

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Шик И.А. Проблемы формообразования в ленинградском фарфоре «оттепели»: органический дизайн vs функционализм // Культура и искусство. 2025. № 2. С.199-215. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.70245 EDN: CEASXV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70245

Проблемы формообразования в ленинградском фарфоре «оттепели»: органический дизайн vs функционализм

Шик Ида Александровна

ORCID: 0000-0002-7953-6283

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра Теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет

125047, Россия, г. Москва, Миусская пл., 6



✉ ida.shik@bk.ru

[Статья из рубрики "Декоративно-прикладное искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.2.70245

EDN:

CEASXV

Дата направления статьи в редакцию:

26-03-2024

Дата публикации:

04-03-2025

Аннотация: В период хрущевской «оттепели» декоративно-прикладное искусство начинает играть значительную роль в советском культурном дискурсе. В искусстве фарфора «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как декоративный минимализм. Целью данной статьи является анализ проблем формообразования в ленинградском фарфоре периода «оттепели». Ее актуальность обусловлена исследовательским и кураторским интересом к наследию этой эпохи. Новизна статьи определяется отсутствием специализированных работ, посвященных формам фарфоровых изделий. Объектом исследования являются формы, разработанные скульпторами Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова во второй

половине 1950-х – 1960-х гг. Предметом изучения выступает художественное своеобразие авторских форм этого периода. Методология исследования носит комплексный характер: в работе применяются культурно-исторический, формально-стилистический, компаративный анализ. Установлено, что в конце 1950-х – начале 1960-х гг. в фарфоре доминирует эстетика органического дизайна, сообщающая формам плавность и ощущение внутренней жизни. Во второй половине 1960-х гг. преобладает функционалистская строгость и четкость форм. Одновременно большое значение для фарфора имеют традиции народного искусства, обращение к которым читается как в фигурных сосудах, так и в решении сервизных изделий. Каждый из скульпторов по форме вырабатывает свой индивидуальный стиль в рамках общих тенденций. Созданные скульпторами формы ваз и сервизов регулярно получали награды на международных выставках и доброжелательные отзывы в печати. Они выпускались заводом и активно использовались художниками для росписей в «современном стиле». Эстетические тенденции, развивающиеся скульпторами ЛФЗ, были востребованы и на других предприятиях. Современные художники-фарфористы используют ряд «оттепельных» форм для авторских росписей. Кроме того, принципы формообразования периода «второго модернизма» сохраняют свою актуальность и для фарфора XXI в.

Ключевые слова:

советское декоративно-прикладное искусство, фарфор, оттепель, формообразование, ЛФЗ, современный стиль, функционализм, органический дизайн, Анна Лепорская, Владимир Семенов

Введение

В период хрущевской «оттепели» декоративно-прикладное искусство начинает играть значительную роль в советском культурном дискурсе, допуская смелые эксперименты и привлекая к себе множество талантливых художников и скульпторов. Эстетической доминантой эпохи становится «современный стиль» – советский вариант позднего модернизма. Источниками формирования нового стиля стали художественные традиции модерна и ар-деко, творческие поиски русского авангарда, народное искусство и архаика, современное зарубежное изобразительное и декоративно-прикладное искусство [\[1, с. 45–88\]](#). С последним у художников была возможность познакомиться благодаря проводившимся в СССР фестивалям и выставкам, зарубежным журналам, статьям в советской периодике, командировкам. В искусстве фарфора «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как **декоративный минимализм** [\[2\]](#). Ведущая роль в этом процессе принадлежала скульпторам и художникам Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова.

В статье «Культура формы» (1961) Н. В. Воронов справедливо отмечает, что «одной из характерных черт современного стиля в декоративно-прикладном искусстве является массовое появление новых форм изделий. Такие привычные вещи, как чашки, стаканы, лампы, вазы и т. д., десятилетиями почти не изменявшиеся, вдруг предстают в совершенно новом виде, в богатом разнообразии все новых и новых форм. Еще недавно форма, например, в фарфоре или стекле, трактовалась преимущественно как носитель декора, как своеобразный фон для него. Сейчас же все более утверждается самостоятельная эстетическая ценность формы» [\[3, с. 37\]](#). Во второй половине 1950-х гг.

скульпторы по форме отказались от лепных, рельефных украшений и сложных силуэтов, характерных для послевоенного декоративно-прикладного искусства, и предпочли лаконичные модернистские решения. Можно провести определенную параллель с переходом от многочастных, созданных с применением других материалов и дополненных скульптурным декором форм эпохи историзма к простым и цельным формам модерна, вдохновленным дальневосточным искусством. Интересно отметить, что и модерн, и «современный стиль» разделяли идею преобразования мира и человека средствами искусства и делали акцент именно на предметно-пространственной среде. Произведения западноевропейского и русского фарфора эпохи модерна были широко представлены в коллекции Музея Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова и могли послужить художникам в качестве источника вдохновения. Не менее значимыми для них были принципы формообразования, развивавшиеся в 1920-е – 1930-е гг. представителями супрематизма К. С. Малевичем и Н. М. Суетиным, а также поиски в области функционализма Е. А. Штрикер и развитие идей органического дизайна в формах С. Е. Яковлевой. Кроме того, определенную роль играло и зарубежное декоративно-прикладное искусство, ориентированное на модернистский лаконизм и функциональность. Целью данной статьи является анализ проблем формообразования в ленинградском фарфоре периода «оттепели». Хотя наследие этого периода в последнее десятилетие неоднократно становилось темой выставочных проектов и специализированных исследований, вопрос о формах фарфора пока подробно не рассматривался. Объектом исследования являются формы ваз, сервизов и других изделий, разработанные скульпторами Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова во второй половине 1950-х – 1960-х гг. Предметом исследования выступает художественное своеобразие авторских форм этого периода. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: 1. Провести анализ проблем формообразования в фарфоре 1920-х – 1950-х гг.; 2. Проследить стилистическую эволюцию форм периода «оттепели»; 3. Выявить индивидуальные особенности творческого почерка ведущих скульпторов по форме; 4. Проанализировать, как формы этого времени и общие принципы формообразования встраиваются в современный контекст. Методология исследования носит комплексный характер: в работе применяются культурно-исторический, формально-стилистический, компаративный анализ.

Проблемы формообразования в фарфоре 1920-х – 1950-х гг.

В первые годы после революции художники Государственного фарфорового завода активно использовали «белье» императорского периода, запасы которого хранились в кладовых предприятия. Формы XIX в. были весьма различны по своей эстетике: от простых и лаконичных до сложных, дополненных скульптурным декором. Некоторые формы в дальнейшем были переработаны и выпускались заводом в 1920-е – 1930-е гг. Среди них необходимо отметить простую и строгую форму «Китайская» (разработана в начале 1860-х), которая активно использовалась художниками завода как для тематических (сервиз И. И. Ризница «Бахчисарайские кустари», 1930), так и для декоративных композиций (сервиз М. Н. Моха «Старый парк», 1933, оба – Государственный Эрмитаж). Другой императорской формой, востребованной в советский период, стала форма сервиза «Стандарт» («Штандарт», разработана в 1884–1885) с более плавными и округлыми очертаниями.

Создание новых форм на Государственном фарфоровом заводе было связано с творчеством С. В. Чехонина – художественного руководителя предприятия. В 1922–1923 гг. были разработаны формы чайного и кофейного сервизов «Наркомпрос» с характерным для него яйцевидным туловом, низкой разложистой ножкой, слегка

отогнутым горлом и плавно изогнутым носиком [\[4, с. 36\]](#). Как отметила Л. В. Андреева, «отсутствие в предметах чего-то резкого и диссонирующего, спокойствие в ритмах и завершенность рисунка деталей, мягкость общего абриса и пластичность края, носика и ручек связывались представлением о мирном, свободном от тревог быте» [\[5, с. 117\]](#). В 1925–1926 гг. художником были созданы формы чайного, кофейного и столового сервизов для полпредства СССР в Берлине, отличающиеся ампирной торжественностью и презентативностью. Формы были дополнены рельефными деталями, автором которых выступила Н. Я. Данько. Полпредские сервизы предназначались для парадных композиций; однако чайные пары этой формы выпускались более массовым тиражом.

Важным этапом в развитии советского фарфора стало сотрудничество с Государственным фарфоровым заводом супрематистов — К. С. Малевича и его учеников — Н. М. Суэтиной и И. Г. Чашника. В 1923 г. была разработана форма знаменитого чайника К. С. Малевича — своеобразного фарфорового архитектора. Чайник Малевича, бывший скорее концептуальным проектом, чем подлинно-утилитарным предметом, дополнили не менее оригинальные получашки с ручками в виде прямоугольников. Форма архитектора лежала и в основе чернильницы Н. М. Суэтиной 1923 г. В начале 1930-х гг. художник создает строгие прямоугольные формы ваз, дополненные своеобразными каннелюрами (ваза «Архитектор», 1932–1933). В дальнейшем формы Н. М. Суэтиной будут тяготеть к органическому дизайну, сохраняя лаконизм и совершенство пропорций. Вершиной его исканий станут формы вазы и сервиза «Крокус» (1935), в которых он творчески переосмысливает мотив этого изящного цветка, показывая его как бы слегка раскрывшимся. В форме «Крокус» супрематический геометризм вступает в своеобразный диалог с плавными, природными линиями.

В 1931 г. на Государственном фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова была организована художественная лаборатория. В ее задачи входила разработка новых форм, стандартизацией которых в 1920-е – 1930-е гг. занималась советская промышленность, и разработка образцов росписей. В 1932 г. на должность художественного руководителя предприятия был приглашен Н. М. Суэтин. Тогда же к сотрудничеству с заводом была привлечена венгерская керамистка Е. А. Штрикер. Результатом их совместной работы над новыми формами стал строгий и лаконичный сервиз «Интурист» (1933), в основе которого лежала форма цилиндра. Простой и рациональный в производстве, он в полной мере отвечал принципам и эстетике функционализма, востребованным как в отечественном, так и в зарубежном фарфоре. В 1930 г. Е. А. Штрикер исполнила чайно-кофейный сервиз для Кристиана Карстенса, ставший непосредственным прототипом «Интуриста» [\[6, р. 24\]](#).

В 1935 г. на завод по приглашению Н. Я. Данько пришла С. Е. Яковлева — молодой скульптор, чьи формы впоследствии станут настоящей «визитной карточкой завода». Уже в 1936 г. появилась сервизная форма «Тюльпан», продолжившая линию органического дизайна, с одной стороны, и наделенная классической строгостью — с другой. «Достижение конструктивизма — ясную и четкую построенность — удалось согласовать в сервизе «Тюльпан» с мягкостью формы, имеющей многолепестковое строение. Чистота линий и геометричность круглого объема получили в сервизе эмоциональную окраску, а скульптурная цельность, органичность формы подчинили все функциональные элементы ее конструкции» [\[5, с. 262\]](#). В конце 1930-х гг. появляется элегантная форма сервиза «Лотос», продолжающая «цветочную» линию. В 1940 г. скульптором были разработаны формы «Прямой» и «Стандарт», отличающиеся сдержанностью и простотой и тяготеющие к функционализму. В послевоенный период она создает ориентированную на народные традиции форму «Репка» (1948–1949) с разнообразными хватками в виде петушков или

распустившегося цветка. Формы сервизов «Ампир» (1955) и «Ленинградский» (1950–1953) отличаются особой торжественностью и презентативностью и великолепно сочетаются с характерной для этого времени строгой росписью кобальтом. Форма кофейного сервиза «Русский» (1953) выделяется изяществом пропорций и лаконизмом.

В послевоенный период разработкой форм начинают заниматься новые мастера — В. Л. Семенов, А. А. Лепорская, Э. М. Криммер. В. Л. Семенов, работавший на заводе в качестве модельщика с 1937 г., в 1949 г. создает форму кофейного сервиза «Бутон» («Детский») с грушевидным тулом и хватком в виде бутона. Визуальной сложностью отличается его сервиз «Дольчатый» (1952), в котором нижняя часть с рельефными выступами, напоминающими о форме «Тюльпан», сочетается с конической верхней. Духу времени великолепно отвечала ваза-кубок «На снопах» (1952) с ножкой в виде трех стилизованных снопов, перевязанных лентой. Форма была исполнена в большом и малом вариантах. Она активно использовалась для торжественных, парадных композиций.

В 1949 г. сотрудничать с заводом начинает Э. М. Криммер. В 1953–1954 гг. появились формы чайного и кофейного сервизов «Золотой букет», декорированного рельефным изображением из цветов и колосьев и плетенки. В 1955 г. им была разработана форма сервиза «Волна» с дольчатым тулом, отличающаяся живописностью и декоративной выразительностью. Из парадных ваз, созданных скульптором, необходимо отметить монументальную вазу «Юбилейная», состоящую из нескольких частей: яйцевидное тулово вазы украшает рельефный пояс из листьев дуба, колосьев и звезд, а граненую ножку — стилизованные снопы с эмблемами (серп и молот, шестерня, фрукты и другие). Кроме того, Э. М. Криммер занимается и созданием форм фигурных сосудов, развивающих традиции народной керамики (графин-куманец «Жар-птица», графин для вина «Веселый самоварчик», 1954; туалетный сервиз «Русские сказки», 1955–1956).

В 1940-е гг. сотрудничество с заводом начала А. А. Лепорская [\[7, с. 26, 28\]](#). В ее творческом становлении сыграла важную роль работа с супрематистами — К. С. Малевичем и Н. М. Суетиным. «Требовательность к форме, ортогенность малейших отношений ... были для меня поистине удивительным открытием. Работа с ними дала понимание основных начал пластичности всякой формы, выращивания ее как живого природного элемента цветка, растения, понимание магического “чуть-чуть”, которое может или выстроить удивительную гармонию вещи или сделать ее безобразной или даже вовсе разрушить» [\[8, с. 149\]](#). В 1945 г. появилась ее форма «Конусный», отличающаяся простотой и выверенностью пропорций. Формы чайных сервизов «Московский» (1949) и «Бортик» (1951) приобретают классическую строгость и особую стать. С творческим осмыслением природного мотива скульптор работает в форме «Груша» (1953), воспроизводя его почти буквально.

Формы в «современном стиле» в фарфоре второй половины 1950-х – 1960-х гг.



Ил. 1. Сервиз «Север». 1960. Форма «Капля» А. А. Лепорской, роспись Л. В. Протоповой. URL: <https://dzen.ru/a/YnU0nMq69hcg20f5>

В период «оттепели» скульпторы по форме актуализируют опыт модернистского формообразования и предлагают минималистичные решения в «современном стиле», отвечающие требованиям времени, не терпящего «излишеств». Каждый из них вырабатывает в этот период свой индивидуальный творческий почерк в контексте общей стилистической эволюции форм фарфора — от органического дизайна к функционализму. Формы А. А. Лепорской отличает классическая строгость и ясность, безукоизненность пропорций, которая сочетается у нее с мягкостью и плавностью линий. Особой элегантностью наделен ее сервиз «Капля» (1959), созданный для массового производства. В основе сервиза «форма несколько вытянутой падающей капли. Прекрасно найдены детали: чуть расширяющиеся кверху обводки чайника, кофейника, очертания вазочек для цветов, молочника. Чашки контрастируют с этой формой: они низкие, широко раскрыты, с красиво и удобно посаженной ручкой. Весь облик сервиза утонченно изящный, лиричный, светлый, от него веет покоем, особой чистотой» [9, с. 68]. На современников форма А. А. Лепорской произвела впечатление и получила множество благожелательных отзывов в прессе. Сервиз тиражировался на заводе: например, в 1964 г. его плановый выпуск составлял 1200 комплектов (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27(3). Д. 525а. Л. 40). На выставке «Советская Россия» (1960) он был представлен в 10 вариантах росписи. Свою интерпретацию сервиза предложили А. В. Воробьевский («Красные орнаменты», 1960), Л. И. Григорьева («Подснежник», 1960), С. П. Богданова («Северный», 1960), А. Н. Семенова («Вечерний», 1960), К. Г. Косенкова («Красный мак», 1960). Он прекрасно подходит и для условных пейзажей и цветочных композиций в «современном стиле», и для «ковровых» орнаментов в духе народного искусства. Самой сдержанной и лаконичной может считаться роспись сервиза «Север» (1960, ил. 1) Л. В. Протоповой, в которой предметы украшают только небольшие орнаментальные пояски на ручках, носиках, горле и бортах. Дух времени с его романтикой освоения космоса чувствуется в форме «Ракета» (1960), в котором А. А. Лепорская отдает дань «обтекаемому» стилю, популярному в зарубежном дизайне 1930-х гг. Простотой, лаконичностью и современным звучанием отличается сервиз «Ленинград» (1961, ил. 2), форма которого завоевала золотую медаль на Международной выставке керамики в Праге (1962) (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 558. Л. 35). Оригинально решены его крышки-стаканчики, лишенные хватков, вызывающие в памяти форму «Интурист».



Ил. 2. Сервиз «Ленинград». 1961. Форма А. А. Лепорской. Государственный Русский музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-3335-3347/

В дальнейшем работы скульптора нередко тяготеют к функционалистской строгости и геометричности, примером чего может служить сервиз «Нева-2» (1965). Она создана А. А. Лепорской «в характерных для нее строгих ампирных формах с четким и пластичным контуром. В основе формы — разработка цилиндрического объема, который позже получит самые разные интерпретации в ее сервизах, продолжая и развивая принципы, найденные еще в сервизе «Ленинград» [\[9, с. 85\]](#). На этой форме А. А. Лепорской будет создана роспись «Золотая агашка» (1965), отдающая дань свободной кистевой цветочной росписи дулевских мастериц, вышедших из простого народа, которые часто носили имя Агафья. В 1965 г. скульптором также был разработан банкетный сервиз «Молодежный», в предметах которого обыгрывается мотив усеченного конуса, к которому она обратилась еще в своем первом сервизе. Сервиз отличает простота и ясность линий, точность найденных пропорций и сдержанная выразительность. Сервиз был заказан для гостиницы «Россия» и поступил туда в лаконичной черно-золотой росписи Н. П. Славиной, построенной на шрифтовых композициях с включением орнаментов в стилистике народного искусства (сервиз «Россия», 1966, Государственный Эрмитаж).



Ил. 3. Ансамбль белых ваз. 1960-е. Формы А. А. Лепорской. Источник: Тихомирова М. Анна Александровна Лепорская. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 48.

«Современный стиль» очень выразительно проявился в новых формах ваз (Ил. 3). В основе вазовых форм А. А. Лепорской часто лежат переосмысленные природные мотивы — таковы «Бутон» (1956), «Дынька» (1958), «Тыква» (1958), «Березка» (1960), «Рябинка» (1962). А. А. Лепорская воспринимала вазы как самодостаточную

скульптурную форму и, когда стала расписывать фарфор самостоятельно, вначале не расписывала вазы. Как отметила М. А. Тихомирова, «Лепорская овладела искусством «вазоваяния» в самой высокой степени. И в этой области, может быть, ярче, чем где бы то ни было, проявляется основное ее достижение, когда белая форма сама по себе, без помощи декора, уже несет основную эстетическую значимость, создает определенный образ, определенное настроение» [9, с. 49]. На одной из выставок А. А. Лепорская представила целый ансамбль ваз, скомпонованный таким образом, что «промежутки между вазами воспринимались как абрисы ваз» [9, с. 56].



Ил. 4. Сервиз «Березка». 1960-е. Форма «Купава» и роспись Э. М. Криммера. Частное собрание. URL: <https://ru.bidspirit.com/>

Эстетика органического модернизма с его тяготением к мягким, обтекаемым формам, полным внутренней жизни и стремления к трансформации, популярная в декоративно-прикладном искусстве «оттепели» [1, с. 125-130], нашла наиболее последовательное воплощение в работах Э. М. Криммера. Сервиз «Купава» (1958, ил. 4) отличается приятной округлостью форм и ощущением особой устойчивости, что более всего проявилось в его низких, приземистых чашках. Интерес скульптора к «оплывшим» формам заметен в решении сервиза «Солнце» (1961), в основе которого лежит расширяющийся вверху, до формы сплюснутого шара, цилиндр. В сервизе «Праздничный» (1962-1963) узкое горло предметов внизу как будто расплывается в широкое тулово; небольшие ручки и носики составляют единое целое с формой, словно вырастая из нее. В авторской росписи сервиза (Государственный Эрмитаж) овальные разноцветные горошины разбросаны по тулову предметов, увеличиваясь или уменьшаясь в соответствии с изгибами форм. Здесь обнаруживаются аналогии с экспериментами с «сигнальными системами» московского художника Ю. С. Злотникова, основанными на изучении психологии восприятия. На заседании художественного совета завода от 26 февраля 1963 г. главный художник З. О. Кульбах отметила универсальность нового сервизного ансамбля Э. М. Криммера: «Сервиз предназначен для новоселья, для семьи, которая вновь создает свое хозяйство, которая не может сразу купить и столовый и чайный сервизы. Этими предметами можно накрыть и вечерний, и столовый, и чайный стол... Здесь есть и масленка, салатник и мисочки, которые могут служить и сахарницей, селедочницей...» (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 526а. Л. 26). На Международной выставке керамики в Праге (1962) сервиз завоевал серебряную медаль (Там же. Д. 558. Л. 35). Опыт освоения традиций народного искусства читается в наборе посуды «Колобок» (1964, Пензенская областная картинная галерея) с ее округлыми формами, надежными и крепкими, которые отсылают к своему сказочному прототипу. Характерный для второй половины 1960-х гг. переход от органического дизайна к функционализму прослеживается в простом и сдержанном сервизе «Горизонт» с оригинальными хватками в виде крючка и расширяющимися книзу петлеобразными ручками.

Объектом отдельного авторского внимания является у Э. М. Криммера чайник. В 1962 г. им был создан комплект чайников «День и ночь» с приземистыми, «оплывшими» формами. Разные по размерам и контрастные по цвету (белый заварной чайник и черный с росписью доливной), они ставятся друг на друга, в традициях русской народной керамики. Концептуальным проектом может считаться набор чайников «Три друга» (1960-е, Государственный Русский музей) с характерной для них слитностью основного объема и выступающих элементов — ручек и носиков [\[10, с. 72\]](#). Носик одного из чайников размещен сбоку, что придает комплекту особую живость и воспринимается как элемент дизайнерской игры.



Ил. 5. Ваза настенная «Корзиночка». 1960-е. Форма и роспись Э. М. Криммера. Частное собрание. URL: <https://dzen.ru/a/ZRaIC8yqqyxNmWQK>

Среди ваз, созданных Э. М. Криммером, особенно интересна «Ольвия» (1961), напоминающая некоторые древнегреческие амфоры. Связь с античным наследием подчеркивается росписью Н. П. Славиной (вазы «Черно-зеленая», 1963 и «Зеленый орнамент», 1960-е, Государственный Эрмитаж), интерпретирующими классический орнамент меандр. Для небольших памятных изделий он предлагает форму «Сувернирная» в виде вытянутой, расширяющейся кверху стопы, играя на контрасте узкого низа и широкого раструбного горла, которая великолепно вписывается в свое время. На ней автором были выполнены композиции «Голубь мира» (1960-е) и «Мир Земли» (1964, Государственный Эрмитаж). Кроме того, скульптором были разработаны оригинальные формы настенных ваз «Корзиночка» (1960, ил. 5) и «Рассвет» (1960), отличающиеся легкой асимметрией и живописностью.



Ил. 6. Сервиз «Мой город». 1962. Форма «Эллипс» В. Л. Семенова, композиция А. Н. Семеновой. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

Тенденции органического модернизма своеобразно проявляются и в творчестве В. Л. Семенова. Его работы отличаются большей контрастностью элементов и экспрессией, ощущением напряженной внутренней жизни. В 1958 г. он создает стильный и динамичный сервиз «Эллипс»: тулоно объемных предметов решено в виде эллипсоида,

расширяющегося кверху с двух сторон, а плоские предметы тяготеют к форме эллипса вместо привычной круглой (Ил. 6). В авторской росписи этой формы — сервизе «Движение» (1960, Государственный Эрмитаж) — художник использует мотив разомкнутой спирали, который усиливает заложенную в ней динамику. Форма «Эллипс» часто использовалась для выставочных композиций: например, на Международной выставке керамики в Остенде (1959) можно было увидеть выполненные на ней декоративные росписи «Весенние тени» (1959) Н. П. Славиной и «Контраст» (1959) Н. М. Павловой. Плановый выпуск сервиза в 1963 г. составил 2000 комплектов (Архив библиотеки ОМИФЗ. 24.4.1. Л. 60).

Очень изящна форма сервиза «Утро» (1959) с ее косым срезом горла и острой треугольной ручкой. Авторская роспись сервиза — «Цветная плетенка» (1959), построенная на чередовании разноцветных треугольных и каплевидных фигур, переходящих в тонкие расходящиеся линии, отличается легкостью и изяществом и подчеркивает близость решения формы интернациональному стилю ар-деко. Плановый выпуск сервиза на заводе на 1964 г. составлял 2450 комплектов (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27(3). Д. 525а. Л. 47). Сервиз «Вечерний» (1961) варьирует мотивы, используемые скульптором ранее. Сервизные формы В. Л. Семенова второй половины 1960-х гг. становятся более уютными и камерными, в них начинает прочитываться влияние народного искусства. Таковы сервизы «Русь» (1965) и «Чугунок» (1967).



Ил. 7. Ваза «Кристалл». 1956. Форма и роспись В. Л. Семенова. Частное собрание. URL: <https://www.monetnik.ru/antikvariat/interier/vazy/vaza-kristall-avtor-v-l-533585/>

Символом «современного стиля» стала ваза В. Л. Семенова «Кристалл» (1956, ил. 8), завоевавшая Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе (1958). Прообразом формы могли послужить стеклянные вазы Паоло Венини [\[1, с. 125\]](#) и Алвара Аалто. Современниками «ее волнообразная органическая форма воспринималась абсолютной новацией в ряду классических вазовых форм» [\[2, с. 69\]](#). Матовое черное крытье вазы «Кристалл» особенно эффектно контрастирует с глянцевой внутренней поверхностью, в результате чего создается оригинальный художественный образ. Ваза неизменно получала высокие оценки в советской печати и на заседаниях художественных советов и выпускалась заводом значительными тиражами. В 1963 г. завод изготовил 10 000 ваз «Кристалл» (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27(3). Д. 526а. Л. 85), а на следующий год было решено увеличить ее выпуск до 15 000 экземпляров (Там же. Д. 525а. Л. 51).

Вторая ваза, получившая Гран-при в Брюсселе, — «Морская» (форма «Цитрусовая», 1956) — подобна слегка раскрывшейся раковине. Особенной смелостью и динамикой отличаются формы ваз «Луч» (1959) и «Полярная» (1960). В начале 1960-х годов

«внутренняя жизнь в произведениях В. Л. Семенова активизируется, ощущение внутреннего напряжения, готового прорваться наружу, достигается самыми хитроумными способами, в первую очередь созданием некоторого, сначала не улавливаемого взглядом, несоответствия между формой и декором, а также введением сильного контраста между разными элементами конструктивно единой формы» [1, с. 126–127]. Примером этого может служить ваза «Ладога» (1962), в которой широкое тулово противопоставлено вытянутому узкому горлу. Авторская роспись вазы «Серебристая» (1963, Государственный Эрмитаж) выполненная блестящей глазурью по матовому бисквиту в виде спирали, отсылает к супрематическому «белому на белом».

Произведения С. Е. Яковлевой, самого опытного скульптора по форме, в 1950-х – 1960-х гг. трансформируются в соответствии с требованиями «современного стиля», приобретая большую лаконичность и простоту. В решении сервиза «Новый» (1961) она тяготеет к подчеркнутой геометричности и некоторой контрастности формы, построенной на сочетании цилиндра и конуса. В авторской росписи сервиза — «С желтыми крышками» (1961, Государственный Эрмитаж) — С. Е. Яковлева акцентирует посредством монохромного крылья лишь крышки (светло-желтый), ручки и хватки предметов (черный), оставляя всю остальную поверхность белой. Подобный минималистичный декор великолепно отвечал «оттепельной» эстетике. Роспись сервиза Н. П. Славиной «Город под солнцем» (1963, Государственный Эрмитаж) подчеркивает конструктивные особенности формы: расположенные ярусами домики с разноцветными треугольными крышами перекликаются с ее острыми хватками.



Ил. 8. Сервиз «Северный». 1960-е. Форма «Москва» С. Е. Яковлевой, роспись Н. М. Павловой. Частное собрание. URL: <https://www.monetnik.ru/antikvariat/kuhnya/posuda/servizi/chaynye/serviz-severnyj-na-6-497436/>

Дань органическому модернизму С. Е. Яковлева отдает в форме сервиза «Москва» (1961–1962, ил. 8), решенной в форме луковки, вытянутой к основанию. Эти ассоциации усиливает и крышка с узким цилиндрическим хватком, похожая на верхнюю часть головки лука. Сервизу присущи плавность, обтекаемость, ощущение внутренней жизни — спокойной и естественной. Авторская роспись сервиза выполнена в виде тонких вертикальных полос темного кобальта, которые покрывают тулова и крышки предметов. На Второй международной выставке керамики в Праге (1962) сервиз получил серебряную медаль (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27(3). Д. 558. Л. 35). Сервиз тиражировался:

например, в 1964 г. его плановый выпуск составлял 2000 комплектов (Там же. Д. 525а. Л. 41). Среди вазовых форм, созданных С. Е. Яковлевой, актуальные тенденции «современного стиля» отражены в вазах «Стройная» (около 1960), «Овальная» (1961), «Квадратная» (1962) и др.

Самобытный новаторский характер, творческая свобода, эффектные контрасты свойственны работам И. С. Аквилоновой 1960-х гг. (вазы-чаши, графины). Она смело сопоставляет различные элементы: например, в форме вазы-бутили плавные очертания туловища сочетаются с цилиндрическим геометрически-четким горлом. В отличие от своих коллег, И. С. Аквилонова четко отделяет один элемент формы от другого, посредством этого усиливая ее визуальное своеобразие. Авторские формы дополняются росписью, стилистически близкой детским рисункам или абстрактным композициям в духе Жоана Миро.

В начале десятилетия к созданию новых форм обратился В. М. Городецкий, отдавший предпочтение именно вазам. Одно из первых таких произведений — ваза «Земля» («Круглая») (1962) — близка к форме вазы «Ладога» В. Л. Семенова, однако контраст между ее частями кажется менее резким. В форме вазы «Новая» (1962) веретенообразное туловище плавно трансформируется в цилиндрическое горло. Аналогичную трактовку он предлагает в вазе «Высокая» (1962), однако здесь горло более узкое и вытянутое. Авторские формы использовались художником для создания пейзажных и декоративных композиций. Например, на форме «Круглая» им была выполнена целая серия абстрактных пейзажей, передающих впечатления от того или иного состояния природы (вазы «Весна», «Земля», «Оттепель», 1962, Государственный Эрмитаж). Очень эффектная его ваза «Сумерки» (1962, форма «Новая», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства): черная краска словно свободно растекается по фарфоровой поверхности так же, как и сумерки постепенно вытесняют дневной свет. Такое решение вазы сближает ее с «оттепельной» керамикой, активно использовавшей выразительные эффекты потечных глазурей. Формы, созданные В. М. Городецким во второй половине 1960-х гг., приобретают большую ясность и строгость членений.

Ряд форм для Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова был разработан И. П. Кулагиным. В 1957 г. появилась его ваза «Плоская» с овальным в плане туловищем, с расширяющимися кверху боковыми стенками. Подобная уплощенная форма предвосхищала форму «Эллипс» и соответствовала идеи экономии жилого пространства, актуальной для своего времени. В 1956 г. им была разработана стильная форма пепельницы, треугольной в плане, с выпуклыми по углам, загибающимися к центру стенками. Она тиражировалась заводом и пользовалась спросом. Кроме того, скульптор экспериментировал и с формами фигурных сосудов. В 1959 г. им был создан «Морской набор», включающий в себя декоративный сосуд-рыбу, сухарницу в форме морской звезды и вазочки с зубчатыми краями, имитирующие кораллы или медуз. Его роспись была выполнена В. М. Городецким (Государственный Русский музей). Мягкий, сдержанный колорит подглазурной росписи (коричневый, зеленый, черный, серый, синий цвета), использование абстрактных пятен и стилизованных изображений морских звезд великолепно подчеркивают оригинальные формы и помогают передать образ морского дна. Не столь удачен прибор для воды «Поросенок» (1960, Ульяновский областной художественный музей) с сосудом в виде стилизованной свиньи, с крышкой в виде пятака и смешно загнутым хвостиком-ручкой, и небольшими чашками.

Формы «оттепели» и современный авторский фарфор

В современном петербургском фарфоре диалог с культурным наследием «оттепели» осуществляется на двух уровнях. Первый — это использование форм этого периода для создания авторских композиций. Форма «Малая круглая» В. М. Городецкого пользуется популярностью у художников АО «Императорский фарфоровый завод». В частности, к ней обращается В. В. Бакастова в серии ваз «Фокус» с характерными для нее абстрактно-декоративными рисунками, выполненными кобальтом и глазурью. Н. Е. Троицкая использует эту форму для насыщенной по цвету полихромной подглазурной живописи с флоральными (ваза «Хавва», 2017) и зооморфными мотивами (вазы «Нежность» и «Соло», 2017, все — Фонд «Наследие») [11, с. 131, 135]. Кроме того, для росписей также используются формы В. М. Городецкого «Новая» и «Высокая» (В. В. Бакастова, композиция «Дождь», 2020, Фонд «Наследие», ил. 9.1). В числе других востребованных форм — «Цилиндрическая» (1963) А. А. Лепорской (М. Е. Матвеева, ваза «Свободное движение», 2012, Фонд «Наследие», ил. 9.3).



Ил. 9. Экспонаты выставки «Декоративный минимализм. “Оттепель” в советском фарфоре» (2020, Государственный Эрмитаж): 1. Композиция «Дождь». 2020. Форма вазы «Высокая» В. М. Городецкого, роспись В. В. Бакастовой; 2. Композиция «Течение». 2020. Форма и роспись Ю. Л. Жуковой; 3. Ваза «Свободное движение». 2020. Форма «Цилиндрическая» А. А. Лепорской, роспись М. Е. Матвеевой; 4. Ваза «Эксперимент». 2020. Форма «Вечерний цветок» Е. В. Сазоновой, роспись М. Е. Матвеевой; 5. Сервиз «Олива». 2019. Форма Н. Е. Троицкой; 6. Блюда «Петроградская сторона» и «Тихо и нежно». 2019. Роспись Н. Е. Троицкой. Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод»; 7. Ваза «Юбилейная». 1967. Форма и роспись Э. М. Криммера. Государственный Эрмитаж. URL: <https://arthive.com/ru/exhibitions/5309#show-media://photo/7499753>

Второй уровень диалога — это продолжение традиций формообразования, заложенных в период «оттепели». Динамика, ощущение внутренней жизни отличают формы Е. В. Сазоновой «Утренний цветок» [12, с. 34] и «Вечерний цветок» (2008, ил. 9.3), которые корреспондируют с «уплощенной» формой «Эллипс» В. Л. Семенова. Тяготение к плавным, лаконичным формам, вдохновленным природными мотивами, характерное для «современного стиля», получит развитие в формах ваз Д. Д. Филиппенко «Бутон», «Лилия», «Фрезия» [12, с. 84]. Вертикальная устремленность формы В. М. Городецкого «Высокая» будет усиlena в элегантной форме Н. Е. Троицкой «Папирус» [12, с. 149]. Ее форма сервиза «Олива» (2019, ил. 9.5) сочетает в себе функциональный лаконизм и плавность певучих линий, корреспондируя с формами А. А. Лепорской. Сервиз выполнен из костяного фарфора, рецепт которого разрабатывался на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова во второй половине 1960-х гг. и подвел своеобразный итог технологическим поискам «оттепели» в области высокого качества и красоты фарфора.

как материала. Из костяного фарфора также изготовлен сервиз И. О. Фролова «Ева» (2020) с его плавными, полными органической жизни формами, близкими «оттепельной» эстетике. Название сервиза отсылает к деятельности Е. А. Штрикер (Цайзель), визитной карточкой которой в зрелый период станут обтекаемые формы, обладающие сдержанной строгостью и одновременно чувственностью. Кроме того, поиски автора перекликаются с разработками немецкой фирмы Rosenthal (сервиз Раймонда Лоуи «Studio line», около 1954, Музей Бруклина) [\[13\]](#).

Заключение

Период «оттепели» стал временем активных экспериментов с новыми формами в ленинградском фарфоре. Он был подготовлен созданием форм 1920-х – 1930-х гг., в рамках которого приобрели особое значение идеи супрематизма и функционализма. Скульпторы, большинство из которых начало работу над формами на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова в конце 1940-х гг., также освоили опыт создания классически-строгих и репрезентативных форм, характерных для послевоенного времени. В конце 1950-х – начале 1960-х гг. в фарфоре доминирует эстетика органического дизайна, сообщающая формам плавность и ощущение внутренней жизни. Во второй половине 1960-х гг. преобладает функционалистская строгость и четкость форм. Одновременно большое значение для фарфора имеют традиции народного искусства, обращение к которым читается как в фигурных сосудах, так и в решении сервизных изделий. Каждый из скульпторов по форме вырабатывает свой индивидуальный стиль в рамках общих тенденций. Формы А. А. Лепорской отличает строгость, безупречность пропорций и особая чистота линий. Для произведений Э. М. Криммера характерен интерес к «оплывшим» формам, мягкой округлости, слитности основного объема и выступающих элементов. Формы В. Л. Семенова выделяются своей динамикой и тяготением к контрастам. Работы В. М. Городецкого отличаются простотой и целостностью. Новаторский характер и оригинальность пластических решений присущи формам И. С. Аквилоновой и И. П. Кулагина. Созданные скульпторами формы ваз и сервизов регулярно получали награды на международных выставках и доброжелательные отзывы в печати. Они выпускались заводом и активно использовались художниками для росписей в «современном стиле». Эстетические тенденции, развиваемые скульпторами ЛФЗ, были востребованы и на других предприятиях. К примеру, стремление к созданию «оплывших», обтекаемых форм читается в изделиях Рижского фарфоро-фаянсового завода (сервиз «Сакта» Зинаиды Уэлсте, 1960-е; сервиз «Стелла» Беатрис Карклини, 1960-е). Стильные остроугольные ручки, напоминающие о форме «Утро», можно встретить в изделиях Барановского и Городницкого фарфоровых заводов 1960-х гг. [\[14\]](#).

Современные художники-фарфористы используют ряд «оттепельных» форм для авторских росписей. Кроме того, принципы формообразования периода «второго модернизма» – плавность и лаконизм, совершенство пропорций, обращение к природным мотивам, динамика и ощущение внутренней жизни – сохраняют свою актуальность и для фарфора XXI в.

Библиография

1. Красильникова Т. В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода Оттепели: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2004. 328 с.
2. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / Авт. ст. И. А. Шик, И. К. Майстренко. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. 188 с.

3. Воронов Н. Культура формы // Декоративное искусство СССР. 1961. № 10. С. 37-42.
4. Молчанова Е. С. Формы сервизов Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (1917–1944): диссертация магистра. Санкт-Петербург, 2011. 96 с.
5. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е годы. М.: Советский художник, 1975. 340 с.
6. Eidelberg M. et al. Eva Zeisel: Designer for Industry. University of Chicago Press, 1984. 119 р.
7. Анна Лепорская. Живопись. Графика. Фарфор. СПб.: Palace editions, 2021. 120 с.
8. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник. Сост. В. А. Попов и К. Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 310 с.
9. Тихомирова М. А. Анна Александровна Лепорская: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1979. 111 с.
10. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. СПб.: Palace editions, 2018. 120 с.
11. Фонд «Наследие»: новые поступления 2014–2018: каталог. СПб.: ИФЗ, 2019. 195 с.
12. Фонд «Наследие»: новые поступления 2011–2013: каталог. СПб.: ИФЗ, 2016. 220 с.
13. Teapot and Lid, Studio Line // Brookline museum. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2228>
14. Минимализм в советском фарфоре. Выбираем самые красивые сервизы той эпохи. URL: <https://dzen.ru/a/YpS1SW1cVzQzGZu>

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Проблемы формообразования в ленинградском фарфоре «оттепели»: органический дизайн vs функционализм», в которой проведено исследование стилевых особенности предметов советского декоративно-прикладного искусства середины XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в период хрущевской «оттепели» декоративно-прикладное искусство начинает играть значительную роль в советском культурном дискурсе, допуская смелые эксперименты и привлекая к себе множество талантливых художников и скульпторов. Эстетической доминантой эпохи автор определяет «современный стиль» — советский вариант позднего модернизма. Источниками формирования нового стиля стали художественные традиции модерна и ар-деко, творческие поиски русского авангарда, народное искусство и архаика, современное зарубежное изобразительное и декоративно-прикладное искусство. В искусстве фарфора «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который автор обозначает как декоративный минимализм.

Актуальность исследования обусловлена тем, что искусство советской эпохи привлекает повышенное внимание как представителей научного сообщества, так и широких слоев населения.

Целью данной статьи является анализ проблем формообразования в ленинградском фарфоре периода «оттепели». Объектом исследования являются формы ваз, сервизов и других изделий, разработанные скульпторами Ленинградского фарфорового. Предметом исследования выступает художественное своеобразие авторских форм этого периода. Для достижения поставленной цели автором поставлены следующие задачи: анализ проблем формообразования в фарфоре 1920-х – 1950-х годов; изучение процесса

стилистической эволюции форм периода «оттепели»; выявление индивидуальных особенностей творческого почерка ведущих скульпторов по форме; анализ как формы этого времени и общие принципы формообразования встраиваются в современный контекст. В качестве методологического обоснования работе применяются культурно-исторический, формально-стилистический, компаративный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды Красильникова Т.В., Воронова Н. и др. Эмпирическим материалом выступили образцы фарфоровых изделий завода им. М.В. Ломоносова второй половины 1950-х – 1960-х годов.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает, что искусство фарфора уже достаточно устойчиво заняло позиции в искусствоведческом проблемном поле. Однако, как отмечает автор, хотя наследие изучаемого периода в последнее десятилетие неоднократно становилось темой выставочных проектов и специализированных исследований, вопрос о формах фарфора пока подробно не рассматривался. Детальное освещение данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

В статье автором проведен исторический анализ деятельности Государственного фарфорового завода в период с 1920-х по 1950-е годы, так как именно в это время сложились предпосылки для развития новых художественных форм образцов советского фарфора. Автор связывает формирование и развитие советского фарфорового искусства с деятельностью таких художников и скульпторов как С.В. Чехонин, К.С. Малевич и его ученики – Н.М. Суэтин, и И.Г. Чашник, С.Е. Яковлева, Э.М. Криммер.

На примере художественного анализа произведений художников по фарфору периода «оттепели» А.А. Лепорской, Э.М. Криммера, В.Л. Семенова, И.П. Кулагина и ряда других мастеров автор прослеживает эволюцию стиля советского фарфора, отмечая, что в период «оттепели» скульпторы по форме актуализируют опыт модернистского формообразования и предлагают минималистичные решения в «современном стиле», отвечающие требованиям времени, не терпящего «излишеств». Каждый из них вырабатывает в этот период свой индивидуальный творческий почерк в контексте общей стилистической эволюции форм фарфора – от органического дизайна к функционализму.

Особое внимание автор уделяет изучению влияния, которое оказали работы в «современном стиле» на творчество современных автором, выделяя два направления диалога: использование форм периода «оттепели» для создания авторских композиций и продолжение традиций формообразования, заложенных в этот период. Как отмечено автором, принципы формообразования периода «второго модернизма» – плавность и лаконизм, совершенство пропорций, обращение к природным мотивам, динамика и ощущение внутренней жизни – сохраняют свою актуальность и для фарфора XXI века. В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей формирования социокультурной и художественной среды определенного сообщества в конкретный исторический период представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.