

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.038+738.1  
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

*Ида Александровна Шик*  
*Ida Aleksandrovna Shik*

кандидат искусствоведения,  
PhD in Art Studies,

доцент кафедры теории и истории искусства,  
associate professor, Chair of the Theory and History of Art,  
Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities  
[ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

## ПОСТАВАНГАРДНЫЙ ФАРФОР КОНЦА 1920-х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-х ГОДОВ И ПРОБЛЕМЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АГИТАЦИИ POST-AVANT-GARDE PORCELAIN OF THE LATE 1920s – THE FIRST HALF OF THE 1930s AND POLITICAL PROPAGANDA ISSUES

Советский фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал неотъемлемой частью сталинской «агитации за счастье» средствами художественной культуры. Темы индустриализации, развития сельского хозяйства, армии и флота, «великих строек», северных экспедиций и промышленного развития Заполярья, советского Востока, культурной революции, спорта раскрылись в нем с характерным для официального эстетического и пропагандистского дискурсов оптимизмом. При этом в фарфоре конца 1920-х – первой половины 1930-х годов нашли отражение наработки супрематизма, конструктивизма, кубофутуризма и ар-деко, живописная имитация коллажа, а также совмещение визуального и вербального начал посредством добавления надписей, унаследованное от агитационного фарфора. Художники часто предпочитали обобщенные формы, использовали яркие, контрастные цвета, тяготели к лаконизму колористического решения, графичности и некоторой условности. Произведения конца 1920-х – первой половины 1930-х годов часто корреспондируют с фарфором первых послереволюционных лет, воспроизводя его визуальные коды. Можно отметить также интеграцию изображений современной, в частности – конструктивистской архитектуры, в тематические фарфоровые композиции.

**Ключевые слова:** советский фарфор, политическая агитация, поставангард, искусство 1920-х – 1930-х годов, Государственный фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова

**Для цитирования:** Шик И.А. Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // Артикульт. 2023. №3(51). С. 20-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

Soviet porcelain of the late 1920s – the first half of the 1930s was an integral part of Stalin's "propaganda for happiness" by means of artistic culture. Porcelain artists interpreted the themes of industrialization, the development of agriculture, the army and navy, "great construction projects", northern expeditions and the industrial development of the Arctic, the Soviet East, the cultural revolution, sports in optimistic manner typical for official aesthetic and propaganda discourses. Nevertheless, the porcelain of the late 1920s and the first half of the 1930s appropriated the ideas of Suprematism, Constructivism, Cubo-Futurism and Art Deco, the pictorial imitation of collage, as well as the combination of visual and verbal principles through the addition of inscriptions, inherited from propaganda porcelain. Artists often preferred generalized forms, used bright, contrasting colors, aimed to concise color (only several paints), graphic and some conventionality. Works of the late 1920s and early 1930s often corresponded with the porcelain of the first post-revolutionary years, reproducing its visual codes. It's important to note the integration of images of modern, in particular, constructivist architecture, into thematic porcelain compositions.

**Keywords:** Soviet porcelain, political propaganda, post-avant-garde, art of the 1920s-1930s, Lomonosov State Porcelain Factory

**For citation:** Shik I.A. "Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues." *Articult.* 2023, no. 3(51), pp. 20-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

Во второй половине 1920-х – 1930-х годах в советском искусстве доминирующей тенденцией становится стремление к максимальной доступности формы и содержания художественного произведения широким массам. Как отметил И.Н. Голомшток, этот период проходит «под знаком ожесточенной борьбы противостоящих АХРР художественных группировок. Уже приняв навязанную идеологическим аппаратом доктрину реализма с его установкой на отражение героики

I.A. Shik *Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues*

завоеваний революции в пределах станковых форм искусства, их представители стараются сохранить остатки творческой свободы в области формального языка и выразительных средств. Борьба эта была обречена на поражение. Однако в десятилетие между концом авангарда и утверждением социалистического реализма внутри этих группировок создавалось искусство, отразившее “романтическую” атмосферу 20-х годов и во многом определившее стиль их культуры. Через такой “героический” стиль искусство должно было пройти на своем пути к тотальному реализму. <...> Многие видные советские мастера, составлявшие ядро таких объединений, принадлежали уже к новому поколению художников (А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Лабас, А. Самохвалов, Н. Денисовский и др.) и были прямыми или косвенными потомками революционного авангарда в своем увлечении поэтикой трудовых ритмов, пафосом социалистического строительства, героическими легендами о днях революции и процессомковки “нового человека” – бодрого, оптимистического и физически совершенного. Было ли это иллюзиями или нет, но именно они стали живым ощущением, духом культуры этого периода и получили адекватное воплощение в стиле “поставангарда”» [Голомшток, 1994, с. 48-49].

Поставангардные работы на современные темы конца 1920-х – начала 1930-х годов постепенно уступают место конвенциональному реализму, позволяющему верифицировать то, что подается как «правда» и «факт». 23 апреля 1932 года выходит постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», положившее конец многообразию художественных объединений. В 1934 году на Первом Всесоюзном съезде писателей СССР официальным «стилем» советского искусства был провозглашен социалистический реализм, требовавший от художника «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии» в сочетании с задачей «идейной перделки и воспитания в духе социализма». На смену авангардной «Культуре Один» приходила консервативная «Культура Два» [Паперный, 1996]. Однако декоративно-прикладное искусство было объектом менее жесткого идеологического контроля со стороны официальных институций, чем архитектура, живопись или литература, и допускало большую степень стилизации и обобщения, благодаря чему авангардные традиции могли сохраняться здесь дольше – вплоть до второй половины 1930-х годов.

Советский фарфор конца 1920-х – 1930-х годов отличается форменным и цветовым лаконизмом в сочетании с нарративностью. В нем находят отражение все наиболее значимые события эпохи. Развивая широкий спектр тем, актуальных для советского социально-политического дискурса художники тем не менее сохраняют преемственность творческим поискам авангарда и свою индивидуальность. В 1931 году на Государственном фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова была организована Художественная лаборатория, создававшая как уникальные работы, так и образцы для массового производства и других заводов. В 1932 году главным художником фарфорового завода был назначен «неисправимый супрематист» Н.М. Суетин. Скульптурной мастерской заведовала Н.Я. Данько.

Творческое становление таких мастеров, как Н.М. Суетин, Н.Я. Данько, М.В. Лебедева, З.В. Кобылецкая, Р.Р. О’Коннель-Михайловская, происходило в период, когда модернистские тенденции были ведущими в различных видах искусства. Молодое поколение художников, пришедшее на Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в середине 1920-х – начале 1930-х годов, в числе которых: И.И. Ризнич, М.Н. Мох, Л.К. Блак, Т.Н. Безпалова-Михалёва, Л.В. Протопопова, А.М. Ефимова, восприняло авангардную эстетику как от своих преподавателей, так и благодаря непосредственному знакомству с фарфором первых послереволюционных лет. Например, А.М. Ефимова была ученицей К.С. Петрова-Водкина, а М.Н. Мох и Л.К. Блак испытали значительное влияние Н.М. Суетина.

Целью данной статьи является выявление стилистических и концептуальных особенностей поставангардного фарфора конца 1920-х – первой половины 1930-х гг., посвященного теме политической агитации. Ее актуальность обусловлена исследовательским и кураторским интересом к раннему советскому фарфору – с одной стороны [История под глазурию, 2012; Время и герои, 2013;

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

Голос времени, 2017; RussianAvant-Garde, 2022; Тамара Николаевна Безпалова-Михалёва, 2022; Русский авангард, 2023; и др.], и недостаточной изученностью произведений этого периода, наличием ряда дискуссионных вопросов в их интерпретации – с другой. В частности, специалисты не всегда проводят стилистическую дифференциацию между работами конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и образцами соцреализма в фарфоре ввиду их тематической близости. Кроме того, подробно не рассмотрен вопрос о визуальных параллелях между агитационным и поставангардным фарфором.

Объектом исследования являются произведения художников и скульпторов Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова, представленные в музейных и частных собраниях. Наиболее подробно автором в рамках знакомства с постоянной экспозицией, временными выставками, а также музейными фондами изучены коллекции Государственного Эрмитажа (ГЭ) и Государственного Русского музея (ГРМ). В статье также рассматриваются отдельные работы из коллекции ГМЗ «Кусково и Останкино», Музея политической истории России, Музея земли Баден, частных собраний, известные автору по выставочным проектам и публикациям. Предметом исследования выступает связь произведений фарфора конца 1920-х – первой половины 1930-х годов с наследием авангарда.

В рамках статьи планируется решить следующие задачи: выявить основные темы, разрабатываемые художниками-фарфористами, и обозначить подходы к их интерпретации; показать стилистические особенности в трактовке каждой из этих тем; провести параллели между фарфором конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и агитационным фарфором первых послереволюционных лет; охарактеризовать связь произведений поставангардного фарфора с культурным дискурсом эпохи. Методология исследования носит комплексный характер: в работе применяются культурно-исторический, формально-стилистический, семантический и компаративный анализ.

### **Социалистическое строительство**

В 1928 году был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства СССР, приоритетными задачами которого стали индустриализация, коллективизация сельского хозяйства и культурная революция. Начался процесс форсированного наращивания промышленного потенциала страны с акцентом на развитие металлургии, машиностроения, производственного строительства, потребовавший значительных ресурсов и колоссального напряжения сил. Были построены многочисленные заводы, электростанции, прокладывались железные дороги, метро. Вслед за первой пятилеткой последовала вторая, с несколько меньшим акцентом на индустриализацию, а затем третья пятилетка, которая была сорвана из-за начавшейся Второй мировой войны. Тема выполнения пятилетних планов стала магистральной для различных видов советского искусства конца 1920-х – 1930-х годов. Особенно ярко это проявилось в политическом плакате с его эффектным лапидарным художественным языком, активным использованием фотоизображений для акцентирования связи с реальностью и энергичными лозунгами. Примером могут служить известные плакаты «Выполним план великих работ» (Г.Г. Клуциус, 1930), «Укрепим индустриальную мощь Советского Союза» (С.Я. Сенькин, 1932), «Вся Москва строит метро» (Г.Г. Клуциус, 1934).

Индустриальные мотивы привлекают художников-фарфористов с первых послереволюционных лет: примером являются росписи тарелок «Фабричные трубы» (1919) Н.А. Зандер, «Красный человек» (1921) М.М. Адамовича, «Горела бы душа к работе...» (1921, все – ГЭ) Р.Ф. Вильде и др. «Индустриальный жанр» получит последовательное развитие в фарфоре эпохи «социалистического наступления». В росписи сервиза «Индустриальный» (1931, ГЭ) Л.В. Протопопова, как и ее предшественники, использует символический язык, раскрывая тему посредством изображения башенных кранов, опор линий электропередач, цепей, зубчатых шестеренок. Лаконичная по колориту графичная роспись пока не разворачивает никакого

конкретного сюжета, ограничиваясь репрезентацией знаковых мотивов, связанных с «великими стройками» и электрификацией страны. Аналогичный подход к теме можно увидеть в оформлении подноса «СССР» (конец 1920-х, ГЭ) М.Л. Лильбок-Сауэр.

Как отмечают исследователи, «в годы первых пятилеток одним из главных героев изобразительного искусства был завод, и предстал он как Храм Свободного Труда. Художников интересовал размах индустрии, гигантские сооружения, удивительные механизмы, фантазмагория действия. В подобных картинах среди заводских громад, дыма и грохота, пламени и блеска металла рабочие оказывались одушевленными частями механического организма» [Леняшин, Петрова, 2014, с. 51]. Величественное здание завода, в которое вереницей спешат рабочие в спецовках, показано в росписи вазы З.В. Кобылецкой «Завод» (1930, ГРМ) – их динамичный подъем напоминает передачу различных фаз движения одновременно в футуристической живописи. Элементы нарратива также добавляются к индустриальным символам в таких работах, как роспись чайника с изображением заводского цеха Л.В. Протопоповой (начало 1930-х, ГЭ), сервизов «Шахтеры» (1933, ГРМ) А.М. Ефимовой и «Завод» (1930, ГРМ) – они демонстрируют различные этапы производства и процесса добычи полезных ископаемых. В росписи сервиза «Завод» динамичные пурпурные фигуры пролетариев отсылают к знаковому для советского фарфора первым послереволюционным лет образу красного рабочего, который получил воплощение в таких произведениях, как, например, росписи тарелок «Красный человек» и «Красный человек со знаменем» (обе – 1921, ГЭ) М.М. Адамовича.

Принципы супрематизма в работах на индустриальную тематику нашли отражение в росписи сервиза М.Н. Моха «Металл» (1930, ГРМ). «Композиция основана на контрастах форм и красок. Воздействие цвета и характер, энергия мазков, строящих условное изображение, – этими средствами выразил художник образ героики труда. Он не раз наблюдал в натуре картину плавки, эту стихию борьбы равных сил – плавильщика стали с огненным металлом. И металл покорялся воле рабочего. Эта картина воплотилась в условной форме росписи», – отмечала А.К. Лансере [Лансере, 1974, с. 26]. К теме индустриализации обращается и Н.М. Суетин: в 1930 г. им в характерной для фигуративного постсупрематизма манере был расписан сервиз с изображением монохромных безликих фигур рабочих (Музей земли Баден, Карлсруэ).

Частью плановых преобразований страны стала коллективизация сельского хозяйства – принудительная политика объединения единоличных крестьянских хозяйств в совместные, проводившаяся в 1928–1937 годах. Индустриальное строительство и тема колхозной деревни представлены в росписи сервиза с зелеными фигурами рабочих и крестьян (1931, ГЭ) З.В. Кобылецкой. Цветовые контрасты, отказ от натуралистичности, лаконизм форм придают пропагандистскому по содержанию произведению авангардный характер. Колористическое решение сервиза и его тематика обнаруживают преемственность оформлению тарелки «Земля трудящимся» (1919, ГЭ) по эскизу Н.И. Альтмана: на фоне зеленого крытья показан красный ромб с фабричными трубами, серпом и колосом. Таким образом, символическое изображение трансформируется у З.В. Кобылецкой в нарративное, однако сохраняет визуальную связь с произведением авангардного фарфора первых послереволюционных лет.

Роспись монументальной вазы «Вперед за социализм!» (1932, ГЭ) Р.Р. О'Коннель-Михайловской построена по принципу коллажа – художница помещает в отдельных клеймах сцены из совершенно различных сфер жизни советского общества и играет на разнице масштабов. С одной стороны тулова – картины социалистического строительства, с другой – сцены сбора урожая, доставки грузов, демонстрации. Характерный для коллажа синтез визуального и вербального начал проявляется в добавлении надписей: «Индустриализация страны – база строительства социализма. 1917», «Мы вступаем в период социализма. 1932», «Вперед за социализм!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

В 1930 году Н.М. Суетиным была выполнена роспись сервиза «Бабы» («Хлебный») (ГЭ): образы крестьянок кажутся причастными некому инобытию, подобно христианским святым или

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

манекенам, персонажам метафизической живописи, предвосхищающим сюрреалистическое одухотворение неживого. В социально-политическом контексте сталинской эпохи безликие фигуры крестьян приобретают тревожный и двусмысленный характер. В более оптимистичных росписях ваз «Урожай» (1936) и «Сенокос» (1936, обе – ГЭ) Л.К. Блак с их обобщенными формами, статичностью композиции и яркими цветовыми контрастами чувствуется формальная близость позднему супрематизму.

В фарфоровой пластике второй половины 1920-х – 1930-х годов также находят отражение новые типажи, знаковые для своего времени. Как пример «кубистической» скульптуры начала 1930-х годов с характерной для нее геометризацией объемов могут рассматриваться фигуры С. Квашнина «Работник с молотом» (1931) и «Девушка с книгой» (1931, обе – ГЭ). Скульптурная группа «Смычка города и деревни» (конец 1920-х – начало 1930-х, ГЭ) В.П. Николаева, изображающая мускулистого рабочего с молотом, крепко обнимающего седобородого крестьянина в лаптях, становится пластическим символом общественного движения по воплощению в жизнь экономического, политического и культурного союза передового рабочего класса и крестьянства России, развернувшегося в 1920-х – первой половине 1930-х гг. Тема сбора урожая звучит в образе «Женщины со снопом» (1930) Н.Я. Данько и «Жнице» (1933, обе – ГЭ) О.М. Мануйловой. Интерес к проблеме передачи движения, укрупнение форм, а также яркая и лаконичная роспись сближают эти произведения с интернациональной эстетикой ар-деко.

### Освоение Севера

В 1930-е годы происходит становление полярной авиации, совершаются экспедиции по освоению Северного морского пути, осуществляется исследование и промышленное развитие Заполярья. Как отметил В. З. Паперный, «человек в культуре 2 теряет свою незафиксированность в географическом пространстве, но в качестве своеобразной компенсации культура выделяет специальных людей, которые берут на себя тяжелое бремя передвижения, избавляя тем самым от него всех остальных. Все знаменитые экспедиции 30-х годов – спасение челюскинцев, дрейф папанинцев, чкаловские перелеты через Северный полюс, полеты в стратосферу – описываются средствами массовой информации как нечто крайне трудное и мучительное (каковыми они, видимо, и являлись), хотя вместе с тем и радостное. Сопереживая сверхчеловеку, свободно (хотя и мучительно) парящему над сетью параллелей и меридианов, просто-человек как бы тоже совершал это парение, испытывая и все сопряженные с ним муки, и своей прикрепленности не замечал. Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства» [Паперный, 1996, с. 64-65].

В советском фарфоре конца 1920-х – 1930-х гг. тема героических экспедиций становится одной из ключевых, примером чего являются блюдо «Красин» (1928) Р.Ф. Вильде, сервизы «Челюскинцы» (1934), «Поход “Челюскина”» (1934, все – ГЭ) Л.В. Протопоповой и др. В последнем «...о северной тематике говорят не только миниатюры с изобразительными сценами и изысканный орнаментально-графический декор, но и вся бело-голубая поверхность фарфора, вызывающая ассоциации с бескрайними просторами из снега и льда, которые окружали лагерь челюскинцев. На предметах сервиза последовательно изображены этапы знаменитой экспедиции в Арктику: проводы парохода «Челюскин» в первое и единственное плавание по Северному морскому пути, гибель судна, зимовка экипажа из 104 человек на дрейфующих льдах, спасательная операция команды О.Ю. Шмидта и доставка людей на материк с помощью авиации» [Голос времени, 2017, с. 108].

Объектом интереса художников также становится строительство в удаленных районах страны. Теме «стройки на краю земли» (М. Горький) посвящена роспись сервиза «Хибиногорск» (1933-1934,

<sup>1</sup> В 1921-1923 гг. в Хибинах были открыты богатые залежи апатито-нефелиновых руд, разработка которых началась в 1929 г. трестом «Апатит». Одновременно со строительством рудника и обогатительной фабрики возводился город. Строительство рабочего поселка Кукисвумчорр началось летом 1929. 30 октября 1931 г. он получил статус города окружного подчинения и название Хибиногорск, а в 1934 был переименован в Кировск.

ГЭ; ГМЗ «Кусково и Останкино») Т.Н. Безпаловой-Михалёвой. Она выполнена художницей в стилизованной живописно-графической манере с идеализированным зимним пейзажем, характерным для ее работ. Как отметила М.А. Шипова, «с одной стороны кофейника мы видим бремсберг – крытый деревянный тоннель, по которому передвигаются вагонетки с зелеными сверкающими кристаллами, больше похожими на драгоценные камни, чем на рудную породу. С другой стороны – первомайская демонстрация на фоне недавно построенных деревянных домов. Чашка из этого сервиза декорирована необычно: изображение заснеженных склонов Хибинских гор помещено на ее внутреннюю поверхность» [Шипова, 2020, с. 114].

Тема получит развитие в росписи сервизов «Кировский апатит» (1935) и «Кировск» (1935, оба – ГЭ). Главный герой сервиза «Кировск» – темно-синие горы Хибинского массива. Пейзажи Кировска Н.М. Суетин сравнивал с работами Сезанна, а их глубокий насыщенный синий цвет – с лиможскими эмалями. Сама Тамара Николаевна объясняла свободный живописный характер изображения ее увлечением написанием пейзажей масляными красками в 1930-е годы, а также стремлением добиться в надглазурной росписи такого же глубокого оттенка синего, который дает использование подглазурного кобальта [Безпалова-Михалёва, 1984]. На подносе сервиза изображена панорама города, раскинувшегося у подножия Хибин. На остальных предметах перед нами значимые объекты горнодобывающей промышленности и городской инфраструктуры, которые были построены за несколько лет – первые каменные дома Хибиногорска, кинотеатр «Большевик», апатит-нефелиновая фабрика, турбаза, гидростанция Нива ГЭС-2 и т.д. Интересно отметить, что архитектура зданий близка конструктивизму – они просты и функциональны. Иконографическим источником росписей северных сервизов Т.Н. Безпаловой-Михалёвой послужили фотографии, опубликованные в выпусках журнала «СССР на стройке» (“USSR im Bau”, 1932, № 12 и 1934, № 11) [Шипова, 2020, с. 114-119].

Тема освоения Севера и Сибири также нашла последовательное отражение в творчестве Л.В. Протопоповой. В живописно-графической, холодной по колориту росписи сервиза «СССР за Полярным кругом» (1933, ГЭ) сконцентрированы знаковые для этой темы мотивы и образы: пароходы, полярная авиация, зимовка во льдах, северное сияние, белые медведи, моржи и пингвины. В сервизе «От тайги до постройки» (1933, ГЭ) художница в несколько схематичной манере повествует о пути, который проходит бревно от тайги до постройки, изображая сцены рубки леса, сплава бревен по воде, погрузки на корабль, стройки. Объединяющим мотивом композиции становится таежный пейзаж и сверкающая белизна фарфора.

### **Восток СССР**

Одним из ключевых аспектов советской культуры 1930-х годов была ее ориентация на «Восток», противопоставляемый «Западу» и его системе ценностей. «Ориентализация» культуры сталинской эпохи проявилась в интересе к литературному наследию советского Востока, его изучению и визуальной репрезентации, а также к культуре и быту народов, населявших огромную страну. Для фарфора 1920-х – 1930-х годов тема Востока была одной из наиболее значимых. Если в ранний период его развития ориентальные образы являлись продолжением традиций «Мира искусства» и эстетики дягилевских «Русских сезонов», то в 1930-х годах она стала приобретать все более выраженные агитационно-политические коннотации. Например, в росписи сервиза «Восток поднимается» (1930, ГЭ) М.Н. Мох показывает китайских и арабских борцов за революцию, вооруженных винтовками и размахивающих красными флагами с пятиконечными звездами. Герои сервиза облачены в традиционные одежды, что призвано подчеркнуть национально-освободительный характер их борьбы. Стилизованная роспись отличается динамикой (почти все персонажи показаны в движении) и очень выразительно передает ощущение мощного революционного порыва. Изысканный геометрический орнамент, которым украшены края предметов, несколько смягчает строгую поставангардную роспись и подчеркивает ее восточный колорит.

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

Применительно к советскому Востоку магистральной для художников становится тема труда – развития сельского хозяйства и традиционных ремесел. Горный аул с типичной для него архитектурой – невысокие здания с плоскими крышами, расположенные уступами – показан на горле вазы «Крымский аул» (1930, ГЭ) М.Н. Моха. Среди зданий выделяется минарет, увенчанный советским флагом и надписью «Школа», что отсылает к «культурной революции» первой пятилетки с ее акцентами на просвещении и антирелигиозной пропаганде. На другом здании надпись: «Коммуна». Вокруг тулова показаны мужчины и женщины в восточных одеждах, которые заняты возделыванием виноградника.

В росписи сервиза «Бахчисарайские кустари» (1930, ГЭ) И.И. Ризнича представлены различные виды традиционных татарских ремесел: ювелирное искусство, производство ковров, изготовление обуви, выделка кожи. Герои сервиза – мужчины, одетые в шаровары, рубашки, безрукавки, сапоги или туфли, с фесками или тюбетейками на головах. Лаконичная роспись выразительна по колориту: художник использует черный, зеленый, синий, пурпурный, лиловый, светло-коричневый, золотой цвета. Предметы декорированы сложным геометрическим орнаментом с ромбами и шестиконечными звездами, выполненным серебром. Тема ремесленного труда также получит развитие в сервизах «Гончары» (1930) и «Восточные кустари» (1932) М.Н. Моха и «Ковры» (1934, все – ГЭ) Т.Н. Беспаловой-Михалёвой.

Программным произведением можно назвать роспись сервиза «Восток СССР» (1936, ГЭ) Л.К. Блак. Она исполнена в поставангардной манере с использованием ярких, контрастных цветов и дополнена изящным флоральным орнаментом. Художница изображает сцены музицирования, танца, отдыха, доставки грузов на верблюдах, лошадях и осликах, сбора хлопка и винограда, горные пейзажи и т.д. Персонажи показаны в национальной одежде, с традиционными прическами. Роспись выполнена на строгой и изящной форме Н.М. Суетина «Крокус», показывающей возможности супрематизма в плане создания утилитарных посудных изделий.

В пластике образы народов СССР продолжали традиции «фарфоровой этнографии», заложенные в XVIII – начале XX веков. Для работ на восточную тему особо характерна близость интернациональному стилю ар-деко как в плане пластического решения (сложные ракурсы, динамика, обобщенность и геометризация форм), так и декоративного оформления – они выделяются яркой полихромной росписью, имитирующей орнаменты традиционных костюмов. Примером могут служить скульптуры «Туркменская прачка» (1929) Ш.А. Мурадова, «Танцующая узбечка» (1929) Н. Я. Данько, «Перс в чалме», «Перс с трубкой», «Перс с блюдечком», «Перс с книгой» (начало 1930-х) Т.О. Давтяна. Значительное внимание скульпторы уделяют теме танца: О.М. Мануйловой был создан диптих «Узбекский танец» (начало 1930-х, ГРМ), отсылки к которому читаются в фарфоровых барельефах, выполненных заводом для оформления московского метро.

Письменный прибор Н.Я. Данько «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» (1936, ГЭ) рассматривается исследователями как один из самых знаковых примеров ар-деко в советском фарфоре. Центральная часть рассказывает о бурном обсуждении проекта жителями советского Узбекистана. Остальные предметы «посвящены десятой главе “Основные права и обязанности граждан” новой Конституции: лоток “Ковровщицы” – статье 118 “Право на труд”, пепельница и карандашница – статье 119 “Право на отдых”, ваза – статье 121 “Право на образование”, а подставка для лампы “Народные певцы”, изображающая музыкантов, сидящих у мечети, повествует о великой культуре узбекского народа» [Левшенков, 2012, с. 114]. Произведение объединяет в себе пропагандистское начало, интерес к культуре и быту стран Средней Азии, а также яркую полихромную и орнаментальность, характерную для восточного искусства. Различные варианты росписи прибора были созданы ведущими художниками завода, в числе которых – М.П. Кириллова, И.И. Ризнич, Е.П. Кубарская, А.В. Воробьевский и др.

**Без книги нет знания**

Неотъемлемой частью «социалистического наступления» эпохи первой пятилетки стала так называемая «культурная революция» – комплекс мероприятий, направленный на формирование

## I.A. Shik *Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues*

нового типа культуры и социального сознания, основанного на принципах марксистско-классовой идеологии, а также создание советской интеллектуальной элиты. Культурная революция включала ликвидацию неграмотности, антирелигиозную пропаганду, массовые демонстрации и праздники, активное развитие науки и искусства.

26 декабря 1919 года был принят декрет Совета народных комиссаров «О ликвидации безграмотности в РСФСР», согласно которому не умеющее читать и писать население должно было обучиться этому на русском или другом родном языке. В различных районах страны были организованы специальные ликпункты (школы грамоты). Ликбез также сопровождался пропагандой идейных ценностей новой власти: в 1925–1926 годах в него был введен обязательный курс политграмоты. В 1928 году по инициативе ВЛКСМ был начат «культпоход» по ликвидации неграмотности, также принесший свои результаты. В 1930 году было введено всеобщее начальное обучение, которое в перспективе способствовало практически полному решению вопроса с неграмотностью.

Тема книги как источника знаний о мире звучит в росписи блюда с надписью «Без книги нет знания» М.Н. Моха (1929, ГЭ): изображенные на фоне деревенской избы юноша и девушка внимательно читают раскрытую книгу. Экспрессивный стиль надписи, помещенной по борту блюда, заставляет вспомнить об агитационном фарфоре и в частности о работах, выполненных по заказу Государственного издательства в 1921 г. Тема ликвидации неграмотности остроумно решена в скульптурах Н.Я. Данько «Ликбез по радио» (1934) и «Ликбез» (1933, обе – ГЭ): младшее поколение заботливо помогает старшему овладеть основами грамотности. В первой скульптуре бабушка внимательно слушает радио, включенное внуком, и записывает слова, во второй – дедушка изучает азбуку, а внучка складывает из кубиков слово «Колхозы» [Голос времени, 2017, с. 132-133]. В решении скульптур Н.Я. Данько тяготеет к характерной для пластики начала 1930-х годов обобщенности и геометризации объемов.

Теме овладения знаниями посвящена и чернильница «Учеба» (1935, ГЭ) Н.Я. Данько, изображающая сидящую девушку, обложенную горой книг. На коленях героини – открытая книга с надписью: «Первый Всесоюзный съезд стахановцев». Решение подножия чернильницы представляет собой вариацию на тему архитектора [Русский авангард, 2023, с. 206].

### **Физкультурники**

Важной частью идеологической программы советского общества стали активно пропагандируемые массовые занятия спортом, призванные подготовить граждан, а в особенности – молодое поколение, к самоотверженному «труду и обороне». Спорт «постоянно присутствовал во многих сферах культуры: литературе, кино, театре, музыке, живописи и скульптуре» [Голос времени, 2017, с. 39], став частью идеала духовно и физически развитого советского человека, закрепившегося в социальном сознании. В СССР регулярно проводились парады физкультурников и масштабные спортивные праздники. Грандиозный парад, посвященный Дню Конституции, состоялся в июле 1936 года в Москве на Красной площади. В шествии приняли участие 75 тыс. человек (Новикова). Ряд снимков физкультурного парада был сделан знаменитым советским фотографом А.М. Родченко.

В фарфоре к теме спорта в довоенный период систематически обращается Л.К. Блак, увлеченно занимавшаяся акробатикой и гимнастикой во время обучения в техникуме. В росписи сервиза «Физкультурники» (1936, ГЭ) внимание художницы привлекают теннис, баскетбол, волейбол. В своих работах она отдает предпочтение женским персонажам, словно подчеркивая, что в советском обществе женщина получила новый статус и возможность вести активную жизнь и заниматься совершенно различными видами спорта. В стилистическом отношении в росписи сервиза, как и в других работах Л.К. Блак середины 1930-х годов, ясно прослеживается влияние супрематизма с его культом пропорций, тяготением к локальным цветам и обобщенным формам.

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

В фарфоровой пластике спортивная тематика привлекает Н. Я. Данько. Одни из самых ранних работ скульптора на эту тему – фигуры «Футболист» и «Баскетболистка» («Баскетболка») (конец 1920-х). Образ женщин-спортсменок получает развитие в чернильнице «Физкультурницы» (1934, все – ГЭ), подножие которой по своей форме напоминает архитекторон [Голос времени, 2017, с. 148]. Тема спорта в советском искусстве становится легитимным поводом для изображения обнаженного тела, в котором подчеркивается сила, ловкость и физическая развитость, что особенно явно и осязаемо проявляется в пластике.

Курильщик и спортсмен» («Курильщик и некурящий») (начало 1930-х, частное собрание) Н.Я. Данько придает теме сатирический характер. «Персонажи, в соответствии со временем, противопоставлены друг другу. В композицию заложено “агитационное” начало. “Курильщик” представлен изможденным стариком с седыми волосами. “Спортсмен” (“Некурящий”), стоящий на пьедестале, – здоровый молодой человек, демонстрирующий свои бицепсы. Роспись представленной скульптурной группы, выполненная широкими мазками на основных объемах с детализацией отдельных фрагментов, дополняет представленный скульптором образ. Скульптурная группа “Курильщик и спортсмен” представляет образец развивающегося в те годы стиля ар-деко» [Русский авангард, 2023, с. 204].

### Путь к социализму

Знаковыми для советской культуры были массовые праздничные демонстрации, посвященные Дню солидарности трудящихся, Дню Великой Октябрьской социалистической революции, Международному женскому дню и т.д. Советские праздники способствовали политической социализации молодежи, принимавшей в них активное участие. Теме массовой демонстрации посвящена стилизованная роспись сервиза Т.Н. Беспаловой-Михалёвой (1931, ГЭ, частное собрание), в которой можно увидеть шагающих пионеров, конных красноармейцев, демонстрантов с флагами и людей в национальных костюмах, решенная в минималистичной колористической гамме с доминированием красных и розовых тонов – художница подчеркивает, что перед нами коммунистическая, «красная» демонстрация. Красные звезды – символ советского государства – становятся элементом орнамента – они украшают ножки и крышки предметов.

Ваза «Советские праздники» (1930, ГЭ) М.Н. Моха, выполненная в лаконичной поставангардной манере, представляет собой своеобразную «энциклопедию» социалистических торжеств. На тулове вазы представлены пять белых пятиконечных звезд, обрамленных золотом с цировкой, внутри которых – изображения демонстрантов со знаменами. Над звездами размещены золотые надписи: «Да здравствует 1-ое Мая», «Да здравствует М.Ю.Д.» (Международный юношеский день), «За мировой Октябрь!», «День работницы», «День Красной Армии». На горле вазы – изображения общественных и промышленных зданий в стиле конструктивизма и подъемных кранов. Позднее художник обратился к теме праздников в росписи сервиза «1 мая» (1933, ГМЗ «Кусково и Останкино»). Оригинально решена роспись сливочника: цифра один составлена из разноцветных зубчатых шестеренок.

День солидарности трудящихся был в числе любимых советских праздников. Посвященная ему роспись сервиза «1 мая» (1930, ГЭ) выполнена З.В. Кобылецкой в лапидарной манере, близкой экспрессивно-футуристическому стилю С.В. Чехонина первых послереволюционных лет: «На тулове предметов – поясные изображения демонстрантов с красными и пурпурными флагами, решенными автором в виде геометризованных элементов, свойственных авангардным направлениям искусства. Среди празднующих можно видеть представителей народов Востока в национальной одежде» [Голос времени, 2017, с. 124]. Динамизм росписи, ее особая стремительность напоминают о живописных экспериментах футуризма.

В 1927 году широко отмечалось десятилетие Октябрьской революции. К этой знаменательной дате художники Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова создали ряд репрезентативных произведений. Наследие авангарда наиболее четко читается в юбилейных работах З.В. Кобылецкой. В центре блюда «Путь к социализму» (1927, ГЭ) изображена напоминающая знаменитый «Памятник III Интернационалу» В.Е. Татлина «пирамида» с фабрично-заводскими строениями, башнями и воротами, в которые входят демонстранты с флагами. Венчает здание социализма красный флаг с золотыми буквами «СССР». Слева и справа – изображение руин оппозиционных политических систем – буржуазно-капиталистической (руины классических зданий и небоскребов) и национал-социалистической (остатки черных строений, над которыми развеваются флаги со свастикой). Аналогичные мотивы она использует в росписи одноименной чашки с блюдцем (1927, ГЭ).

В 1932 году отмечался 15-летний юбилей Октябрьской революции, который также привлек внимание художников-фарфористов. Коллективом завода по эскизам Т.Н. Глебовой была выполнена роспись монументальной вазы «Октябрь» (1932, Музей политической истории России): в отдельных клеймах помещены историко-революционные сцены (например, штурм Зимнего дворца) и демонстрации. Между клеймами – «пояснительные» надписи: «Рабоче-крестьянская свершилась», «Мы приступаем к строительству социализма» и т. д. Оформление вазы, таким образом, решено по «коллажному» принципу, востребованному в поставангардном фарфоре.

В росписи блюда «XV лет Октября» (1932, ГЭ) М.В. Лебедевой подчеркивается новый социальный статус женщины после революции. В центре композиции – монументальное изображение идущей работницы, придерживающей правой рукой ленту с надписью: «Под руководством ВКП(б) – к свету знания и свободы из тьмы невежества и рабства». По борту блюда – фриз из кадров, рассказывающих о женщине в социалистическую эпоху, занятой в таких сферах, как преподавание, спорт, военная подготовка, работа на производстве. Визуальный прием размещения ряда отдельных сцен, которые последовательно рассматриваются зрителем, отсылает к эстетике кинематографа. К «важнейшему из искусств» апеллирует и М.Н. Мох в росписи сервиза «Юбилейный» (1932, ГМЗ «Кусково и Останкино»): тема решается посредством индустриального орнамента, дополненного экспрессивной надписью «15 лет Октября». Выполненное в лапидарной черно-красной гамме изображение заключено в рамку, напоминающую отверстия на киноплёнке. На чайнике помещен профильный силуэт В. И. Ленина, произносящего речь.

К юбилею революции также была исполнена скульптурная группа «Октябрь» («Смело мы в бой пойдем» (1932, ГЭ) А.О. Бембеля. Фигуры красноармейцев со знаменем, шахтера и матроса, «решенные автором широкими обобщенными плоскостями» [Русский авангард, 2023, с. 162], отличаются особой динамикой и стремительностью. Пластика группы великолепно передает энергию революционного порыва, готового смести все на своем пути.

В 1935 году – тридцатилетней годовщины событий 1905 – художниками завода был создан ряд работ, посвященных Ленинграду, «колыбели революции». Сервизы «Ленинград» В.П. Фрезе и «Петербург – Петроград – Ленинград» Т.Н. Беспаловой-Михалёвой (оба – ГЭ), наряду с классической архитектурой и демонстрациями, запечатлели образцы ленинградского конструктивизма. В первом можно увидеть памятник В.И. Ленину у Финляндского вокзала (С.А. Евсеев; В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейх, 1924-1926), ДК им. Горького (А.И. Гегелло, Д.Л. Кричевский, 1925-1927), райсовет Кировского района (Н.А. Троцкий, 1930-1935), во втором – улицу Стачек и строящийся мост Володарского. Лаконичные росписи выполнены на форме Е.А. Штрикер (Цайзель) «Интурист» (1933), решение которой развивает принципы функционализма.

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

### **Будем готовы к отпору врагам!**

Тема прославления армии и флота была одной из самых знаковых для советского фарфора. Часто такие произведения создавались непосредственно к юбилеям. Например, в росписи блюда «Да здравствует десятая годовщина Красной Армии» (1928, ГЭ) З.В. Кобылецкой солдат и матрос показаны на фоне артиллерийского орудия и легендарного крейсера «Аврора». Изображения героев решены достаточно реалистично, однако их яркие монохромные фигуры напоминают о наследии авангарда. В образе матроса ясно читается отсылка к росписи подноса «Красный матрос» (1920, ГЭ) С.В. Чехонина, выполненной в экспрессивно-футуристической манере. Произведения на красноармейскую тематику часто сопровождалась лозунгами: «Будем готовы к отпору врагам!», «Крепи оборону С.С.С.Р», «Красная Армия – верный страж завоеваний Октября».

Укрепление обороноспособности страны, охрана границ от внешних и внутренних врагов стали ключевыми в фарфоре 1930-х годов. Характерный пример этого – скульптура «Часовой» Т.О. Давтяна (начало 1930-х, ГЭ), образ красноармейца в тулупе, крепко сжимающего в руках ружье и бдительно смотрящего вперед. В стилистическом отношении она может быть отнесена к «кубистической» пластике с ее геометризованными формами. Как отметил В.З. Паперный, «в культуре 2 повсюду возникают непреходимые границы <...> Мы видим, как граница постепенно приобретает значение рубежа Добра и Зла. Добром в новой культуре по-прежнему является пролетарское или рабоче-крестьянское, а Злом – буржуазное, однако сама ось пролетарского – буржуазного постепенно поворачивается на 90°, в результате чего граница располагается уже в географическом, а не в социальном пространстве» [Паперный, 1996, с. 78].

В центре блюда «Красная Армия верный страж завоеваний Октября. XV лет» (1932, ГЭ) М.Н. Моха представлена красная лента в виде пятиконечной звезды, в которую заключена группа красноармейцев с винтовками на фоне индустриальных сооружений. На ленте – юбилейная надпись золотом. По борту блюда изображены пять фантастических групп с карикатурными масками интервентов.

Визуальным центром композиции вазы «15 лет Красной Армии» (1933, ГЭ) М.Н. Моха становится пурпурная фигура красноармейца с винтовкой в руках, изображенная на фоне красных силуэтов нефтяных вышек и фабричных зданий. По верхнему краю вазы – надпись «Чужой земли не хотим, своей ни пяди не отдадим». Она отсылает к известному в то время высказыванию И. В. Сталина, произнесенному на Политическом отчете ЦК XVI съезду ВКП(б): «Ни одной пяди чужой земли не хотим. Но и своей земли, ни одного вершка своей земли не отдадим никому». Образ стоящего на страже «красного воина» носит «архетипический» характер и имеет свои прототипы в фарфоре первых послереволюционных лет, примером чего является блюдо «К 5-летию Красной армии» (1923, ГЭ) М. М. Адамовича. Идея охраны рубежей звучит и в росписи блюда Л.К. Блак «Крепи оборону СССР» (1933, ГЭ).

Особой динамикой и экспрессией отличается роспись сервиза «Осенние маневры Черноморского флота» (1933, ГЭ) И.И. Ризнича. Созданные художником образы своенравной морской стихии, которую покоряет человек, матросов, военных кораблей, морских флагов, эмблем, якорей романтизируют сложную и опасную профессию моряка.

Произведения второй половины 1930-х годов, посвященные теме армии и флота, были выполнены в более строгой реалистической манере и отражали усиление международной напряженности и подготовку страны к войне.

### **Заключение**

Советский фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал неотъемлемой частью сталинской «агитации за счастье» средствами художественной культуры. Темы индустриализации, развития сельского хозяйства, армии и флота, «великихстроек», северных экспедиций и промышленного развития Заполярья, советского Востока, культурной

I.A. Shik *Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues*

революции, спорта раскрылись в нем с характерным для официального эстетического и пропагандистского дискурсов оптимизмом. В фарфоре конца 1920-х – первой половины 1930-х годов нашли отражение наработки супрематизма, конструктивизма, кубофутуризма и ар-деко, живописная имитация коллажа, а также совмещение визуального и вербального начал посредством добавления надписей, унаследованное от агитационного фарфора. Художники часто предпочитали обобщенные формы, использовали яркие, контрастные цвета, тяготели к лаконизму колористического решения, графичности и некоторой условности. Произведения конца 1920-х – первой половины 1930-х годов корреспондируют с фарфором первых послереволюционных лет, воспроизводя его визуальные коды, такие как, например, изображения символов заводской деятельности или образы красного рабочего, красного воина или матроса. Интересно отметить также интеграцию изображений современной, в частности – конструктивистской архитектуры, в тематические фарфоровые композиции.

В рамках интерпретации каждой из тем можно выделить свою специфику. При обращении к индустриальному жанру художники используют мотивы башенных кранов, опор линий электропередач, цепей, зубчатых шестеренок и образ красного рабочего. Колорит отличается сдержанностью, нередко в нем доминируют темные тона. Тема развития сельского хозяйства обычно решается в более светлых и ярких оттенках. Здесь можно проследить близость интернациональному стилю ар-деко, особенно в пластике. Для «северных» композиций характерна графичность, холодная цветовая гамма и концептуальное использование белизны фарфоровых предметов, которая интерпретируется как бескрайнее заснеженное пространство. В рамках «восточной» темы, напротив, доминирует яркая полихромия и орнаментальность. Интерес к теме и особенности ее решения делают посвященные ей произведения характерным примером советского ар-деко. Тема «культурной революции» воплощается в работах, рассказывающих об овладении знаниями, физкультуре и спорте, советских праздниках. Последние отличаются динамикой и экспрессией, сочетанием вербального и визуального, использованием «коллажного» принципа построения и отсылками к кинематографической эстетике. В рамках интерпретации темы армии и флота художники делают акцент на образах красного матроса и красного воина, карикатурном противопоставлении советского и буржуазного, охране границ от внешних и внутренних врагов.

Необходимо также отметить, что у каждого художника-фарфориста формируется свой индивидуальный стиль в рамках общих эстетических тенденций. Кроме того, у них были свои предпочтения в рамках «заказных» тем – сюжеты, к которым они обращались чаще всего. К примеру, для Л.К. Блак это была тема спорта и советского Востока, для Т.Н. Безпаловой-Михалёвой – «строек на краю земли», а для Л.В. Протопоповой – героических арктических экспедиций.

Фарфор конца 1920-х – начала 1930-х гг., наряду с произведениями первых послереволюционных лет, был широко представлен на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Государственном Русском музее в Ленинграде – последней масштабной экспозиции, где были показаны работы мастеров русского авангарда. На ней можно было увидеть все наиболее знаковые вещи: монументальную вазу «Октябрь» (1932) Т.Н. Глебовой, сервиз «Совхоз» (1932) Т.Н. Безпаловой-Михалёвой, вазу «Революционные праздники» (1930), сервизы «Металл», «Восток поднимается» (1932), «Гончары» (1930) М.Н. Моха, «Бахчисарайские кустари» И.И. Ризнича (1930), сервиз «Бабы (Хлебный)» (1930) Н.М. Суетина.

Из пластики были представлены фигура «Жница» (1930), чернильный прибор «Курильщик и некурящий», подставка для книг «Ликбез» (1932) Н.Я. Данько, скульптуры «Часовой» (1932), «Перс с блюдом», «Перс с книгой», «Перс с трубкой», «Перс в чалме», «Армянка с блюдом» (все – 1930) Т.О. Давтяна, фигуры «Танцующие узбеки» (1929) и «Жница» (1932), подставки для книг «Киргиз с овцой» и «Киргизка с петухом» (1932) О.М. Мануйловой (Художники РСФСР за 15 лет, 1932, с. 112-117).

И.А. Шик *Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации*

В 1937 году состоялась Всемирная выставка в Париже, в которой приняли участие 47 стран. Павильоны СССР и Германии стояли друг напротив друга, символически демонстрируя противостояние двух держав. Здание советского павильона, построенное по проекту Б.М. Иофана, было облицовано самаркандским мрамором и украшено барельефами с изображением гербов СССР и 11 союзных республик. Венчала павильон 24-метровая скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной, посвященная достижениям индустриализации. Внутри он представлял собой галерею длиной 150 метров. Оформление интерьера, основанное на концепции архитектора, было выполнено по проекту Н.М. Суетина, награжденного дипломом Гран-при [Носович, Попова, 2005, с. 394]. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова также принял участие в выставке. Как сообщает Е.Я. Данько, «правительственная комиссия по устройству советского павильона на парижской выставке отобрала в качестве экспонатов те изделия завода, в которых была поставлена, хотя, может быть, еще не разрешена до конца, проблема реалистического образа» [Данько, 1938, с. 44]. В их числе она упоминает сервиз «Восток СССР» (1936) Л.К. Блак, скульптурный диптих «Танцующие узбеки» («Кавказский танец») О.М. Мануйловой, письменный прибор «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» Н.Я. Данько. На Всемирной выставке в Париже советский фарфор был удостоен золотой медали [Носович, Попова, 2005, с. 395].

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Безпалова-Михалёва Т.Н.* Обо мне и о моих товарищах (Воспоминания к 240-летию Ленинградского ордена Трудового Красного Знамени завода имени М.В. Ломоносова): [рукопись]. – Ленинград, 1984. URL: <http://bezpалова-mihaleva.narod.ru/vospom.html>
2. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог выставки. – Ленинград: Изд-во ГРМ, 1932.
3. *Новикова Е.С.* Парад физкультурников в Москве во второй половине 1930-х годов // Узнай Москву. URL: <https://um.mos.ru/contests/umevents/works/89998/>

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Л.В.* Советский фарфор. 1920–1930 годы. – Москва: Советский художник, 1975.
2. *Боровский А.Д.* Фарфор в собрании Д2 // Советский фарфор между Октябрьской революцией и Отечественной войной / авт.-сост. Э. Б. Самецкая. – Москва: Слово, 2014. Т. 3. – С. 314-361.
3. Время и герои: советский авторский фарфор 1930–1960-х годов. – Москва: Галерея «Сов-арт», 2013.
4. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. – Москва: Галарт, 1994.
5. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки / авт. вступит. ст. *Т.В. Кумзерова*; авт. кат. *Н.А. Щетинина, Н.С. Петрова, И.К. Майстренко* и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.
6. *Данько Е.Я.* Государственный фарфоровый завод. Художественный фарфор. – Ленинград, 1938.
7. История под глазурью. Советский агитационный и тематический фарфор: каталог выставки. – Москва: ГЦМСИР, 2012.
8. *Лансере А.К.* Советский фарфор. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974.
9. *Левшенков В.В.* Белое золото красной эпохи. Фарфоровая скульптура конца 1910-х – начала 1940-х годов Петрограда-Ленинграда. – Санкт-Петербург, Москва: Издательский дом «Книжный мир», 2020.
10. *Левшенков В.В.* Творчество сестер Н. Я. и Е. Я. Данько. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2012.
11. *Леняшин В., Петрова Е.* Советский миф. Произведения из собрания Русского музея. – Санкт-Петербург: ГРМ, 2014.
12. *Носович Т.Н., Попова И.П.* Государственный фарфоровый завод. 1904-1944. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005.
13. *Паперный В.З.* Культура Два. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
14. Русский авангард. Искусство для нового мира. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023.
15. Тамара Николаевна Безпалова-Михалёва. Пусть всегда будет солнце / вст. ст. *С.И. Афанасьевой, И.А. Шик*. – Санкт-Петербург: Арт-коллекция, 2022.
16. *Шитова М. А.* Промышленное чудо советских Хибин в зеркале ленинградского фарфора // Горный журнал. 2020. № 9. – С. 112-120.
17. Russian Avant-Garde. Revolution in Arts / *S. Scheijen, A. Ivanova, I. Shik et al.* St. – Petersburg, Amsterdam: Hermitage, WBooks, 2022.
18. Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935, 1991 – Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloß Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Köln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog. – Karlsruhe, 1991.

#### SOURCES

1. Bezpaloova-Mikhaleva T.N. *Obo mne i o moikh tovarishchakh (Vospominaniia k 240-letiiu Leningradskogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni zavoda imeni M. V. Lomonosova)* [About me and my comrades (Memoirs on the 240th anniversary of the Leningrad Order of the Red Banner of Labor of the Lomonosov Plant)]. Leningrad, 1984. (in Russ.)
2. *Khudozhniki RSFSR za 15 let. Katalog vystavki* [Artists of the RSFSR for 15 years. Exhibition catalogue]. Leningrad, Izd-vo GRM, 1932. (in Russ.)
3. Novikova E.S. "Parad fizkul'turnikov v Moskve vo vtoroi polovine 1930-kh godov" [Parade of athletes in Moscow in the second half of the 1930s]. *Uznai Moskvu* [Learn Moscow]. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Andreeva L.V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody* [Soviet porcelain. 1920–1930s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1975. (in Russ.)
2. Borovsky A.D. "Farfor v sobranii D2" [Porcelain in the D2 Collection]. *Sovetskii farfor mezdu Oktiabr'skoi revoliutsiei i Otechestvennoi voinoi* [Soviet porcelain between the October Revolution and the Patriotic War], Vol. 3. Moscow, Slovo, 2014. P. 314–361. (in Russ.)
3. Dan'ko E.Ia. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. Khudozhestvennyi farfor* [State Porcelain Factory. Art porcelain]. Leningrad, 1938. (in Russ.)
4. Golomshtok I. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, Galart, 1994.
5. *Istoriia pod glazur'iu. Sovetskii agitatsionnyi i tematicheskii farfor: katalog vystavki* [History under the glaze. Soviet propaganda and thematic porcelain: exhibition catalogue]. Moscow, The State Central Museum of Contemporary History of Russia, 2012. (in Russ.)
6. Kumzerova T.V. et al. *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: katalog vystavki* [Soviet porcelain: art and propaganda: exhibition catalog], Saint Petersburg, The State Hermitage, 2017. (in Russ.)
7. Lansere A.K. *Sovetskii farfor* [Soviet porcelain]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1974.
8. Levshenkov V.V. *Beloe zoloto krasnoi epokhi. Farforovaiia skul'ptura kontsa 1910-kh – nachala 1940-kh godov Petrograda-Leningrada* [White gold of the red era. Porcelain sculpture of the late 1910s – early 1940s of Petrograd-Leningrad]. Saint Petersburg, Moscow, Knizhnyi mir, 2020. (in Russ.)
9. Levshenkov V.V. *Tvorchestvo sester N. Ia. i E. Ia. Dan'ko* [Art of the sisters N. Ia. and E. Ia. Danko]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2012. (in Russ.)
10. Leniashin V., Petrova E. *Sovetskii mif* [Soviet myth]. Saint Petersburg, The State Russian Museum, 2014.
11. Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904–1944* [State Porcelain Factory. 1904–1944], Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005. (in Russ.)
12. Paperny V.Z. *Kul'tura Dva* [Culture 2]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (in Russ.)
13. *Russian Avant-Garde. Revolution in Arts*. St. Petersburg, Amsterdam, Hermitage, WBooks, 2022.
14. *Russisches Porzellan im Umbruch 1895-1935, 1991 – Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloß Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Köln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog*. Karlsruhe, 1991. (in Germ.)
15. *Russkii avangard. Iskusstvo dlia novogo mira* [Art for a New World]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2023. (in Russ.)
16. Shipova M.A. "Promyshlennoe chudo sovetskikh Khibin v zerkale leningradskogo farfora" [The industrial miracle of the Soviet Khibiny in the mirror of Leningrad porcelain]. *Gornyi zhurnal*. No. 9, 2020. P. 112–120.
17. *Tamara Nikolaevna Bezpaloova-Mikhaleva. Pust' vsegda budet solntse* [Tamara Nikolaevna Bezpaloova-Mikhaleva. May be Always the Sunshine]. Saint Petersburg, Art-kolleksiia, 2022.
18. *Vremia i geroi: sovetskii avtorskii farfor 1930-1960-kh godov* [Time and Heroes: Soviet Author Porcelain of the 1930s – 1960s]. Moscow: Galereia "Sov-art", 2013.