

## ПОИСКИ НОВОЙ ДЕКОРАТИВНОСТИ В СОВЕТСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ 1920-Х–1930-Х

Татьяна Л. Астраханцева

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств, Москва, Россия, [astrakhantsevatl@rah.ru](mailto:astrakhantsevatl@rah.ru)

*Аннотация:* В статье детализированы и по-новому открыты наиболее содержательные принципы отечественной керамической скульптуры 1920-х — 1930-х годов, ставшей самостоятельной версией ар деко, а общим стилевым знаменателем в первой трети XX века выступила декоративность.

*Ключевые слова:* керамическая скульптура, советское искусство 1920-х — 1930-х годов, декоративность, И.С. Ефимов, И.Г. Фрих-Хар, ГФЗ (ЛФЗ), Дулево, Вербилки.

*Для цитирования:* Астраханцева Т.Л. Поиски новой декоративности в советской керамической скульптуре 1920-х — 1930-х годов // Academia. 2020. №1. С. 59–71. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-59-71.

## THE SEARCH FOR NEW DECORATIVENESS IN SOVIET CERAMIC SCULPTURE OF 1920S–1930S

Tatiana L. Astrakhantseva

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy  
of Arts, Moscow, Russia, [astrakhantsevatl@rah.ru](mailto:astrakhantsevatl@rah.ru)

*Abstract:* The article rediscovers in details all significant principles of the Soviet ceramic sculpture of the 1920s – 1930s, which became at large an independent version of Art Deco. In the first third of the 20th century, all main ceramic schools could be characterised by its attractive colors and decorativeness.

*Keywords:* ceramic sculpture, Soviet art of the 1920s – 1930s, decorativeness, I.S. Efimov, I.G. Friekh-Khar, GFZ (LFZ), Dulevo, Verbilki.

*For citation:* Astrakhantseva, T.L. (2020), “The search for new decorativeness in Soviet ceramic sculpture of 1920s – 1930s”, *Academia*, no 1, pp. 59–71. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-59-71.

Что ж, я декоративист, украшитель жизни.  
Нашему времени и нужны декоративисты.  
Нашей бодрой эпохе нужен такой скульптор!

*И.С. Ефимов, скульптор-керамист*

В истории советской скульптуры послереволюционные десятилетия — 1920-е — 1930-е годы — обычно представляются как эпоха героических, монументальных, идеологически выдержанных крупных форм. На малые декоративные формы (и тем более на наличие в них собственного стиля) всегда обращают внимание в самую последнюю очередь. Между тем, в стране существовала целая область декоративных искусств, свободная от господства идеологических предписаний новой власти и нового метода, нацеленных на развитие главных жанров, таких как живопись и монументальная скульптура. Не связанная с обязательной идейной нагрузкой, не являющаяся по статусу главным скульптурным материалом, декоративная керамика впитывала не столько идеологические установки, сколько реальную эпоху и тем самым оказалась уникальной нишей, вобравшей в себя атмосферу подлинной общественной жизни. Сама же керамическая скульптура стала выдающимся по ощущению историзма документом, со всеми нравственными и социальными полутонами. Как художественное явление она наиболее полно и ярко отразила настроения, тенденции и творческие поиски в искусстве, начиная с жанровой чистоты фарфоровой статуэтки, новой социальной тематики и заканчивая крупными декоративными и композиционно-пластическими открытиями.

Это обстоятельство имело и еще одно следствие: отсутствие идейной «зарегулированности» привлекало в этот жанр объективно лучших художников своего времени, реализовавших в фарфоре, майолике, фаянсе, терракоте свои идеи и формальные находки. Их поиски оказались созвучны общим настроениям европейской эстетики, и как результат, именно в керамической и фарфоровой пластике советское искусство 1920-х — 1930-х годов оказалось, без оговорок, в международном контексте «нового декоративного стиля» ар деко, ярко прозвучавшего в 1925 году в Париже на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности и фактически ставшего стилевым камертоном на весь межвоенный период.

Декоративность — общий знаменатель мирового искусства, стала эстетической доминантой не только выставки, но и основой нового стиля. Европейские мастера ар деко приняли ее как руководство к действию, совершенно не стремясь к дословному воспроизведению стилей прошлого. Зрелым формам их произведений, в частности скульптуре и скульптурному декору, были присущи геометризм, монументальная упрощенность и в то же время мягкость и плавность обтекаемых линий, ступенчатый силуэт, бесконечные геометрические вариации треугольников, параллельно расположенных острых углов, переходящих в волнистые линии-змейки. Вся эта изломанная в основе своей, но монументально звучащая кубистическая орнаментальная система совершенно очевидно присутствует в керамической пластике тех лет. Европейская скульптура ар деко обладала сильным эмоциональным импульсом, темпераментностью движений, фантазийностью, особой стильностью, стремлением к экзотичности и ориентализму, к эскапизму и эротике.

Отечественные мастера подхватили этот декоративный вызов, но дали ему своеобразную трактовку, насыщенную коннотациями национальных традиций и осмысляющую новые социальные реалии. А реалии были таковы, что, прежде чем рассматривать отечественную керамическую скульптуру в контексте нового европейского декоративного искусства, выявляя как их очевидно сходные черты, так и своеобразие, следует обратить внимание на перемены, которые наступили после 1917 года. Пластику 1920-х от изящного безвременья Серебряного века уже отделяла целая пропасть. Вместе с ломкой сознания шло конструирование новой предметно-художественной среды. В Советской России, бедной и до основания разрушенной, многое из того, что развивалось и было освоено в керамике перед Первой мировой войной, пришлось начинать заново: восстанавливать производство, художественную промышленность — да и то не всю, а лишь функционально-практическую ее часть. В области предметного быта на фоне общей

разрухи нужно было решать острейшую проблему тотального дефицита и в не меньшей степени дефицита бытовой эстетики. Была еще одна проблема. Дело в том, что традиционно на протяжении 1920-х годов внутри новой советской действительности долго сохранялось буржуазное мещанство. Кратковременная эпоха нэпа активизировала и отчасти узаконила его, позволив оживиться благодаря подобной продукции гжельским артелям, бывшим кузнецовским заводам (в Дулеве, Вербилках), продолжавшим выпускать старый ассортимент: всевозможных кукол, «голышек», пастушков, «нянь», «барышень», крестьянских девочек, животных, скульптуру и предметы, пластически украшенные в стиле эпохи модерна. Более того, в большом количестве стала выпускаться так называемая халтура — продукция, потакающая «мещанским вкусам западного буржуа и „расейского“ обывателя — всевозможные „комсомолки“ и „пионеры“, переведенные в фаянс с обложек мыла „Ралле и Ко“» [Соболевский 1934]. Но эта продукция уже не обладала прежними художественными достоинствами, в ней, за редким исключением, не было искусства, и она начинала стремительно выходить из моды.

А государство нуждалось в искусстве, в новом декоративном, в художественных изделиях из керамики, которые могли стать наилучшей основой для выстраивания «пространства красоты». На фарфоровые и керамические заводы активно приглашались молодые художники и скульпторы, для студентов художественных школ организовывались производственные практики. В начале 1930-х годов на предприятиях стали создаваться скульптурные мастерские и художественные лаборатории (на ГФЗ, в Дулеве, Конакове, Вербилках, на Первомайском фарфоровом заводе). Личность художника, его авторская манера и индивидуальный почерк начинают играть большую роль.

Вместе с потребностью в нормализации жизненной среды, в воссоздании имеющимися небогатými средствами ее эстетического измерения в творчестве скульпторов-керамистов возвращалась установка на декоративность, узаконенная, как уже говорилось на Международной выставке 1925 года и определившая дальнейшие новые поиски в керамике.

История участия отечественных художников-керамистов на Парижской выставке мало изучена. Известно, что Н.Н. Пунин выступал ответственным за экспозицию Государственного фарфорового завода, ему же было поручено также установить контакты с французскими фарфоровыми предприятиями. Б.Н. Терновец формировал раздел скульптуры. Руководителем кустарно-художественной частью отдела был командирован Н.Д. Бартрам<sup>1</sup>.

Содержательному формированию декоративной и скульптурной части выставки с советской стороны было уделено практически главное внимание: объявлялись конкурсы, разрабатывались концепции, учитывались как европейская конъюнктура, так и структура спроса на внешнем и внутреннем рынке. Государственный фарфоровый завод был главным представителем советской секции декоративно-прикладного искусства в Париже, он выставил около 1000 изделий (281 наименование). Около 100 предметов «большой частью скульптурного характера были представлены заводом «Новгубфарфора», артелями Гжели (Гжельской керамической учебной мастерской), Дулевской и Дмитровской фарфоровыми фабриками. Как было известно из доклада заведующего художественным советом Комитета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 года Д.П. Штеренберга «...помимо чашек и сервизов имеется целый ряд статуэток бытового характера, как-то: пионеры, красноармейцы и другие, очень удачно разрешенные, как по форме, так и по цвету» [Выставочные ансамбли СССР с. 45–46]. Изображение фигурки гжельского шагающего круглолицего «Красноармейца» (не сохранился) открывало вступительную статью каталога, написанную А.В. Луначарским «Развитие искусства в Советском Союзе»<sup>2</sup>.

Уже в начале отбора изделий на выставку стало понятно, что строгая идеологическая логика требований, традиционно свойственная художественным советам, неизбежно привела бы к наполнению выставки экспонатами, представляющими для европейской публики минимальный художественный интерес. И прагматизм взял верх:

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1. Д. 1216. Л. 39.

<sup>2</sup> L'art décoratif et industriel de L'URSS. Moscou—Paris, 1925. P. 15.

комиссия интуитивно пропускала немало художников декоративного плана, как бы не замечая отсутствия у них политизированности и задачи создания героических образов. В процессе отбора учитывались и популярные тогда поиски пластических первоисточков, архетипов («экзотизм», «ню» и «танец»), традиционных, классических образов, и, вместе с тем, принимались во внимание удачные решения и реализация формальных проблем и возможностей пластических характеристик образа и поиски пластического движения — органично вписывающиеся в контекст европейского искусства.

В результате на Парижскую выставку от Государственного фарфорового завода попали произведения, выражающие пластические поиски. Среди них скульптуры Н.Я. Данько; рано умершего В.В. Кузнецова — начатая им еще в предреволюционные годы серия «Времена года»: «Водолей», «Рыбы», «Пастух», «Дровосек», «Косари» (Близнецы), «Кузнечик-Рак» — человеческие фигурки-аллегии с плавными поворотами и наклонами, замедленными движениями и мягкими зигзагообразными линиями (1917–1923); произведения О.А. Глебовой-Судейкиной (фигурки, одна — с резко запрокинутой головой «Гений танца», другая — «Псиша» с головой, наклоненной под прямым углом); танцевальные образы к балету И.А. Стравинского «Жар-птица» и Н.А. Римского-Корсакова «Шахерезада» в исполнении Д.И. Иванова. И далее — «Обнаженные» А.Т. Матвеева (1923); кубистично-живописная, в резкой пространственной динамике «Снегурочка» А.В. Щекатиной-Потоцкой (1918); «Кормилица» (образ старой России — женщина в валенках, в платке с большой обнаженной набухшей от молока грудью, которую сосет младенец) Н.М. Миклашевской; эротично-экзотичная «Турчанка» (декольтированная, читающая газету «Правда») Н.Я. Данько; «Ф.И. Шаляпин в роли Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусоргского» Я.А. Троупянского; «Буржуйка на рынке» А.Я. Брускетти-Митрохиной (1919); «Пионеры» М.М. Страховской. По рекомендации А.В. Бакушинского, в Парижской выставке в разделе «Рисунки современных художников» принимал участие молодой Д.В. Горлов, а также Б.Н. Ланге, видимо, со своими гжельскими «Богатырями» (точных сведений не обнаружено).

В отличие от достаточно ровной (по формообразованию и архетипам), обобщенно-абстрактной, преимущественно кубистическо-геометрической западной версии керамики ар деко, отечественную пластику отличало многообразие крайностей, каскад стилевых полюсов: от авангарда до реализма скульптуры малых форм (Матвеева и Данько), от народной стихийности (выраженной у популярнейшей во Франции и принимаемой в Париже за «свою» Щекатиной-Потоцкой) до тематики новой государственности. «Преувеличенный декоративизм», подчеркнутая ритмичность и кубистичность, «неоправданная интенсивность цвета» Щекатиной — все это были признаки нового декоративного стиля (парижское жюри присудило работам золотую медаль).

При этом следует отметить одно существенное отличие — объективную данность, определившую особенности и ограничения советской декоративной скульптуры того времени — отсутствие в тогдашней России индустрии роскоши<sup>3</sup> и невозможность



О.А. Глебова-Судейкина. Псиша. 1923. Фарфор. ГФЗ (ЛФЗ).  
Частная коллекция

<sup>3</sup> В советской России после революционного десятилетия, голода, разрухи, Гражданской войны, политики экспроприации очень долго верили в приход эры благоденствия и ждали наступления коммунистического земного рая. По сути, эпоха индустрии роскоши, в том виде, как она понималась на Западе, так никогда в России XX века не наступила.

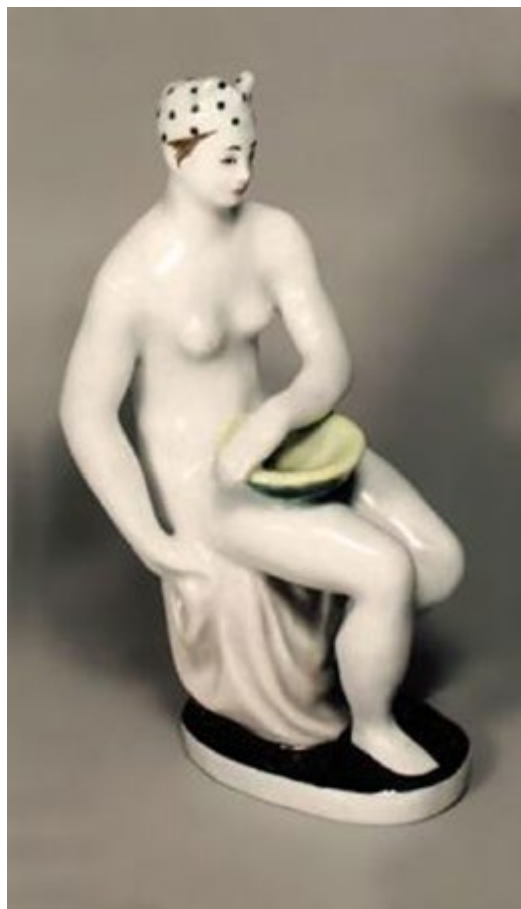
использовать дорогостоящие материалы, которые позволяли себе западные коллеги советских художников<sup>4</sup>.

Действительно, в нищей, до основания разрушенной стране было не до роскоши, в ходу были простая обожженная глина (для лепки игрушек), майолика, фаянс и фарфор. Для многих из них керамика и фарфор стали практически единственными доступными декоративными материалами, которые они могли себе позволить в то время и к которым относились с художественным пониманием: ценили своеобразие каждого, открывая в них драгоценность, способную обогатить образное и смысловое содержание произведения: блеск или гладкую матовую поверхность, белизну; керамические материалы давали элементы выдумки, пластическое разнообразие, игру формами и их комбинациями.

Парижская выставка, помимо прочего, еще стала площадкой для диалога двух великих скульпторов жанра «ню»: А. Майоля и А. Матвеева. Аристид Майоль являлся главным застрельщиком и создателем новых канонов этого направления в скульптуре первой половины XX века, так что его опыт не могли не учитывать и организаторы выставки, и сам Матвеев, который стал со своими «обнаженными» одним из главных открытий советской программы в Париже. Его живые и цельные фарфоровые «обнаженные» прекрасным образом соотносились с не менее цельными скульптурами Майоля (керамика, бронза). На выставке 1925 года были представлены «обнаженные» скульпторов многих стран, однако все эти салонные статуэтки — «ню» только оттеняли находки и формальные достижения русского скульптора.

Однако выступления и награды отечественных мастеров рассматривались властью в логике политического противостояния, что никак не подразумевало конвергенции с международным художественным мейнстримом. Сама выставка после завершения не получила заметного резонанса.

И все же победа на выставке не прошла бесследно для советских художников и предприятий художественной промышленности, она дала дополнительный импульс к дальнейшему развитию советского фарфора и керамической пластики<sup>5</sup>. Новая скульптура стала появляться на Новгородских фарфоровых предприятиях<sup>6</sup>, в Гжели (в артелях, на заводе братьев Дунашовых-Терехиных в Турыгино). С середины 1920-х годов фарфоровая и керамическая скульптура становится постоянным участником всех престижных



А. Т. Матвеев. Обнаженная с тазиком на коленях. 1923. Формовщик И. Д. Кузнецов. Фарфор. ГФЗ (ЛФЗ). Частная коллекция

<sup>4</sup> В Европе и, прежде всего во Франции, в декоративной скульптуре 1920-х–1930-х годов помимо керамики и фарфора использовали серебро, посеребренную бронзу и слоновую кость, в качестве постаментов — полудрагоценные камни. Во французской керамике подчеркивалась драгоценность глазурей, напоминающих старые китайские лаки.

<sup>5</sup> Еще в 1923 году на художественно-промышленной конференции, проходившей на ГФЗ, когда подводились первые итоги послереволюционного периода, в докладе директора завода П. А. Фрикена отмечалось, что «появляется новая школа» и где проявляются индивидуальные особенности отдельных авторов. «Новое декоративное решение у Щекатиной. ...» Е. Данько совершенно новые мотивы дает в раскраске скульптуры». Цит. по: Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. М., 1980. С. 161.

<sup>6</sup> На фабриках Новгородского треста, куда были направлены некоторые ведущие художники Государственного завода, попытки наладить выпуск художественной скульптуры большого успеха не имели. После ухода с завода «Коминтерн» С. Чехонина, в 1926 году наметившийся своеобразный ренессанс закончился. Как пишет обозреватель газеты «Вечерняя Москва»: «...в связи с изгнанием всяких художеств, выполненная Б. Кустодиевым скульптура на деревенскую тему «Плясунья и гармонист» попала в раскраску одному из доморощенных ремесленников и оказалась в значительной степени изуродованной» (Аранович Д. Вечерняя Москва. №277. 30 ноября 1926 года).

отечественных и международных выставок<sup>7</sup>. К этому времени в стране сформировалась целая генерация скульпторов-керамистов, в том числе и на предприятиях (ЛФЗ, Дулево, Вербилки), куда начали приходить «бригады молодых» — выпускники учебных школ. В Москве поколение представляли скульпторы, преподававшие во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИНе (И.С. Ефимов, И.М. Чайков, А.С. Голубкина, В.И. Мухина), молодые выпускники (Н.А. Замятина, А.Г. Сотников, П.М. Кожин, В.М. Погорелов, С.Б. Прессман и др.). Сюда же можно отнести художников Керамической мастерской, созданной при Музее керамики (М.П. Холодная, И.Н. Рождественская, С.М. Орлов). В Ленинграде работали А.Т. Матвеев и его школа, ученики, окончившие Академию художеств и Художественно-промышленный техникум: Т.О. Давтян, Е.Р. Трипольская, В.П. Николаев и др. В середине 1920-х к фаянсовой скульптуре обратился И.Г. Фрих-Хар, а с 1934 года вместе с ним в Конаково приедут скульпторы ОРСа С.Д. Лебедева, А.Е. Зеленский и др.

К 1930-м годам керамика становится практически главным декоративным материалом. Сама же декоративность многими отечественными скульпторами воспринималась,



Б.Н. Ланге, Н.В. Крандиевская. Перс с мечом.  
Модель первой пол. 1920-х годов. Фарфор. Гжель.  
Частная коллекция



Н.Я. Данько. Пробуждающийся восток.  
Модель 1921. ГФЗ (ЛФЗ). 1920-е годов.  
Частная коллекция

как особое выражение красоты, приобретающее не натуральную, а условно-обобщенную форму [Макаров 1963, с. 29–32]. Именно в ней, получившей условный, орнаментальный характер, заключалась специфика создания декоративного образа, выражался своеобразный симметричный линейный стиль, четко просматриваемый в парной композиции «Перса» и «Персиянки» (книжные упоры) (первая половина 1920-х, фарфор, Б.Н. Ланге и Н.А. Крандиевская, Гжель), в «Восточных музыкантах» (фарфор, Гжель), в читающих «Туркмене» и «Туркменке» (фарфор, Вербилки). Названные «Перс с мечом» и «Персиянка с музыкальным инструментом на коленях», погруженные в созерцательность — это экзотично-нарядные, сидящие «по-турецки» сугубо декоративные фигуры (даже меч в руках выглядит условно-игрушечным), решенные в мягких пластичных линиях. В основе восточного орнамента, украшающего одежду, лежат крупные соляные знаки в сочетании

<sup>7</sup> Скульптура ГФЗ (ЛФЗ) имела грандиозный успех на выставках в Берлине, Нью-Йорке, Токио, Брюсселе, Милане, Анкаре, Константинополе, Вене, Праге, Стокгольме, Берне, Афинах, музеи которых пополняли русскими произведениями свои коллекции. Русский советский фарфор находится в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) и Вашингтонской национальной галерее, в частных коллекциях США. На выставке в США (конец 1927 — начало 1928), организованной по аналогии с парижской выставкой 1925 года, фарфоровая скульптура вместе с деревянной игрушкой: куклами и упряжками-тройками, выделялась своей «этнографичностью», ибо акцент главным образом ставился на национальные особенности произведений и расширенные экспозиции кустарных изделий и фарфора. На обложке каталога выставки были изображены только две фигурки: фарфоровая «Плясунья» Н. Данько и керамический «Русский крестьянин» П. Каменского — архетипы пока еще «старой» России. К формальным открытиям А. Матвеева внимание старались не привлекать.

с чередующимися широкими полосами и тонкими линиями. Но декоративное качество скульптур проявилось здесь не только в орнаментальной организации пластической формы, но и в *ритмической* — в сдержанном движении, где ритм самоценен и замкнут в себе, а также в общем построении, в характере мелких членений, в цвете — на белой поверхности фарфора яркий синий цвет орнаментального рисунка рукавов оттеняется



Н.Я. Данько. Анна Ахматова. 1924.  
Фарфор. ГФЗ (ЛФЗ).  
Частная коллекция



Н.Я. Данько. Нэпманка. 1925.  
Фарфор. ГФЗ (ЛФЗ).  
Частная коллекция



Н.Я. Данько. Курительный прибор «Курящий и некурящий». 1930–1931. Фарфор. ЛФЗ.  
Частная коллекция

зелеными ленточными узорами на шароварах. Синий цвет рукавов, как объединяющее ритмическое и колористическое начало, используется Ланге и в многочисленных вариантах скульптурных «Богатырей»<sup>8</sup>. Хранящиеся во многих музейных коллекциях румянощекие былинные «Богатыри» с доспехами, выставленными напоказ, выполнялись в фарфоре и в майолике<sup>9</sup>. Стоящие в зеркальном отражении друг против друга, подчеркнута тяжеловесные, с повернутыми в противоположные стороны головами, они своим имперским и одновременно лапотно-крестьянским духом выбивались из «книжной» советской продукции 1920-х годов, при этом являясь идеальными образцами экспортного варианта русского стиля, который Советская Россия могла предложить Западу для продажи. Тем более что сам Ланге как сотрудник Кустэкспорта отвечал за разработку новых образцов экспортного значения.

В основном поиски декоративности велись в двух направлениях: композиционно-пластическом и в области цвета: для скульптуры 1920-х — 1930-х были характерны ярко выраженный зигзаг, смягченный обтекаемыми линиями и спирально ступенчатые построения и подиумы.

В фарфоровых произведениях Н.Я. Данько изломанно винтообразная орнаментальная система, сохраняющая монументальное звучание, появляется уже в первой половине 1920-х и развивается вплоть до начала 1930-х: скульптуры «Гадалка», «Мария» и «Зарема»

<sup>8</sup> Декоративность была присуща даже совсем не декоративной по своей природе А.С. Голубкиной. Как пишет М. Волошин: «Голубкина не ставила прямых декоративных задач, не использовала декоративные соединения. Элементов выдумки — что соответствует понятию декоративности в искусствах пластических — у Голубкиной нет, нет вкуса к декоративности, ей чужда и игра формами и их комбинациями». Но это вовсе не значит, что декоративность в ее скульптуре отсутствует. Напротив, там, где она есть, она проявляется как естественное следствие внутреннего единства духовного порядка, слияние в одно целое». Пример — эскизы деревянного украшения камина. Декоративность в повороте двух голов, в скульптурной линии, в чувстве массы, в цельности. Характерна здесь и любовь Голубкиной к окрашиванию гипсов (Давыдова З., Купченко В. Крым Максимилиана Волошина. Киев, 1994. С. 348–349).

<sup>9</sup> Борису Николаевичу (Бернгардовичу) Ланге, еще в 1900-х годах окончившему Строгановское училище и хорошо владевшему принципами создания декоративной пластики, в начале 1920-х удалось перевести в материал своих фирменных «Богатырей» и «Викингов» в гжельских артелях, а потом еще выпустить «Северного охотника» (чернильница) на заводе братьев Дунашевых в Турыгино и в других гжельских артелях.

из балета «Бахчисарайский фонтан» (1922), шахматы «Красные и белые», «Анна Ахматова» (1924), «Трусиха» (1927), «Прачка» (1928), «Суббота» (1929), курительный прибор «Курящий и некурящий» (1931), триптих «Плясуны» (1930) и др.

Стилевую преемственность задает лаконичный и монументальный зигзаг, возникший в 1910-е годы (период раннего ар деко) в скульптурах В.В. Кузнецова («Знаки Зодиака», 1916, ИФЗ) и позже, в ранние советские годы, на бывшем Императорском фарфоровом заводе в работах О. Глебовой-Судейкиной («Коломбина», «Псиша»), М. Страховской («Юный кузнец», «Пионер с барабаном», «Пионер со знаменем») и др.

Этот художественный прием, обобщивший настроение и эмоциональный посыл ар деко, был возведен в абсолют в композициях Щекатихиной-Потоцкой эпохи агитационного фарфора, где он становится выразительной смысловой линией (тарелки «Моряк», «Татарин и татарка», «Вдова»).

Зигзагообразность фигур, виртуозные стремительные переходы от резкости к плавности наклонов торса, шеи, рук, к экстравагантным позам и поворотам присущи и многим работам подмосковных художников, работавших в различных керамических материалах — «Гармонист и пляшущая крестьянка» П. Кожина (1929, керамика, Гжель); «Работница фарфорового завода» и «Шахтер» З.В. Баженовой, «Кузнец» В.В. Боркина (фарфор, Вербилки), «Рабочий и крестьянин» В.А. Алмазова и «Ткач-изобретатель В.А. Круглов» В.А. Андреева (начало 1930-х, майолика, Гжель). Резкий зигзаг просматривается у И.С. Ефимова в скульптуре «Зебра» (1928, фаянс) и в «Лани с ланенком» (фаянс, 1929); он есть даже в кустарной гжельской «Козе с барабаном» (крашеная глина, расписной фарфор, 1920-е), приписываемой Б.Н. Ланге.

Во многих работах конца 1920-х — начала 1930-х годов резкость линий размывается, как бы под действием лирического, человеческого начала. Движение в развороте у «Лыжницы» Е.Р. Трипольской уже отсылает к мягкому ар деко — зигзаг переходит в плавную обтекаемую форму. В керамике эта тенденция, заметная в гжельской майолике — в скульптуре В.А. Андреева «Туркменка с мешком»; в дипломной работе ленинградского вхутеиновца Ш. Мурадова «Туркменская прачка» (1930, фарфор, ЛФЗ, майолика, «Всекохудожник»), станет характерной для творчества Т.С. Кучкиной («Швея» 1938, фарфор) и позднего творчества Н.Я. Данько (чернильница «Учеба», 1935).

Для отечественной фарфоровой и керамической скульптуры характерны не только кубистические изломы и изгибы, резкие повороты и наклоны фигур, но и колористические открытия. Художники творчески решали проблему дефицита цвета, особенно острую в эпоху монументального искусства. Цвет давал чувство жизни, особую выразительность формы.

В фарфоровой скульптуре это контрастные цветовые сочетания, построенные на сочетании белого (собственно, цвет фарфора) с изысканно насыщенными оттенками золотисто-лимонно-желтого, светло-изумрудно-зеленого, серого, ярко-синего, малинового и черного. Этот «фарфоровый» императив многоцветности И.Г. Фрих-Хар воплотил в фаянсовом торшере «Негр под пальмами» (черные, коричневые и изумрудные поливы без белого).



Ш. Мурадов. Туркменская прачка. Модель 1930. Формовщик И. Д. Кузнецов. Фарфор. ЛФЗ. Частная коллекция

Разнообразные цветовые варианты разрабатываются в фарфоровой скульптуре: это «Анна Ахматова» Н.Я. Данько (1924), где при тиражировании каждый раз по-новому варьируются цвета геометрического остроконечно-растительного орнамента красной шали, наброшенной на плечи поэтессы, или гротескные нарядные «Кумушки» (1922) В.В. Кузнецова, преобразованные из прямоугольной формы и сочетающие белый, ярко лимонный, красный и синий цвета. Несколько вариантов росписи имеют: «Федор Шляпин в роли Бориса Годунова» Я.А. Троупянского (модель 1922, вариант 1929), «Буржуйка» А.Я. Брускетти-Митрохина (модель 1918, варианты росписей 1920-х), «Иван-царевич» Д.И. Иванова (модель 1921, вариант росписи 1929) и др. В композиции 1929 года Троупянского, в отличие от мрачно-темных цветов скульптуры ранних 1920-х годов, фигура певца решена в нежных изумрудно-зеленых и желтых тонах<sup>10</sup>. Подобные сочетания используются и в скульптуре конца 1920-х — середины 1930-х годов О.М. Мануйловой в «Танцующей узбечке» (1929, фарфор, ЛФЗ) и шахматах «Туркменские» Е. Трипольской (1930, фарфор, Вербилки). Даже «Перс» и «Персиянка» П.П. Каменского (модели 1912–1914)



И. С. Ефимов. Лань с ланенком. 1929. Фаянс. Конаково. Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства



И. С. Ефимов. Кошка на шаре. 1934. Фаянс. Частная коллекция

в конце 1920-х расписывались в декоративно-колористической манере ар деко — цвета одежды чистые, почти гомологически лимонно-желтые, зеленые, черные [Астраханцева 2010, с. 436].

Художники подмосковных заводов активно использовали для росписи скульптуры селен — красно-оранжевый цвет, добавляя сочетания белого, розового и золотого. «Клоун веселый» С.М. Орлова (1937, фарфор, Вербилки), одетый в оранжево-селеновую куртку и полосатые в горошек шаровары, смотрится в контрасте с белым цветом фарфора и золотом невероятно нарядно. В отличие от западных коллег, в произведениях которых композиция часто превращалась в красивый мотив, эти скульптуры были содержательны и наполнены большим смыслом, они отличались от внешне технически виртуозных по исполнению фигурок передачей психологического по сути социального содержания.

Самые глубокие открытия декоративности в керамической скульптуре были, однако, совершены двумя скульпторами — Иваном Семеновичем Ефимовым и Исидором Григорьевичем Фрих-Харом. Расцвету их искусства предшествовали теоретические труды А.В. Бакушинского — идеолога и теоретика скульптуры малых форм. Бакушинский еще в конце 1920-х одним из первых подметил, что керамика как материал идеально отвечает задачам выражения многогранности декоративного начала

<sup>10</sup> Находится в частной коллекции. См.: Самецкая Э. Советский фарфор 1920-х — 1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга. Каталог. Б/г. №269.

как стилиобразующего фактора и концептуализировал его как «новый декоративный стиль»<sup>11</sup>. По его мнению, по новому стилистическому пути в керамике и фарфоре пошли те из художников, которые в 1920-е — 1930-е годы не желали оставаться в рамках натурализма, а также импрессионизма с его текучестью и податливостью скульптурных масс. Им были близки многие слагаемые ар деко, хотя это и шло вразрез с реалиями социально-политической жизни. Когда все художественные и идеологические усилия государства были направлены на решение плана монументальной пропаганды, на замыслы грандиозно-мифических построек, таких как Дворец Советов (даже, если где-то и прописывалось, что скульптура должна быть «монументально-декоративной», то имелось в виду исключительно украшательское, а не стилевое значение декоративности). Салонный натурализм с позиций реализма резко осуждался в среде московских скульпторов («Бригада скульпторов» — «Бригада восьми») «за бескрылость, за протокольную сухость, за пассивность» [Нейман 1935, с. 88]. Как выразился один из участников группы «Бригада скульпторов» А. Зеленский «символ веры» для художников был в том, чтобы у них было одинаковое отношение к скульптуре и к культуре материала, к поиску наиболее обобщенных пластических форм, цвету, красочному моменту в скульптуре, но главное — стремление «реалистически воплотить темы нашей действительности» [Зеленский 1935].

При этом творческое осмысление декоративности в отечественном искусстве было вполне своеобразным — это был декоративизм особого плана, в котором отсутствовал отмечаемый А. Бакушинским «непереносимый привкус *modern'a*, так препятствующий нашему современному восприятию Врубеля». Причем именно указанный вкусовой изъян, по мнению исследователя, не позволил стать великим мастером декоративной скульптуры С. Коненкову, «лишая его формы монументальности, придавая им нередко салонный характер» [Бакушинский 1981, с. 281].

По декоративному дару, ведущему, согласно К.А. Макарову, к поэтическому мышлению, оценивалось творчество и других скульпторов-керамистов, чей почерк формировался уже после парижской выставки. Некоторые из них (И.Г. Фрих-Хар) к керамике пришли по наитию, не имея возможности получить систематического художественного образования, другие (А.Г. Сотников и П.М. Кожин) изучали керамику на керфаке ВХУТЕМАСа, но совершенно в ином ключе. Но и тем, и другим фарфор и керамика позволили раскрыть свой декоративно-пластический талант и убедительно решать проблемы формы и цвета.

Фрих-Хар в декоративную линию керамической скульптуры привнес цвет, оригинальное колористическое мышление. В 1925 году он едет в Конаково открывать для себя фаянс (хотя вводить новый материал в свои кубистические портреты он пробует еще в начале 1920-х, прощупывает его декоративные возможности и эффекты). Для Фрих-Хара отличительным свойством фаянса, побудившим к нему обратиться (заодно мастер заново открыл искусство итальянской майолики), была особая «душевность» этого материала. Человечески теплое, наивное, детское, влюбленное отношение к миру, предельно естественная «живая пластичность», которую не мог ему дать фарфор с его твердостью и полихромией и которую художник находил, в частности, в работах Луки



И.Г. Фрих-Хар. Портрет Вани Фаворского. 1934. Фаянс. Государственная Третьяковская галерея

<sup>11</sup> В 1927 году на фоне проходившей в Государственной Третьяковской галерее выставки «Современная русская скульптура» А.В. Бакушинский пишет подробную аналитическую статью, в которой делает главный акцент на отношении скульпторов к проблеме декоративности и способам выхода к реалистическим формам.

делла Роббиа. Отмечая этот эмоциональный аспект, Фрих-Хар писал: «Когда имеешь дело в скульптуре с таким уже самим по себе декоративным материалом, как керамика, важно не застилизовать вещь, не сделать из нее холодную игрушку, а сохранить обаяние непосредственного чувства жизни»<sup>12</sup>.

Переход к особому пониманию цвета в керамической скульптуре у Фрих-Хара произошел после отказа от его восприятия как «просто окраски». Для него роль цвета в скульптурном произведении была предметом глубочайшей творческой рефлексии: «Когда работаешь над цветной керамической скульптурой, форма становится как бы фундаментом. Цвет выступает как связующее, словно бы поддерживая «контакты» между различными элементами. «Стык» цвета и формы и рождает цельное восприятие вещи, позволяет показать явление в единстве»<sup>13</sup>. Эту цельность и цветоносность формы мы буквально ощущаем в композиции «Старый базар», запечатлевшей небольшой уголок восточного города. Все фигуры — бородатый торговец, юноша, сидящий на коврик у корзины с фруктами, навьюченный осел — плавно перетекают одна в другую. Их медно-красные тела, тонированные черной краской — борода, брови, глаза, золотисто-коричневые фрукты и выразительные детали, такие как «золотые» шарики навоза у ног ослика — свидетельствуют, что скульптор ищет пластичность предмета, как бы «щупает» форму цветом. А слитность фигур, их созерцательная отрешенность от внешнего мира, еще больше подчеркивает базарную сутолоку.

Цветная керамика привела Фрих-Хара к отказу от кубизма, под полным влиянием которого протекал его период работы в дереве («Поэт пустыни», 1919), мастер сделал выбор в пользу декоративной скульптуры, сохраняющей при этом архаическую стилизацию. Керамика позволила победить конструктивно-кубистическую форму чисто декоративным языком, подчеркнуть цветом и выразить форму, пластически невозможную в дереве.

Со второй половины 1920-х годов в таких произведениях, как «Негр под пальмами», «Старый город» и «Шашлычник», скульптор уходит от измельченности и натурализма в цвете, от строгого деления на малые и монументальные формы. Отныне в его скульптуре снимается противоречие между искусством примитива и натурализмом.

В 1926 году к фаянсу вновь обращается Иван Семенович Ефимов. Его роль в формировании декоративного стиля русской керамической пластики трудно переоценить. По первооткрывательскому таланту художник сопоставим с такими фигурами мирового масштаба как Матисс, Дюфи, Помпон. Керамическая скульптура выделила его среди современников и поставила в ряд новаторов, задающих ориентиры. Не умаляя его достижений в других материалах, следует признать, что именно керамика — фарфор, фаянс, майолика, терракота, казалось бы, предельно консервативные материалы, дала возможность Ефимову раскрыть в полную силу (в рельефе, анималистической скульптуре, росписи посуды, малых декоративных и прикладных формах) свой креативный потенциал. Собственное оригинальное понимание цвета проявляется у Ефимова в 1920-е годы, оно опирается на исключительное восприятие эстетики и цветоносности белого фаянса (с которым мастер работал еще в 1910-х — «Вода» и «Тамбовские бабы»). Обращаясь к керамике во второй половине 1920-х, Ефимов обнаруживает себя уже как чистый «декоративный реалист», работающий с полным пониманием гармонического единства вещи, материала и роли художника. Особенно его талант проявился в возрождении монументально-декоративной керамической скульптуры, крупной орнаментально-синтетичной формы. С 1927-го по 1937-й гг. он создает такие выдающиеся композиции, как «Зебра», «Кошка на шаре», «Акробатка с шаром», «Человек с быком». Образцом для прямого подражания в 1930-е годы стала его «Лань с ланенком» (1929, переведена в фаянс в 1936), вдохновившая многих скульпторов, работающих в монументально-декоративном искусстве.

В «Зебре» (1927) нашло отражение синтетическое мышление, ее «полосатость, с подчеркнутыми черно-синими полосками», понимается как «заполнение пустот между телом и землей» [Яхненко 2008, с. 70]. Его дар — «лаконичная декоративность» (выражение И. Слонима) и исключительная цельность, «ясный здоровый взгляд на мир» [Ефимов

<sup>12</sup> Фрих-Хар И.Г., Холодная М.П. Выставка произведений / пред. С.П. Домогацкой, вст. ст. А.В. Маслова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1994. С. 49.

<sup>13</sup> Там же. С. 49.

1977]. Полосатая «Зебра» встает «с колен», озирается, она полна внимания и вздрагивает от малейшего шороха. Всего два цвета — синий и белый! Но какое чувство материала и понимания природной красоты! «Лань с ланенком» (1927–1929, фаянс, майолика) как и «Зебра» полна изломов внутреннего напряжения. Скульптор любит животных, одновременно сосредоточенно решая формально-композиционные задачи: «Мне нравится у „Лани с детенышем“ линия изогнутой назад шеи — чистая геометрическая отвлеченная линия, как парабола, и живая в то же время», — восклицает скульптор [Художники об искусстве керамики, с. 105]. Он отмечает: «Драгоценное свойство керамики в том, что она приемлет сотрудничество живописи и скульптуры. Это уже предугадывает ряд тем: ясно, что в фарфоре просятся воплотиться „расписные“ животные: зебра полосатая, курица пестрая, лань, куница» [Художники об искусстве керамики, с. 104].

Декоративный динамизм Ефимова стал по-настоящему новым словом в пластической эстетике, а графическо-кубистическое начало будет одной из главных особенностей керамической скульптуры конца 1920-х — начала 1930-х годов. Неслучайно В.А. Фаворский говорил о стилеобразующем значении творчества Ефимова: «произведения, будучи живыми и от жизни идущими, воплощаются как ритмические мысли, как кристаллы, <...> пластические идеи, которые выражают ритмически и музыкально современность и создают то, что называется стилем эпохи<sup>14</sup>.

### Заключение

Поиски новой декоративности в керамической пластике предвоенного периода (1920-е — 1941), проходили на фоне относительной творческой свободы от господства идеологических предписаний социалистического реализма, определявших развитие главных жанров, таких как живопись и монументальная скульптура. На это время приходится расцвет отечественного аналога стиля ар деко: кубистические геометризованные композиции с ярко выраженной линией «зигзаг», спиральными ступенчатыми построениями и подиумами. Мастера керамической скульптуры во всех своих проявлениях — от фарфоровой статуэтки до фонтанов и парковой скульптуры в пионерском лагере «Артек» (1937–1941) — решали целый ряд задач, вели поиски новой декоративности и цвета. В целом, с 1920-х годов началась, перефразируя высказывание Э. Голлербаха, «эпоха самоопределения русского фарфора и русской керамики», когда нужно было, с одной стороны влить в новый фарфор достижения современного изобразительного искусства, с другой — втянуть больших художников в работу по созданию нового стиля.

<sup>14</sup> Ефимов И., Симонович-Ефимова Н. Выставка произведений: Каталог/вст. ст. Е. Тагер. М., 1959. С. 236.

**Литература**

1. Астраханцева, Т. Л. Аналоги европейского Ар Деко в советском фарфоре // *Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты* / отв. ред. Е. М. Тарханова. СПб.: Изд-во Политехнического университета. 2010.
2. Бакушинский А. В. *Исследования и статьи*. М.: Искусство, 1981. С. 207.
3. *Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы: Материалы и документы* / под общ. ред. В. П. Толстой. М.: Галарт, 2006. 468 с.
4. Ефимов Иван. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие / сост. А. Б. Ефимова, А. И. Ефимов. М.: Искусство, 1977.
5. Зеленский А. К синтетическому образу. *Советское искусство*. 1935. № 11.
6. Макаров К. Содержательность и условность. *ДИ СССР*. 1963. № 10. С. 29–32.
7. Малинина Т. Г. *Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции*. М.: Пинакотека, 2005. 372 с.
8. Нейман М. Две бригады скульпторов, *Искусство*. 1935. № 6. С. 88.
9. *Русский художественный фарфор: сб. ст. о Государственном фарфоровом заводе* / ред. Э. Ф. Голлербах, М. В. Фармаковский. Л.: Госуд. изд-во, 1924.
10. Соболевский Н. Пути советского фарфора // *Искусство*. 1934. № 5. С. 161–175.
11. *Художники об искусстве керамики* / сост. В. А. Попов, К. Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 312 с.
12. Яхненко Е. Анималистическая пластика первой трети XX века // *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*. 2008. № 6. С. 70.

**References**

1. Astrakhanseva, T. L. (2010), "Analogi evropeiskogo Ar Deko v sovetskom farfore" [Analogues of European Art Deco in Soviet China], *Vinogradovskye chteniya v Peterburge. Farfor XVIII–XXI vv.: Predpriyatiya. Kollektzii. Eksperty* [Vinogradov Readings in St Petersburg. Porcelain of the 18th – 21st centuries: Enterprises. Collections. Experts], Tarkhanova, E. M. (Ed.), Publishing House of the Polytechnic University, St Petersburg.
2. Bakushinsky, A. V. (1981), *Issledovaniya i statyi* [Research and articles], *Iskusstvo*, Moscow, p. 207.
3. *Vystavochnye ansambli SSSR 1920e – 1930e gody* (2006) [Exhibition ensembles of the USSR 1920s – 1930s]: Materials and documents, Tolstaya V. P. (Ed.). Galart, Moscow.
4. Efimov Ivan. *Ob iskusstve i khudozhnikakh. Khudozhestvennoe i literaturnoe nasledie* (1977) [About art and artists. Artistic and literary heritage], compiled by A. B. Efimova, A. I. Efimov, *Iskusstvo*, Moscow.
5. Zelensky A. (1935), "K sinteticheskomu obrazu" [To the synthetic image], *Sovetskoe iskusstvo*, no 11.
6. Makarov, K. (1963), "Soderzhatelnost i uslovnost" [Content and conventionality], *DI SSSR* [Decorative art of the USSR], no 10, pp. 29–32.
7. Malinina, T. G. (2005), *Formula stilya. Ar Deko: istoki, regionalnye varianty, osobennosti evoliutsii* [Formula style. Art Deco: origins, regional options, features of evolution], *Pinacoteca*, Moscow.
8. Neumann, M., (1935), "Dve brigady skulptorov" [Two teams of sculptors], *Iskusstvo*, no 6, p. 88.
9. *Russky khudozhestvenny farfor* (1924) [Russian porcelain art]: Collected articles About the State Porcelain Factory, Gollerbach, E. F. Farmakovskiy M. V. (Eds.), State Publishing House, Leningrad.
10. Sobolevsky, N. (1934), "Puti sovetskogo farfora" [Ways of Soviet porcelain], *Iskusstvo*, no 5, pp. 161–175.
11. *Khudozhniki ob iskusstve keramiki* (1971) [Artists on the art of ceramics], compiled by V. A. Popov, K. N. Pruslina, *Iskusstvo*, Moscow.
12. Yakhnenko, E. (2008), *Animalisticheskaya plastika pervoy trety XX veka* [Animalistic plastic of the first third of the twentieth century], *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniya*, no 6, p. 70.

*Информация об авторе:* Татьяна Л. Астраханцева, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; astrakhansevatl@rah.ru

*Author Info:* Tatiana L. Astrakhanseva, Dr. of Sci (Art history), chief research, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka St, Moscow, 119034, Russia; astrakhansevatl@rah.ru