

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Баладина Наталья Александровна, культуролог, главный хранитель. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия Васильевского острова, 19. 199004. 1945-1965@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

Balandina, Natalya Aleksandrovna, cultural expert, chief curator. 20 years after the War. Museum of Leningrad everyday culture of 1945–1965, 4th line of Vasilevsky island, 19, 199004 Saint Petersburg, Russian Federation. 1945-1965@mail.ru

СОВЕТСКАЯ ФАРФОРОВАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ 1950-Х — 1960-Х ГОДОВ: К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

SOVIET PORCELAIN IN THE SPACE OF EVERYDAY CULTURE OF THE 1950S — 1960S: DEVELOPMENT OF IDEAS AND IMAGES

Аннотация. Важным фактором культур второй половины XX в. становится развитие новых форм взаимодействия двух пространств, существующих на предыдущих этапах достаточно автономно: пространства «высокого искусства» и пространства повседневности. Советская массовая культура, предложившая всем гражданам, а не только представителям отдельных сословий, набор продуктов для просвещения или развлечения, специфическим образом апроприировала пространство высокой культуры, представив его в тиражируемых образах, доступных каждому и, более того, подчас без потребления основного «продукта» условной «высокой культуры». Феномен советской фарфоровой пластики вполне отражает именно эту стратегию и представляет интересный материал не только для изучения эволюции сюжетов, тем и технического мастерства, но и демонстрирует важную тенденцию включения новых художественных образов «высокого искусства» — литературы, балета, драматического театра — в пространство повседневности. Анализ круга советских фарфоровых композиций, созданных в 1950-е — 1960-е гг. на основе литературных произведений и балетов («Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Красный мак» Р. Глиэра, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и другие), позволяет рассматривать их не только как произведения декоративного искусства (художественная ценность ряда произведений массового фарфора в полной мере не выявлена, что затрудняет их включение в искусствоведческий дискурс), но и как важную деталь повседневной культуры, обязательный элемент советского интерьера, формирующий представление о советском человеке.

Ключевые слова: советский массовый фарфор; советский балет; повседневная культура; советская культура 1950-х–1960-х гг.

Abstract. The development of new forms of interaction between the two spaces — the space of “art” and the space of “everyday life” — was an important part of the Soviet culture of the 1950s and 1960s. Until the 1950s, these spheres existed separately and did not create a single space. The Soviet popular culture offered everyone, not only persons from distinct classes, products for education or entertainment. The space of “high culture” was appropriated in a special way. The Soviet man was presented with simple and beautiful images of ballets in porcelain compositions. The phenomenon of Soviet popular porcelain plastics reflected this idea. It presented interesting material for studying the evolution of the topic, subjects and technical features. In addition, it showed an important trend of incorporating new artistic images of “high art” (literature, ballet, drama theater) into the space of everyday life. The focus of the study was on the analysis of several Soviet popular porcelain compositions created in the 1950s and 1960s on the topic of literary works and ballets (“The Firebird” and “Petrushka” by I. Stravinsky, “The Red Poppy” by R. Glier, “The Bakhchisarai Fountain” by B. Asafiev and others). The author concluded that popular porcelain was not only the work of decorative art (the artistic value of a number of works of popular porcelain still remain the subject of discussion) but also an important part of everyday culture, an indispensable element of the Soviet interior, which created the idea of the Soviet man.

Keywords: Soviet popular porcelain; Soviet ballet; everyday culture; Soviet culture of the 1950s –1960s.

Круг проблем, связанных с художественными особенностями мелкой фарфоровой пластики 1950-х — 1960-х гг., пока не слишком активно включен в искусствоведческий дискурс. Число научных статей невелико, и, в основном, исследования посвящены изучению творчества мастеров росписи по фарфору. Между тем, советский массовый фарфор 1950-х — 1960-х гг. сегодня становится предметом пристального интереса коллекционеров. Вопросы о художественном качестве произведений мелкой пластики, наполнившей дома советского человека в первое послевоенной двадцатилетие, вероятно, в скором времени станут предметом искусствоведческих исследований. Однако не менее интересным является вопрос о месте и роли советского массового фарфора в пространстве повседневной культуры.

Первые попытки осмыслить искусство советского фарфора обозначенного периода предпринимались уже в начале 1970-х гг. Так, проблемы развития фарфора рассматриваются Ириной Александровной Крюковой в работах, посвященных истории развития советской пластики малых форм, наряду с фаянсом, керамикой,

стеклом, деревом и камерной скульптурой из других материалов. Наряду с общепризнанным термином «скульптура малых форм», автор использует понятия «настольная пластика» и «интерьерная пластика», подчеркивая место произведения в интерьере и отмечая, что «скульптурное произведение является ... композиционным элементом сложного и многообразного ансамбля нашего жилища» [2, с. 185]. Анализируя специфику развития скульптуры малых форм 1950-х — 1960-х гг., И. А. Крюкова обращает внимание именно на ее значение в пространстве советского интерьера и определяет «адрес» таких произведений — «современная массовая малогабаритная квартира» [2, с. 187].

Действительно, в 1950-е — 1960-е гг. мелкая фарфоровая пластика приобретает новые, не свойственные ей ранее функции¹ — она становится важным элементом интерьера типового советского жилья. В интерьере советской квартиры (или, скорее, комнаты в коммунальной квартире) значительное место занимают частные подробности — подзоры и подушки, вышивки и салфетки. Однако, предметы рукоделия и раньше являлись инстру-



Илл. 1. С. Б. Велихова (автор модели). Маленький Володя Ульянов читает книжку. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

ментом придания уюта жизненному пространству. В 1950-е гг. функции придания пространству дома черт индивидуальности взял на себя фарфор. Вполне понятно, что для того, чтобы фарфор стал частью интерьера рядового советского человека, он должен был быть доступен по цене, а сюжеты должны были быть понятны обывателю. Дешевизна обеспечивалась за счет массовых тиражей фарфоровой продукции, а понятность — за счет формирования канонического свода тем и сюжетов, в рамках которых работали мастера мелкой фарфоровой пластики. Среди этих тем — вожди, герои, дети, советские люди, сюжеты русских сказок, дружба народов [3].

В первые послевоенные годы фарфоровые скульптурные группы еще стилистически тяготеют к «большому стилю». Такова, например, скульптурная многофигурная композиция «Спасибо товарищу Сталину на наше счастливое детство!», созданная на ЛФЗ² в 1949 г. В. Ф. Богатыревым и Г. С. Столбовой. После 1953 г. единственным вождем, представленным в фарфоре, остается В. И. Ленин. Причем, вождь мог быть представлен как в традиционном формате бюста, так и в полнофигурном исполнении в рамках темы детства. Статуэтку, представляющую вождя мирового пролетариата в образе маленького Володи Ульянова («Маленький Володя Ульянов читает книжку»), выполнила скульптор Софья Борисовна Велихова (1904–1994) на ЛФЗ в 1950-е гг. (илл.1). Кроме советских вождей, в фарфоре могли быть представлены политические лидеры других стран. Так, в 1955 г. на фарфорово-фаянсовой фабрике в Риге Хачатур Мартиросович Искандарян (1923–2015) создал статуэтку «Джавахарлал Неру», а в 1957 г. на фарфорово-фаянсовой фабрике «Красный фарфорист» в Чудово скульптором Татьяной Дмитриевой Самойловой была выполнена статуэтка «Индира Ганди и пионеры», представляющая сцену встречи дочери Джавахарлала Неру с пионерами во время визита в СССР.

Если первое место в пантеоне вождей безоговорочно принадлежало В. И. Ленину, самой значительной фигурой «творца» был, безусловно, А. С. Пушкин. Фарфоровые композиции,

представлявшие А. С. Пушкина, появлялись и раньше. Так, на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках в 1936 г. по одноименной гипсовой скульптуре А. А. Суворова была создана статуэтка «Пушкин перед дуэлью». Н. Я. Данько в 1936 г. создает



Илл. 2. С. Б. Велихова (автор модели). Юный Пушкин. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная монохромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург



Илл. 3. Г. С. Столбова (автор модели). Мальчик с собакой (Юный пограничник). Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

чернильницу «А. С. Пушкин за работой», а в 1937 г. — фарфоровую скульптуру «А. С. Пушкин на прогулке». Однако тиражи этих произведений не позволили им стать узнаваемыми, в отличие от образов А. С. Пушкина, созданных после Войны. Исключение составила чернильница, созданная Н. Я. Данько, которая массовыми тиражами выпускалась в 1950-е гг. Но каноническим стал образ Пушкина-отрока: в 1949 г. С. Б. Велихова создает на ЛФЗ статуэтку «Юный Пушкин», которая, наряду с юным Лениным, стала одним из самых тиражируемых произведений мелкой пластики (илл.2).

По тиражам, и, соответственно, узнаваемости, с этими произведениями могла тягаться, пожалуй, лишь фарфоровая статуэтка «Мальчик с собакой (Юный пограничник)» (илл.3), выполненная в начале 1950-х гг. на ЛФЗ Галиной Сергеевной Столбовой (1908–1996). Если деятельность Г. С. Столбовой на Ленинградском фарфоровом заводе началась с работы над композицией «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» (1949), в которой не только присутствуют все черты «большого стиля», но и сама сложность замысла (пять отдельных статуэток, приобретающих смысл только в составе единой композиции) говорит о том, что произведение создавалось не для украшения частного интерьера, то спустя всего несколько лет работы Г. С. Столбовой приобретают необходимую для интерьерного фарфора камерность. Автор продолжает выбранную тему — счастливого советского детства, однако творческий метод мастера отныне связан с созданием доверительной интонации и представлением образа «умилительного» ребенка — осваивающего первый счет, играющего с лошадкой или мишкой, собирающегося в школу или на лыжную прогулку. «Юный пограничник», пожалуй, наиболее известное произведение мастера, что связано, в первую очередь с грандиозными тиражами, которыми выпускалось это произведение в 1950-е — 1960-е гг.

Итак, можно обозначить корпус доступных тем, которые были представлены советскому обывателю в произведениях мелкой фарфоровой пластики. Перечисленные сюжеты вполне укладывались в логику создания тиражной продукции, которая должна была украсить дома простых советских граждан, создать ощущение уюта и придать черты индивидуальности интерьеру. Однако, еще одной существенной чертой развития советского массового фарфора стало включение в пространство повседневности образов «высокой» культуры — оперы и балета.

Так, обычной практикой стало возобновление выпуска произведений, созданных в 1920-е гг. — они вновь издаются значительными тиражами. Это, например, фарфоровые статуэтки, представляющие артистов антрепризы С. Дягилева, которые в 1950-е гг. выпускались на ЛФЗ. Возобновление тиражей было связано с «реабилитацией» в советской культуре 1950-х гг. двух имен, знаковых для культуры России XX в. — Ф. И. Шаляпина и И. Ф. Стравинского. Развивающаяся традиция массового советского фарфора должна была представить широкой публике значимые отныне фигуры и образы.

Обращение к теме «дягилевских сезонов»³ не было случайным для 1920-х гг.: это было своеобразное воспоминание об ушедшей культуре русского модерна. Первым «эхом» русских сезонов С. Дягилева в Советской России стали работы, выполненные Дмитрием Иосифовичем Ивановым (1880–1938) на Государственном фарфоровом заводе (бывший Императорский фарфоровый завод) — скульптуры «Балерина Тамара Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”», «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”» и скульптура «Балерина Тамара Карсавина роли Зобеиды в балете “Шехерезада”». Скульптура Т. Карсавиной в роли Жар-птицы традиционно датируется 1920 г., вторая статуэтка этой группы («Танцовщик М. Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”») была выполнена в 1921 г., в этом же году скульптор создает статуэтку «Балерина Т. Карсавина в роли Зобеиды». Скульптура «Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова» была выполнена Яковом Абрамовичем Троупянским (1878–1955) в 1923 г. по модели 1922 г. (илл.4).

Ф. И. Шаляпин скончался в Париже в 1938 г. В некрологе, опубликованном «Известиями» 14 апреля, было написано: «В расцвете сил и таланта Шаляпин изменил своему народу, променял Родину на длинный рубль. Все его выступления носили случайный характер. Громадный талант иссяк уже давно»⁴. Однако через неделю, 22 апреля, «Известия» неожиданно публично извинились за выражения о творчестве Шаляпина, недопустимые в советской печати. Фаза нового «пересмотра» значения



Илл. 4. Я. А. Троупянский (автор модели). Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1923. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

творчества Ф. И. Шаляпина наступает после Войны. В 1948 г. в ленинградских и московских домах творческой интеллигенции решаются скромно отметить 75-летие со дня рождения Ф. И. Шаляпина. А 15 февраля 1953 г. с неожиданной помпезностью отмечается восьмидесятилетие артиста в Большом театре СССР: с высокой трибуны Федор Иванович Шаляпин официально провозглашается великим национальным достоянием. Значительными тиражами издаются пластинки, имя Ф. И. Шаляпина появляется на страницах музыкальных журналов, а Ленинградский фарфоровый завод вновь выпускает статуэтку «Ф. И. Шаляпин в роли Б. Годунова» Я. А. Троупянского.

Похожей была история с возобновлением выпуска скульптур Д. И. Иванова. С середины 1930-х гг. имя И. Ф. Стравинского было вычеркнуто из культурного процесса, когда он был включен в круг враждебных советскому человеку формалистов. В 1950-е — 1960-е гг. было возобновлено производство фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам, но название скульптур, выпущенных в этот период, было лишено связи с именем И. Ф. Стравинского и именами Т. Карсавиной и М. Фокина — произведения Д. И. Иванова значились «Иван-царевич» и «Жар-птица» (илл.5, 6). Возвращение имени И. Ф. Стравинского в контекст советской музыкальной культуры и закрепление его имени в пантеоне выдающихся композиторов происходит в начале 1960-х гг. в связи с его визитом в Советский Союз в 1962 г., и фигуры Жар-птицы и Ивана Царевича стали частью советского интерьера [6, с. 69–78].

Однако, все же приведенные примеры являются единичными случаями. В целом же реакция на театральные по-



Илл. 5. Д. И. Иванов (автор модели). Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1920. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

становки приобрела в советской мелкой фарфоровой пластике 1950-х–1960-х гг. промышленные масштабы и породила серию новых произведений. Истоки интереса к образам балета, характерные для советского фарфора, можно обнаружить на рубеже XIX–XX вв., когда мастера Императорского фарфорового завода заложили традицию воплощения образов классического балета в скульптуре малых форм, однако подобные произведения (например, С. Н. Судьбинина) представляют единичный материал. В 1920-е гг. эта традиция получила развитие (в работах Д. И. Иванова, Я. А. Троупянского, Н. Я. Данько), однако на уровень массового производства ее не вывели. В послевоенный период советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, но включила его в пространство повседневности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности [4, с. 3–4].

Предметом интереса скульпторов становились и классические постановки. Таков, например, образ Одетты, созданный в 1950-е гг. Галиной Дмитриевной Чечулиной (род. 1926) на Дулевском фарфоровом заводе. Отдельного внимания заслуживают образы конкретных балерин, как, например, статуэтка «Балерина Уланова в концертном номере Умирающий лебедь», созданная в начале 1950-х годов Еленой Александровной Янсон-Манизер (1890–1971) и выпускавшаяся на Ленинградском фарфоровом заводе в 1950-е — 1960-е гг. Таких примеров довольно много, более того, есть они и в мировой традиции фарфора.

Отдельного же внимания заслуживают отклики на балеты советских композиторов, которые ставились ведущими театра-

ми Советского Союза, среди которых — «Красный мак» Р. Глиэра (1927), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1934), «Шурале» Ф. Яруллина (1941), «Каменный цветок» С. Прокофьева (1950).

Премьера балета «Красный мак» состоялась на сцене Большого театра в 1927 г., в 1929 г. балет был поставлен на сцене Ленинградского театра им. С. М. Кирова. Вторая «редакция» балета в 1949 г. была связана с важным для Советского Союза политическим событием — китайской революцией и провозглашением Китайской Народной Республики. Третья редакция и премьера балета с обновленным названием «Красный цветок» состоялась в 1957 г. Первыми исполнительницами партии Тао Хоа были Екатерина Гельцер (Большой театр СССР), Елена Люком и Татьяна Вечеслова (ГАТОБ). Во второй редакции партию Тао Хоа исполнила Галина Уланова, за нее в 1950 г. она получила Сталинскую премию второй степени. К этому времени традиция создания «фарфоровых откликов» на актуальные балеты вполне сложилась и Е. А. Янсон-Манизер на ЛФЗ были созданы две работы, посвященные именно Г. Улановой. Наибольшую известность получила статуэтка, представляющая балерину, исполняющую танец с веерами. В этом произведении видно, какого уровня мастерства достигло фарфоровое производство — фигура динамична, сложна по композиции, ощущение экспрессии и полета достигается благодаря расположению фигуры на одном носке — таким мастерством фарфористы довоенного времени не обладали.

Ряд фарфоровых статуэток, не связанных напрямую с балетом, тем не менее, развивал увлечение Китаем, начало которому положил «Красный мак». Так, в конце 1950-х гг. на ЛФЗ Г. С. Столбовой была выполнена скульптура «Китайка с веером»: в руках у девушки веер, а прическа украшена красными



Илл. 6. Д. И. Иванов (автор модели). Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1921. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург



Илл. 7. О. С. Артамонова (автор модели). ТаоХоа в балете «Красный мак». Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

цветами. Во второй половине 1950-х гг. на Дмитровском фарфоровом заводе (Вербилки) скульптором Ольгой Сергеевной Артамоновой (1926–2006) была выполнена скульптура «Тао Хоа в балете «Красный мак»» (илл. 7) без создания портретного сходства с кем-либо из исполнителей [5, с. 33–39].

«Красный мак» стал первым советским балетом на «революционную» тему. Первым советским балетом на «восточную» тему стал «Бахчисарайский фонтан», за ним последовали «Шурале» Ф. Яруллина, «Легенда о любви» А. Меликова и другие. Основой балета стало одно из самых известных произведений А. С. Пушкина, а сам балет создавался в условиях приближающегося юбилея А. С. Пушкина — 100-летие со дня смерти поэта с грандиозным размахом отмечалось (даже «праздновалось») в 1937 г. После постановки в 1934 г. на сцене Государственного академического театра оперы и балета в Ленинграде, балет «Бахчисарайский фонтан» в апреле 1936 г. поставил Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в июне 1936 г. — Большой театр СССР в Москве. В том же году балет был показан на сцене Самарского академического театра оперы и балета, в 1937 г. — Нижегородского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина. Затем постановки «Бахчисарайского фонтана» регулярно осуществлялись на сценах и главных, и провинциальных театров. Балет стал значительным явлением советской культурной жизни, важнейшим театральным воплощением пушкинского произведения, он стал каноническим театральным прочтением поэмы и даже, в некоторой степени, содержательно был больше знаком рядовому советскому обывателю.

Образы исполнителей главных партий «Бахчисарайского фонтана», запечатленные в фарфоре, стали одними из ранних работ Е. А. Янсон-Манизер, посвященных балету. Среди них — Г. С. Уланова в партии Марии (1937), В. Г. Каминская в партии Заремы (1937), М. М. Михайлов в партии Гирея (1937), Г. С. Уланова в партии Марии (1946), М. В. Колпакчи в партии Заремы (1957)

[7]. Отметим еще раз, что произведения Е. А. Янсон-Манизер при очевидных художественных достоинствах, демонстрируют и все те изменения, которые произошли в искусстве советского фарфора в 1930-е — 1960-е гг. Усложнение форм, многоплановость композиций, динамика, и, в то же время, максимальное приближение создаваемых образов к вкусам и потребностям обывателя, стали основой художественных образов советской пластики.

В 1960-е гг. ленинградский скульптор Анатолий Александрович Киселев (1929–2017) создает серию фарфоровых статуэток к балету «Бахчисарайский фонтан» на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. К этому времени традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета была не просто сложившейся, она стала массовой, включилась в пространство повседневной культуры. Фарфоровая группа по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан» является не единственной работой А. Киселева на театральную тему: в 1960-е гг. он создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка», «Балерина», «Арап»), фарфоровую группу по мотивам балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» («Хан Гирей», «Мария», «Зарема») и статуэтку — героиню из оперы М. П. Мусорского «Хованщина». Но тиражи «Марфы» и «Петрушки» были минимальные; вероятно, было выполнено только несколько пробных образцов. Советскому обывателю эти работы не были известны. Тираж же фарфоровых статуэток «Бахчисарайского фонтана» был достаточен для того, чтобы эти образы стали узнаваемыми [1, с. 34–40]. Самый большой тираж был у фигурки Заремы (илл.8).

В 1941 г. по поэме татарского народного поэта и общественного деятеля Габдуллы Тукая «Шурале» («Али-Батыр») композитором Фаридом Яруллиным был создан балет, премьера которого состоялась в Казани в 1945 г. В 1950 г. балет «Шурале» был поставлен в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, а в 1955 г. — в Большом театре СССР. В 1950-е гг. на Ленинградском заводе фарфоровых изделий скульптор Владимир Исакович



Илл. 8. А. А. Киселев (автор модели). Зарема (балет «Бахчисарайский фонтан»). Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1960-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург



Илл. 9. В. И. Сычев (автор модели). Балерина Н. М. Дудинская в роли Сюимбике в балете «Шурале». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945-1965 гг.», Санкт-Петербург

Сычев (1917–1997) создал статуэтку «Балерина Н. М. Дудинская в роли Сюимбике в балете “Шурале”» (илл.9). Нетрудно заметить, что именно в 1950-е гг. традиция воплощения в фарфоре образов исполнителей главных партий становится массовой: первые исполнители балетов «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан», «Шурале» не были запечатлены в мелкой фарфоровой пластике, советский зритель видел воплощенные в фарфоре образы прима-балерин 1950-х — 1960-х гг.

Одной из поздних работ Е. А. Янсон-Манизер является скульптура «Мая Плисецкая в партии хозяйки Медной горы в балете “Каменный цветок”», выполненная на ЛФЗ во второй половине 1960-х гг. Сам балет «Каменный цветок», написанный Сергеем Прокофьевым в 1950 г. и впервые поставленный на сцене Большого театра СССР в 1954 г., возвратил на советскую сцену традицию создания балетов на русские национальные сюжеты. Сама статуэтка представляет уже новую эстетику — посадка фигуры балерины чрезвычайно изыскана, кисть руки нарочито вытянута и заломлена, что является предвестником поисков 1970-х гг.

Примеры обращения к образам балета в советской мелкой фарфоровой пластике можно продолжать, но, ограничив

предварительный обзор, обозначим основные выводы. Анализ круга работ советских мастеров мелкой фарфоровой пластики 1950-х — 1960-х гг. позволяет утверждать, что тиражируемые фарфоровые произведения в указанный период впервые становятся важной составляющей пространства повседневной культуры. Статуэтки, украшавшие этажерки, буфеты, комоды, стали частью домашнего интерьера, и, благодаря тиражируемости, образы балета были активно включены в пространство дома. Если в случае с базовым кругом сюжетов (дети, простые люди, сказки) мы имеем дело с включением понятных образов в пространство нового советского интерьера, то в случае с произведениями мелкой пластики на темы балета важнейшей становится констатация тенденции проникновения «высокой» культуры (театра, оперы, балета) в пространство культуры обывательной. Эту тенденцию поддерживали средства печати (материалы о триумфах советского балета и новых постановках появлялись на страницах массовых изданий), развивающееся телевидение. Процесс «массовизации» советского балета, начавшийся с постановки первых балетов на «революционную тему» в 1920-е — 1930-е гг., продолжает развиваться в 1950-е гг., и в 1960-е гг. каждый советский гражданин знал, что балет — это национальное достояние⁵.

Примечания:

1 И. А. Крюкова отмечает, правда, что интерес к статуэткам не является полностью новым явлением: «Статуэтке, фигурке из фарфора, фаянса, дерева, стекла после долгого периода забвения возвращаются прежние любовь и внимание. Она постепенно начинает отвоевывать свою давно потерянную роль украшения русского жилища, о чем так поэтично сказал когда-то М. В. Формакровский [статья в сборнике «Русский художественный фарфор. Л., 1924], рисуя уют затерянных усадеб и городских жилищ «разночинцев» начала XIX века» [2, с. 187]. Отметим, однако, что основным отличием интереса к пластике малых форм рассматриваемого периода является ее выпуск в промышленных масштабах, приобретение ею массового характера.

2 В статье аббревиатура ЛФЗ (аббревиатура клейма) используется для указания места производства статуэток — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.

3 Первые шаги антрепризы были связаны с представлением парижской публике русской живописи и оперы. Начало «Русских сезонов» было положено в 1906 г., когда Сергей Дягилев привез в Париж выставку русских художников. В 1907г. в Гранд-Опера состоялась серия концертов русской музыки. Но собственно «Русские сезоны» начались в 1908 г. в Париже, когда здесь была исполнена опера «Борис Годунов». В 1910 г. европейской публике был представлен балет «Жар-птица», в 1911 г. — балет «Петрушка».

4 Эту заметку приводит в воспоминаниях Г. П. Вишневецкая (Вишневецкая Г. П. Галина. История жизни. Смоленск: Русич, 1998. С. 148). Далее Г. П. Вишневецкая продолжает: «Я вспоминаю, как в 1973 году, то есть через 50 лет после постыдного отлучения, вся страна пышно отмечала 100-летие со дня рождения “нашего дорогого, гениального Федора Ивановича”. В Большом театре состоялось торжественное собрание и концерт, в котором я тоже участвовала. Я стояла на сцене, и мне, конечно, в голову не приходило, что через несколько месяцев меня постигнет та же участь что и великого артиста, — что я окажусь в изгнании. За моей спиной во всю огромную сцену возвышался портрет Шалапина и будто оглядывал “народные массы”, когда-то отлучившие и проклинавшие его, а теперь как ни в чем не бывало наперебой взхлеб поющие пирамиды “великому русскому певцу, великому сыну русского народа”».

5 В 1964 г. Юрий Визбор написал песенку «Рассказ технолога Петухова» на заказ для эстрадного номера (спектакля) Евгения Весника. Припев песни стал широко известным и превратился в юмористическую формулу советских достижений:

«Зато, я говорю, мы делаем ракеты
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди, говорю, планеты всей»

(Визбор Ю. Сочинения. М.: Локид, 1999. С. 459).

Список литературы:

1. Иванова Е. В. Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 34–40.
2. Крюкова И. А. Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973. С. 185–211.
3. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
4. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I Международной научной конференции. СПб.: СПбГУТД, 2016. С. 3–10.
5. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
6. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1(54). С. 69–78.
Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. В. В. Стрекалов. Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.

References:

- Ivanova E. V. Razvitiye farforovoi plastiki v 1950–1960 v tvorchestve leningradskogo khudozhnika-farforista A. Kiseleva (Development of Porcelain Plastics in the 1950s — 1960s in the Work of the Leningrad Artist-Porcelain Painter A. A. Kiselev). *Kultura i iskusstvo (Culture and Art)*, 2018, no. 5, pp. 34–40. (in Russian)
- Kriukova I. A. Nekotorye problemy skulptury malykh form. *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury (Issues of Soviet Art and Architecture)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973, pp. 185–211. (in Russian)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog)*. Moscow, Sredi collectorsionerov Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Poslevoenniy inter'er Leningrada kak kulturnyi fenomen (Post-war Residential Interior of Leningrad as a Cultural Phenomenon). *Dizain i khudozestvennoe tvorchestvo: teria, metodica i praktika (Design and Artistic Creation: Theory, Methodology and Practice)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design Publ., 2016, pp. 3–10. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Balet “Krasnyi mak” v prostranstve sovetskoi povsednevnoy kultury (The Ballet “Red Poppy” in the Space of Soviet Everyday Culture). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Rannie balety I. Stravinskogo “Zhar-ptitsa” i “Petrushka” v sovetskom farfore: razvitiye khudozhestvennykh obrazov (Stravinsky’s Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
- Strekalov V. V. (comp.). *Sovetskii balet v rabotakh E. A. Ianson-Manizer (Soviet ballet in the Works of E. A. Ianson-Manizer)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965. 130 p. (in Russian)