла в том, что оно почти полностью было полностью бесплатным. Студентов принимали в учебное заведение благодаря личным качествам и талантам, а не социальному статусу.

Керамическое дело начало развиваться в стенах учебного заведения с 1867 года и было связано с открытием первых керамических мастерских. Впоследствии мастерские превратились в один из основных центров художественной керамики (наравне с Абрамцево и Талашкино). К концу XIX и началу XX века полным ходом шло переосмысление национальных традиций в ДПИ, работы выполнялись под влиянием модерна и были завершением становления керамики как самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства. В это же время строгановцы показывали высокие результаты как на всероссийских выставках, так и за рубежом.

Революция 1917 года внесла свои коррективы в систему подготовки кадров для художественной промышленности. На базе Строгановского училища были созданы Высшие художественно-технические мастерские ВХУТЕМАС, которые впоследствии реформировались в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН)¹⁷⁸. Воссоздание Строгановского училища в классическом его виде совпало с окончанием Великой Отечественной войны и потребностью в кадрах для восстановления разрушенного хозяйства. В 1945 году училище возродилось как Московское Высшее Художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)¹⁷⁹. Было воссоздано и направление подготовки «Декоративно-архитектурная

¹⁷⁷ Морозова Е.В. Ремесленные школы царской России и их роль в развитии отечественной текстильной промышленности XIX в. // Журнал «Вестник славянских культур», г. Москва, 2021 г., № 59. С. 307 – 320.

¹⁷⁸ ВХУТЕИН и ВХУТЕМАС просуществовали до начала 1930-х годов.

¹⁷⁹ Постановление Совета народных комиссаров СССР № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://bigenc.ru/b/opodgotovke-kadrov-dlia-khud-0b8cae?ysclid=lx0csgb86v661529647>. Дата обращения: 04.06.2024 г.

керамика». В 1957 году свою деятельность возобновила Кафедра керамики и стекла. В качестве преподавателей привлекли специалистов-художников высокого класса: С.М. Бескинскую, В.А. Ватагина, Н.С. Селезнева, Г.А. Антонова, П.М. Кожина, М.Л. Нестеренко, Н.И. Левицкую и др.

Первым возглавил кафедру В.А. Васильев. Он имел большой художественный опыт, который эффективно передавал студентам. Далее на посту его сменил технолог и автор учебников по особенностям проектирования керамических изделий Г.Е. Лукич. Советскую эпоху существования кафедры закрывал профессор Ю.П. Сергеев. В советское время кафедра накопила богатый опыт, обучала юных художников и скульпторов разработке утилитарных изделий в современном стиле, массовое производство которых могло быть эффективно налажено на производственных мощностях фарфорово-фаянсовой промышленности.

Объединял ленинградскую и московскую школы послереволюционный период, который продолжился до 30-х годов прошлого столетия. В это время классическое образование было приостановлено. Революция произошла во всех отраслях жизни российского социума. Так случилось и с художественным образованием. На базе закрытых Центрального училища технического рисования и Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам был создан ВХУТЕМАС.¹⁸⁰ Преподавателями ВХУТЕМАСа стали как профессиональные художники-приверженцы академической школы, так и художники-авангардисты. Особенностью ВХУТЕМАСА стало то, что в учебном процессе уравнивалась значимость художественных и производственных дисциплин. Структурно учебное заведение делилось на восемь факультетов:

- живописи;
- скульптуры;
- архитектуры;
- полиграфии;

¹⁸⁰ Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.ghpa.ru/academy/akademiya/56-kafedry/49-istoriya-kafedry-keramiki-i-stekl?ysclid=lwf0fjzfi2237880764>. Дата обращения: 20.05.2024 г.

- текстиля;
- металлообрабатывающий;
- деревообрабатывающий;
- керамики.

Инновацией стал курс «Основное отделение», который состоял из четырёх дисциплин: «Цвет», «Графика», «Пространство» и «Объём». Эти дисциплины позволяли прививать будущим мастерам проектное системное мышление в вопросах создания новых произведений. Полученные компетенции позволяли выпускникам становиться универсальными специалистами, готовыми выполнять художественные задачи разной сложности. В 1927 году ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН. Деятельность керамического факультета ВХУТЕМАСа внесла свою страницу в летопись советского художественного фарфора¹⁸¹. Он был воссоздан по инициативе А. Филиппова по одобрению уполномоченного Наркомата просвещения по ВХУТЕМАС Е. Равделя.

На плечи данного направления ложилась задача подготовить художников, компетентных в технологических особенностях производства утилитарных предметов и способных организовать производство на местах. К преподаванию привлекались специалисты по технологии производства керамики, минерологи, химики, стеклоделы, специалисты в оптике и т.д. Филиппов стал и первым деканом факультета. В процессе руководства он большое внимание уделял практической подготовке. Одной из баз практики, где студенты постоянно были причастны к производству, стал Дулёвский фарфоровый завод. Во время практик устраивались открытые лекции и диспуты с участием мастеров завода. Там же, на заводе, будущие выпускники готовили свои дипломные проекты. Юные художники смело экспериментировали с формами и назначением предметов, изготавливая чернильные приборы, плитки для пола, майоликовые панно, настольные лампы, вазы, подставки для книг и многое другое. Первой масштабной задачей коллектива факультета было нанести роспись на посуду из фарфора для делегатов III Конгресса Коминтерна, который

¹⁸¹ Хан-Магомедов С.О. Керамический факультет Вхутемаса-Вхутеина // Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.: ил. – С. 320 – 321.

состоялся в 1921 году. Работы проводились там же, на Дулёвском заводе. В результате было изготовлено примерно две тысячи комплектов, состоящих из трёх предметов.

В рамках подготовки студенты производили анализ форм массовых фарфоровых изделий по следующим параметрам:

- производственно-технологическому;
- методическому (методика построения);
- пропорциональному;
- потребительской целесообразности.

Упор делался на производстве новых форм изделий (супницы, чайники, чашки и т.д.), упрощение в производстве деталей и защита конечного изделия от механических воздействий. На керамическом факультете ВХУТЕМАСа в разное время преподавали выдающиеся творцы, например, П. Кузнецов, В. Фафорский, В. Мухина, И. Чайков и т.д.

Керамический факультет, согласно Сборнику ВХУТЕИНа 1929 года¹⁸², осуществлял подготовку кадров для:

- работы в одном из художественных цехов в крупной фарфорово-фаянсовой промышленности;
- художественно-технического руководства изразцовой промышленностью строительных облицовочных материалов;
- художественно-технического руководства и инструктирования кустарных гончарных промыслов крупных районов;
- работы по художественному оформлению и обработке стекольных и хрустальных изделий на соответствующих заводах.

В 1930 году ВХУТЕМАС был расформирован по причине изменений государственной политики в сфере культуры, которая непосредственно коснулась и ху-

¹⁸² ВХУТЕИН: Высший государственный художественно-технический институт в Москве // верстка и обложка сборника по макету студента Ф. Тагирова. — Москва: Академическая типография Высшего государственного художественно-технического института, 1929. — 16 с.

дожественной отрасли. Вектор развития искусства вновь был скорректирован государством, что в результате привело к воссозданию в классическом виде Строгановского училища в Москве и училища им. В.И. Мухиной в Ленинграде.

Годы Великой Отечественной войны нанесли значительный ущерб всем сферам жизни Советского Союза. Многие архитектурные сооружения, памятники, объекты культурного наследия были уничтожены или подверглись пагубному воздействию. Повсеместно на предприятиях наблюдался дефицит специалистов. Со стороны государства начали приниматься меры по восстановлению ущерба. В феврале 1945 года вышло Постановление Совета народных комиссаров СССР №256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ»¹⁸³. Согласно постановлению, Главному управлению трудовых резервов при Совнаркоме предписывалось создать 30 художественно-ремесленных училищ для подготовки кадров в сфере художественно-отделочных работ и художественной промышленности. Устанавливался срок обучения — три года. Ежегодно предполагалось выпускать 3 140 человек по разным специальностям¹⁸⁴.

Среди первых в сфере фарфорово-фаянсовой промышленности были училища, созданные при Дулёвском, Дмитровском, Первомайском фарфоровых заводах, фаянсовом заводе им. Калинина и заводе «Пролетарий». Целью обучения была подготовка живописцев по фарфору и формовщиков фасонных изделий 6–7 разряда. Одной из основных идей была подготовка кадров таким образом, чтобы выпускники могли работать на любом типовом предприятии. Вся учебная программа строилась с учётом универсализации процесса подготовки. В учебный план вошли общеобразовательные дисциплины и физическое воспитание, а также дисциплины, освещающие общую и специальную технологии производства, свойства керамических масс, станковое оборудование, конструктивные особенности изделий, техно-

¹⁸³ Постановление Совета народных комиссаров СССР № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://bigenc.ru/b/o-podgotovke-kadrov-dlia-khud-0b8cae?ysclid=lx0csgb86v661529647>. Дата обращения: 04.06.2024 г.

¹⁸⁴ Постановление Совета народных комиссаров СССР № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ» от 2 февраля 1945 года. Электронный ресурс. Режим доступа <https://m.bigenc.ru/vault/0bae11bfb9aaaf2b28ed8fcf833cfc08.pdf>. Дата обращения 03.05.2024 г.

логический процесс, декорирование изделий и т.д. В практику входили такие дисциплины, как основа композиции, черчение, рисование, композиционная лепка. Весь учебный процесс выстраивался с усложнением задач выполнения рисунка и норм выработки. Теория включала в себя занятия по цветоведению, основам построения композиции, типологии орнаментов. Квинтэссенцией обучения была комплексная работа, состоящая из нескольких технологических задач, по результатам которой обучающийся демонстрировал готовность к работе на производстве. Так закрепляла своё существование система среднего профессионального образования СССР, которая готовила кадры в том числе и для фарфорово-фаянсовой промышленности. В училищах проходили подготовку молодые люди в возрасте от 14 до 17 лет, которые находились на полном гособеспечении¹⁸⁵.

Традиция обучения непосредственно на предприятиях скульпторов и художников, передача передового опыта высококлассными мастерами от поколения к поколению существовала уже давно. В период, когда искусство русского авангарда стало всемирно известным и художники-авангардисты получили мировую известность и славу, руководство Государственного фарфорового завода в лице высококлассного художника, ученика И.Е. Репина С.В. Чехонина, приняло решение пригласить на работу в ГФЗ передовиков советского авангардного искусства, а также мастеров модерна. Целью была передача художественного опыта и уникальных концепций молодому поколению тружеников завода. Так, на предприятии стали работать Б.М. Кустодиев, А.Н. Самохвалов, К.С. Петров-Водкин¹⁸⁶. И самому Чехонину было, что передать молодым специалистам: будучи мастером плакатов, он сумел перенести графику и сюжеты, характерные для прямоугольного изображения, на круглые тарелки, блюда, чашки и т.д.

Позже, в 1920 году, на завод пришли работать К.С. Малевич и его ученики И.Г. Чашник и Н.М. Суетин. Они экспериментировали с росписью предметов, а

¹⁸⁵ Государственные трудовые резервы СССР // Энциклопедический словарь / под ред. Б.А. Введенского. М., 1953. Т. 1. С. 462. [Электронный ресурс] URL: <https://dik.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1469039>. Дата обращения: 26.07.2014 г.

¹⁸⁶ Малоизвестные страницы творческой биографии К.С. Петрова-Водкина // Официальный сайт Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://radmuseumart.ru/news/announcements/40341/?ysclid=1z2rogzbt37378313>. Дата обращения: 26.07.2024 г.

также с формами артефактов. Малевич даже представил концепцию супрематического фарфора¹⁸⁷. Суетин впоследствии возглавил ГФЗ. Он пробыл на должности главного художника основного художественного центра ФФП СССР более 20 лет. С фарфором также экспериментировали всемирно известные художники В.Е. Татлин и В.В. Кандинский¹⁸⁸. Всё это способствовало тому, что молодое поколение имело возможность творить бок о бок с выдающимися художниками, перенимая их опыт и мастерство.

Таким образом, система художественного образования в СССР представляла собой многоуровневую систему подготовки. Обучение начиналось с художественной школы и введения в специальность. Далее у молодых талантов была возможность поступить в училище, которое давало среднее профессиональное образование. После него выпускники овладевали навыками технологического производства и могли осуществлять выпуск фарфоровых изделий по техническому заданию. Верхней ступенью были высшие художественно-промышленные училища и институты, которые выпускали кадры, обладающие квалификацией для проектирования новых уникальных артефактов, соответствующих запросам населения и политическому вектору советского государства.

Значительное влияние на становление традиции подготовки кадров оказали ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН. Эти заведения просуществовали менее 10 лет, но положили начало новаторским формам обучения и воспитания будущих художников и технологов. Большой вклад в подготовку кадров в фарфорово-фаянсовой промышленности внесли художники с мировым именем, создававшие новаторские концепции и передававшие свой опыт новым кадрам.

Благодаря новой системе подготовки кадров, которая была отлажена и совершенствовалась на протяжении всего периода своего существования, мастера и художники получили способность создавать новый вещный мир, возвысив художественную составляющую над технологической.

¹⁸⁷ Официальный сайт Министерства культуры. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/suprematism>. Дата обращения: 05.06.2024 г.

¹⁸⁸ Фарфор в авангарде революции // Официальный сайт Министерства культуры РФ. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/255738/farfor-v-avangarde-revoljucii?ysclid=lz2rxuu5kw102012843>. Дата обращения: 26.07.2014 г.

ГЛАВА 3. «КАРТОГРАФИЯ» СОЗНАНИЯ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА

Работа с культурным сознанием советского человека в СССР шла на разных уровнях и с использованием широкого спектра инструментов. Изделия из фарфора непосредственно участвовали в этом процессе. Через художественную составляющую фарфоровых артефактов монтировались культурные доминанты: так предпринималась попытка формирования точек культурного сознания, важное место среди которых занимали приобщённость к высокому искусству, любовь к науке и интерес к научно-техническому прогрессу, гордость за достижения своей страны, а также патриотические чувства. Такими значимыми точками очерчивалась «картография» сознания советского человека.

3.1 Искусство в массы (балет)

Тема балета занимает важное место в российском обществе. Особое внимание этой теме уделяет декоративно-прикладное искусство (ДПИ), в том числе фарфор. В настоящее время балетное искусство является объектом внимания многих исследователей русского фарфора. Помимо того, что фарфоровые балерины часто появлялись на музейных стеллажах и в частных коллекциях, подобными предметами интерьера обладали широкие слои советского общества. В данном параграфе поставлена цель реконструировать хронологию воплощения балетной тематики в российском советском фарфоре с учётом её идеологической функции. Для этого необходимо ответить на следующие вопросы:

1. Что способствовало появлению и закреплению этой тематики в фарфоровой промышленности?
2. Что позволило балету пережить культурные преобразования Октябрьской революции 1917 года и стать темой фарфоровых изделий уже в советской России?

3. Какое влияние оказало творчество российских мастеров по фарфору на зарубежное ДПИ?

Впервые фигуры балерин, выполненные в фарфоре, появились в России в начале XX века. Их появление неразрывно связано с успехом «Русских сезонов», организованных российским театральным и художественным деятелем С.П. Дягилевым на ведущих европейских сценах. Говоря об этом явлении, важно дать оценку развитию отечественной культуры накануне XX века. Во всём мире происходил «культурно-художественный бум», заключающийся в возрастании интенсивности творческого процесса в самых разнообразных видах искусства. Одним из значимых феноменов для России, наряду с революционными произведениями художников-авангардистов, стала очередная волна популярности русского балета в Европе. Хотя «балетные волны» начались ещё во второй половине XIX века, к началу нового столетия русский балет, наработав личный опыт и вобрав в себя всё лучшее из зарубежного, был на пике своего развития. Именно поэтому он сумел завоевать внимание иностранного зрителя и прославил русскую культуру.

Однако как писал российский художественный критик Я.А. Тугендхольд, до появления «Сезонов» западный зритель имел весьма ограниченное знакомство с русским искусством: его узнавали по «варварской сочности» славянской музыки, произведениям Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, а также картинам Г.И. Семирадского и В.В. Верещагина. Европейцы были убеждены в аскетичности и скудности русской культуры¹⁸⁹. Однако 16 октября 1906 года в Париже все эти стереотипы были разрушены. Под руководством С.П. Дягилева в столичном выставочном центре «Гран Пале» открылась выставка «Два века русской живописи и скульптуры», где были собраны лучшие произведения российских мастеров и художников. Выставка произвела фурор во французском обществе, а местная газета «Ле Фигаро» посвятила этому событию большую комплиментарную статью. Было положено начало русской культурно-художественной экспансии в европейское общество. Однако ситуация осложнялась тем, что все лучшее уже было продемонстрировано

¹⁸⁹ Тугендхольд Я.А. Русский сезон в Париже // журнал «Аполлон», сентябрь 1910 г. №10. С. 5–23.

в первый год, и следующая выставка лишь повторила бы её. Перед Дягилевым встала задача закрепиться на западном культурном плацдарме.

Из всего многообразия представленных шедевров русской культуры одним из главных предметов восхищения европейцев стал именно балет. Западного зрителя привлекал тот факт, что исконно европейский вид сценического искусства в прочтении русских артистов производит на самих европейцев столь яркое впечатление. Этому эмоциональному всплеску способствовало и то, что к началу XX века классический балет вызывал мало интереса в Европе и считался довольно архаичным. К примеру, в Париже во второй половине XIX века балет воспринимался едва ли не как просто шоу с участием красивых девушек, а балетные сцены можно было увидеть лишь в контексте действий оперы и как дополнение к общему представлению. Также снижение интереса к балету во французском обществе связано с общенациональной депрессией, вызванной поражением во Франко-прусской войне 1870–1871 годов. Лондон же и вовсе переместил балет из оперных театров на эстрадные сцены.

В то же время русский балет, будучи на высоком уровне, продолжал брать лучшее из мирового опыта. Он был популярен в кругах привилегированных слоёв общества и находился под покровительством императора. Имея западные корни, этот вид искусства успешно впитал в себя черты русского национального танца, костюма и славянского характера, выражавшегося в искренности движений и эмоций танцоров¹⁹⁰.

Вследствие этого в 1909 году на открытии очередных «Русских сезонов» сердца европейцев были покорены красотой и качеством российских постановок. Ведущие артисты Петербурга (Т.П. Карсавина, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, И.В. Рубинштейн, В.А. Каралли и другие) в одночасье стали кумирами европейского зрителя. Особое место среди артистов занимала балерина А.П. Павлова. Британская

¹⁹⁰ Тугендхольд Я.А. Русский сезон в Париже // журнал «Аполлон», сентябрь 1910 г. №10. С. 5–23.

газета «Пэлл Мэлл Газетт» посвятила Павловой большую статью, где назвала её выступление «сенсацией века»¹⁹¹.

Как правило, все популярные культурно-массовые события сопровождаются выпуском тематической сувенирной продукции. Значительный успех Дягилева в совокупности с высокой популярностью артистов позволил организовать выпуск такой продукции из драгоценного по тем временам материала — фарфора. Вопрос о производстве и выпуске решался на уровне Императора. В 1913 году Кабинет его Императорского Величества по предложению инженера-технолога Императорского Фарфорового завода Н.Н. Канчалова обратился к скульптору С.Н. Судьбинину с просьбой разработать проект скульптуры балерины, который будет воплощён художниками петербургского фарфорового предприятия. В качестве специалиста Судьбинин был выбран не случайно: у него были тесные связи с Дягилевым, он находился в то время в Европе и имел возможность воочию наблюдать работу всех артистов.

Немаловажным является то, что автор непосредственно находился в так называемой «целевой среде» потенциальных покупателей сувенирной продукции, имел возможность точнее подмечать их пожелания и отражать в своих проектах. Эти обстоятельства давали большое преимущество мастеру: если бы он создавал свои произведения в Петербурге на основе только лишь воспоминаний и впечатлений, результат получился бы совершенно иным. Чтобы не лишать себя этого творческого преимущества, работы по выполнению государственного заказа Судьбинин осуществлял в Лондоне в течение 1913 года. Учитывая популярность Павловой у западноевропейской публики, автор выбрал именно её образ в качестве прототипа для создания фарфоровой скульптуры. В одном из своих отчётов скульптор писал: «Смею уверить Ваше превосходительство, что один Лондон в один день раскупит 500 экземпляров. Популярность Павловой здесь громадная, а после ряда статей в лондонских журналах о том, что её фигура будет выполнена на Императорском

¹⁹¹ Хмельницкая Е.С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.

фарфоровом заводе, здесь только и ждут появления этой работы в свет»¹⁹². Не имея возможности лично прибыть на завод для консультирования мастеров и художников по особенностям выпуска статуэток, Судьбинин в итоге выслал формы для отливания скульптур и подробное описание порядка их окраски в Петербург. Так были исполнены и предложены к производству модели статуэток балерины в партиях «Лебедь», «Вакханалия» и «Жизель».

Воплощённой мастерами фарфорового завода в Петербурге и запущенной в массовое производство стала именно «Жизель» (См. Ил. 16)¹⁹³. Статуэтка представляла собой сцену из первого акта балета, где танцовщица предстала в образе крестьянской дочери Жизель во время гадания на ромашке. Осложняло задачу по созданию скульптуры то, что автору необходимо было передать конкретную эмоцию балерины. Будучи на сцене, Павлова передавала всю эмоциональную гамму переживаний через движения. Обладающий невероятным талантом Судьбинин смог увидеть это и чрезвычайно точно отразить динамику в статичной форме. В итоге мир едва ли не впервые увидел образ конкретного человека, российской балерины Анны Павловой, который был воплощён в фарфоровой пластике, а коллекция шедевров российской фарфоровой промышленности пополнилась ещё одним произведением¹⁹⁴.

После этого Судьбининым были выполнены бюсты Павловой в образе «умирающего лебедя» композиции «Лебедь» и во время исполнения роли в балете «Вакханалия». Европейское общество высоко оценило все его работы. Эта высокая оценка заключалась и в том факте, что на Судьбинина вышла администрация Севрской фарфоровой мануфактуры, предложив работу в стенах предприятия. Подписав контракт, Судьбинин стал первым и единственным российским скульптором,

¹⁹² Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». Серафим Судьбинин. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://academy.hermitagemuseum.org/materials/skulptura-anna-pavlova-v-rolizhizeli?ysclid=14vln01wsp327521812>. Дата обращения: 26.06.2022 г.

¹⁹³ Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.

¹⁹⁴ Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». Серафим Судьбинин. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://academy.hermitagemuseum.org/materials/skulptura-anna-pavlova-v-rolizhizeli?ysclid=14vln01wsp327521812>. Дата обращения: 26.06.2022 г.

работавшим на прославленной Севрской мануфактуре¹⁹⁵. Судьбинин воплотил в фарфоре образ ещё одной русской балерины — Т.П. Карсавиной, которая не меньше Павловой полюбилась европейскому зрителю (См. Ил. 17)¹⁹⁶. За основу взят образ артистки в балете «Сильфида».

На первоначальном этапе становления темы балета в фарфоре продукция представляла собой малую пластику, имеющую декоративное назначение, и производилась под патронажем государства. Ожидания относительно ликвидности статуэток оправдались. Сувенирная продукция из фарфора возымела большой успех как среди западных ценителей прекрасного, так и в российском обществе. Обуславливалось это тем, что все балерины выполнялись неразрывно со своими образами, подарившими им известность и полюбившимися публике.

Следующим этапом развития балетной тематики в фарфоре стал послереволюционный период. Красота и невероятная популярность выпущенных в царской России изделий позволили прочно закрепиться теме балета в декоративно-прикладном искусстве. Это дало ей возможность пережить культурно-художественные бури революции 1917 года и возродиться в фарфоре уже новой, Советской России. Однако на данном этапе советский балет ещё не родил собственных героев, поэтому художники в основном продолжили осмысливать успехи Дягилева.

Хотя искусство и культура этого периода были подчинены единой задаче — воспитанию советского человека — производство «империалистического балетного фарфора» имело целью не только лишь просветительскую деятельность. Продавая продукцию в другие страны, государство зачастую решало экономические задачи: продукция первого и высшего сортов ведущих фарфоровых предприятий Советского Союза стала одним из первых экспортируемых за рубеж товаров и, как следствие, источником получения иностранной валюты. Так молодая Советская республика могла рассчитывать на возможность приобретения за инвалюту разно-

¹⁹⁵ Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.

¹⁹⁶ Автор модели: Судьбинин, Серафим Николаевич (1867–1944) Скульптура «Балерина Тамара Карсавина». Официальный сайт Государственного Эрмитажа, электронный ресурс. Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1006160?fund=38&category=2671&avtor=17547&index=3>. Дата обращения: 26.06.2022 г.

образных иностранных товаров, оказавшихся такими необходимыми на заре становления социализма¹⁹⁷. При этом знаковых балетных постановок по сравнению с театральными было не так много, и каждая балерина была узнаваема и обожаема публикой в неразрывной связи со своим персонажем. Чтобы повысить популярность и увеличить продажи экспортируемой фарфоровой продукции, скульпторы продолжили традицию исполнения балерин в конкретных образах.

Личность уже всемирно известной Карсавиной вновь появилась в трудах мастеров уже не Императорского, а Государственного Фарфорового завода (ГФЗ), работавшего с 1918 года под руководством Народного комиссариата просвещения и под особым вниманием его главы А.В. Луначарского. В 1923 году скульптор Д.И. Иванов запечатлел в фарфоре образ балерины во время исполнения роли Зобеиды в балете М.М. Фокина на музыку композитора Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». Основными источниками для создания образа служили фотографии, сделанные во время выступления артистов. Сохранившиеся эскизы костюмов участниц и участников «Русских сезонов», выполненные художником Л.С. Бакстом, позволили мастеру с точностью воплотить сценический образ. Героиня одета в иранский национальный костюм периода XVIII–XIX веков¹⁹⁸. Образ насыщен восточным колоритом: изящная синяя чалма на голове расписана позолоченными узорами, а аналогичные синие вставки по всему костюму в форме восточных узоров создают романтическую атмосферу «Тысячи и одной ночи».

Неспроста Иванов уделил такое внимание деталям костюма, который сыграл далеко не последнюю роль в успехе сценического образа. В одной из своих статей, посвященных «Русским сезонам», Тугендхольд писал, что костюмы, нарисованные Бакстом, являются настоящими шедеврами. Однако среди этих работ он особенно выделял восточный костюм Зобеиды «с её длинными, цепкими и страшными шароварами, символизирующими её жестокое, как жало пчелы, сладострастие...»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Внешняя торговля СССР, 1922–1981: Юбилейный статистический сборник // М.: Финансы и статистика, 1982 г. 193 с.

¹⁹⁸ Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени // М.: изд. ЭКСМО. 1996 г.

¹⁹⁹ Тугендхольд Я.А. Русский балет в Париже // журнал «Аполлон», май-июнь 1910 г. №8. С. 69–71.

После премьеры постановки вся мода Парижа переориентировалась в сторону Востока, резко подскочил спрос на восточные украшения. Французы скупали тематические костюмы, стремясь быть похожими на героев балета. Всё декоративно-прикладное искусство запестрело яркими узорами и орнаментами²⁰⁰. Россия вновь подарила европейцам ощущение персидско-арабской романтики, в очередной раз выполнив важную роль моста между западной и восточной культурами.

Появился и ещё один образ Карсавиной — образ Жар-птицы, героини одноименного балета, премьеры которого состоялась в Национальной опере Парижа ещё в 1910 году. Этот образ дополнял сценический костюм, который также был создан по эскизам Бакста. Статуэтку (См. Ил. 18) в 1920 году исполнил скульптор ГФЗ Иванов. Изначально она задумывалась как парная, и для полной композиции автор создал фарфоровую фигуру балетмейстера М.М. Фокина (который по совместительству выступал и как танцовщик) в роли Ивана-царевича. Статуэтка «Жар-птица» была популярна наравне с «Зобеидой» и выпускалась на заводе ежемесячно в течение долгого времени. Её популярность обуславливалась отличием яркого и пышного образа Жар-птицы от типичного образа балерины. Этого и добивался Фокин, найдя в костюмах Бакста корреляцию со своими устремлениями. Данная особенность неизбежно отразилась и в фарфоре, сделав статуэтку привлекательной, яркой и выделяющейся среди остальных.

Обращая особое внимание на позу и детали костюма персонажей, автор ставил себе цель максимально передать дух и атмосферу прошлых триумфов российских трупп, что, в свою очередь, способствовало сохранению популярности тематической фарфоровой продукции. Ситуация осложнялась тем, что, в отличие от Судьбина, Иванов уже не имел возможности воочию наблюдать выступление артистов, а его помощниками выступали лишь эскизы, записи и фотографии.

Вместе с тем расширялся каталог форм продукции. Среди них стоит выделить работы знаменитого скульптора ГФЗ Н.Я. Данько. Одним из её произведений

²⁰⁰ Хмельницкая Е.С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских Сезонов» С. Дягилева // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016 г. № 5(46). С.83–92.

стала ручка от зонта с изображением Одалиски. Фарфоровая одалиска, прислужница в гареме, является героиней «Тысячи и одной ночи». Она изображена вытянутой в полный рост, а ее нижняя часть туловища плавно переходит в отверстие для основания зонта. По задумке автора обладатель такого зонта должен держать его за «тело прислужницы», которое и является своеобразной ручкой. Национальный костюм и яркие цвета изделия передают атмосферу востока. Ещё одна «Одалиска» была исполнена как парфюмерный флакон и представляла собой полноценную статуэтку, голова которой выполняла функцию крышки. Также от руки мастера родился корпус для настольных часов «День и ночь». Композиция представляет собой воплощение образов из балета М. Петипа на музыку Л. Минкуса «Ночь и День».

Подводя итог, можно сказать, что основой сюжетов «фарфорово-балетной» пластики послереволюционного периода были произведения, созданные по мотивам ещё императорского балета, но уже мастерами Советской России. Сохранению темы балета в послереволюционном ДПИ способствовала и экономическая выгода, которая заключалась в получении государством валютной выручки от продаж фарфора за рубеж. Однако воспитательная функция производимых изделий явно не прослеживалась в силу их малотиражности, а также потому, что значительная их часть поставлялась за рубеж и бытовала на территории иностранных государств.

Толчком же третьей волне темы балета в фарфоре послужил триумф советского Большого театра во время первых зарубежных гастролей, прошедших в Лондоне в 1956 году. После Великой Отечественной войны Европа вновь увидела сияние советского балета. К этому времени он прочно укоренился в культуре и стал таким же народным достоянием, как значимые памятники архитектуры, произведения русских писателей-классиков и живописцев, подлежащие сохранению. При всём явно «империалистическом» происхождении этого вида искусства советская власть не упразднила его. Напротив, в это время Советский Союз был озабочен де-

монстрацией достижений страны победившего социализма на мировом уровне. Балет как нельзя кстати подходил для этой роли, а в обществе успехи балета даже ставились на одно место с успехами в покорении космоса²⁰¹.

Советский балет подарил миру новых артистов, которые стали кумирами публики и объектами внимания мастеров ДПИ. Одной из таких балерин была Г.С. Уланова. Она стала исполнительницей многих ролей, в том числе в таких значимых постановках, как «Красный мак» Р.М. Глиэра, «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Астафьева, «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Именно лондонские гастроли подарили Улановой мировую славу, а она, в свою очередь, внесла большой вклад в прославление советского балета. Её выступление на европейской сцене было триумфальным, а многие зарубежные критики сравнивали успех Улановой с успехом Павловой²⁰².

Вновь появился веский повод для советских скульпторов и художников по фарфору запечатлеть образ соотечественницы, которая вписала своё имя в историю культуры России и Европы, что позволило возродиться традиции экспорта советского фарфора, которая почти полностью угасла к началу Великой Отечественной войны.

Вместе с тем звезда Улановой начала загораться ещё перед Великой Отечественной войной, а её самый первый образ в роли Одетты в «Лебедином озере» (См. Ил. 19) был воплощен в 1940 году известным мастером Ленинградского фарфорового завода Е.А. Янсон-Манизер. Не менее грациозной у Янсон-Манизер получилась скульптура балерины во время исполнения роли Тао Хоа в «Красном маке» (См. Ил. 20). Тао Хоа — персонаж уже исключительно советской постановки, созданной в контексте культурной политики Советского Союза. В 1951 году советская прима вновь появляется в творчестве Елены Александровны, но уже в образе Джульетты в постановке «Ромео и Джульетта».

²⁰¹ Данный факт получил отражение в том числе и в советском кинематографе, о чем свидетельствует цитата «...космические корабли бороздят Большой театр...» из знаменитого советского фильма Л.И. Гайдая «Операция «Ы» и другие приключения Шурика».

²⁰² Галина Уланова. Официальный сайт «Культура.РФ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova?ysclid=16hqnvfof4874859057>. Дата обращения: 6.08.2022 г.

От руки Янсон-Манизер родились не только образы Улановой, но и статуэтки многих советских звезд: Т.М. Вечесловой в роли Эсмеральды, ещё одна Эсмеральда в лице Ф.И. Балабиной, Золушка О.В. Лепешинской. Запечатлены образы М.М. Плисецкой в ролях Хозяйки Медной горы и Раймонды. Свой фарфоровый образ получила и Н.А. Анисимова в образе персонажа, танцующего Панадерос в балете «Раймонда». Статуэтка отличается высокой динамичностью и ярко-красными тонами платья балерины. Схожий по мотиву образ представлен в скульптуре, созданной по сюжету балета «Андалузская свадьба». В ней артистка Н.А. Федорова также экспрессивно исполняет испанский танец в ярко-красном платье.

Скульптор не обошла стороной и мужскую часть советского балета. В малой пластике фарфора появились артисты В.А. Левашев (в балете «Шурале») и Г.Ф. Соловьев (в одной из сцен «Лебединого озера»), а также Н.А. Зубковский в образе Арлекина (в балете «Арлекинада»).

Янсон-Манизер, которая тесно сотрудничала с Ленинградским фарфоровым заводом в период с 1934 года вплоть до 50-х годов прошлого столетия, создавая свои шедевры, сделала весомый вклад в популяризацию балета, а также в закрепление данной темы на культурно-бытовом уровне. Однако стоит отметить, что значительный пласт своих работ мастер выполнила в первой половине двадцатого столетия, а ее работы 1940–50-х годов явились логическим продолжением её деятельности. Творчество Елены Александровны является своеобразным мостом между вторым и третьим этапами развития рассматриваемой тематики.

В это время начала расширяться и география предприятий, производящих тематические изделия. Широко в своих произведениях балет осветили мастера фарфоровых предприятий советской России, ориентированных на массовое производство не такого высокохудожественного, однако более доступного и ничуть не менее ценного фарфора. Немаловажную роль здесь играло развернувшееся в стране активное жилое строительство. Его следствием стало появление в 1950-х годах у советских граждан как отдельных, так и коммунальных квартир, которые непременно требовали украшения и создания домашнего уюта. Задача эта как нельзя лучше решалась за счет внедрения в интерьер предметов декоративно-прикладного

искусства²⁰³. В «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» 1959 года говорилось, что «недорогая вещь массового производства, если она достаточно красива, может служить прекрасным украшением». На горизонтальных поверхностях комодов, сервантов, трельяжей, а также настенных подвесных полок начали появляться дымковские игрушки, хрустальные вазы и керамические сосуды. Но показателем хорошего вкуса всё же оставался фарфор, а фарфоровые балерины подчеркивали высокую культурную развитость домовладельцев.

Одним из знаковых предприятий, способных производить массовые и высококачественные изделия, был и остаётся Дулёвский фарфоровый завод имени газеты «Правда». Среди мастеров завода, создававших в 1950–1960-е годы тематические произведения, стоит выделить Г.Д. Чечулину, О.П. Таежную-Чешуину, А.Д. Бржезицкую и Н.А. Малышеву. Отличительной чертой их работ было отсутствие влияния «Сезонов» и отражение исключительно советских успехов русского балета²⁰⁴.

Так, балерина Плисецкая вновь появляется в произведении Г.Д. Чечулиной (См. Ил. 21). Как и коллеги из Ленинграда, автор выбрала образ Одетты из балета «Лебединое озеро» и стремилась передать через свою работу всю эмоциональную гамму артистки. Другой мастер, А.Д. Бржезицкая, выбрала для своей скульптуры образ Галины Улановой в роли Джульетты (См. Ил. 22). Статуэтка была исполнена в паре с Ромео, которого сыграл актёр балета Ю.Т. Жданов. Ромео получился мужественным и уверенным, а Джульетта-Уланова — хрупкой и лёгкой. Мастерство Асты Давыдовны подтверждает то, что она смогла передать через фарфор лёгкость и тонкость платья балерины — оно кажется почти прозрачным²⁰⁵.

Отличились на поприще создания «фарфорового балета» и мастера Бронницкого фарфорового завода «Возрождение», возникшего на базе завода «Пролета-

²⁰³ Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // журнал «Новое искусствоведение» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствоведение». № 1 2019 г. С. 64–70.

²⁰⁴ Боровский А. Ода к радости: русский фарфор в собрании Юрия Трайсмана // М.: Пинакотекa, 2008 г. 527 с.

²⁰⁵ Боровский А. Ода к радости: русский фарфор в собрании Юрия Трайсмана // М.: Пинакотекa, 2008 г. 527 с.

рий». Их изделия представили свету совсем иное направление в развитии сувенирной продукции. Например, художник завода М.В. Андреева стала автором уже не статуэток, а серии фарфоровых штофов под общим названием «Балет». На поверхностях сосудов красуются танцовщицы, созданные рельефом фарфоровой массы и минимальной подглазурной сине-коричневой росписью. Мастерски запечатлены моменты танца, отражены черты лица и мимика лиц героинь сюжетов. Сама Андреева в своих воспоминаниях говорила о том, что одним из её стремлений было показать лёгкость в образе танцующих девушек, создать ощущение парения в воздухе. В качестве прообразов скульптор выбрала наиболее ярких артистов «Русских сезонов» Дягилева, когда-то покоровших Европу. Немалое влияние «Сезоны» оказали и на последующие труды скульптора. Композиция «Балерины», выполненная в 1986 году, имеет непосредственное отношение к делу Дягилева, цикл произведений «Жар-птица» посвящён одноименному балету, а статуэтки «Мария» и «Зарема» неразрывно связаны с «Бахчисарайским фонтаном»²⁰⁶.

С расширением географии производств расширяется и сюжетный спектр изделий. Вместе со скульптурами, которые представлены конкретными балетными личностями, на свет появляется и множество собирательных образов балерин и танцовщиц. В фарфоре воплощались как юные, так и уже уверенно стоящие на пуантах взрослые девушки. Ярким примером являются работы скульптора Ленинградского фарфорового завода В.И. Сычева 1950–1960-х годов. Он создал скульптурные композиции «Балерина с цветком» (см. ил. 23) и «Балерины перед выступлением» (см. ил. 24). В последней запечатлён закулисный момент подготовки артисток к выходу на сцену, который недоступен глазу обычного зрителя: девушки поправляют костюмы, рассматривают друг друга, чтобы на сцене всё выглядело безупречно²⁰⁷. Одной из самых узнаваемых его работ является статуэтка «Балерина». На ней изображена танцовщица, которая выполняет специальные упражнения для растяжки²⁰⁸.

²⁰⁶ Воропаева Т.А. Театр и балет в творчестве Марины Виссарионовны Андреевой – художника завода «Возрождение» // журнал «Новое искусствознание» Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». № 1 2021 г. С. 76–83

²⁰⁷ Боровский А. Ода к радости: русский фарфор в собрании Юрия Трайсмана // М.: Пинакотека, 2008 г. 527 с.

²⁰⁸ Там же.

Скульптор Дулевского фарфорового завода Н.А. Малышева исполнила художественную композицию под названием «Юная балерина» (см. ил. 25)²⁰⁹. На ней изображена юная девочка, которая завязывает свои пуанты. Также значимый вклад в развитие темы балета внесла сотрудница Дмитровского фарфорового завода О.С. Артамонова. За период своей творческой деятельности Ольга Сергеевна создала ряд образов советской интерьерной пластики, среди которых скульптуры «Балерина лежащая», «Балерина с розочками», «Балерина с цветком» (См. Ил. 26).

Через вышеописанные детали, отраженные в работах художников, зритель мог узнавать некоторые подробности повседневной жизни театра, специфические упражнения, посредством которых балерины готовятся к выступлениям. Благодаря массовому производству статуэток многие советские граждане, даже ни разу не побывав в театре, знали по именам советских прим. Все это делало балет ближе к широким слоям общества, приобщая граждан к миру высокого искусства.

Основная особенность данного периода — появление в пластике фарфора образов уже советских артистов балета и танцовщиц, которые повторили успех «Русских сезонов» и вновь покорили ведущие европейские сцены. Наряду с ними были созданы и собирательные образы, в которых советские граждане юного возраста узнавали себя, своих сверстников, подруг. Также возросло количество авторов произведений и тиражность изделий, что способствовало их проникновению в интерьеры жилых пространств, в связи с чем возросла степень их воспитательного воздействия, которая сопровождалась формированием положительного отношения к высокой культуре.

Продолжением третьего этапа стала эпоха перестройки, начавшаяся в Советском Союзе во второй половине 1980-х годов. Увеличение степени гласности, характерное для данной эпохи, открыло двери к ранее недоступным для изучения материалам, которые вновь акцентировали внимание на изучении русской культуры начала XX века. Это послужило для художников своеобразным побудительным фактором к созданию новых образов.

²⁰⁹ Там же.

Так, «Русские сезоны» вновь были переосмыслены в работе мастера ЛФЗ Э.П. Еропкиной. Она создала новый образ балерины Карсавиной в роли Жарптицы. Также автор в своих работах реконструировала атмосферу балета «Петрушка», создав скульптурную композицию из трёх статуэток: «Петрушка», «Балерина» и «Арап».

Русский балет повлиял и на развитие европейского фарфора. Как уже писалось ранее, Севрская фарфоровая мануфактура в Париже выпускала модели статуэток по проекту Судьбина. Вместе с тем в конце 1930-х–начале 1940-х саксонская мануфактура «Розенталь» выпускала собственную статуэтку — «Умиравший лебедь» балерины Анны Павловой. Её автором стал работник завода К. Хольцер-Дефанти. Скульптор одной из старейших в Германии мануфактур «Фолькстедт» Х. Ледерер в 1927 году исполнил другой образ Павловой. Работы по созданию проходили при непосредственном участии балерины. Изделия тюрингской фабрики «Фолькстедт» всегда отличались особой проработкой мелких деталей, поэтому Ледереру удалось передать весь декор сценического костюма Павловой, что технически не могли сделать другие фарфоровые производства того времени²¹⁰.

Также предметом внимания для скульпторов Германии стала Майя Михайловна Плисецкая. Все та же мануфактура «Фолькстедт» обратилась к Плисецкой с предложением воплотить её образ. По примеру А. Павловой она пожелала лично принять участие в его создании. Для балерин крайне важно, чтобы любая скульптура отражала именно те движения, которые они демонстрируют на сцене, передавая эмоцию. Далеко не каждый мастер способен сделать это самостоятельно. Плисецкая писала в открытом письме: «талантом скульптора я не обладаю, но, когда у меня не хватало слов и терпения доходчиво объяснить мастеру, что я хочу, я выхватывала у него его рабочий инструмент (нож-лопаточку) и пыталась долепить все сама. В конце концов компромисс между “сверхзадачей” скульптора и моими

²¹⁰ Хмельницкая Е.С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.

эмоциями был найден»²¹¹. В этом же письме она подробно описала процесс рождения замысла создания статуэтки у немецких мастеров.

В целом тему балета в фарфоре можно условно разделить на три периода:

1. Начало XX века–революция 1917 года. В это время фиксировались успехи «Русских сезонов», поставленных Дягилевым на ведущих европейских сценах.
2. Революция 1917 года–Великая Отечественная война. Мастера продолжили демонстрировать успехи Дягилева уже на советской продукции, а фарфор стал одним из источников иностранной валюты для государственной казны.
3. Лондонские гастроли 1956 года. В это время фарфор воплощает в себе образы уже советских артистов балета. Расширяется и география производства тематических предметов, что снижает их стоимость и повышает доступность. Возрастает роль малой скульптурной пластики как инструмента культурного воспитания. Наряду с реальными появляются и собирательные образы балерин.

Продолжением третьего периода стал четвёртый, связанный с появлением новых фактов о русской культуре и искусстве периода царской власти, что послужило толчком для повторного обращения к истории русского балета того времени.

Расширился функционал тематической фарфоровой продукции: помимо статуэток в ассортименте появились курительные трубки, корпуса для часов, ручки для зонтов, штофы, рюмки и другие предметы быта.

Также стоит отметить, что резонанс, вызванный российским балетом, обусловил производство собственной тематической продукции ведущими фарфоровыми мануфактурами Франции и Германии. В этой продукции явно прослеживались как образы российских актеров, так и черты работ российских и советских скульпторов. Таким образом, балет через фарфор стал инструментом идеологического воздействия и неким механизмом иерархизации культурной практики, где балет занимает одно из ведущих мест, находясь под особым патронажем государства²¹².

²¹¹ Письмо М.М. Плисецкой написано в Мюнхене 9 октября 2011 года. Ныне его копия хранится в официальном магазине сувенирной продукции Большого Театра (г. Москва, Театральная пл., 1).

²¹² В основу параграфа легли материалы, опубликованные в научной статье Лукьяненко Е.В. «Балетная тематика в российском советском фарфоре», научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г.

3.2 Покорение мира. Арктика и Антарктика

Арктические и антарктические сюжеты просматриваются в повседневных пространствах и в художественных артефактах также ярко, как и тема балета. Причины у этого явления одинаковы и сегодня, и 100 лет назад. Сегодня Арктика — объект экономического, политического и даже культурного значения для ведущих мировых держав. Список участников мирового сообщества, активно проявляющих интерес к региону, уже давно вышел за пределы государств, имеющих прямой доступ к Северному Ледовитому океану и исторические территориальные претензии на обладание «арктическим сектором». Швеция, Финляндия и даже Китай проявляют активный интерес к изучению и экономическому освоению этих территорий.

Россия является историческим лидером в регионе. Об этом сообщает Концепция внешней политики Российской Федерации, в которой сохранение самобытной культуры северных народов и комплексное развитие арктического региона занимают важное место. Однако приоритет всё же отдан деятельности государства на постсоветском пространстве. Это может повлечь за собой ослабление позиций России в Заполярье. Поэтому существует необходимость постоянного сосредоточения внимания всех государственных институтов, крупных государственных и коммерческих корпораций, а также рядовых членов социума на значимости для страны данного региона.

Советский Союз за годы своего существования накопил богатый опыт в этой сфере. Обращаясь к нему, можно увидеть, что на уровне гражданского общества проблема успешно решалась за счёт тематического регулирования в сфере культуры и искусства, а именно литературе, кинематографе²¹³, а также декоративно-прикладном искусстве (ДПИ). Цель данного параграфа — рассмотреть и проанализировать

²¹³«Северная романтика» активно пропагандировалась в советском кинематографе и литературе. Яркими примерами являются научно-популярные фильмы Л.И. Степанова «Северный полюс», Д.А. Боголепова «Атомный ледокол «Ленин»», художественный фильм С.А. Герасимова «Семеро смелых», научно-фантастический роман В.А. Обручева «Земля Санникова», роман В.А. Каверина «Два капитана».

зирать, как белоснежная поверхность советского фарфора отражала в себе самобытность крайнего Севера, его флору и фауну, а также фиксировала успехи страны в освоении Заполярья.

Фиксация подвигов советского человека за Полярным кругом

Арктическая тема вошла в советский фарфор как что-то само собой разумеющееся. Её история начинается почти одновременно с биографией Советской России и началом существования в ней государственных предприятий по производству фарфора. Однако, стоит отметить, что освоение российского Севера началось ещё задолго до его появления на белизне фарфора. Первые упоминания о походах славян в акватории Северного Ледовитого океана датируются ещё XI веком. В летописи Никона 1032 год знаменуется походом посадника Углеба в район острова Новая Земля к проливу Карские Ворота. Архангельск же, основанный в 1584 году, вплоть до начала XX века оставался главным северным портом России. Первая волна промышленного освоения региона началась в конце XIX–начале XX века²¹⁴. При активном участии видного государственного деятеля С. Ю. Витте на северном побережье страны в 1898 году заложен военный порт Александровский (ныне город Полярный), а позже, в 1916 году, основан Романов-на-Мурмане (Мурманск), в настоящее время стратегически важный для страны морским узлом.

Уже во времена Российской Империи создавались различные льготные программы для мотивации граждан к переезду на постоянное место жительства в данные регионы. В основном они носили финансовый характер или же освобождали от воинской повинности.

Советское же правительство, пришедшее на смену царскому, решило задействовать декоративно-прикладное искусство (ДПИ) для формирования привлекательного образа Заполярья в глазах населения страны. Уже в 20–30-е годы XX века в СССР развернулась масштабная госпрограмма по изучению и освоению регионов крайнего Севера. Президиумом Высшего совета народного хозяйства РСФСР 4

²¹⁴ Комарова Н.Е., Мякокина О.В. Памятники истории и культуры как свидетельства утверждения России в Арктике // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2015 Вып. 4 С. 85–96.

марта 1920 года утверждено положение «О Северной научно-промысловой экспедиции», в задачи которой входила координация всех научно-исследовательских работ в арктическом регионе.

Однако, мало обозначить на бумаге вектор государственного развития. Необходимо сформировать нужную мотивацию у народа. Только искренняя заинтересованность населения страны способствует успешному воплощению столь масштабных проектов. Инструментом идейного мотивирования традиционно выступала культурная политика, которая с 1918 года реализовывалась под руководством Наркомата Просвещения в рамках плана монументальной пропаганды, разработанного и внедренного В.И. Лениным. В начале 30-х годов XX века в советской культуре появился новый тренд, получивший название соцреализма. По сути своей этот тренд стал своеобразным методом демонстрации выдающихся достижений советского народа через искусство, тем самым воодушевляя граждан на новые трудовые свершения²¹⁵.

Арктические достижения Советского Союза были весьма существенными, а советская власть вещала миру о торжестве социализма из всех рупоров, одним из которых стал фарфор. Ярким примером тому является блюдо, созданное на Государственном фарфоровом заводе (ГФЗ) художником Р. Вильде. На нём был детально изображён один из первых советских ледоколов «Красин». Вокруг «Красина» в лучших традициях, заложенных ещё первым художественным руководителем ГФЗ С. В. Чехониным, располагается надпись: «Ледокол “Красин” на помощь экспедиции Нобиле» 1928 г.» (см. ил. 27), которая выполняет роль художественного орнамента.

Вильде создал своё произведение, вдохновившись подвигом капитана ледокола К.П. Эгге и его команды, которая спасла от гибели экспедицию знаменитого итальянского исследователя генерала У. Нобиле, терпевшую бедствие близ Шпицбергена. Тогда советские моряки-полярники первыми пришли на помощь пострадавшим исследователям. Подвиг матросов заключался не столько в том, что они

²¹⁵Соцреализм. Официальный сайт Министерства Культуры РФ, электронный ресурс. URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/?ysclid=lbqfn4s6kk122875946>. Дата обращения: 16.12.2022 г.

именно первыми успели к терпящим бедствие, сколько в том, что оказались единственными едва ли не во всём мире, кому удалось почти сто лет назад провести спасательную операцию в столь суровых и по сегодняшним меркам условиях Арктики²¹⁶.

Блюдо, созданное Вильде, является образцом произведения искусства на стыке двух эпох: агитационного фарфора, когда в основе декора зачастую лежали каллиграфически написанные призывы и лозунги, а также фарфора соцреализма, прославляющего уже воплотившиеся достижения советской власти и народа.

Интерес к Арктике проявлялся в том числе и потому, что регион имел существенный экономический потенциал. Одним из значимых аспектов является то, что по акватории Северного Ледовитого океана существует возможность кратчайшим путём добраться из Тихого океана в Атлантический и обратно, что делает перевозку грузов выгодной по сравнению с использованием альтернативных вариантов. Поэтому исследователями под руководством Главного управления Северного морского пути, созданного при Совете народных комиссаров СССР в первой половине 1930-х гг. с правом министерства, был разработан и освоен маршрут с одноимённым названием — Северный морской путь. Он практически целиком проходит по территории российского арктического сектора и по сегодняшний день играет роль стратегически важной водной артерии²¹⁷.

Проход кораблей по этому пути и сегодня является рискованным предприятием, а тогда это был целый подвиг. Этот подвиг был запечатлён моряком и художником по фарфору И. И. Ризничем (см. ил. 28). На его вазе кильватерным строем идут корабли прямо посреди белого полотна льда. Строй возглавляет ледокол, который своей массой крушит толстые океанические льды и оставляет за собой канал с уже чистой водой и осколками льда — такую преграду под силу преодолеть и

²¹⁶ Емелина М.А. Экспедиция ледокола «Красин» 1928 г. в советской пропаганде конца 1920-х – начала 1930-х гг. // Полярные чтения – 2021 Художественное освоение Арктики: полярные регионы в культуре, искусстве и философии: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–21 мая 2021 г.). М.: Паулсен, 2022.

²¹⁷ Ананьев Д.А. История освоения Российской Арктики и Северного морского пути в XX веке в освещении отечественной и зарубежной (англоязычной) историографии: основная проблематика исследований // Исторический курьер. 2022 Вып. 3(23). С. 222–237. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-3-16.pdf>.

обычному кораблю. Силуэты судов отнюдь не абстрактные, а изображены с принципиальной технической точностью. Точны и изображения местных обитателей: белых медведей, нарвалов, моржей и разнообразных птиц.

Ярчайшим событием в истории Севморпути было спасение экипажа парохода «Челюскин», который застрял в арктических льдах. Экипаж во главе с О.Ю. Шмидтом оказался на грани жизни и смерти посреди Северного Ледовитого океана. В 1932 году Отто Шмидту уже удалось пройти на ледокольном пароходе «Александр Сибиряков» весь маршрут Севморпути от Баренцева моря до Берингова пролива за одну навигацию, что было впервые и явилось знаковым событием в истории мореплавания в северных широтах. Вдохновлённый успехом, знаменитый советский географ решил доказать возможность преодоления того же пути и на обычном пароходе. В 1933 году он собрал новую экспедицию, которая отправилась повторять предыдущий успех. Экипаж почти достиг заветной цели, войдя в Берингов пролив. Однако на выходе из него судно вмёрзло в лёд и течением было отброшено назад. Нахождение в водах Арктики стало непомерным испытанием для неподготовленного судна и корабль затонул, раздавленный льдиной²¹⁸.

Целых два месяца шли спасательные работы, сцены из которых изображены художницей Ленинградского фарфорового завода А.В. Протопоповой на сервизе «Поход Челюскина» (см. ил. 29). Помимо самих выживающих во льдах на декоре были изображены и лётчики-полярники, которые в суровых условиях осуществляли посадку на неподготовленный аэродром и вывозили на самолётах челюскинцев. Эта спасательная операция родила первых героев Советского Союза — А.В. Ляпидевского, Н.П. Каманина, М.В. Водопьянова, И.В. Доронина, С.А. Леваневского, В.С. Молокова и М.Т. Слепнева.²¹⁹

На тот момент СССР имел уже значительный опыт в воздухоплавании. Подтверждение тому — создание на полуострове Чукотка, мысе Челюскина и Земле

²¹⁸ Турков А.А. Челюскинская эпопея 1934 года как ключевой элемент советской пропаганды освоения Арктики // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2017 Вып. 2 (55). С. 37–44.

²¹⁹ Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР от 20 апреля 1934 г. «О присвоении звания Героев Советского Союза лётчикам, осуществившим спасение челюскинцев», опубликовано в газете «Труд» от 21 апреля 1934 года.

Франца-Иосифа постоянных аэродромов, которые обеспечивали регулярные полёты в условиях северных широт. Это позволяло организовать доставку почты, продовольствия и медикаментов в труднодоступные регионы.

Скульптурная композиция Б.Ф. Лоренцева «Полярный лётчик» (см. ил. 30), созданная в 1937 году, стала собирательным образом советского пилота: лётный меховой шлем с лётными очками, овчинный тулуп из дублёной кожи с меховым воротником, ватные штаны — неотъемлемые атрибуты профессии. Особое внимание уделялось утеплению ног. Самыми эффективными в таких условиях себя зарекомендовали унты — специальная обувь из кожи на толстой подошве с меховым подкладом. Такая обувь является национальной для эвенков, коренного народа Севера. А само название «унты» в переводе с национального языка и означает «обувь». Через плечо у лётчика перекинут кожаный картодержатель, в народе известный как лётный планшет. В нём хранились лётные карты и приборы для измерения координат. Как правило, все пилоты носили белый шарф на шее, который предотвращал натирание кожи во время частых поворотов головой при контроле воздушной обстановки²²⁰.

Особое внимание художников по фарфору обращено к самолётам: они, как и корабли, изображались с технической точностью. Например, в декорировании предметов сервиза «Поход Челюскина» просматривается силуэт самолёта-разведчика Р-5 конструкторского бюро Поликарпова (см. ил. 31). Стоит отметить интересный факт: на сервизе изображен самолёт изначальной модификации — биплан открытого типа без так называемого фонаря, который изолирует лётчика от набегающего потока воздуха. Его отсутствие нередко становилось причиной обморожения носа. Однако в то время уже существовала и практиковала полёты арктическая модификация самолёта Р-5 с закрытым фюзеляжем, которая называлась АРК-5.²²¹ Ещё одной винтокрылой машиной, запечатлённой на белизне фарфора, стал

²²⁰Кибовский А., Степанов А., Цыпленков К. *Униформа Российского Военного воздушного флота Том 1 1890-1935* / М.: Фонд содействия авиации «Русские Витязи», 2007 г.

²²¹Арктический самолет АРК-5. Сайт «Авиару.рф». Электронный ресурс. URL: <http://авиару.рф/aviamuseum/aviatsiya/sssrt/transportno-passazhirskie-samolety/1920-e-1940-e-gody/arkticheskij-samolet-ark-5/?ysclid=lc6blf6sr7241329977>. Дата обращения: 27.12.2022 г.

самолёт ТБ-1 конструкции Поликарпова²²². Машина данного типа, управляемая Ляпидевским, 5 марта 1934 года первой пробилась к членам экипажа затонувшего парохода «Челюскин».²²³

Аналогичные сюжеты можно увидеть и на изделиях других фарфоровых мануфактур Советского Союза. В частности, подвиг Челюскинцев прославили художники Первомайского фарфорового завода, располагавшегося в пос. Песочное Ярославской области. В 1935 году на заводе был выпущен набор чайных кружек, посвящённых всё тому же событию, а сюжеты, изображённые на изделиях, были аналогичны сюжетам продукции ЛФЗ. Вместе с тем, о челюскинцах повествует и декор сервиза Дмитровского фарфорового завода в Вербилках, изготовленного в начале второй половины XX века.

Неудивительно, что и первые авиационные рекорды в северных широтах были установлены советскими лётчиками. В 1936 году над всей трассой Северного морского пути осуществил пролёт лётчик Молоков. Маршрут Москва – о. Рудольфа – Москва покорил М. В. Водопьянов, а 1937 год ознаменовался подвигом В.П. Чкалова, который совершил перелёт через всю Арктику к берегам Северной Америки. Этому событию посвящена ваза «Перелёт через Северный Полюс», выполненная И.И. Ризничем в 1936 году²²⁴. Интересен тот факт, что на вазе Ризнича изображён подвиг экипажа Чкалова — на это может указывать изображённый на вазе самолёт. Этот аппарат трудно спутать с другими машинами: одномоторный моноплан АНТ-25 конструкторского коллектива А.Н. Туполева с широко раскинутыми красными крыльями, которые непропорционально велики по отношению к фюзеляжу, величаво парит над арктическими просторами, а под крылом гордо красуется белая надпись USSR. Именно на таком самолёте экипаж выдающегося советского лётчика совершил свой беспосадочный перелёт длиной в 11,5 тыс. километров. Однако фарфоровое произведение выполнено ещё за год до полёта. В 1936 году машина подобного рода уже поднималась в воздух под руководством Чкалова,

²²²Интернет-музей полярной авиации. Электронный ресурс. URL: https://polaraviation.ru/museum_polar_aviation/samolety_polyarnoj_aviacii?ysclid=lc6cb54wzj422564416. Дата обращения: 27.12.2022 г.

²²³ Да здравствуют Герои Советского Союза / газета «Комсомольская Правда», вып. 94 от 21 апреля 1934 г.

²²⁴ Носович Т.Н., Попова И.Н. Государственный фарфоровый завод 1904-1944 (Под научной редакцией В.В. Знаменова). Изд. М.СПб.: «Санкт-Петербург Оркестр», 2005 г.

но для установки другого рекорда. В июле 1936 года экипаж, в который, помимо командира, входили второй пилот Г.Ф. Байдуков и штурман А.В. Беляков, без единой посадки перелетел по маршруту Москва – о. Удд (о. Чкалов). Полёт проходил по территории заполярья²²⁵. Поэтому можно сделать вывод, что «Перелёт через Северный полюс» запечатлел в себе именно этот подвиг.

Первый трансатлантический перелёт ярко и информативно отображён на чайной паре выдающейся художницы Дмитровской фарфоровой фабрики А.А. Чекулиной. Её произведение «Беспосадочный перелет Москва – Северный полюс – Санджасинто»²²⁶ содержит в себе весьма подробное описание подвига: с одной стороны чашки нарисована географическая карта Северного полушария с нанесённым красной линией маршрутом перелёта и указаниями точных географических названий ключевых мест, над которыми пролетал экипаж. С другой стороны — фотографически точный портрет участника событий, лётчика Г.Ф. Байдукова. На блюдце красуется всё тот же краснокрылый АНТ-25.

Следующим значимым событием, произошедшим на фронтах покорения Заполярья, стала экспедиция в составе знаменитого советского исследователя и моряка И.Д. Папанина, метеоролога и геофизика Е.К. Фёдорова, радиста Э.Т. Кренкеля, гидробиолога и океанографа П.П. Ширшова, а также собаки по кличке Весёлый на дрейфующей станции «Северный полюс-1». С июня 1937 года по февраль 1938 года советские учёные проводили важные научные исследования — первые в своей сфере. Опасности экспедиции придавало стремительное таяние и растрескивание льдины, которая почти в течение года являлась пристанищем исследователей. Большинство граждан Советского Союза внимательно следило за радиосводками о судьбе папанинцев, а также за операцией по их эвакуации.

²²⁵ Многоцелевой самолет для дальних перелетов АНТ-25 (РД). Цифровой музей «Авиару.рф». Электронный ресурс. URL: <http://авиару.рф/aviamuseum/aviatsiya/sss/samolety-spetsnaznacheniya/rekordnye-letatelnye-apparaty/mnogotselovoj-samolet-dlya-dalnih-pereletov-ant-25-rd/?ysclid=le89pv2tq6259790135>. Дата обращения: 17.02.2023 г.

²²⁶ Чашка с блюдцем с портретом лётчика Г.Ф. Байдукова / Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=466372>. Дата обращения: 17.02.2023

Возвращение героев на большую землю сопровождалось народными гуляниями, письмами и стихами в их честь. Руководство страны приняло решение присвоить всем четверем полярникам звания Героев Советского Союза, а научное сообщество — степени докторов географических наук. Мастера по фарфору решили поздравить исследователей своим творчеством. Даладугин Н.Ф., будучи на тот момент самым старшим сотрудником ЛФЗ, подарил Папанину во время его визита на завод скульптурную композицию «Папанин с псом по кличке Весёлый» (см. ил. 32) — произведение Н.Я. Данько. Позже Данько выполнила ещё одну тематическую работу, отобразив всех участников экспедиции (см. ил. 33). Её прообразом стала фотография, напечатанная в газете «Правда» № 74 от 16 марта 1938 года²²⁷.

Освоение Северного морского пути породило новые подвиги советских моряков, желавших покорить стихию. В это время начали формироваться новые профессии — полярного лётчика, моряка-полярника. Массово появлялись новые классы кораблей — ледоколы. Всё это положило начало зарождению темы покорения Арктики советским человеком и задало тематический вектор для ДПИ.

Активная индустриализация Заполярья

Вместе с первыми арктическими успехами встал вопрос о строительстве инфраструктуры на севере страны. Необходимо было создать базу, которая станет отправной точкой для исследований, а также постоянным местом жительства учёных, моряков, нефтяников, горнодобытчиков, полярных лётчиков и представителей других профессий. Амбициозный Советский Союз не ограничился временными объектами инфраструктуры: правительство решило отстроить целый город на когда-то «мёртвой», покрытой вечной мерзлотой земле. Такими городами стали Хибиногорск (ныне г. Кировск) и Апатиты.

²²⁷ Герои-папанинцы в Ленинграде. Газета «Правда» № 74 от 16 марта 1938 года. Электронный ресурс. Режим доступа: https://marxism-leninism.info/paper/pravda_1938_74-23405. Дата обращения: 25.07.2023 г.

Ярким представителем коллектива художников ЛФЗ, посвятившим отражению процесса строительства этих населённых пунктов, стала Т.Н. Беспалова-Михалева. Примерами её творчества являются сервизы «Хибиногорск» (см. ил. 34) (1934 г.), «Кировский апатит» (см. ил. 35), «Кировск» (см. ил. 36), «Песцовый совхоз» (1935 г.)²²⁸. Тематика произведений Тамарой Николаевной была выбрана не случайно: её жизнь была непосредственно связана с Заполярьем. Супруг Тамары Николаевны, Б.Н. Михалёв, был инженером-проектировщиком объектов энергетической инфраструктуры Севера, а брат мужа осуществлял геологоразведку хибинских недр. Тамара Николаевна видела все сюжеты своими глазами, поэтому изображения, созданные на фарфоре художницей, имеют высокую историческую достоверность и точность²²⁹.

За основу «Хибиногорска» взята форма «Наркомпрос». На предметах сервиза можно увидеть крытые деревянные конструкции — своеобразные фойе бремсбергов, наклонных искусственных полостей в земной коре, образуемых в результате ведения горных работ²³⁰. Из них выезжают вагонетки с горными породами, изображёнными в стилизованной под драгоценные камни форме. На самом деле в регионе были обнаружены значительные запасы апатитов, которые являются важным сырьевым минералом в производстве фосфорных сельскохозяйственных удобрений, фосфора и фосфорной кислоты. Материал и сегодня широко используют в чёрной и цветной металлургии, в производстве керамики и стекла. Из этого многообразия сфер применения можно понять, насколько минерал важен для промышленности страны. Кроме того, скелет человека в основном состоит из минералов группы апатитов. Поэтому художница и изобразила его как драгоценный камень.

Сервиз работы Л.В. Протопоповой «СССР за полярным кругом» (ЛФЗ) (см. ил. 37) демонстрирует своеобразный диалог между первозданной природой Севера с её обитателями с одной стороны и зарождающейся жизнью советских граждан,

²²⁸ Шипова М.А. Промышленное чудо советских Хибин в зеркале ленинградского фарфора // Горный журнал. История горного дела. Культура. 2020 Вып. 9 С. 112–121.

²²⁹ Шипова М.А. Промышленное чудо советских Хибин в зеркале ленинградского фарфора // Горный журнал. История горного дела. Культура. 2020. Вып. 9. С. 112-121.

²³⁰ Бремсберг // Горная Энциклопедия. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.mining-enc.ru/b/bremsberg/?ysclid=1delimzrqg742696785>. Дата обращения: 27 января 2023 года.

активно осваивающих данную территорию, с другой. Здесь красуются и штормовые волны Северного Ледовитого океана, и северное сияние, и тюлени, и первые жители, прибывшие на самолёте полярной авиации, с развёрнутым праздничным транспарантом, а также первые деревянные бараки, которые символизируют начало долгого процесса освоения региона.

Можно сказать, что успехи в индустриализации отдалённых и труднодоступных регионов как фактор национальной гордости СССР имели отражение в декоративно-прикладном искусстве фарфора. Аспекты биографии художника Т.Н. Беспаловой-Михалевой сыграли значимую роль в создании достоверных тематических сюжетов на сервизах.

Маркеры советской идентичности: белые медведи и пингвины

Сервиз «Северные звери» — продолжение творчества Протопоповой. В сервизе художница воплотила образы коренных обитателей северных территорий. С прибытием советского гражданина в Арктику советские интерьеры начали наполняться фарфоровыми белыми медведями, тюленями, морскими котиками, лисицами и т.д. Большой вклад в этот процесс сделал мастер ЛФЗ Б.Я. Воробьёв, который создал больше ста моделей разнообразных животных. Любимцами общества стали его белые медведи, в особенности «Белый медведь идущий» (см. ил. 38) и «Белый медведь присевший» (см. ил. 39), созданные в конце 1950-х годов. Замечателен тот факт, что силуэты именно его медведей вошли в состав художественной композиции одной из самых старых кондитерских Санкт-Петербурга «Север»²³¹.

Другой знаковой работой является продолжение традиции фарфоровых шахмат. По образу и подобию знаменитого шахматного набора «Красные и белые», изготовленного в начале 1920-х годов Н.Я. Данько, её ученица и мастер ЛФЗ З.О. Кульбах в середине 1930-х годов создала набор шахмат «Звери Севера и Юга»,

²³¹ Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга / каталог выставки «Поднесение к рождеству». СПб.: «Славия», 2017. 160 с.

где звери Юга представлены фауной африканского региона, а Севера — фауной Заполярья: всё те же медведи, олени и лисицы, а также белки²³².

Говоря об отражении успехов Советского Союза в покорении Северного полюса и окружающих территорий в декоративно-прикладном искусстве, невозможно не упомянуть о географически диаметрально противоположных свершениях советской России. Во второй половине XX века, приобретя значительный опыт по проведению исследований в условиях высоких широт, советские учёные направили часть своих усилий на изучение такой далёкой и загадочной Антарктики.

Официальное открытие первой советской научной станции в Антарктиде — обсерватории «Мирный» — состоялось 13 февраля 1956 года. Вокруг неё возник целый посёлок, сразу ставший одним из крупнейших в регионе. Станция и по сегодняшний день является одним из ключевых узлов в системе антарктических исследовательских центров.

Одним из главных символов Арктики являются местные обитатели — пингвины. В Антарктиде обитают пингвины Адели и императорские пингвины. Они и стали символом новых успехов Страны Советов, «лучшими друзьями советских граждан», а также прообразами для художников декоративно-прикладной отрасли. Ярким примером тому является «Пингвин» работника ЛФЗ П.П. Веселова (см. ил. 40).²³³ В его произведении изображён детёныш императорского пингвина. Краской автор сумел создать визуальный эффект шерстяного покрова, который ещё не до конца сошел с туловища особи и свидетельствует о её юном возрасте. Другим создателем образов обитателей Антарктики в фарфоре стал художник Конаковского фарфорового завода имени М.И. Калинина Г.Б. Садиков, в работе которого изображены уже зрелые представители водоплавающих птиц.

Не менее ярким и замечательным получился кофейный сервиз Башкирского завода фарфоровых изделий под названием «Пингвин». Завод основан в 1963 году,

²³² Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7476233>. Дата обращения: 24.03.2023 г.

²³³ Пелинский И.А., Сафонова М.А. Советский фарфор 1917-1991. Иллюстрированный справочник-определитель с марочником заводов и ценами / М.: «Любимая книга», 2012. 510 с.

как раз в период начала антарктических свершений, поэтому кофейный набор стал одним из первых произведений местных мастеров по фарфору. Кофейник, молочник и кофейные пары выполнены в одном стиле: задняя часть черная, передняя белая, а снизу тонкая дугообразная алая полоска. Совокупность данного декора создаёт впечатление, что кофейник и молочник – это пингвины мама и папа, а чашки — маленькие пингвины. И сегодня в сфере есть продолжатели антарктической традиции. Одним из представителей является скульптор И.А. Асиновский, который в 2008 году создал целую композицию, посвящённую императорским пингвинам (см. ил. 41)²³⁴.

Появление арктической тематики в советском фарфоре совпадает с началом активного освоения Советским Союзом территорий Заполярья. Сам фарфор служил инструментом привлечения общественного внимания к важным для государства направлениям — покорению Арктики и Антарктики. Впервые в истории на декоре сервизов появились ледоколы и полярная авиация. Отразились в творчестве художников и новые общественно-значимые профессии — полярного исследователя и полярного лётчика.

Своё воплощение в фарфоровых образах получили и представители местной фауны, главными из которых являются Полярные медведи. После начала мероприятий по освоению Антарктики в ассортимент продукции фарфоровых производств по всей стране вошли и пингвины — неизменные символы новых советских свершений. Данный процесс стал причиной неожиданного феномена: обитатели разных полюсов, пингвины и белые медведи, наконец-то получили возможность встретиться хотя бы в интерьерах квартир граждан Советского Союза.

Все эти мероприятия были призваны воспитывать в советском гражданине чувство гордости за свершения своей страны, формировать романтический образ далёкого и неизведанного Заполярья, что побуждало граждан к стремлению внести посильный вклад в развитие отдалённых регионов и научно-технический прогресс страны в целом²³⁵.

²³⁴ Официальный сайт сообщества художников «Мастер красок», электронный ресурс. URL: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=3730&iid=153022&idg=8&user_serie=0&ysclid=lfsnxv8qd951757333. Дата обращения: 27.03.2023 г.

²³⁵ В основу параграфа легли материалы, опубликованные в научной статье Лукьяненко Е.В. «Образный язык фарфора как средство пропаганды культурных доминант (опыт Советского Союза в формировании привлекательного имиджа Арктики)» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, вып. №3 (884), 2024 г.

3.3 Научно-технический прогресс. Космос

Среди важнейших знаковых и символических событий, безусловно «вмонтированных» в ядро российской культурной традиции (в её советской версии), выделяются достижения в освоении космоса. Культурное ядро общества — конститутив основных культурных ценностей. Оно включает в себя всю совокупность принимаемых обществом «вещей и действий»: нормы общественной морали, философские постулаты, концепты реальности, законы и правила, а также знаменательные для социума события, достижения в различных областях жизнедеятельности. Для фиксации (но не в меньшей степени и презентации «структур ядра») задействуется широкий инструментарий, который может меняться от эпохи к эпохе: от устных легенд и сказаний до современных средств инфокоммуникации. Одним из активно востребованных средства на протяжении длительного времени являются художественные артефакты, в которых космическая тематика занимает далеко не последнее место.

Мысли и мечты о космосе, его покорении и исследовании перманентно занимали одно из ключевых мест в культуре и сознании русского общества. Рассматривая роль и место космических свершений России, невозможно не остановиться на понятии русского космизма, которое как форма и направление мысли возникло в середине XIX века и стало результатом диалога естественных и гуманитарных дисциплин на фоне самобытной русской культуры²³⁶. Космизм и есть в определённой мере итог эволюции размышлений о космосе, а русский космизм — «течение русской религиозно-философской мысли, основанное на холистическом²³⁷ мировоззрении, предполагающем телеологическую эволюцию Вселенной»²³⁸. Оно предполагает углубленный анализ отношений индивида и космического пространства с точки зрения будущего человечества, обращение к первичным основам бытия, или

²³⁶ Исакова Н.В. Феномен глобальности в философии русского космизма // диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук: 09.00.03 / Кубан. гос. ун-т. - Краснодар, 2004.

²³⁷ Холизм (от греч. holos – целый, весь), идеалистическая «философия целостности». Термин введен Я. Смэтсом в книге «Holism and evolution» (1926). Согласно холизму – миром управляет процесс творческой эволюции - процесс создания новых целостностей.

²³⁸ Калинина Г.Н., Буковцов М.С. Русский космизм как феномен культуры и умонастроение эпохи // журнал «Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова», г. Белгород, 2015 г., вып. №3. С. 246-248.

космоса, к уяснению места и роли человека в мире и способов познания себя и внешнего мира и включает:

- изучение повседневности человека и её место в космической вселенной;
- рассмотрение будущего человечества неразрывно с будущим космоса;
- объединение человеческих усилий перед лицом проблем вселенского масштаба без разделений социальных групп по географическому или политическому признаку²³⁹.

Данное течение можно рассматривать как междисциплинарное, включающее в себя положения философии, религии и религиоведения, искусства, культурологии, а также псевдонаучные течения, такие, как оккультизм и эзотеризм. Подобные идеи высказываются А.И. Новиковым. Для него русский космизм «...есть идея глубокой, неразрывной связи человека с Космосом, Земли со Вселенной», он «представляет собой сложный комплекс идей: научных, философских, художественных»²⁴⁰. Русский космизм как фокус культурного, религиозного и художественного интереса имеет богатую, восходящую ещё к дохристианским временам предысторию. Его корни уходят в языческую мифологию (космогоническим, солярным символам). Так, Дажьбог — божество, связанное в восточнославянской мифологии с солнцем — занимает высокое место в языческом пантеоне восточных славян. В XII веке был создан и первый российский космологический трактат «О небесных силах», приписываемый известному писателю и церковному деятелю, автору поучений, торжественных слов и молитв Кириллу Туровскому. Его полное название — «Слово святого Кирилла о небесных силах: чего ради создан бысть человек на земли»²⁴¹. Само название свидетельствует об изначальном интересе русских мыслителей к космосу и о традициях русского космизма рассматривать Вселенную как неразрывное единство Макро- и Микрокосма. Несмотря на то, что принадлежность названного сочинения епископу Туровскому была оспорена, сам труд является первым из дошедших до нас на русском языке письменных трактатов по космологии.

²³⁹ Калинина Г.Н., Буковцов М.С. Русский космизм как феномен культуры и умонастроение эпохи // журнал «Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова», г. Белгород, 2015 г., вып. №3. С. 246-248.

²⁴⁰ Новиков А.И История русской философии X-XX вв. - СПб., 1998. - С. 146.

²⁴¹ Монашество и монастыри в России XI – XX века: Исторические очерки. М.: Наука, 2002 г., с. 156-157.

Русский космизм — это учение о неразрывном единстве человека и космоса, о космической природе человека и его безграничных возможностях по освоению космоса. Среди истоков возникновения в культуре России и Советского союза феномена русского космизма можно выделить следующие:

- во-первых, идеи развития и всеобщей диалектической взаимосвязи мира, разрабатываемые философией в ходе всего ее исторического развития;
- во-вторых, религиозный постулат о единстве всего сущего — земного и небесного (Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, П.А. Флоренский);
- в-третьих, естественнонаучные исследования.

Важно подчеркнуть, что, если бы в учении русского космизма опора была лишь на человеческий разум, науку, технику, оно осталось бы в истории человеческой мысли лишь как любопытное утопически-религиозное учение. Значимое место здесь занимали «мечты о космосе». Бурное развитие науки и естествознания во второй половине XIX века и новые открытия в различных отраслях знания подтолкнули космистов к разработке инструментов космической повседневности: кораблей, способов их передвижения и т.д. А со становлением космонавтики в советскую эпоху, актуализацией социальных и экологических проблем, связанных с её развитием, возникла необходимость общетеоретического, философского и культурного осмысления достижений и результатов космической деятельности человечества.

Так, ещё до реальных побед советского человека за пределами земной атмосферы, космос уже стал частью российской культуры и повседневности и предметом размышлений и мечтаний.

Во второй половине XX века, когда космос стал ближе к человеку, каждое связанное с космонавтикой событие (запуск космических ракет, первые пилотируемые запуски, выведение в космос спутников и т.д.) рассматривалось как нечто грандиозное, удостоверяющее и подтверждающее приоритетность «общего усилия», призванного обначить подлинность идентичности новой исторической общности под названием «советский народ». Покорение космоса воспринималось как событие вселенского масштаба, подчёркивающее безусловную истинность и

исключительность советского способа устройства жизни, закрепляя за СССР статус сверхдержавы.

Дата 12 апреля 1961 года стала знаковой для Советского Союза и всего человечества. Полёт Юрия Гагарина (победа в космической гонке) вселил в людей веру в собственные силы и будущее: раз уж покорили космос, то и коммунизм построим! Гагарин моментально стал национальным героем, олицетворением всемогущества советского человека, символом эпохи оттепели с её надеждами и оптимизмом. Его открытая улыбка и даже неловко развязавшийся шнурок, попавший в хронику, вызвали всеобщую симпатию. Торжественная встреча Гагарина в Москве превратилась в стихийное ликование. Более 60 лет тому назад впервые в истории человечества космическое пространство покорил человек, гражданка Советского союза В.И. Терешкова. «Штурм космоса начался со штурма Зимнего дворца в 1917 году. Первый сигнал старта к звёздам дал ещё крейсер “Аврора”» — так звучал заголовок газеты «Труд» за 1967 год.

И действительно, путь в космическое пространство начался ещё задолго до полёта Гагарина. В 1892 году тогда ещё малоизвестный преподаватель физики К.Э. Циолковский заявил: «Земля — колыбель человечества, но нельзя вечно жить в колыбели». Он же и заложил основания философии русского космизма, последователи которого, предвидя будущие успехи страны в космосе, призывали переселяться на другие планеты. К.Э. Циолковский использовал понятие «космическая философия»²⁴². Отражение данного тезиса прослеживается в высказывании поэта В.Я. Брюсова: «Поистине только русский дух мог поставить такую грандиозную задачу — заселить человечеством Вселенную. Космизм! Каково! Никто до Циолковского не мыслил такими масштабами!».

Абстрактные мечтания философов подтверждались практическими действиями, которые превращали космическую мечту в реальность и объясняли научно-популярным языком, что мечты человека, в частности, советского человека, вполне

²⁴² Казютинский В.В. Мироззренческие ориентации современного космизма // Чтения памяти К.Э. Циолковского. — Калуга, 2007.

реалистичны. В 1920 году Циолковский выпускает научно-фантастическую повесть «Вне Земли»²⁴³, где не только мечтает о межпланетных путешествиях, но и предлагает научно обоснованную программу их осуществления. Циолковский утверждает, что для полетов в космос необходимы ракеты, причем многоступенчатые, подобные «ракетным поездам». Он даже производит расчеты необходимого количества топлива. Сегодня мы знаем, как устроены ракеты космического назначения, и понимаем, насколько точен был в своих гипотезах Константин Эдуардович и насколько глубока была советская космическая мысль больше ста лет назад.

Начало космической эры в СССР ознаменовалось запуском первого искусственного спутника Земли в 1957 году и получением фотографий обратной стороны Луны, переданных станцией «Луна-3» в 1959 г. Эти события поразили мир и открыли путь к звёздам. Об этом мечтал и к этому стремился С.П. Королев, главный конструктор советской космической программы и последователь Циолковского. Вслед за первыми спутниками на орбиту отправились собаки Белка и Стрелка, а 12 апреля 1961 года состоялся триумфальный полёт первого в мире космонавта. Эти достижения прославили советскую науку, а сам Гагарин стал для всего мира новым Христофором Колумбом, открывающим Вселенную²⁴⁴.

Когда в советское общество пришло осознание реальности свершившихся космических надежд, когда космос стало возможным «потрогать руками», тогда звёздная тематика незамедлительно запестрела во всех областях жизни и перешла от ситуативных научно-творческих всплесков к повсеместным воплощениям и стала одной из основных тем в искусстве. Космос в Советском Союзе стал символом прогресса и светлого будущего. Образ первого космонавта, космические аппараты, бескрайние просторы Вселенной — всё это вдохновляло художников, писателей, режиссёров. Тема космоса почти сразу нашла отражение в живописи, гра-

²⁴³ Циолковский К.Э. Вне земли // изд. Калуга: Калужск. о-во изучения природы и местного края, 1920 г., 118 с.

²⁴⁴ Космический Колумб. 55 лет полету Юрия Гагарина. Официальный сайт ТАСС. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://tass.ru/spec/gagarin?ysclid=lx1ymzdy6878201737><https://tass.ru/spec/gagarin?ysclid=lx1ymzdy6878201737>. Дата обращения: 05.06.2024 г.

фике, кинематографе, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве советского периода. В СССР начали массово снимать новые фильмы, портреты Гагарина появились на торцах домов, горки на детских площадках стали приобретать вид ракет и космических аппаратов. Открывались планетарии, а в школах — научные и научно-технические кружки.

Родилось новое направление в изобразительном искусстве — космическая живопись. Расцвет этого жанра пришёлся на 1950–1960-е годы, и в нём можно выделить два основных течения. Одно стремилось запечатлеть реальные достижения космонавтики, другое обращалось к фантастическим сюжетам. Новый всплеск интереса к космической теме произошёл в 1970-е годы — влияние полёта Гагарина продолжало вдохновлять художников. Ярким представителем советской космической живописи был А.К. Соколов. В своих картинах он создавал фантастические, но в то же время научно достоверные образы будущего: строительство орбитальных станций, высадку на Луне и других планетах²⁴⁵.

В 1965 году к Андрею Соколову присоединился уникальный единомышленник — космонавт А.А. Леонов, также увлекавшийся живописью. Их творческий тандем подарил миру семь альбомов с картинами, посвящёнными мечте человечества о покорении космоса. «Ждите нас, звёзды!», «Звёздные пути», «Жизнь среди звезд» — названия этих альбомов говорят сами за себя. Соколов и Леонов изображали полеты к другим планетам, встречи с инопланетными цивилизациями, грандиозные космические станции будущего. Их работы, в которых органично соединились реализм и фантастика, оказали огромное влияние на развитие космической темы в советском искусстве. Ценность полотен Леонова ещё и в том, что он, будучи космонавтом, изображал космос не только как художник, но и как человек, видевший его своими глазами.

²⁴⁵ Андрей Константинович Соколов. Официальный сайт ФБУК «Музей-заповедник Ю.А. Гагарина Электронный ресурс. Режим доступа: https://museumgagarin.ru/news/andrey_konstantinovich_sokolov. Дата обращения: 06.09.2024 г.

Для транслирования космических триумфов были задействованы и другие транспаранты советской повседневности. В стороне не остался и фарфор как неотъемлемая её часть и традиционный маркер времени. В большинстве своём фарфоровые артефакты, посвящённые космосу, начали появляться в ассортименте уже в 1950-х годах. Выпускали подобные артефакты на крупных предприятиях (Ленинградский фарфоровый завод (ЛФЗ), Дулёвский фарфоровый завод и т.д.) и региональных фабриках, например, Довбышевский фарфоровый завод в 1960 г. выпустил «космические» шкатулки с надписью «Сентябрь 1959 г.»²⁴⁶, которые воплотили в себе форму межпланетной станции «Луна-2». Коростенский фарфоровый завод (Житомирская обл.) в честь знаменитого житомирца С.П. Королёва выпускал вазы.

Не оставались в стороне от космоса такие именитые уже на тот момент мастера, как А. Бржезицкая, В. Щербина, В. Трегубова и Н. Трегубов. Они творили всевозможные статуэтки, тарелки с тематическими узорами, вазы и т.д. Аста Давыдовна Бржезицкая в 1976 году создала скульптурную композицию, которую посвятила знаменательному событию в космической эре: стыковке Советского космического корабля «Союз» и американского «Аполлон» (см. ил. 42). Сама стыковка произошла в 1975 году и стала символом сотрудничества двух сверхдержав в космосе.

Художник-фарфорист В. Щербина изложил своё видение звёздной эпопеи. Он скомпоновал образы космонавтов, героев-небожителей, в виде тружеников обычных профессий: Ю. Гагарин изображён в виде регулировщика движения в космическом пространстве (см. ил. 43)²⁴⁷, а Г. Титов — в виде космического фотокорреспондента (см. ил. 44)²⁴⁸. Скульптор Ю. Львов к 1965 году изготовил символическую композицию из 11 статуэток космонавтов (см. ил. 45).²⁴⁹ Эта композиция объединила в себе 11 героев, первыми побывавших за пределами земной атмосферы.

²⁴⁶ Первая «Луна» на Луне // Официальный сайт Госкорпорации «Роскосмос». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.roscosmos.ru/32507>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

²⁴⁷ Официальный сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52234875>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

²⁴⁸ Официальный сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=44657325>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

²⁴⁹ Официальный сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31293737>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

Среди них была и статуэтка В. Терешковой. Отличить фарфоровую Валентину Ивановну позволяют не только букет цветов, но и слияние её скафандра с образом А. Николаева. Фарфор по сути дела стал своеобразным репортёром основных событий космической эпопеи, зафиксировав в своих формах значительную победу Страны Советов, которая стала одним из важнейших символов российской идентичности. И образная, и сюжетная, и формальная составляющие малой скульптурной пластики на полках и трельяжах домашних интерьеров советских граждан постоянно напоминали (и напоминают по сей день, ведь фарфоровые скульптуры выпускались массовыми тиражами) о свершениях и победах советского человека. Тем самым фарфор закреплял за космическими свершениями СССР статус места культурной памяти России.

Яркими примерами были и другие артефакты: скульптор Л. Шушканова изготовила статуэтку «Хозяйка космоса»²⁵⁰. Сюжет является заимствованным из сказки П. П. Бажова «Хозяйка медной горы», который художник адаптировала под современность. Были и уникальные предметы. Они, как правило, создавались в качестве подарков космонавтам и членам их семей. Так, в 1984 году матери Ю.А. Гагарина, Анне Тимофеевне Гагариной, подарили авторский сервиз Коростенского фарфорового завода. Он был создан скульпторами Валентиной и Николаем Трегубовыми, а расписан художницей Е. Каневской. На предметах сервиза изобразили членов семь, космические просторы, а также родные края Юрия Алексеевича.

Выпуск тематических изделий активно продолжается и в наши дни. В основном это сувенирная продукция, которая распространяется в планетариях, космических музеях и местах, связанных с историей покорения космической стихии. В 2017 году случился уникальный случай: статуэтка скульптора В. Щербины «Следы на Луне» была доставлена на борт Международной космической станции (см. ил.

²⁵⁰ Как достижения космонавтики отразились в советском фарфоре. Официальный сайт «КУЛЬТУРА.РФ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/255346/kak-dostizheniya-kosmonavtiki-otrazilis-v-sovetskom-farfore?ysclid=m0wdnl5y50895167779>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

46)²⁵¹. Так мечты художников, воплощённые на белизне фарфора, столкнулись с объективной реальностью, став символом единства культуры, науки и искусства.

Тема космоса и по сегодняшний день продолжает оставаться популярной в российском обществе. Поддержка популяризации науки и техники проводится государственными корпорациями: Государственная корпорация по космической деятельности «Роскосмос» активно реализует научно-популярные мероприятия, например, онлайн-трансляции пусков ракет, работ на Международной космической станции, выходов космонавтов в открытый космос²⁵², а также участвует в организации ежегодных мероприятий, таких как Всероссийский форум космонавтики и авиации «Космостарт»²⁵³, Летняя космическая школа²⁵⁴ и т.д.

В недавнем прошлом в России реализован проект, суть которого была в присвоении аэропортам РФ имён выдающихся соотечественников. В результате его реализации ряду авиационных гаваней были присвоены имена космонавтов и лиц, причастных к покорению космического пространства:

- Международный аэропорт Сочи (Адлер) им. летчика-космонавта В. Севастьянова;
- Международный аэропорт Оренбург им. Ю. А. Гагарина;
- Международный аэропорт Барнаул им. Г.С. Титова;
- Международный Аэропорт Кемерово им. А.А. Леонова;
- Международный аэропорт Новокузнецк имени Б.В. Волынова;
- Международный аэропорт Курумоч им. С.П. Королёва (г. Самара) и др.

Таким образом, по результатам проведённого анализа можно сделать следующие выводы:

покорение космического пространства явилось триумфом социализма и советской науки. Весь мир признал передовые позиции СССР в наукоёмких отраслях.

²⁵¹ Как достижения космонавтики отразились в советском фарфоре. Официальный сайт «КУЛЬТУРА.РФ». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/255346/kak-dostizheniya-kosmonavtiki-otrazilis-v-sovetskom-farfore?ysclid=m0wdnl5y50895167779>. Дата обращения: 10.09.2024 г.

²⁵² Официальный сайт Госкорпорации «Роскосмос»: <https://www.roscosmos.ru/online>.

²⁵³ Официальный сайт <https://kosmostart-forum.ru/?ysclid=lx21vhx3og403110098#rec366064801>.

²⁵⁴ Официальный сайт <https://space-school.org/?ysclid=lx21yqesma122781181>.

Русский космизм стал определённой точкой ориентации для русской советской культуры, а космос — элементом русской культурной идентичности.

космические победы широко использовались для популяризации знаний в области астрономии, физики, математики и т.д. Тема космоса внедрялась во все бытовые аспекты жизни обычного гражданина и активно транслировалась, в том числе и через художественные артефакты. Ярким примером стал советский фарфор как элемент структур повседневного быта. Статуэтки, сервизы и посуда отражали как конкретные события в истории освоения космоса, так и сюжеты космической романтики.

использование художественных артефактов космической тематики для воспитания в гражданах чувства национальной гордости, привития любви к науке и научным исследованиям является значимым опытом Советского Союза, который, в свете актуальности данного вопроса сегодня, необходимо учитывать при реализации положений государственной культурной политики России²⁵⁵.

²⁵⁵ В основу параграфа легли материалы, опубликованные в научной статье Лукьяненко Е.В. Фиксация российской культурной идентичности: художественные артефакты как зеркало космических побед СССР // KANT: Social science & Humanities. Вып. №4(20), 2024 г. С. 23-29.

3.4 Воспитание патриотизма

Сегодня патриотическому воспитанию подрастающего поколения в Российской Федерации уделяется особое внимание, а на государственном уровне молодёжь рассматривается как «опора сегодняшнего дня и будущее России»²⁵⁶. Такая позиция у руководства страны в отношении молодого поколения сложилась исторически, поскольку Российская Федерация является правопреемницей СССР, а в Советском Союзе всегда особое внимание уделялось патриотическому воспитанию молодёжи. Процесс воспитания состоит из множества социальных направлений, в которые входит транслирование обществу важнейших для существования принципов. Опыт Советского Союза показал, что задачи общественного воспитания, привития ценностей и формирования личностных качеств могут эффективно решаться посредством трансляции ценностей через артефакты культуры: памятники, обелиски, живопись, музыкальное творчество и т.д.

Уже менее чем через год после прихода большевиков к власти был основан Российский коммунистический союз молодёжи (РКСМ). В 1926 год его переименовали во Всесоюзный Ленинский Коммунистический союз молодёжи — знаменитый ВЛКСМ²⁵⁷ или комсомол, а членов данной организации, куда входила большая часть союзной молодёжи, называли комсомольцами. Главной целью комсомола было воспитание молодёжи в традициях коммунизма и активное вовлечение молодёжи в процесс строительства нового общественного строя. Это была своеобразная школа становления, в которой существовала своя государственно-партийная система воспитания подрастающего поколения²⁵⁸. Одной из важнейших задач являлось идейно-патриотическое воспитание. Оно находилось в зоне внимания не

²⁵⁶ Из выступления Президента России В.В. Путина во время ежегодной большой пресс-конференции 20 декабря 2018 г.

²⁵⁷ Медведев И.А. Молодежная политика в СССР: достижения и просчеты // сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции «Наше недавнее прошлое: современные направления советской истории и историческая память», г. Ставрополь, 2023 г., с. 16 – 18.

²⁵⁸ Егоров В.В., Левина А.Д. Государство и молодёжь: особенности советского периода / журнал «Молодой ученый», 2016 г., вып. № 8.1 (112.1). С. 31-32. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/112/28034>. Дата обращения: 15.08.2024.

только органов комсомола и правительства СССР, но и постоянно присутствовало в оптике учёного сообщества, педагогов и т.д.

Однако в самом начале выработки идеологической концепции коммунизма воспитание в молодёжи любви к стране не ставилось во главу угла. К. Маркс и Ф. Энгельс имели мнение, что «рабочие не имеют отечества. ...Национальная обособленность и противоположности народов всё более и более исчезают уже с развитием буржуазии, со свободой торговли, всемирным рынком, с единообразием промышленного производства и соответствующих ему условий жизни»²⁵⁹.

Однако, СССР начинал свой путь к строительству социалистического общества в одиночку, не имея на начальном этапе поддержки на европейском континенте. Наоборот, все ведущие западные страны были агрессивно настроены к новому государству, не желая устанавливать какие-либо отношения с его руководством. Поэтому возрастала актуальность задачи по воспитанию патриотизма у граждан и прежде всего подрастающего поколения, которое впоследствии будет способно отстаивать право социалистического строя на существование²⁶⁰.

«Патриотизм человека, который будет лучше три года голодать, чем отдать Россию иностранцам, это — настоящий патриотизм», — так определяли понятие «патриота» идеологи молодой советской республики в начале 1920-х годов²⁶¹. Это являлось и своеобразным ценностным ориентиром для молодёжи. Тогда же начала зарождаться и новая система идеологического воспитания граждан, однако выросла она из системы, основы которой были заложены намного раньше. Ещё в царской России специально была обнародованная переписка Царя Ивана IV Грозного с А. Курбским, в которой глава государства даёт нравственную оценку предательским поступкам человека, который должен был защищать своё государство, но перешёл на сторону противника. Иван Грозный нелестно и резко отрицательно характеризует предательский поступок Курбского. Он обличает его безнравственность:

²⁵⁹ Манифест коммунистической партии / К. Маркс и Ф. Энгельс; Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б), Москва: Госполитиздат, 1950 г. (Ленинград: Тип. "Печ. двор"), 72 с.

²⁶⁰ Адуло Т.И. Патриотическое воспитание молодежи: уроки советской эпохи // сайт «Kilinson». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://kilinson.com/story/2021/03/29/patriotichyeskoye-vospitaniye-molodyezhi-uroki-sovyetskoy-epokhi/>.

²⁶¹ VIII Всероссийский съезд Советов 22 – 29 декабря 1920 г. // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений: в 55 т. – Т. 42. – М.: Политиздат, 1970. – С. 89 – 199.

«Зачем ты, о князь, если мнишь себя благочестивым, отверг свою единокровную душу? Чем ты заменишь её в день Страшного суда? Даже если ты приобретёшь весь мир, смерть напоследок все равно похитит тебя... И разве твой злобесный собачий умысел изменить не похож на злое неистовство Ирода, явившегося убийцей младенцев?»²⁶². Подвиги патриотического характера и романтика образа патриота фиксировались в литературе, музыкальных произведениях и живописи. Например, опера «Жизнь за Царя» (композитор М.И. Глинка) прославляла подвиг И. Суварина; ярко выраженную патриотическую окраску имел главный герой оперы «Князь Игорь» (композитор А.П. Бородин); в произведении Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» описаны подвиги отца и сына во имя Отечества, а художник В.М. Васнецов в картине «Витязь на распутье» создал романтизированный образ русского война-защитника народа.

Однако советская власть обратила внимание на дореволюционные примеры патриотизма только после начала Великой Отечественной войны. Объясняется это тем, что до начала войны прослеживалась тенденция к нигилистическому отношению к российской истории до 1917 года, а выстраивание всей системы процесса воспитания основывалось на классовости и интернациональности. При этом шло внимательное наблюдение за тем, чтобы патриотизм не превращался в национализм. Последнее пресекалось, как чуждое обществу явление. Все вовлечённые в воспитательные процессы инстанции брали ориентиры на идеи лидеров мнений во главе с В.И. Лениным, который рассматривал трактовку патриотизма в неразрывной связке с интересами разнообразных социальных классов и чётко делил патриотизм на пролетарский и буржуазный: «Не очевидно ли, что помещики, например, иначе понимают “истинную любовь к Родине”, чем крестьяне, хотя бы те и другие были “монархистами?”»²⁶³. Все воспитательные процедуры имели целью воздействие именно на разум человека, поэтому философы, преподаватели, психологи,

²⁶² Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. – М.: Наука, 1981. – 432 с.

²⁶³ Ленин В.И. Еще о крестьянских депутатах в IV думе / В. И. Ленин // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений: в 55 т. – Т. 22. – М.: Политиздат, 1968. – С. 216–217.

люди творческих профессий и т.д. были заняты процессом теоретического обеспечения патриотических процедур. В школах, кружках, на предприятиях рассказывали о важности военной профессии, прививали знания и навыки военного дела. В Декрете ВЦИК «Об обязательном обучении военному искусству» от 1918 года говорилось, что лица мужского и женского пола в возрасте от 18 до 40 лет были обязаны обучаться оборонному ремеслу на рабочих местах.

Мероприятия по патриотическому воспитанию приобрели особую интенсивность с началом Великой Отечественной войны. Для воздействия на сознание граждан задействовался широкий инструментарий, включая патриотическую литературу, где освещались подвиги молодых героев нового времени — верных сынов Отечества, в приоритете у которых было не личное, а общественное благо²⁶⁴. В том же ключе создавалось и кино: в период с 1930-х по 1940-е годы в СССР вышли картины «Вражьи тропы», «Чапаев», «Александр Невский», «На границе», «Танкисты», «Суворов», «Кутузов», «Иван Грозный», «Подвиг разведчика», «Молодая гвардия» и т.д. Все они содержали в себе патриотическую повестку и получили народное признание. Театр также не остался на обочине новых тенденций: в те годы ставились спектакли «Русские люди» (К.М. Симонов), «Фронт» (А.Е. Корнейчук) и др. Музыкальное искусство активно поддерживало и дополняло общий корпус творческих произведений. Писались как чрезмерно оптимистичные, так и более сдержанные, но и более глубокие по смыслу композиции: «Если завтра война», «Краснофлотская», «Тачанка», «Священная война», «Песня о Днепре», «Заветный камень», «Вечер на рейде», «Тёмная ночь» и т.д. Академическая музыка также подверглась культурной трансформации. Были выпущены новые симфонии, оперы, балетные постановки, воспевающие героизм советского человека. Осуществлялся пересмотр былого наследия. Примером тому является опера

²⁶⁴ Примеры тому – произведения Н. А. Островского «Как закалялась сталь», «Рожденные бурей»; А. А. Фадеева «Разгром» и т.д.

М.И. Глинки «Жизнь за царя», которая получила новое название — «Иван Сусанин» и включена в репертуар Большого академического театра оперы и балета СССР²⁶⁵.

Характерные черты художественной трансформации можно проследить и в фарфоровых изделиях советской фарфорово-фаянсовой промышленности. Почти сразу с появлением патриотической повестки в культурно-бытовой действительности советского человека художниками и скульпторами были выпущены тематические произведения. Так, в пластике фарфора появились красноармейцы, пограничники, кавалеристы и т.д. Яркими примерами таких артефактов являются работы известного скульптора ГФЗ Н.Я. Данько. К ним относятся: скульптура «Матрос со знаменем» (1927 г., см. ил. 47)²⁶⁶, скульптура «Партизан в походе» (1919 г., см. ил. 48)²⁶⁷, композиция «Готовы к обороне» («Рабочий, красноармеец и работница», 1932 г., см. ил. 49)²⁶⁸, скульптура «Красноармеец на коне» (1930-е гг., см. ил. 50).²⁶⁹ Мастер ЛФЗ Т.О. Давтян создал статуэтку «Часовой». Скульптор Дмитровского фарфорового завода В.П. Николаев также в 1930-е годы выпустил в свет произведение «Пограничник СССР». Мастера того же завода разработали карандашницу с фигурой красноармейца (см. ил. 51)²⁷⁰.

Традиция выпускать изделия, декларирующие важность вопроса защиты Отечества среди молодёжи, продолжалась на протяжении всей истории существования СССР. В послевоенные годы на ЛФЗ скульптором Г.С. Столбовой и художником Е.Н. Лупановой выпущена популярная скульптурная композиция «Мальчик

²⁶⁵ Две оперы Михаила Глинки в 10 фактах / Официальный сайт Министерства культуры РФ. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/114858/dve-opery-mikhaila-glinki-v-10-faktakh?ysclid=lvz4x1oej8294286285>. Дата обращения: 15.08.2024 г.

²⁶⁶ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lvzwc62nnqy676437016#/collections?id=47870336>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁶⁷ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lvzwc62nnqy676437016#/collections?id=36051907>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁶⁸ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lvzwc62nnqy676437016#/collections?id=22422531>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁶⁹ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lvzwc62nnqy676437016#/collections?id=15040913>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁷⁰ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lvzwc62nnqy676437016#/collections?id=463406>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

с собакой», также известная как «Юный пограничник» (см. ил. 52)²⁷¹. Она изображает юношу, который воображает себя советским пограничником. Он одет в военный головной убор — пилотку. Рядом с ним немецкая овчарка — собаки этой породы служат на пограничных заставах. В 1960–1980-х годах Городницкий фарфоровый завод выпускал статуэтку «Юный будёновец», которая изображала мальчика в «шапке-богатырке» (или «будёновке»). Изначально будёновка была разработана ещё для царской армии известным российским художником В.М. Васнецовым, но с приходом советской власти была предложена армии тем же Васнецовым²⁷². Головной убор приобрёл красную звезду и успешно прижился в Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

Только лишь знаниями и навыками в военном деле защиту государства обеспечить невозможно. Для эффективного применения полученных навыков необходимо обладать хорошей физической подготовкой, поэтому пропаганда здорового образа жизни, занятий спортом, закаливания также входила в состав мероприятий по патриотическому воспитанию. В 1925 г. Центральный комитет Рабоче-крестьянской партии (большевиков) принял значимое Постановление «О задачах партии в области физической культуры»²⁷³. В нём физическая подготовка была обозначена как неотъемлемая часть общеполитического и культурного воспитания и образования, а также оздоровления общества. В 1931 году Всесоюзным советом физической культуры при ЦИК СССР был утверждён комплекс «Готов к труду и обороне СССР». Его целью являлось «дальнейшее повышение уровня физического воспитания и мобилизационной готовности советского народа, в первую очередь молодого поколения»²⁷⁴.

²⁷¹ Сайт «Госкаталог». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=1zwc62nnqu676437016#/collections?id=51767691>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁷² Б.М. Кустодиев, В.М. Васнецов, М.Д. Езучевский и другие известные русские художники входили в состав комиссии по созданию военной формы для Красной армии.

²⁷³ Гайл В.В. Краткая история физической культуры и спорта // Учебное электронное текстовое издание подготовлено кафедрой «Теория физической культуры» Научный редактор: доц., канд. биол. наук А.В. Чудиновских, изд. ГОУ ВПО УГТУ–УПИ, г. Екатеринбург, 2006 г.

²⁷⁴ Истягина-Елисеева Е.А. Военно-патриотическое воспитание молодежи средствами спорта и комплекса ГТО в период 1917-1940 гг. // Историческая и социально-образовательная мысль, вып. 6-1, 2015 г., с. 49 – 51.

И вновь на нормативно-правовые документы, общий вектор и практические действия Партии последовала реакция художников по фарфору. Во второй половине XX века начали массово появляться скульптурные композиции, в основу сюжета которых были заложены сцены катания на лыжах, занятий гимнастикой, игры в футбол и т.д. Мастер Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова Е.А. Гендельман создал скульптуру «Конькобежка»²⁷⁵. Г.С. Столбова разработала популярную композицию «Девочка с лыжами»; В.П. Щукина воплотила образ юного хоккеиста²⁷⁶.

Скульптор Дмитровского фарфорового завода М.А. Интизарьян стал автором статуэтки «Юный футболист-динамовец»²⁷⁷; из рук художника С.М. Орлова вышла композиция «Лыжник». На Дулёвском фарфоровом заводе также осмыслялась тема спорта: О.П. Таежная создала композицию «Гимнастка», П.М. Кожин выпустил статуэтку «Борцы». Также в ассортименте советской ФФП были статуэтки «Юный футболист в форме ЦСКА»²⁷⁸ (Ленинградская артель «Прогресс») и «Юный вратарь» (скульптор И.А. Венкова, ЛФЗ)²⁷⁹.

Одним из примеров воплощения патриотизма и высокой нравственности является образ воспитанника Суворовского военного училища (СВУ) или Нахимовского военно-морского училища (НВМУ). Важность кадетского воспитания неоднократно подчёркивалась культурой и искусством советского периода. Суворовцев и нахимовцев изображали в своих картинах художники (О. Богаевская «Суворовцы», Ф. Решетников «Сын героя», «Прибыл на каникулы», В. Прибыловский «У театра. Свидание»), режиссёры кинематографа (фильм В. Рогова «Офицеры»). Активно эта тема использовалась и мастерами декоративно-прикладного искусства. Романтизировать образ юношей в алых погонах в советский период существования российской фарфорово-фаянсовой промышленности начали скульпторы ведущих мануфактур СССР.

²⁷⁵ Виртуальный музей русского искусства Юрия Трайсмана. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://russianartsfoundation.com/#!/collection/item2168/>. Дата обращения: 16.08.2024 г.

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Там же.

Одной из первых изобразила воспитанника суворовского училища знаменитый скульптор и художник Дулёвского фарфорового завода А.Д. Бржезицкая. Её скульптурная композиция «Первый бал» (см. ил. 53²⁸⁰, начало 1950-х гг.) иллюстрирует один из бальных вечеров, проведение которых было обыденным и входило в программу культурно-эстетического воспитания юношей. Основу сюжета составляют суворовец в парадной форме, держащий на вытянутой правой руке руку своей партнёрши по танцам. В левой руке кадет держит головной убор. Классическими атрибутами воспитанника суворовского училища являются чёрная форма, алые погоны, лампасы на брюках и того же цвета околыш фуражки. Девушка одета в голубое платье с белым фартуком. Такое сочетание является классическим примером советской школьной формы, которая, в свою очередь, является аналогом гимназической формы царской России. Синий цвет платья говорит о том, что дама — учащаяся средней школы, а белый фартук передаёт праздничное настроение.

Помимо Бржезицкой, тему кадетства в аналогичном ракурсе подняла С.Б. Велихова, которая являлась скульптором Ленинградского фарфорового завода. В начале второй половины XX века Софья Борисовна создаёт статуэтку «Первый вальс» (1953 г., см. ил. 54)²⁸¹. Сюжет композиции «Первого вальса» аналогичен сюжету «Первого бала». Однако возраст участников уже заметно меньше. Это видно, например, по цвету платья танцовщицы: коричневые оттенки носили ученицы уже начальной школы. Танцевальные сюжеты в работах авторов «Первого бала» и «Вальса» являлись закономерными. В программу обучения СВУ и НВМУ входил обязательный предмет, посвящённый основам танцевального обучения²⁸². Каждый воспитанник должен был иметь навыки бального танца, а проведение балов в залах училищ было регулярным событием. Традиция сохранилась до сих пор и переросла

²⁸⁰ Насонова И., Насонов С. «Аста Бржезицкая. Мастера советского фарфора» // Изд. «Среди коллекционеров», Москва, 2008 г. 256 с

²⁸¹ Виртуальный русский музей. Электронный ресурс. Режим доступа https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-456/index.php?lang=ru&ysclid=lvxm4vqpf5810990630. Дата обращения: 08.05.2024.

²⁸² Белов С. Суворовские военные училища Поволжья (1943-1964 гг.): основные этапы становления и развития, диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук, г. Самара, 2007 г.

в ряд ежегодных культурных мероприятий, одним из которых является Международный Кремлёвский Благотворительный Кадетский Бал, который проводится ежегодно с 2016 года.

Ещё одной работой Софьи Борисовны, посвященной суворовцам, стало произведение с одноимённым названием «Суворовец» (1963 г., см. ил. 55). В основе сюжета данной работы — отдельно взятый воспитанник с сигнальным барабаном. Скульптурная композиция с аналогичным сюжетом под названием «Суворовцы с трубой, горном и барабаном» (1960-е гг.) была создана на Полонском заводе художественной керамики мастером Г. Молдаван. В композицию входит семь статуэток музыкантов, которые образуют целый оркестр. Такие сюжетные линии с акцентом на музыкальные инструменты были выбраны авторами неспроста: 24 июня 1945 года на Красной площади в Москве состоялся парад Победы, который открывал расчёт барабанщиков, состоящий именно из воспитанников Суворовских училищ²⁸³. И по сегодняшний день традиционно ежегодные парады Победы на Красной площади в Москве открывают кадеты-барабанщики.

Другой работой Софьи Борисовны стала скульптурная композиция «Нахимовцы» (см. мл. 56)²⁸⁴. Произведение повествует о моменте из учебных будней Нахимовского военно-морского училища. Форма нахимовцев почти ничем не отличалась от формы кадровых моряков. На принадлежность к училищу указывает лишь надпись на атласной ленте. Юный возраст можно определить по значку октябрёнка на кителе.

Таким образом, вопрос патриотического воспитания всегда являлся одним из актуальных на протяжении всей истории Советского Союза. Образ матроса и красноармейца-защитника Родины традиционно воплощал в себе нормы морали и чувство долга и чести. Советское декоративно-прикладное искусство широко рекламировало данные аспекты через создание тематических изделий, в которых был за-

²⁸³ Шелягов О., Никишин А. Парад Победы 24 июня 1945 года: Реконструкция // Изд. «Военно-мемориальная компания», 2015 г. 208 с.

²⁸⁴ Рыбинский музей-заповедник. Электронный ресурс. Режим доступа <http://iss.rybmuseum.ru/entity/ОБЪЕКТ/10772?ysclid=lvxmtlx16f764737982>. Дата обращения 08.05.2024.

печатлены военный быт, сцены несения службы часовыми и пограничниками, детские игры в военные профессии и т.д. Отдельное внимание в фарфоре уделялось пропаганде здорового образа жизни и физической подготовке юношей и девушек. Важно отметить, что в основе большинства образов лежат именно представители молодёжи, а в названиях произведений часто фигурирует слово «юный». Это доказывает, что адресатами идей, которые передавали художники через свои произведения, были в основном представители подрастающего поколения.

Важное место в интерьерной пластике занимает тема Суворовских и Нахимовских училищ, которая приобрела свою актуальность в культуре и искусстве в 1950–1960 годы. Посредством демонстрации кадетского образования, быта, особенностей учебного процесса в СВУ и НВМУ советское декоративно-прикладное искусство, в частности изделия фарфорово-фаянсовой промышленности, транслировали социально-значимые качества для общества, образцы поведения, расставляя морально-нравственные доминанты, что оказывало воспитательное воздействие на подрастающее поколение.

В настоящее время государство проводит активную политику в сфере культуры. Основные векторы данной политики, культурные императивы и важнейшие аспекты артикулированы в нормативно-правовых актах. Одним из основополагающих документов в этой области является Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35). В нём в качестве целей зафиксированы «...передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения» и «создание условий для воспитания гармонично развитой и социально ответственной личности»²⁸⁵. Советский опыт задействования потенциала ДПИ в интересах воспитания граждан страны, передачи от поколения к поколению общественных норм и традиций может быть учтён для разработки и реализации практических мер в реалиях современной государственной культурной политики.

²⁸⁵ Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35). Электронный ресурс. Режим доступа – <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208>. Дата обращения 08.05.2024 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В советский период произошёл настоящий переворот в мире российского фарфора: предметы повседневности из этого материала прошли путь от элитарности до массовости. Художественная составляющая также претерпела изменения и проделала путь от традиционного «изящного» стиля к народному «пролетарскому», отражающему идеи революции и ценности новой эпохи. Эти процессы затронули и само восприятие социумом фарфора как вида искусства. Фарфор стал не предметом роскоши, но элементом структур повседневности советского человека, одним из символов русской культурной идентичности, а также транспарантом новых идей и ценностей.

Всё это проходило на фоне становления новой культурной парадигмы СССР и уникальной системы государственного управления культурой. В диссертации рассмотрен процесс формирования первого в мире министерства, отвечающего за руководство культурной отраслью, функции его центральных органов, подведомственных учреждений и подразделений, которые решали задачи согласно своему профилю, а также проанализированы идейные основы, которые лежали в основании системы управления культурой.

Сделан вывод, что на фоне трансформации культурной реальности с самого рождения советского государства и под непосредственным воздействием политики и идеологии начала меняться сфера искусства. Маркером данного процесса стал агитационный фарфор — уникальный феномен в истории мирового декоративно-прикладного искусства и наглядный пример того, как изменилось русское искусство с приходом большевиков к власти.

Также в ходе исследования произведён обзор системы производства фарфора в СССР, подготовки кадров для фарфорово-фаянсовой промышленности и рассмотрен ассортимент товаров, предлагавшихся для обустройства быта советских граждан.

Сделан вывод, что после революции 1917 года производство фарфора было перезапущено и происходило в фарватере советской культурной политики и под

воздействием советского авангардного искусства. Одновременно шёл процесс создания централизованной системы управления фарфорово-фаянсовой промышленностью для регуляции объёмов производства адекватно потребностям населения. Определено, что с началом становления советской фарфорово-фаянсовой промышленности начался и активный поиск новых форм, отличных от «буржуазных» и соответствующих целям и задачам, поставленным руководством СССР, а также бытовым и эстетическим потребностям рядовых граждан.

Великая Отечественная война негативно повлияла на развитие промышленности, затормозив её темпы. Однако к 1960-м годам индустрия вышла на довоенные показатели. Были открыты десятки новых мануфактур во всех регионах СССР. Каждое региональное производство выпускало как типовой набор продукции, так и изделия с чертами местной самобытной культуры. На предприятиях и в научных центрах происходило постоянное совершенствование технологии производства, поиск методов упрощения декорирования изделий, модернизация сырья для производства более качественных изделий и т.д.

Потребность в массовом выпуске высококачественных фарфоровых изделий, обусловленная массовым жилым строительством в начале 1960-х, определила направление совершенствования новой школы художественного образования в СССР, которая трансформировалась в многоуровневую систему обучения. Качество подготовки кадров напрямую влияло на жизнеспособность отрасли и качество производимой продукции. Мастера и художники благодаря новой системе обрели возможность создавать новый вещный мир, возвышая художественную составляющую над технологической.

На основе анализа корпуса фарфоровых артефактов, произведённых в Советском Союзе, выделены доминантные тематические векторы, имеющие идеолого-просветительский характер. К таким векторам относятся:

- 1) прямая политическая агитация;
- 2) популяризация науки и техники;
- 3) фиксация подвигов советского человека по покорению труднодоступных регионов и космоса;

- 4) молодёжь и патриотическое воспитание;
- 5) приобщение граждан к высокому искусству.

К первой группе относится агитационный фарфор и его переосмысление в последующие года (с 1930-х годов вплоть до прекращения существования СССР). Вторая и третья группы наполняются предметами арктической и антарктической тематики, а также «космическим» фарфором. К четвёртой группе артефактов целесообразно отнести посуду и малую скульптурную пластику, посвящённые темам молодёжи, спорта и патриотического воспитания. Пятая группа наиболее ярко ассоциируется с русским балетом.

Эти тематические векторы определены культурной политикой СССР и участвуют в формировании топонимики «картографии» сознания советского человека.

Список литературы

1. Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: каталог выставки Бремен: Эдицион Теммен, 1994.
2. Адуло Т.И. Патриотическое воспитание молодежи: уроки советской эпохи // сайт «Kilinson». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://kilinson.com/story/2021/03/29/patriotichyeskoye-vozpitanie-molodyezhi-uroki-sovyetskoj-epokhi/>.
3. Алексеев Б. Новые работы скульпторов-керамистов // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 2.
4. Ананьев Д.А. История освоения Российской Арктики и Северного морского пути в XX веке в освещении отечественной и зарубежной (англоязычной) историографии: основная проблематика исследований // Исторический курьер. 2022. Вып. 3(23). С. 222 – 237. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-3-16.pdf>.
5. Андреева Л.В. Расписной фарфор Петра Леонова // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 8.
6. Андреева Л.В. Фарфор и фаянс РСФСР. Промышленность, цифры и факты // Советское декоративное искусство: 77/78 : сборник статей / Л.В. Андреева. – М.: Советский художник, 1980.
7. Андреева Л.В., «Советский фарфор 1920-1930-е годы: Традиции и основные пути развития», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Москва, 1975 - 273 с.
8. Арбатов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. М., 1926. 132 с.
9. Багдасарова И.Р. «Античные реминисценции в русском императорском фарфоре второй половины XVIII века», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, г. Санкт-Петербург, 2011 г., 351 с.
10. Базанов С.Н., Бодиско В.Х., Жилина Н.П. и др. Культурная жизнь в СССР. 1951–1965. Хроника. Л., 1972.

11. Баранова С.И. «Керамика на стройках социализма. А. В. Филиппов и лаборатория «Керамическая установка»» // журнал Архитектурная керамика мира, 2018 г., № 1. С. 98 – 117.
12. Баятова М.С. Искусство на службе у власти: создание «нового человека» (на примере советского агитационного фарфора 1920-х годов), Идеи и идеалы, 2021 г. – Т. 13, № 1, ч. 2, с. 442–456.
13. Безбородов М.А. Д.И. Виноградов – создатель русского фарфора / Акад. наук СССР, Комис. по истории Акад. наук СССР. — Москва, Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1950 г., 510 с.
14. Богданов А.А. Культурные задачи нашего времени. М., 1911.
15. Богданов А.А. О пролетарской культуре 1904 – 1924 // изд.тов-во «Книга», Ленинград, 1924 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003385705?page=1&rotate=0&theme=white>.
16. Боровский А. Ода к радости: русский фарфор в собрании Юрия Трайсмана // М.: Пинакотека, 2008 г. 527 с.
17. Брежнев Л.И. Ленинским курсом. Речи и статьи. Т. 2. М., 1970.
18. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XVXVIII вв.: в 3 т. Т. 1. Структуры повседневности: возможное и невозможное. – М.: Прогресс, 1986.
19. Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени // М.:изд. ЭКСМО. 1996 г.
20. Василенко В.М., Ильин М.А., Балдина О.Д. Русское советское народное искусство и художественная промышленность. М., 1980 г.
21. Васильева М.Е., Мичкова Д.А., Советское агитационно-массовое искусство 1920-х годов: плакат и фарфор, Международный студенческий научный вестник, 2017 г. – №6. Электронный ресурс, режим доступа: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17993>;
22. Вестник промысловой кооперации. 1923. № 1. 2 ЦТА РСФСР. Ф5449. Оп. 1. Д. 12. С. 340-341.

23. Виртуальный музей русского искусства Юрия Трайсмана. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://russianartsfoundation.com>.
24. Внешняя торговля СССР, 1922–1981: Юбилейный статистический сборник // М.: Финансы и статистика, 1982 г. 193 с.
25. Воробьева И.Р. Товары художественных промыслов. М., 1969.
26. Воропаева Т. А. Театр и балет в творчестве Марины Виссарионовны Андреевой – художника завода «Возрождение» // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». № 1. 2021 г. С. 76 – 83.
27. Восьмой съезд РКП (б) // Протоколы съездов и конференций всесоюзной коммунистической партии (б) под ред. Е. Ярославского. Изд. «Партийное издательство», г. Москва, 1933 г.
28. Время и герои. Советский авторский фарфор 1930 – 1960-х годов» 31 октября 2013 г. – 9 февраля 2014 г.: каталог выставки / М.: МГОМЗ, 2013.
29. VIII Всероссийский съезд Советов 22 – 29 декабря 1920 г. // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений: в 55 т. – Т. 42. – М.: Политиздат, 1970. – С. 89 – 199.
30. ВХУТЕИИ: Высший государственный художественно-технический институт в Москве // верстка и обложка сборника по макету студента Ф. Тагирова. – Москва: Академическая типография Высшего государственного художественно-технического института, 1929 г. 16 с.
31. Газета «Известия ВЦИК», вып. от 10 ноября 1918 г.
32. Газета «Известия», вып. от 7 сентября 1918 года.
33. Газета «Новая жизнь», вып. от 3 ноября 1917 г.
34. Газета «Правда», вып. от 30 апреля 1920 г. № 92.
35. Газета «Сибирь Советская», вып. №167 от 29 июля 1929 г.
36. Газета «Труд», вып. от 21 апреля 1934 года.
37. Гайл В.В. Краткая история физической культуры и спорта // Учебное электронное текстовое издание. Подготовлено кафедрой «Теория физической культуры» Научный редактор: доц., канд. биол. наук А.В. Чудиновских, изд. ГОУ ВПО УГТУ–УПИ, г. Екатеринбург, 2006 г.

38. Галина Уланова. Официальный сайт «Культура.РФ». Электронный ресурс. URL: <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova?ysclid=16hqnvfof4874859057>.
39. Горбунов В.В. «В.И. Ленини и Пролеткульт» // М., 1974. С. 96.
40. Горная энциклопедия: в 5 т. / редкол.: Е. А. Козловский (гл. ред.) [и др.]. – Москва: Советская энциклопедия, 1984.
41. Григорьева А.Г. Решение жилищной проблемы советских граждан в годы «оттепели» // Теория и практика общественного развития. – 2010 г. – № 4.
42. Гусарова Ю.В. «О роли художника В.Н. Цыганкова в развитии школы ленинградской керамики» // журнал Общество. Среда. Развитие, вып. № 4 (17), 2010 г., с. 155-160.
43. Да здравствуют Герои Советского Союза / газета «Комсомольская правда», вып. 94 от 21 апреля 1934 г.
44. Давидович В.Е., Золотухина-Аболина Е.В. Повседневность и идеология // Философия науки, 2004 г., вып. № 3.
45. Декрет ВЦИК «Об обязательном обучении военному искусству» от 22 апреля 1918 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/14694-22-aprelya-dekret-vtsik-ob-obyazatelnom-obuchenii-voennomu-iskusstvu>.
46. Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР «О национализации крупных промышленных предприятий» от 28 июня 1918 года.
47. Декреты Советской власти. Т. 1. М., 1957.
48. Декреты Советской власти. Т. 2. М., 1959 г.
49. Доклад «О народно-хозяйственном плане Союза ССР на 1933 год — первый год второй пятилетки» // Газета «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов № 30 от 31 января 1933 г.
50. Дулёво. Сервизы на форме «Киевская». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/ZligNOlZqQ4H-nRF?ysclid=lyzhox526k216698603>.

51. Дулёво. Сервизы на форме\фасоне «Цилиндрический». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://dzen.ru/a/ZI6X1vIF3263rRfu?ysclid=lyzht91у64661935800>.
52. Егоров В.В., Левина А.Д. Государство и молодёжь: особенности советского периода / журнал «Молодой ученый», 2016 г., вып. № 8.1 (112.1). С. 31-32. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/112/28034>.
53. Журнал «Коммунистический интернационал» // Орган Исполнительного Комитета Коммунистического интернационала: Еженедельник Исполкома Коминтерна, 1919 г., № 7. С. 107. Галин С.А. Отечественная культура XX века // Учеб. пособие для вузов. Москва: ЮНИТИ-ДАНА: ЮНИТИ, 2003 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). – 479 с.
54. Журнал «Огонёк», вып. №49 от 1990 г.
55. Журнал «Пролетарская культура», вып. № 3 от 1918 г.
56. За пролетарское искусство // журнал, изд. ОГИЗ – ИЗОГИЗ, г. Москва, 1931 г., вып. № 1 – 12.
57. За пролетарское искусство // журнал, изд. ОГИЗ – ИЗОГИЗ, г. Москва, 1932 г., вып. № 1 – 5.
58. Загорская Е. «Маркизы и цветочки на советской посуде» // Журнал «За пролетарское искусство» (журнал Российской ассоциации художников революции (РАПХ)), вып. № 3 – 4, 1931 г.
59. Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Т. 1. Л.: Издво Гос. Рус. музея, 1928 г., 344 с.
60. Зарубина Н.Н. Повседневность в контексте социокультурных трансформаций российского общества // журнал Общественные науки и современность, вып. № 4 от 2011 г.
61. Зорина Л.А., Шведова В.М. Выставка произведений Ленинградских художников: каталог / Л.А. Зорина, В.М. Шведова. – Л.: Художник РСФСР, 1960.

62. Иванова Е.В. «Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2020 г., 191 с.;
63. Иванова Е.В. «Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-е – 1960-е годы» // журнал «Новое искусствознание», вып. № 2, 2019 г. С. 56 – 61.
64. Иванова Е.В. Образ детства в скульптурной пластике мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-1960-е годы // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. № 8.
65. Ильин И. Правильно ли мы руководим народными промыслами // Декоративное искусство СССР. 1958. №2. С. 17 -18. 2 Программы педагогических техникумов. Вып. 7. М.; Л., 1933; Программы педагогических училищ. Рисование. М., 1952.
66. Илькевич Б.В., Семенова В.В. Гжель. Истоки творчества и мастерства. М., 2011.
67. Интернет-музей полярной авиации. URL: <https://polaraviation.ru>
68. Исакова Н.В. Феномен глобальности в философии русского космизма // диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук: 09.00.03 / Кубан. гос. ун-т. - Краснодар, 2004.
69. Искусство в массы // журнал, изд. АХР, г. Москва, 1929 г., вып. № 1 – 2.
70. Искусство в массы // журнал, изд. АХР, г. Москва, 1930 г., Художественное оформление вып. № 1 – 12.
71. Истягина-Елисеева Е.А. Военно-патриотическое воспитание молодежи средствами спорта и комплекса ГТО в период 1917-1940 гг. // Историческая и социально-образовательная мысль, вып. 6–1, 2015 г., с. 49 – 51.
72. Каганович Л.М., Владимирский М.Ф. Пять лет власти Советов. М., 1922.
73. Казютинский В.В. Мировоззренческие ориентации современного космизма // Чтения памяти К.Э. Циолковского. – Калуга, 2007.

74. Калинина Г.Н., Буковцов М.С. Русский космизм как феномен культуры и умонастроение эпохи // журнал «Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова», г. Белгород, 2015 г., вып. №3. С. 246-248.
75. Карякина Т.Д. «Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции», диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения, г. Москва, 2011 г., 546 с.;
76. Кибовский А.В., Степанов А., Цыпленков К. Униформа Российского Военного воздушного флота. Том 1 (1890–1935). М.: Фонд содействия авиации «Русские Витязи», 2007 г.
77. Клебанова-Попович Н. Производство и филигрань//Декоративное искусство СССР. 1958. № 1. С. 25.
78. Кокина Л.М. Развитие народных художественных промыслов России в системе промкооперации (1917-1927): дис. ... канд. ист. наук. М., 1993. 154 с.
79. Комарова Н.Е., Мякокина О.В. Памятники истории и культуры как свидетельства утверждения России в Арктике // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2015. Вып. 4. С. 85-96;
80. Коновалова Н.Е. «Фарфор Первомайского завода в контексте развития отечественной художественной промышленности», диссертация на соискание учёной степени кандидата наук, 2022 г.
81. Коробова Э.Б. Осенняя выставка произведений ленинградских художников: каталог / Э.Б. Коробова. – Л.: Ленинградский художник, 1956.
82. Кочнева Н.С. Роспись фарфора: Учеб. пособие по спец. 05.20 / Н. С. Кочнева; С.-Петербург. гос. художеств.-пром. акад. - СПб. : С.-Петерб. инженер.-строит. ин-т, 1995.
83. КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 5.
84. КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 2.
85. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения. – М., 2005.
86. Красная Нива // журнал, прилож. к газете «Известия», 1929 г. Вып. № 46.

87. Крюкова И.А. Русская скульптура малых форм. М., 1969.
88. Лаврова И.А. «Советский агитационный фарфор как новое слово в искусстве», международный научный журнал «Синергия наук», – 2017. – №15, с. 659 – 663.
89. Ленин В. И. Проект резолюций к объединительному съезду РСДРП // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 221 – 238.
90. Ленин В.И. и Луначарский А.В. Переписка, доклады, документы. Литературное наследство. Том 80. М. Наука. 1971. С. 58 – 59.
91. Ленин В.И. О значении воинствующего материализма // журнал «Под знаменем марксизма», Вып. № 3, 1922 г.
92. Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1969.
93. Ленин В.И. О работе Наркомпроса // Ленин В.И. Полное собрание сочинений Т. 42. С. 323.
94. Ленин В.И. Полное собрание сочинений Т. 41
95. Ленин В.И. Полное собрание сочинений, Т. 42.
96. Ленин В.И. Полное собрание сочинений Т. 44.
97. Ленин В.И. Полное собрание сочинений Т. 52.
98. Ломоносов Р.Г. Декоративно-прикладное искусство в системе профессиональной подготовки студентов ХГФ: дис. ... канд. пед. наук. М., 1970. 152 с. 2 О художественно промышленном образовании // Декоративное искусство СССР. 1958. № 9. С. 5.
99. Лукьяненко Е.В. Балетная тематика в российском советском фарфоре // Научный журнал «Учёные записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», Том 9 (75), № 4, 2023 г. С. 80 – 93.
100. Лукьяненко Е.В. Образный язык фарфора как средство пропаганды культурных доминант (опыт Советского Союза в формировании привлекательного имиджа Арктики) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, вып. №3 (884), 2024 г. С. 155 – 162.
101. Лукьяненко Е.В. Опыт Советского Союза в презентации культурно-нравственных доминант через художественные артефакты (на примере фарфора) // Сборник статей всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со

дня рождения доктора философских наук, профессора, заслуженного деятеля науки России и Бурятии Владимира Иосифовича Затеева «Межэтнические отношения и процессы в современном мире», г. Улан-Удэ, 2024 г. С. 147 – 151.

102. Лукьяненко Е.В. Советская Арктика и фарфор: опыт СССР в создании привлекательного образа региона через декоративно-прикладное искусство // Материалы IX Международной конференции (workshop) «Аргуновские чтения – 2023», 2023 г., С. 98 – 102.

103. Лукьяненко Е.В. Советский агитационный фарфор: идеология vs искусство» // Научный журнал Вестник РГГУ, серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 7, 2022 г. С. 86 – 97.

104. Лукьяненко Е.В. Фиксация российской культурной идентичности: художественные артефакты как зеркало космических побед СССР // KANT: Social science & Humanities. Вып. №4(20), 2024 г. С. 23 – 29.

105. Лукьяненко Е.В. Фиксация российско-советской идентичности посредством художественных артефактов // Сборник статей научной конференции «Дни философии в Санкт-Петербурге. Университет. Образование. Общество (к 300-летию Санкт-Петербургского государственного университета)», 2023 г., с. 576 – 578.

106. Луначарский А.В. Классовая борьба в искусстве // журнале «Искусство», 1929 г., № 1 – 2, март – апрель.

107. Луначарский А.В. Культурная революция и общественность: Речь на Втором съезде ОДН / А.В. Луначарский; Обложка: Н.С. - Москва ; Долой неграмотность ; Ленинград : Гос. изд-во, 1929 (М. : 6-я типо-лит. Транспечати НКПС). - 32 с.

108. Луначарский «О пролетарской культуре» // журнал «Грядущее», «Из речи тов. Луначарского на Второй конференции пролетарских просветительных организаций», напечатано в, 1919 г., вып. №7 – 8.

109. Луначарский А.В. «Революция и культура в России» // 1. Идеализм и материализм. 2. Культура буржуазная и пролетарская. Москва; Ленинград, изд. Красная новь, 1924. – 209 с.

110. Луначарский А.В. Десятилетие революции и культура / А. В. Луначарский. Москва – Ленинград : Гос. изд-во, 1927. - 24 с.
111. Луначарский А.В. Ленин и искусство. (Воспоминания) // журнал «Художник и зритель», 1924 г., № 2-3, с. 5 – 10.
112. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве // Москва, изд. Сов. художник, 1967 г., т. 2
113. Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1 – 8. М., 1963 – 1967.
114. Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958.
115. Луначарский А.В. Человек нового мира. М., 1976.
116. Малоизвестные страницы творческой биографии К.С. Петрова-Водкина // Официальный сайт ФГБУК «Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://radmuseumart.ru/news/announcements/40341/?ysclid=Iz2rogzbts737378313>.
117. Медведев И.А. Молодежная политика в СССР: достижения и просчеты // сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции «Наше недавнее прошлое: современные направления советской истории и историческая память», г. Ставрополь, 2023 г., с. 16 – 18.
118. Миклашевский А.И. Технология художественной керамики: Практик. руководство в учеб. мастерских [худож.-пром. вузов и училищ] / А. И. Миклашевский, канд. хим. наук. - Ленинград : Стройиздат. [Ленингр. отд-ние], 1971. 302 с.
119. Млечин Л.М. Фурцева // серия биографий «Жизнь замечательных людей», Москва, изд. «Молодая гвардия», 2011 г. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/J/'Jizn'_Zamechatel'nyh_Lyudey"_\(seriya\)/%cc%eb%e5%f7%e8%ed%20%cb.%cc._%20%d4%f3%f0%f6%e5%e2%e0.\(2011\).pdf](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/J/'Jizn'_Zamechatel'nyh_Lyudey).
120. Монашество и монастыри в России XI – XX века: Исторические очерки. М.: Наука, 2002 г., с. 156 – 157.
121. Мороз И.И., Комская М.С., Сивчикова М.Г. Справочник по фарфоро-фаянсовой промышленности. // т. 1 – 2. Москва: Лег. индустрия, 1976 г.

122. Морозова Е.В. Ремесленные школы царской России и их роль в развитии отечественной текстильной промышленности XIX в. // Журнал «Вестник славянских культур», г. Москва, 2021 г., № 59. С. 307 – 320.
123. Мусина Р.Р., «Русский массовый фарфор конца XIX – начала XX века (на примере продукции «Товарищества М.С. Кузнецова»)», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, г. Москва, 1983 г., 211 с.;
124. Н. Тихонов. Двойная радуга // Москва, 1969 г., с. 318
125. Народный комиссариат просвещения РСФСР. Краткий отчет. 1917 – 1920. М., 1920. С. 6.
126. Насонова И. С., Насонов С. М., Гольский И. А., Дворкин Г.Л. Марки советского фарфора, фаянса и майолики. 1917 – 1991. // М., Изд. «Среди коллекционеров», 2009 г., в 2-х тт. т. 1 – 288 с., т. 2 – 320 с.
127. Некрасов А.И. Русское народное искусство. М.: ГОИЗ, 1924. С. 8. 2 Воронов В.С. Крестьянское искусство. М.: ГИЗ, 1924. 139 с.
128. Новая марка. Невыдуманные истории // Сказ о дулёвском фарфоре. – М.: «Московский рабочий», 1975. – С. 160 – 162.
129. Новиков А.И. История русской философии X-XX вв. - СПб., 1998. – С. 146.
130. Носович Т.Н., Попова И.Н. Государственный фарфоровый завод 1904 – 1944 (Под научной редакцией В.В. Знаменова). Изд. М.СПб.: «Санкт-Петербург Оркестр», 2005 г.
131. Об образовании всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР // еженедельная газета Советское искусство, вып. № 4, от 22 января 1936 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6157077/pages/2>.
132. Об образовании всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР // еженедельная газета Советское искусство, вып. № 4, от 22 января 1936 г. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6157077/pages/2>.

133. Об утверждении устава государственного промышленного треста под наименованием «Государственный Центральный Фарфоро-фаянсовый Трест «Центрофарфортрест»» // Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства № 148 от 4 ноября 1928 г.

134. О'Коннор, Тимоти Эдвард. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры: [Пер. с англ.] / Тимоти Эдвард О'Коннор. - Москва: Прогресс, 1992.

135. Онегин Н.С. Дулевские «балерины» в советском жилом интерьере второй половины 1950-х – 1960-х годов // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». №1. 2020 года. С. 50–55.

136. Официальный сайт «Императорского фарфорового завода», электронный ресурс. Адрес: https://www.ipm.ru/o_zavode/muzey/?ysclid=l2oqjiipsg;

137. Официальный сайт ГБУК «Музей-усадьба «Кусково»», электронный ресурс. Адрес: <https://kuskovo.museum-online.moscow/entity/EXHIBITION/3667980?index=19>;

138. Официальный сайт Министерства Культуры РФ, Электронный ресурс. URL: <https://www.culture.ru>.

139. Официальный сайт Русского Музея, электронный ресурс. Адрес: <https://rusemuseum.ru/collections/decorative-arts/?ysclid=l2p6icfklo>;

140. Официальный сайт сообщества художников «Мастер красок». URL: <http://www.artlib.ru>.

141. Официальный сайт ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://kremlin-architectural-ensemble.kreml.ru/architecture/view/srednyaya-zolotaya-palata/#>.

142. Официальный сайты галереи искусств «Де Путти». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.deputti-antik.ru/catalog/158>.

143. Павловский О.А. Выдающиеся мыслители-марксисты: Луначарский. – М.: Мысль. – 1980.

144. Павловский О.А. «Луначарский» // М: изд. Мысль, 1980 г. – 207 с.
145. Пелинский И.А., Сафонова М. А. Советский фарфор 1917 – 1991. Иллюстрированный справочник-определитель с марочником заводов и ценами. М.: Любимая книга, 2012 г.
146. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. – М.: Наука, 1981. – 432 с.
147. Плеханов Г.В. Соч., т. XXIII.
148. Плеханов Г.В. Искусство: «Сборник статей. Со вступительными статьями: 1) Л. Аксельрод-Ортодокс «Об отношении Г. В. Плеханова к искусству по личным воспоминаниям»; 2) В. Фриче «Г. В. Плеханов и научная эстетика». — Москва: «Новая Москва», 1922. – 216 с.
149. Повестка дня заседания ПБ ЦК РКП(б) от 28 октября 1920 г. (протокол № 54) // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 118.
150. Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга / каталог выставки «Поднесение к рождеству». СПб.: «Славия», 2017 г.
151. Попова О.С. «Художественный фарфор Гжели», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, г. Москва, 1958 г., 178 с.
152. Постановление Совета Министров СССР «Об утверждении Положения о Министерстве культуры СССР» от 19 сентября 1969 г. № 759.
153. Постановление Совета Министров СССР от 20 июня 1953 г. № 1565 «Об утверждении Положения о Министерстве культуры СССР».
154. Постановление Совета народных комиссаров СССР № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ» от 2 февраля 1945 года.
155. Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР «О присвоении звания Героев Советского Союза летчикам, осуществившим спасение челюскинцев» от 20 апреля 1934 г.
156. Постановление ЦИК СССР и СНК СССР «Об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР (ВКПДИ)» от 17 января 1936 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Документы / Федеральное

архивное агентство, Российский государственный архив литературы и искусства, Москва, изд. РОССПЭН: РГАЛИ, 2016 г. 605 с.

157. Постановления 28-го заседания Большой государственной комиссии по просвещению Народного комиссариата по просвещению РСФСР 28 мая 1918 г. // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 1. Д. 35. Л. 162. Копия.

158. Прахов А.В. Альбом исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году в С.-Петербурге, изд. т-во Р. Голике и А. Вилборг 1907(8) г.

159. Приселков М.Д. Историко-бытовые музеи. Задачи. Построение. Экспозиция: Каталог. Л., 1926 г.

160. Протасов Л.Г. Всероссийское Учредительное Собрание: история рождения и гибели // Российская политическая энциклопедия. – 1997 г. – С. 319.

161. Протоколы совещаний наркомов просвещения союзных и автономных республик. 1919 – 1924 гг. / АН СССР, Ин-т истории СССР, Центр. гос. архив РСФСР; Сост. Л.И. Давыдова, Т.Ю. Красовицкая, А.П. Ненароков. – М.: Наука, 1985. – 234 с.

162. Протоколы съездов и конференций всесоюзной коммунистической партии (б). Восьмой съезд РКП (б) 18 – 23 марта 1919 г. // М.: Партийное издательство под ред. Е. Ярославского, 1933 г.

163. Ревизия Ленинской теории культурной революции // Журнал «Большевик», 1924 г., вып. № 15.

164. Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 17, оп. 68, д. 46, л. 116.

165. Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 17, оп. 68, д. 46, л. 113.

166. Русаков С.К. Проектирование и изготовление фарфорового чайника // учебное пособие. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица Санкт-Петербург, 2021 г.

167. Сайт музея «Авиару.рф». Электронный ресурс. URL: <http://авиару.рф/aviamuseum>.

168. Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950 – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». № 1. 2019 г. С. 64 – 70.

169. Сибиряков И.В. Профсоюз и искусство – совместимая несовместимость // журнал «Вестник Челябинского государственного университета», вып. № 3(81), 2007 г. С. 12 – 21.

170. Сиповская Н.В., Фарфор в русской художественной культуре XVIII века, диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2010 г. 475 с.

171. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». Серафим Судьбинин. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. Электронный ресурс. URL: <http://academy.hermitagemuseum.org/materials/skulptura-anna-pavlova-v-rolizhizeli?ysclid=14vln01wsp327521812> (Дата обращения: 26.06.2022 г.);

172. Смирнов Б. А. Художник о природе вещей / Борис Смирнов. - Ленинград : Художник РСФСР, 1970. - 185 с.

173. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства за 1921 г. / Упр. делами Совнаркома СССР. – М.: Б. и., 1944. 1207 с.

174. Советский фарфор. Статьи А. В. Луначарского, С. Н. Тройницкого, В. В. Филатова и С. А. Транцеева (художественная редакция С. А. Абрамова, обложка С. Чехонин), Москва: Московское худож. изд-во, 1927 г. (Л.: гос. тип. им. Ив. Федорова), 22 с.

175. Советское содружество народов // Объединительное движение и образование СССР: Сборник документов 1917–1922. – Москва: Политиздат, 1972. – 335 с.

176. Станкевич Л.П., Полякова И.П. Феномен повседневности: сущность, содержание и целостность // Философия и общество, 2009 г., вып. № 2.

177. Старицкая О. Розы Ларисы. Искусство фарфора Ларисы Григорьевой // изд. Lulu Enterprises, Inc, 2017 г., 138 с.

178. Стёпин В.С. Стратегии теоретического исследования в эпоху постнеклассической науки. Глава VII. // Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
179. Темерин С. Изучение декоративного искусства в советском искусствоведении за 40 лет // Декоративное искусство СССР. 1958. № 1. С. 31. 2 Там же. С. 30 – 34.
180. Тройницкий С.В., «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа», журнал «Старые годы», вып. май 1911 г., С.3-27.
181. Тугендхольд Я.А. Русский балет в Париже // журнал «Аполлон», май-июнь 1910 г. №8. С. 69 – 71;
182. Тугендхольд Я. А. Русский сезон в Париже // журнал «Аполлон», сентябрь 1910 г. №10. С. 5 – 23;
183. Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://government.ru/docs/all/94274>.
184. Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>.
185. Фарфор в авангарде революции // Официальный сайт Министерства культуры РФ. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/255738/farfor-v-avangarde-revolycii?ysclid=lz2rxuu5kw102012843>.
186. Фомин А. И. Создание советского аппарата народного просвещения на местах // Астана: Цифровая библиотека Казахстана (BIBLIO.KZ). Электронный ресурс. Режим доступа: <https://biblio.kz/m/articles/view/СОЗДАНИЕ-СОВЕТСКОГО-АППАРАТА-НАРОДНОГО-ПРОСВЕЩЕНИЯ-НА-МЕСТАХ>.
187. Хан-Магомедов С.О. Керамический факультет Вхутемаса-Вхутеина // Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.
188. Хмельницкая Е.С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.

189. Хмельницкая Е.С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских Сезонов» С. Дягилева // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016 г. № 5(46). С.83–92.
190. Художественное оформление массовой посуды: Сборник под ред. А.В. Филиппова // Гос. акад. искусствознания. Сектор пространственных искусств, изд. Изгос, г. Москва, г. Ленинград, 1932 г.
191. Цветкова Г.В., Тылевич Т.А., Арсентьева Е.А., Фарфор. Три века совершенства, изд. ПроPILEI, Санкт-Петербург, 2019 г., с.123;
192. Центрофарфортрест. Республиканская промышленность в 1923-24 году по материалам комис. по рассмотрению отчетности, г. Ленинград, 1926 г. С. 232 – 236.
193. Циолковский К.Э. Вне земли // изд. Калуга: Калужск. о-во изучения природы и местного края, 1920 г., 118 с.
194. Швецов Б.С. Государственный экспериментальный институт силикатов // Торгово-Промышленная газета 6 –7 ноября 1927 г. № 255/56(1690/91).
195. Шик И.А. Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // журнал Артикульт, 2023 г., № 51 (3 – 2023).
196. Шипова М.А. Промышленное чудо советских Хибин в зеркале ленинградского фарфора // Горный журнал. История горного дела. Культура. 2020. Вып. 9. С. 112-121.
197. Школьная О. «Киевский художественный фарфор XX столетия» // Киев, изд. День Печати, 2011 г.
198. Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла / Ф. С. Энтелис; Санкт-Петербург. высш. худож.-пром. уч-ще им. В. И. Мухиной. - СПб. : Санкт-Петербург. инж.-строит. ин-т, 1992. - 143, [1] с. : ил.; 21 см.
199. Яковлев Я.А. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте // Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932, изд. Искусства, г. Москва, 1980 г.
200. Яρμοш А.С. Становление и развитие искусства фарфора Дании и Швеции во второй половине XVIII – XIX вв.: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04, г. Санкт-Петербург, 2013 г. 283 с.

Список иллюстраций

1. Иллюстрация 1. Шахматы «Красные и белые». ГФЗ имени М.В. Ломоносова. Е.Я. Данько. ГФЗ, 1922 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Виртуальный русский музей, URL: https://rusmusumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-3146_3176/index.php?ysclid=m2lxbhmo8a370863090.
2. Иллюстрация 2. Чашка из комплекта посуды «Добро пожаловать в Центральный Дом крестьянина!». А.Н. Колосов, ДФЗ, 1922 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=467358>.
3. Иллюстрация 3. Скульптура «Северянка». Д. Воронцова, Хайтинский фарфоровый завод, 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Канал Яндекс Дзен «Вижу красоту», URL: <https://dzen.ru/a/Xt3xvLeyABJKDZwq?ysclid=m2lxv4g4bu265929166>.
4. Иллюстрация 4. Скульптурная группа «Охотники». Д. Воронцова, Хайтинский фарфоровый завод, 1968 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16718576>.
5. Иллюстрация 5. Парные статуэтки «Карась и Одарка». Щербина В.И., Киевский экспериментальный керамико-художественный завод, 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: канал Яндекс Дзен «vassabi0 – винтажная история», URL: <https://dzen.ru/a/Y8uqAHd1NX2GXNcm>.
6. Иллюстрация 6. Скульптура «Латышский народный танец». Л.А. Новоженец, Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=2133768>.
7. Иллюстрация 7. Скульптурная группа юноша и девушка в национальных костюмах. Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18840269>.

8. Иллюстрация 8. Блюдце декоративное. Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18840143>.

9. Иллюстрация 9. Форма чашки «Цилиндрическая». ДФЗ. 1934-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Канал Яндекс Дзен «Порцелиновый фан», URL: <https://dzen.ru/a/ZI6X1vIF3263rRfu?ysclid=lyzht91y64661935800>.

10. Иллюстрация 10. Форма сервиза «Киевская». Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Канал Яндекс Дзен «Порцелиновый фан», URL: <https://dzen.ru/a/ZIigNOlZqQ4H-nRF?ysclid=lyzhox526k216698603>.

11. Иллюстрация 11. Сахарница с крышкой (из чайного сервиза «Восьмигранный» («Восьмиугольный»)). В.Г. Дорофеев, ДФЗ, конец 1920-х гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39233558>.

12. Иллюстрация 12. Сахарница с крышкой «Против эксплуатации». Е.А. Ленева, ДФЗ, 1929 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m0ckqznuxt191929842#/collections?id=1493516>.

13. Иллюстрация 13. Чайник с крышкой из сервиза «Аленький цветочек», форма «Крокус». Н.М. Суетин, ЛФЗ, 1935 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lz0x9z9te6754849267#/collections?id=24795832>.

14. Иллюстрация 14. Чайник с крышкой малый из сервиза «От тайги до постройки», форма «Интурист». Е.А. Штриккер, ЛФЗ, 1933 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32807186>.

15. Иллюстрация 15. Чашка с блюдцем формы «тюльпан» из сервиза «Кобальтовая сеточка». Автор формы – С.Е. Яковлева, 1936 г.; автор росписи – А.А.

Яцкевич, 1947 г., ЛФЗ. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2bkrnfltb580600852#/collections?id=35145872>.

16. Иллюстрация 16. Статуэтка А.П. Павлова в роли Жизели. С.Н. Судьбинин, ИФЗ, 1914 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46803899>.

17. Иллюстрация 17. Скульптура «Балерина Тамара Карсавина». Судьбинин, ИФЗ, 1917 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19615343>.

18. Иллюстрация 18. Жар-птица (балерина Карсавина в роли Жар-птицы). А.А. Иванов, ЛФЗ, 1952 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=51632225>.

19. Иллюстрация 19. Балерина Галина Уланова - Одетта («Лебединое озеро»). Е.А. Янсон-Манизер, ЛФЗ, 1940 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=41444181>.

20. Иллюстрация 20. Скульптура «Г.С. Уланова в роли Тао-Хоа в балете «Красный мак». Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Е.А. Янсон-Манизер, ЛФЗ, 1955 г. Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=36380948>.

21. Иллюстрация 21. Статуэтка «Балерина» (Майя Плисецкая в роли Кармен из балета «Кармен-сюита»). Г.Д. Чечулина, ДФЗ, 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=34483278>.

22. Иллюстрация 22. Скульптурная композиция «Ромео и Джульетта» (в исполнении Г. Улановой и Ю. Жданова). Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=462939>.

23. Иллюстрация 23. Скульптура «Балерина с цветком». В.И. Сычев, ЛЗФИ, 1950-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=25338629>.

24. Иллюстрация 24. Скульптурная композиция «Балерины перед выступлением». В.И. Сычев, ЛЗФИ, 1950-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=27354231>.

25. Иллюстрация 25. Статуэтка «Юная балерина». Н.А. Малышева, ДФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=54554958>.

26. Иллюстрация 26. Скульптуры «Балерина с розочками», «Балерина присевшая», «Балерина лежащая». О.С. Артамонова, Дмитровский фарфоровый завод, 1950-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=38615018>; <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=38596301>; <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=38596229>.

27. Иллюстрация 27. Блюдо «Красин». Р.Ф. Вильде, ГФЗ, 1928 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=19615892>.

28. Иллюстрация 28. Ваза «Северный морской путь». И.И. Ризнич, ЛФЗ, 1937 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=29875351>.

29. Иллюстрация 29. Чайник из сервиза «Поход Челюскина». Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1935 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=35966224>.

30. Иллюстрация 30. Скульптура «Летчик». Б.Ф. Лоренцов, ЛФЗ, 1941 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=7873391>.

31. Иллюстрация 31. Чайник с крышкой малый из сервиза «Поход Челюскина». Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1934 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=35145323>.

32. Иллюстрация 32. Скульптура «Папанин с собакой». Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1938 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=19621499>.

33. Иллюстрация 33. Скульптура «Папанинцы». Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1930-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=26188042>.

34. Иллюстрация 34. Кофейник с крышкой из сервиза «Хибиногорск». Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1933 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=7827599>.

35. Иллюстрация 35. Сахарница с крышкой из сервиза «Кировский апатит». Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1935 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2n3yvbnuu396424722#/collections?id=7827514>.

36. Иллюстрация 36. Поднос из сервиза «Кировск». Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1935 г. Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=7827536>.

37. Иллюстрация 37. Чашка чайная с блюдцем из сервиза «СССР за полярным кругом». Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1933 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=35144634>.

38. Иллюстрация 38. Скульптура «Белый медведь (идуший)». Б.Я. Воробьёв, ЛФЗ, 1950-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=21563603>.

39. Иллюстрация 39. Скульптура «Белый медведь (присевший)». Б.Я. Воробьёв, ЛФЗ, 1956 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Сайт Пермской художественной галереи, URL: <https://permartmuseum.ru/exhibit/17806?ysclid=m2n32ykwa753819853>.

40. Иллюстрация 40. Статуэтка фарфоровая «Пингвин». П.П. Веселов, ЛФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2lrq16omv513973484#/collections?id=51019275>.

41. Иллюстрация 41. Скульптура «Одинокий пингвин». И.А. Асиновский, 2007 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Виртуальный Русский музей, URL: <https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/so2924/index.php?ysclid=m2ltlalht843481153>.

42. Иллюстрация 42. Скульптура «Союз-Аполлон». А.Д. Бржезицкая, ДФЗ, 1975 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Сайт Антикварного салона «Соварт», URL: <https://sov-art.ru/antikvariat/farforovaya-skulptura-posle-1940-g/skulptura-soyuz-apollon#next-photo>.

43. Иллюстрация 43. Статуэтка «Космонавт-регулировщик». В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52234875>.

44. Иллюстрация 44. Статуэтка «Космонавт-фотограф». В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого

доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=44657325>.

45. Иллюстрация 45. Статуэтка «Космонавты». Ю.М. Львов, Первомайский фарфоровый завод, 1966 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31293737>.

46. Иллюстрация 46. Миниатюрная скульптура «Следы на луне» на борту МКС. В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Группа ВК «Дворец культуры им. Артема», URL: https://vk.com/@dk_im_artema_prk-kak-dostizheniya-kosmonavtiki-otrazilis-v-sovetskom-farfore?ysclid=m2ltw723zn828752578.

47. Иллюстрация 47. Скульптура «Матрос со знаменем». Н.Я. Данько, ГФЗ, 1927 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=4787033>.

48. Иллюстрация 48. Скульптура «Партизан в походе». Н.Я. Данько, ГФЗ, 1919 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=36051907>.

49. Иллюстрация 49. композиция «Готовы к обороне». Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1932 г. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=22422531>.

50. Иллюстрация 50. Скульптура «Красноармеец на коне». Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1930-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=15040913>.

51. Иллюстрация 51. Карандашница с фигурой красноармейца. Дмитровский фарфоровый завод, 1930-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети

«Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=463406>.

52. Иллюстрация 52. Статуэтка фарфоровая «Мальчик с собакой» («Юный пограничник»). Е.Н. Лупанова, ЛФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=lzwc62nnqy676437016#/collections?id=51767691>.

53. Иллюстрация 53. Статуэтка «Первый бал». А.Д. Бржезицкая, ДФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Сайт «Фарфор-клуб», URL: <https://farfor.club/katalog/dulevo/perviy-bal/?ysclid=m2n3uplsyu937327202>.

54. Иллюстрация 54. «Первый вальс». С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Виртуальный русский музей, URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-456/index.php?lang=ru&ysclid=lvxm4vqpf5810990630.

55. Иллюстрация 55. Скульптура «Суворовец». С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: Сайт «Лит Фонд», URL: <https://www.litfund.ru/auction/379/167>.

56. Иллюстрация 56. Скульптура «Нахимовцы». С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг. Иллюстрация взята из открытого доступа в сети «Интернет». Источник: ГОСКАТАЛОГ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=m2n3yvbnuu396424722#/collections?id=39947463>.

Приложение 1. Иллюстрации

Иллюстрация 1. Шахматы «Красные и белые».
ГФЗ имени М.В. Ломоносова. Е.Я. Данько. ГФЗ, 1922 г.



Иллюстрация 2. Чашка из комплекта посуды «Добро пожаловать в Центральный Дом крестьянина!». А.Н. Колосов, ДФЗ, 1922 г.



Иллюстрация 3. Скульптура «Северянка».

Д. Воронцова, Хайтинский фарфоровый завод, 1970-е гг.



Иллюстрация 4. Скульптурная группа «Охотники».

Д. Воронцова, Хайтинский фарфоровый завод, 1968 г.



Иллюстрация 5. Парные статуэтки «Карась и Одарка».
 Щербина В.И., Киевский экспериментальный керамико-художественный завод,
 1970-е гг.



Иллюстрация 6. Скульптура «Латышский народный танец».
 Л.А. Новоженец, Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг.



Иллюстрация 7. Скульптурная группа юноша и девушка в национальных костюмах. Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг.



Иллюстрация 8. Блюде декоративное. Рижский фарфоровый завод, 1960-е гг.

Иллюстрация взята из открытого доступа в сети интернет.



Иллюстрация 9. Форма чашки «Цилиндрическая». ДФЗ. 1934-е гг.



Иллюстрация 10. Форма сервиза «Киевская».



Иллюстрация 11. Сахарница с крышкой (из чайного сервиза «Восьмигранный» («Восьмиугольный»)). В.Г. Дорофеев, ДФЗ, конец 1920-х гг.



Иллюстрация 12. Сахарница с крышкой «Против эксплуатации». Е.А. Ленева, ДФЗ, 1929 г.



Иллюстрация 13. Чайник с крышкой из сервиза «Аленький цветочек», форма «Крокус». Н.М. Суетин, ЛФЗ, 1935 г.



Иллюстрация 14. Чайник с крышкой малый из сервиза «От тайги до постройки», форма «Интурист». Е.А. Штриккер, ЛФЗ, 1933 г.



Иллюстрация 15. Чашка с блюдцем формы «тюльпан» из сервиза «Кобальтовая сеточка». Автор формы – С.Е. Яковлева, 1936 г.; автор росписи – А.А. Яцкевич, 1947 г., ЛФЗ.



Иллюстрация 16. Статуэтка А.П. Павлова в роли Жизели. С.Н. Судьбинин, ИФЗ, 1914 г.



Иллюстрация 17. Скульптура «Балерина Тамара Карсавина».

С.Н. Судьбинин, ИФЗ, 1917 г.



Иллюстрация 18. Жар-птица (балерина Карсавина в роли Жар-птицы).

А.А. Иванов, ЛФЗ, 1952 г.



Иллюстрация 19. Балерина Галина Уланова - Одетта («Лебединое озеро»).

Е.А. Янсон-Манизер, ЛФЗ, 1940 г.



Иллюстрация 20. Скульптура «Г.С. Уланова в роли Тао-Хоа в балете «Красный

мак». Е.А. Янсон-Манизер, ЛФЗ, 1955 г.



Иллюстрация 21. Статуэтка «Балерина» (Майя Плисецкая в роли Кармен из балета «Кармен-сюита»). Г.Д. Чечулина, ДФЗ, 1970-е гг.



Иллюстрация 22. Скульптурная композиция «Ромео и Джульетта» (в исполнении Г. Улановой и Ю. Жданова).



Иллюстрация 23. Скульптура «Балерина с цветком».

В.И. Сычев, ЛЗФИ, 1950-е гг.



Иллюстрация 24. Скульптурная композиция «Балерины перед выступлением».

В.И. Сычев, ЛЗФИ, 1950-е гг.



Иллюстрация 25. Статуэтка «Юная балерина». Н.А. Малышева, ДФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 26. Скульптуры «Балерина с розочками», «Балерина присевшая», «Балерина лежащая». О.С. Артамонова, Дмитровский фарфоровый завод, 1950-е гг.



Иллюстрация 27. Блюдо «Красин». Р.Ф. Вильде, ГФЗ, 1928 г.



Иллюстрация 28. Ваза «Северный морской путь».

И.И. Ризнич, ЛФЗ, 1937 г.



Иллюстрация 29. Чайник из сервиза «Поход Челюскина».

Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1935 г.



Иллюстрация 30. Скульптура «Летчик».

Б.Ф. Лоренцов, ЛФЗ, 1941 г.



Иллюстрация 31. Чайник с крышкой малый из сервиза «Поход Челюскина».

Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1934 г.



Иллюстрация 32. Скульптура «Папанин с собакой».

Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1938 г.



Иллюстрация 33. Скульптура «Папанинцы».

Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1930-е гг.



Иллюстрация 34. Кофейник с крышкой из сервиза «Хибиногорск».

Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1933 г.



Иллюстрация 35. Сахарница с крышкой из сервиза «Кировский апатит».

Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1935 г.



Иллюстрация 36. Поднос из сервиза «Кировск». Иллюстрация взята из открытого доступа в сети интернет. Т.Н. Беспалова-Михалева, ЛФЗ, 1935 г.



Иллюстрация 37. Чашка чайная с блюдцем из сервиза «СССР за полярным кругом». Л.В. Протопопова, ЛФЗ, 1933 г.



Иллюстрация 38. Скульптура «Белый медведь (идуший)».
Б.Я. Воробьёв, ЛФЗ, 1950-е гг.



Иллюстрация 39. Скульптура «Белый медведь (присевший)».

Б.Я. Воробьев, ЛФЗ, 1956 г.



Иллюстрация 40. Статуэтка фарфоровая «Пингвин».

П.П. Веселов, ЛФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 41. Скульптура «Одинокий пингвин».

И.А. Асиновский, 2007 г.



Иллюстрация 42. Скульптура «Союз-Аполлон».

А.Д. Бржезицкая, ДФЗ, 1975 г.



Иллюстрация 43. Статуэтка «Космонавт-регулировщик».
В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг.



Иллюстрация 44. Статуэтка «Космонавт-фотограф».
В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг.



Иллюстрация 45. Статуэтка «Космонавты».

Ю.М. Львов, Первомайский фарфоровый завод, 1966 г.



Иллюстрация 46. Миниатюрная скульптура «Следы на луне» на борту МКС.

В.И. Щербина, Полонский фарфоровый завод, 1960-е – 1970-е гг.



Иллюстрация 47. Скульптура «Матрос со знаменем».

Н.Я. Данько, ГФЗ, 1927 г.



Иллюстрация 48. Скульптура «Партизан в походе».

Н.Я. Данько, ГФЗ, 1919 г.



Иллюстрация 49. композиция «Готовы к обороне».

Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1932 г.



Иллюстрация 50. Скульптура «Красноармеец на коне».

Н.Я. Данько, ЛФЗ, 1930-е гг.



Иллюстрация 51. Карандашница с фигурой красноармейца.
Дмитровский фарфоровый завод, 1930-е гг.



Иллюстрация 52. Статуэтка фарфоровая «Мальчик с собакой»
(«Юный пограничник»). Е.Н. Лупанова, ЛФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 53. Статуэтка «Первый бал».

А.Д. Бржезицкая, ДФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 54. «Первый вальс».

С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 55. Скульптура «Суворовец».

С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг.



Иллюстрация 56. Скульптура «Нахимовцы».

С.В. Велихова, ЛФЗ, 1960-е гг.