

**Шик Ида Александровна**, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

**Shik, Ida Aleksandrovna**, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)

## «ДИАЛОГ С АБСТРАКЦИЕЙ» В ФАРФОРЕ XX–XXI ВЕКОВ

## “DIALOGUE WITH ABSTRACTION” IN THE 20<sup>TH</sup> – 21<sup>ST</sup>-CENTURY PORCELAIN

**Аннотация.** В XX–XXI вв. язык фарфорового искусства переживает радикальное обновление и трансформацию, вбирая в себя опыт новейших художественных течений. В данной статье проводится комплексное исследование абстракции в современном фарфоре на примере произведений, созданных художниками Государственного (Ленинградского) фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (в настоящее время — АО «Императорский фарфоровый завод»). Первым этапом развития «диалога с абстракцией» в искусстве фарфора являются 1920-е гг., ознаменованные сотрудничеством с заводом Василия Кандинского, Казимира Малевича и его учеников — Николая Суетина и Ильи Чашника, а также Николая Лапшина. Наиболее длительной и плодотворной была на заводе деятельность супрематистов, произведения которых пользовались значительным успехом на международных выставках и в экспортной продаже. В конце 1920-х — 1930-х гг. вернувшийся к сотрудничеству с заводом Николай Суетин продолжает в своем творчестве линию беспредметного геометризма, выводя развитие абстракции в фарфоре на новый уровень. В фарфоре «оттепели» абстракция развивается в рамках «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве, интегрируя в себя наработки модерна, ар деко, супрематизма, оп-арта, абстрактного экспрессионизма. К абстракции и переосмыслению орнаментов обращаются такие художники завода, как Людмила Протопопова, Лидия Лебединская, Эдуард Криммер, Владимир Семенов, Нина Павлова, Нина Славина, Владимир Городецкий. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь одновременно рефлексией о традициях модернизма и репрезентацией новаторского авторского видения, примером чего могут служить работы Михаила Сорокина, Сергея Русакова, Юлии Жуковой, Веры Бакастовой и др. Диапазон абстрактных композиций в фарфоре конца XX–XXI вв. широк и разнообразен: это геометрическая и лирическая абстракция, абстрактные пейзажи, декоративные композиции. Таким образом, абстракция может рассматриваться как одно из ключевых направлений в искусстве фарфора XX–XXI вв., в рамках которого художникам удается гармонично сочетать стильный лаконичный дизайн предметов с глубокой философской рефлексией.

**Ключевые слова:** фарфор; абстракция; супрематизм; современный стиль; Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова; АО «Императорский фарфоровый завод».

**Abstract.** In the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, the creative language of porcelain art radically renewed and transformed, absorbing the experience of the modern artistic trends. In the article, the researcher provided a comprehensive study of abstraction in modern and contemporary porcelain using the example of works created by the artists of the State (Leningrad) Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov (currently — Imperial Porcelain Factory JSC). The first stage in the development of the “dialogue with abstraction” in porcelain was in the 1920s, marked by cooperation with the factory of Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, and his students — Nikolai Suetin and Ilya Chashnik, as well as Nikolai Lapshin. The longest and most fruitful activity at the plant was the work of the Suprematists, whose works enjoyed considerable success at international exhibitions and in export sales. In the late 1920s – 1930s Nikolai Suetin, who returned to cooperation with the factory, continued in his work the line of non-objective geometry, bringing the abstraction in porcelain to a new level. In “thaw” porcelain, abstraction was developed within the framework of the “modern style” in decorative and applied art, integrating the traits of Modernism, Art Deco, Suprematism, Op-Art, and Abstract Expressionism. Such artists of the plant as Liudmila Protopopova, Lidiia Lebedinskaia, Eduard Krimmer, Vladimir Semenov, Nina Pavlova, Nina Slavina, and Vladimir Gorodetsky turned to abstraction and reinterpreted ornaments. Abstract compositions have become an integral part of the artistic language of contemporary porcelain, being at the same time a reflection on the traditions of Modernism and a representation of the author’s innovative vision, an example of which can be found in the works of Mikhail Sorokin, Sergei Rusakov, Julia Zhukova, Vera Bakastova, etc. The range of abstract compositions in porcelain of the late 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries is wide and varied: there are some geometric and lyrical abstraction, abstract landscapes, and decorative compositions. The author concluded that abstraction can be considered as one of the key trends in the art of porcelain of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, allowing the artists to harmoniously combine a stylish laconic design of objects with deep philosophical reflection.

**Keywords:** porcelain; abstraction; suprematism; modern style; the State (Leningrad) Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov; Imperial Porcelain Factory JSC.

В XX–XXI вв. язык фарфорового искусства переживает радикальное обновление и трансформацию, вбирая в себя опыт новейших художественных течений. Примером этого может служить обращение к различным видам абстракции в фарфоре, предпринятое как ведущими представителями русского авангарда, так и их «последователями» второй половины XX – начала XXI вв. Целью данной статьи является комплексное исследование абстракции в современном фарфоре на примере

произведений, созданных художниками Государственного (Ленинградского) фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (в настоящее время — АО «Императорский фарфоровый завод»). Ее актуальность обусловлена как востребованностью абстрактных композиций в современном авторском и тиражном фарфоре, так и отсутствием работ, которые освещали бы данную тему начиная с экспериментов авангардистов и заканчивая творчеством художников начала XXI в.

**Абстракция в авангардном фарфоре 1920-х гг.**

В период после Октябрьской революции Государственный фарфоровый завод (бывший Императорский фарфоровый завод) стал центром притяжения для представителей различных художественных направлений. Язык раннего советского фарфора интегрировал в себя как изысканную графичность мирискусников, так и эксперименты кубофутуризма, экспрессионизма, супрематизма, лирической абстракции и ар деко. Стремление к эстетическому преобразованию мира и объединению искусства и производства блестяще воплотилось в фарфоре 1920-х гг., который, однако, выпускался небольшими тиражами и не был доступен широкому кругу покупателей.

В 1921 г. перед отъездом за границу Василий Кандинский сделал для Государственного фарфорового завода несколько эскизов. Три рисунка художника хранятся в отделе «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа, еще два — в частном собрании (опубликованы в: [1, с. 115–116]). На них изображены различные формы сервизных изделий (чайник, молочник, сахарница, чашка с блюдцем, полоскательница) с абстрактными композициями. На данный момент известно пять работ по рисункам художника — это чашки с блюдцами, хранящиеся в нескольких музеях и частных собраниях<sup>1</sup>. Самая известная из них — чашка с блюдцем из Государственного музея керамики «Кусково», расписанная по эрмитажному рисунку. Как отмечают исследователи, «знакомые по станковым произведениям художника абстрактные мотивы размещены на сферах форм в точно рассчитанном ритме. При этом пестротонные локальные красок тонко сгармонизировано, широкие отводки подчеркивают конструкцию предметов и обрамляют композицию. Беспредметные рисунки Кандинского для фарфора притягивают бесконечной, как сама природа, игрой красочных пятен и вибрирующих линий, в которых зашифрованы, по словам С. Даниэля, “знаки ощущений, индексы чувств”» [3, с. 23]. Чашки с блюдцами с абстрактными рисунками Кандинского выпускались заводом в 1921–1922 гг. [2, с. 268].

В период с конца 1922 по 1924 гг. с Государственным фарфоровым заводом активно сотрудничали супрематисты, предложившие как новые формы, так и образцы росписей. Лидер супрематизма Казимир Малевич был привлечен к сотрудничеству с заводом в 1923 г., по инициативе Николая Пунина, занимавшего пост его художественного руководителя. Несколько ранее на заводе начали работать его ученики — Николай Суетин



**Илл. 1.** Чашка с блюдцем с черно-белой композицией. 1923. Автор композиции Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребенин



**Илл. 2.** Тарелка с крестообразной композицией. 1923–1924. Автор росписи Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребенин

(с конца 1922, по приглашению Иосифа Школьника, официально зачислен в штат с 1 марта 1923 [11, с. 7–8]) и Илья Чашник (официально зачислен в штат 9 июля 1923 [11, с. 8]). Предельно точную и емкую характеристику супрематическому фарфору дала художник и историограф завода Елена Данько: «Декоративное использование поверхности сменилось конструктивным построением из цветовых пятен; цель живописи на фарфоре как “украшения” отрицается вовсе; мазок кисти заменяется прямой линией или равномерным покрытием поверхности краской; вместо дугообразных, закругленных линий чехонинской композиции, стремящейся гармонизировать с изогнутой формой чашек, с кругами тарелок, — прямые линии, углы, отрезки прямоугольника и круга; вместо многоцветности и узорности — скупая, сдержанная гамма тонов, своеобразно красивая в своей строгости и лаконичности» [5, с. 17–18].

В 1923 г. Казимир Малевич создает формы чайника, представляющего собой фарфоровый архитектон, и полочашки, напоминающей обычную чашку, разрезанную пополам, с прямоугольной ручкой. Формы Малевича носили концептуальный характер, став своеобразным символом супрематического фарфора. Им также были предложены рисунки, которые переводили на фарфор опытные копиисты завода. Заключенные в черную рамку на белом фоне фарфора композиции художника сохраняют станковый характер, примером чего могут служить тарелка «Динамическая композиция» (1923, вариант картины 1916, Государственный Эрмитаж) и тарелка с супрематической композицией в черно-оранжевых тонах (1923, Государственный Эрмитаж)<sup>2</sup>.

В отличие от Малевича, в работах его учеников форма и роспись составляют единое гармоничное целое, как у опытных художников-фарфористов. Именно у Николая Суетина и Ильи Чашника белизна фарфорового предмета в полной мере становится объектом концептуального осмысления и частью художественного образа. В то же время многие композиции имеют свои прототипы в графических и живописных работах художников, что не отменяет их самоценности.

Предельно эффектна и лаконична роспись чашки с черно-белой композицией Николая Суетина (1923, Государственный Эрмитаж, илл. 1): одна половина предметов дана в черном



**Илл. 3. Чашка с блюдцем с цветными вертикальными линиями. 1923–1924. Автор росписи И. Г. Чашник. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребинин**

мавовом крытье, другая оставлена без росписи. Минимальными средствами художнику удается создать произведение, которое станет источником многочисленных реминисценций в фарфоре «оттепели». Принцип сочетания монохромного крытья различных цветов (черного и голубого) применен Суетиным в сервизе «Контраст» (1934, Государственный Эрмитаж) и впоследствии станет одной из «визитных карточек» фарфора 1930-х гг. На сочетании черных креста и круга с белой поверхностью фарфора построена роспись другой чашки с блюдцем Суетина (1923, Государственный Эрмитаж).

В росписи тарелок с супрематическими композициями художник часто использует вариации близких цветов — черного/серого, красного/оранжевого. Тарелка с крестообразной композицией в красно-оранжевых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж, илл. 2) может рассматриваться как образец виртуозного владения искусством пропорций, колористического лаконизма и стильного модернистского дизайна фарфора. Одновременно она представляет собой идеальный объект для выстраивания ассоциативных рядов, поисков символических смыслов (усиленный красным цветом мотив креста) и различных видов медитации.

В других работах Суетина темные цвета экономно дополнены яркими оттенками, примером чего может служить роспись сервиза с матовыми терракотовыми фигурами (1923, Государственный Эрмитаж), выполненная на переработанной дореволюционной форме «Штандарт». Каждый предмет решен индивидуально, однако объединяющим мотивом служит терракотовый цвет, которым написаны простые геометрические формы [11, с. 11]. Крупный матовый круг удачно подчеркивает несколько тяжеловесную форму чайника. Отличные по форме от остального сервиза чашка с блюдцем декорированы динамичным терракотовым квадратом и черным прямоугольником, а сахарнице достался строгий и элегантный пояс из контрастных супрем. На молочнике художник помещает легкую крестообразную композицию с изогнутой вертикальной осью — мотив, который обыгрывается также в росписи чашки с блюдцем с супрематическими элементами, выполненной в различных оттенках черного.

Произведения Ильи Чашника отличаются большей сложностью композиций, особой эмоциональностью и выразительной динамикой. Примером мастерства работы художника с оттенками одного цвета и гармоничного сочетания формы и росписи может служить сервиз с изображением черной ленты (1923–1924, Государственный Эрмитаж), в котором художник

использует мотивы прямоугольных супрем, изогнутой оси и крестообразных композиций. Сквозной для сервиза является тема широкой черной отводки, которая обрамляет изображения и придает росписи целостность. Илья Чашник очень эффектно использует контрасты дополнительных цветов, примером чего является роспись чашки с блюдцем с супрематической композицией в оранжевом, черном и лиловом тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж). Эти же цвета, но в ином соотношении, использованы им в росписи чашки с блюдцем с цветными вертикальными линиями (1923–1924, Государственный Эрмитаж, илл. 3). Художник мастерски создает здесь иллюзию движения, предвосхищая творческие поиски оп-арта. Тема ранее разрабатывалась Чашником в графической композиции «Движение цвета» (1922, опубликовано в: [15, с. 26]). Любимый супрематический мотив креста обретает у Чашника подлинное метафизическое звучание в росписи тарелки с крестообразной композицией в серо-зеленых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж). Сложные крестообразные композиции, состоящие из множества супрем, нанизанных на вертикальную ось, часто встречаются в живописных работах Чашника и в его росписях фарфора. Примером может служить стопа с крестообразной композицией, выполненной в черных, красных и оранжевых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж).

Первый этап сотрудничества супрематистов с Государственным фарфоровым заводом закончился весной 1924 г., когда в связи с переводом предприятия на хозрасчет значительно сократился штат его сотрудников. Николай Суетин периодически приносил на обжиг свои новые вещи в 1920-е гг., а с 1932 г. занял пост главного художника и стал руководить первой в стране Художественной лабораторией. Супрематический фарфор активно экспонировался на выставках и пользовался значительным коммерческим успехом. К примеру, работы Николая Суетина были представлены на Международных выставках в Париже (1925, серебряная медаль) и в Милане-Монце (1927, диплом). Многие произведения супрематистов тиражировались для экспортной продажи. Как писала Елена Данько в 1929 г., «ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлены от работы, и завод повторяет только их старые образцы» [Цит. по: 3, с. 41].

В 1921–1924 гг. ряд абстрактных композиций для росписи фарфора создал Николай Лапшин. Работы художника синтезируют принципы различных авангардных движений (ку-



**Илл. 4. Чашка с блюдцем «Сдвиг». 1923. Автор композиции Н. Ф. Лапшин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребинин**



**Илл. 5. Сервиз «Супрематический с голубым». 1930. Автор росписи Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф Д. В. Сироткин**

бизма, футуризма, супрематизма), сближаясь эстетикой европейского ар деко. В их основе — динамичные простые формы. Сопоставление черного с яркими желтым, розовым, зеленым цветами придает его произведениям декоративное звучание. Примером могут служить сервизы «Черное с розовым» (1923), «Идеал» (1923), чашка с блюдцем «Сдвиг» (1923, илл. 4), тарелка «Черное с синим» (1923, все — Государственный Эрмитаж). «Росписи Лапшина — работы профессионала, мастера, владеющего навыками прикладного, по сути дизайнерского, оформления предметов, более других общеевропейским модным стилем направлениям» [3, с. 39].

### Поздний супрематизм и фарфор 1930-х гг.

Советский фарфор 1930-х гг. отличается форменным и цветовым лаконизмом в сочетании с развернутой наративностью. 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. Опыт супрематизма в области формообразования, построения композиции и работы с цветом оказал значительное влияние на формирование его художественного языка. В 1931 г. на Государственном фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова была организована первая в стране Художественная лаборатория, создававшая как уникальные работы, так и образцы для массового производства и других заводов, которую в 1932 г. возглавил Николай Суетин.

В фарфоровых композициях Суетина 1930-х гг. можно выделить два основных направления: это фигуративный пост-

супрематизм, эстетически близкий метафизической живописи, и беспредметный геометризм, выведивший поиски в области абстракции в фарфоре на новый уровень. В росписи сервиза «Супрематический с голубым» (1930, Государственный Эрмитаж, илл. 5) художник экономно размещает прямоугольные супремы (голубые, красные, серые) на тонких вертикальных осях, подчеркивая строгие цилиндрические формы предметов. Необходимый элемент разнообразия вносит чашка с блюдцем, декорированная изображением треугольника, задающего стремительное движение вверх. В сервизе «Агро-город. Орнаментальное построение» («Тракторный») (1931, Государственный Эрмитаж) актуальная для той эпохи тема интенсивного развития и механизации сельского хозяйства реализуется посредством разноцветных полос монохромного крытья, небольшая часть из которых дополнена стилизованными изображениями тракторов и вспаханного поля (на подносе).

Николай Суетин также активно разрабатывал новые формы. В 1932–1933 гг. им были созданы формы ваз, развивающих тему архитектора. Если чайник Малевича служит фарфоровым памятником авангарду [2, с. 271], то вазы-«суетоны» могут рассматриваться как символ позднего супрематизма. Суетиним также были созданы вазы плавных овальных форм и элегантный чайный сервиз «Крокус» (1935), в котором творчески переосмыслены очертания давшего ему название цветка. В 1930-е гг. одним из любимых мотивов супрематического фарфора становится «ситчик» — декор из небольших прямоугольных супрем, которые упорядоченно, но в то же время предельно живописно размещаются на поверхности фарфоровых предметов. Подобный тип композиции встречается уже в ранних графических работах Суетина с одноименным названием «Супрематические формы» (1921–1922), однако в фарфоре 1930-х гг. он приобре-



Илл. 6. Предметы сервиза «Контраст». 1959. Автор формы В. Л. Семенов, автор росписи Н. М. Павлова. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребинин

тает особую четкость и строгость. Примером может служить ваза «Ситчик» овальной формы, декорированная оранжевыми, черными и желтыми супремами (около 1935, Государственный Эрмитаж).

Николай Суетин занимал должность главного художника до 1952 г., активно помогая молодым авторам, пришедшим на завод, формировать свою творческую индивидуальность. Большинство из них вспоминали о нем с благодарностью, а некоторые непосредственно называли своим учителем. Опыт супрематизма читается во многих произведениях 1930-х гг., в числе которых такие известные работы, как сервиз «Металл» (1930, Государственный Эрмитаж) Михаила Моха и ваза «Урожай» (1936, Государственный Эрмитаж) Любви Блак. Абстрактные композиции супрематистов окажут значительное влияние на формирование стиля советского фарфора периода «оттепели».

### Абстракция в «оттепельном» фарфоре

Период хрущевской «оттепели» — время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли яркое отражение в различных видах искусства. Развернувшееся в 1950-х – 1960-х гг. массовое строительство и «демократизация быта» потребовали формирования адекватной им предметно-пространственной среды. «Современный стиль» эпохи «оттепели» наиболее последовательно проявился именно в декоративно-прикладном искусстве [10, с. 3–6], для которого важную роль играло наследие русского авангарда. В искусстве фарфора «оттепель» выразилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм* [6].

1950-е – 1960-е гг. в советском искусстве характеризуются ростом интереса к абстракции, которая в перспективе станет одним из ключевых направлений «неофициального» искусства. Оригинальные варианты абстрактного искусства в этот период развивают Евгений Кропивницкий, Юрий Злотников, Борис Турецкий, Элий Белютин, Евгений Михнов-Войтенко и др. Как отметил Юрий Герчук, «причин интереса художников (и не только молодых) в это время было, видимо, несколько. И жадный интерес к полузапретному зарубежному искусству, в котором абстрактные направления играли в середине века важную роль, и демонстративная оппозиция официальному «соцреализму». Но наиболее глубокой причиной была, думается, весьма острая на переломе художественного сознания потребность разобраться в своем творческом арсенале, выделить и изучить первоэлементы живописного языка, исследовать законы выразительности для нового художественного синтеза. Живопись обновлялась, и ее устремление к более открытым и острым выразительным средствам требовало такого анализа неизобразительных корней выразительности, возможностей ритма, фактуры, цвета» [4, с. 110]. При этом в официальном эстетическом дискурсе абстракция была главной мишенью критики, крайним воплощением «буржуазного формализма». Свообразным апогеем неприятия абстракции и близких к ней авангардных экспериментов стала печально знаменитая выставка «30 лет МОСХ» (1962), ставшая, по мнению ряда исследователей, началом конца либерализации культурной жизни.

Неизобразительные формы, считавшиеся недопустимыми в станковой живописи и скульптуре, получили «право на жизнь» в декоративно-прикладном искусстве — фарфоре, керамике, художественном стекле, тканях. В январе 1959 г. Н. Жуков в статье «Искусство и современность» «выдвинул тезис, не принятый критикой, однако, безусловно, уже широко распространенный среди художников-прикладников: «Ведя борьбу с



Илл. 7. Предметы сервиза «Жемчужина». 1964. Автор формы С. Е. Яковлева, автор росписи Н. П. Славина. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, серебрение © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теренин

абстракционизмом как с бессмысленным и вредным течением станкового искусства, следует сказать о возможном его использовании в декоративно-прикладном искусстве... Ведь когда мы видим в оконных драпировках или, скажем, в обивочной ткани элементы реальных вещей, которые ломаются естественными складками материи и теряют свой смысл, то это плохо. Именно это становится формализмом, ибо предметное изображение теряет свое назначение» [Цит. по: 10, с. 54–55].

Роспись сервиза «Контраст» (1959, Государственный Эрмитаж, илл. 6), выполненная Ниной Павловой на стильной и динамичной форме Владимира Семенова «Эллипс», является одним из самых ранних примеров обращения к абстракции в «оттепельном» фарфоре, в котором прослеживается влияние супрематизма и оп-арта. Красное крыльце противопоставлено белой поверхности фарфора; орнаментальные пояски, расположенные елочкой или ромбиком, разной степени цветовой интенсивности, позволяют создать ощущение движения. Сервиз экспонировался на Международной выставке керамики в Остенде (1959). Сходный мотив используется художником и в росписи чашки «Пестрый фриз» (1960, Государственный Эрмитаж). Ранее тема геометрической абстракции и сопоставления «контрастных элементов» развивалась художником в росписи сервиза «Полосатенький» («Мозаичный») (1957, Государственный Эрмитаж), который был награжден почетным дипломом на Всемирной выставке в Брюсселе (1958) [6, с. 89].

Как своеобразный *homage* «Черному квадрату» Казимира Малевича и супрематическому фарфору воспринимается роспись чашки с блюдцем (1960) и сервиза «Черные квадратики» Людмилы Протопоповой (1962, оба — Государственный Эрмитаж): крохотные квадратики задорно разбегаются по белой поверхности предметов. Вариацией этого мотива стала чашка с блюдцем «Красные квадратики» (1960, Государственный Эрмитаж). В росписи сервиза «Бирюзовый» (1962, Государствен-

ный Эрмитаж) голубые и белые с золотыми зигзагами квадраты превращаются Людмилой Протопоповой в упорядоченные клетки шахматной доски.

Творческим поискам Николая Суетина близка роспись сервиза «Черно-зеленый» (1964, Государственный Эрмитаж) Нины Славиной: крупные статичные черные и зеленые полосы чередуются с контурами геометрических фигур, заполненных узором, повторяющим формы каждой из них. Здесь «чувствуется поиск совершенных пропорций, архитектоники цветовых и линейных сочетаний» [17, с. 21]. Сходный мотив ранее использовался художником в орнаментальных фризах сервиза «Агаты» (1963, Государственный Эрмитаж).

Помимо геометрической абстракции художники обращаются к мотивам, напоминающим органические формы. Тема ленинградской весны звучит в росписи сервиза Нины Славиной «Весенние тени» (1959, Государственный Эрмитаж): художник помещает разноцветные изогнутые полосы (голубые, розовые, желтые), отдаленно напоминающие стволы деревьев, на фоне динамичных голубых мазков. «И вот однажды ранней весной я шла через садик недалеко от завода. День солнечный, яркий, прозрачный. Стволы деревьев светло-желтые, голубые, зеленые, сиреневые и тени от них синие-синие. Все пело вокруг. Я принесла все это на завод, и родился сервиз “Весенние тени”. Сервиз прошел все туры конкурса и попал на Международную выставку керамики в Остенде (1959)», — вспоминала Славина [Цит. по: 17, с. 16]. Хотя в основе росписи лежит конкретный мотив, по своему решению она близка абстрактному экспрессионизму. В росписи сервиза «Жемчужина» (1964, Государственный Эрмитаж, илл. 7) Славина создает концентрический узор из неправильных концентрических овалов и волнистых линий различными оттенками черной краски и серебром. «Настоящая жемчужина, которую она увидела у греческого мальчика на берегу Эгейского моря, претерпев воздействие фантазии художника, превра-



тилась в образ волнующий и таинственный, как таинственна сама идея рождения» [17, с. 25]. Сходный прием применен художником в росписи сервиза «Феникс» (1964, Государственный Эрмитаж). Активное использование Ниной Славиной черного цвета может рассматриваться как часть своеобразной «моды» в фарфоре и керамике, формированию которой способствовала знаменитая ваза «Кристалл» (1956, Государственный Эрмитаж) Владимира Семенова [10, с. 33].

Экспрессивные, тяготеющие к контрастам формы Владимира Семенова нередко дополнялись авторской росписью. Легкостью и изяществом отличается роспись сервиза «Цветная пленка» (1959, Государственный Эрмитаж) на форме «Утро», построенная на чередовании разноцветных треугольных и каплевидных фигур, переходящих в тонкие расходящиеся линии, в которой чувствуется близость эстетике ар деко. Мотив разорванной спирали обыгрывается художником в сервизе «Движение» (1960, Государственный Эрмитаж): белую поверхность фарфора украшают три концентрические линии (красная, золотая, черная), усиливая заложенную в форме «Эллипс» динамику. Конусообразная форма «Вечерний» сервиза «Ритм» (1961, Государственный Эрмитаж) подчеркивается посредством трехкратного повторения в росписи сужающейся кверху арки черного и красного цветов. Любимый Владимиром Семеновым мотив спирали обыгрывается им в вазе «Серебристая» (1963, Государственный Эрмитаж, илл. 8), роспись которой выполнена глазурью по бисквиту и отсылает к супрематическому «белому на белом».

**Илл. 8. Ваза «Серебристая». 1963. Автор формы и росписи В. Л. Семенов. Бисквит; роспись глазурью по бисквиту © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребенин**



**Илл. 9. Предметы сервиза «Праздничный». 1962–1963. Автор формы и росписи Э. М. Криммер. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребенин**

Тенденции органического модернизма в фарфоре «оттепели» последовательно воплощаются в нерасчлененных, «оплывших» формах, созданных Эдуардом Криммером. В сервизе «Праздничный» (1963, Государственный Эрмитаж, илл. 9) узкое горло предметов внизу как будто расплывается в широкое тулово; небольшие ручки и носики являются единым целым с формой, словно вырастая из нее. Роспись строится на сочетании разноцветных овальных пятен, которые увеличиваются или уменьшаются в соответствии с изгибами форм и создают впечатление движения. Она коррелирует с оп-артом и экспериментами с «сигнальными системами» московского художника Юрия Злотникова, основанными на изучении психологии восприятия. Сервиз получил серебряную медаль на Международной выставке керамики в Праге (1962). В 1960-е гг. художники стремятся создать современные вариации на тему классического для фарфора мотива сетки. Предметы сервиза «Синяя сеточка» (1965, Государственный Эрмитаж) Эдуарда Криммера покрывает кобальтовый геометрический узор из вертикальных, горизонтальных и ломаных линий. Как отметила Наталья Щетинина, кобальтовая сетка «ассоциируется здесь с достижениями индустрии: высоковольтными конструкциями, элементами электропередач, сплетением проводов. Криммер был одним из немногих художников, которому удавалось в хрупком материале поэтизировать промышленный прогресс и технические достижения современности» [2, с. 307].

Примером интереса к неизобразительным мотивам Владимира Городецкого может служить роспись прибора для воды «Декоративный» (1960, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства), построенная на сочетании широких черных и более узких серых полос крышки, декорированных стилизованным флоральным орнаментом, и ярких оранжевых крышек. Мотив использования широких полос крышки, контрастных по цвету белому фарфору, может рассматриваться как продолжение традиций супрематизма в декоративно-прикладном искусстве. Еще одним обращением к супрематизму является роспись прибора для воды «Ситчик» (1960, Новосибирский государственный художественный музей). Вытянутые черные и серые овальные пятнышки очень упорядоченно и в то же время живописно размещены художником на поверхности предметов, напоминая геометрический орнамент в работах Николая Сутина 1930-х гг.

В 1960-е гг. художником создан ряд vaz, демонстрирующий его интерес к абстрактным композициям. В росписи вазы «Голубое в белом» (1962, Государственный Эрмитаж) овальные пятна светлого кобальта становятся единым целым с рифленой фарфоровой поверхностью. Очень эффектна ваза «Сумерки» (1962, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства): черная краска словно свободно растекается по фарфоровой поверхности так же, как и сумерки постепенно вытесняют дневной свет. Более сдержанной и упорядоченной является роспись вазы «Узоры» (1962, Государственный Эрмитаж), построенная на сочетании вытянутых вертикальных и горизонтальных клеток с бледно-голубыми и коричневыми краями и заполняющих их пятен неправильной формы. Роспись вазы «Белые спирали» (1962, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник) с динамично развертывающейся спиральной композицией по кобальтовому фону можно рассматривать как реминисценцию к вазе «Морская» Владимира Семенова (1957, Государственный Эрмитаж), завоевавшей Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе (1958).

В некоторых случаях абстрактный характер приобретают «пейзажные» росписи Городецкого, посредством цветовых сочетаний передавая избранный им природный мотив. Например, в росписи вазы с символическим названием «Оттепель» (1962, Государственный Эрмитаж) белую поверхность тулова опоясывают неровные линии различных оттенков синего, оживленные редкими мазками красного. К этой же «серии» можно отнести вазы «Весна» (1962) и «Земля» (1962, обе — Государственный Эрмитаж, илл. 10). Роспись последней особенно близка к популярным в керамике «оттепели» экспериментам с цветными глазурями, дающими непредсказуемые эстетические эффекты. Ваза «Весна» экспонировалась на Международной выставке керамики в Праге (1962).



Илл. 10. Ваза «Земля». 1962. Автор формы и росписи В. М. Городецкий. Фарфор; роспись подглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребинин

### Абстракция в современном фарфоре

Фарфор конца XX – XXI вв. отличается обостренной декоративностью, экспрессией формы и цвета, обилием историко-культурных и художественных реминисценций. На старейшем в России фарфоровом предприятии работает множество талантливых мастеров, каждый из которых обладает яркой, узнаваемой творческой манерой. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь рефлексией о традициях модернизма — с одной стороны, и репрезентацией новаторского авторского видения — с другой. Нередко художники обращаются к абстракции в рамках тематических выставочных проектов, таких как экспозиции «Вокруг квадрата» (2005, Государственный Эрмитаж) [3], «Императорский фарфоровый завод. Диалог эпох» (2014, ГМЗ «Царицыно») [8], «Декоративный минимализм. “Оттепель” в советском фарфоре» (2020, Государственный Эрмитаж) [6].

В творчестве Михаила Сорокина традиции авангарда служат источником вдохновения и одновременно — объектом постмодернистской реинтерпретации. Формы супрематических архитекторов с легкостью прочтываются в сервизе «Орион». Предложенные автором варианты росписи отличаются суровым лаконизмом, сдержанным колоритом и четкой выверенностью пропорций — таковы сервизы «Нефритовый» и «Город» (1989, оба — Государственный Эрмитаж). Тема архитектора, смягченная мотивами цилиндра и сферы, прочтывается и в формах сервиза «Инверсия». Авторская роспись «Инверсия» (1992, Государственный Эрмитаж) строится на сочетании кобальтовой растяжки и геометрических фигур, которые словно парят в космическом пространстве.



Одна из любимых тем художника — это механика, машинерия, которая обыгрывается им как в трактовке форм, так и в абстрактных росписях, некоторые из которых напоминают знаменитые контррельефы Владимира Татлина [13, с. 13]. Такова серия чашек с блюдцами «Механический вояж» (1997, Государственный Эрмитаж), решенная в черном и серебристом цветах. В серии тарелок «Арт-механика» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод»; частная коллекция) интерпретация темы обогащается эффектной полихромией и выраженным динамизмом. «Верх, вниз, вправо, влево, /Трепетание или взлет/Но неверны ощущения. Все вращение» [13, с. 141]. В серии тарелок «Металл» (2011, частная коллекция) остроконечная геометрия экспериментальных форм автора словно трансформируется в сложную абстрактную композицию, отливающую металлическим блеском позолоты и серебрения. «Интересна и фундаментальна тема металла. Металл интегрирован во все сферы человеческой жизни. Индустрия, поля сражений, история, музыка, литература. Век бронзовый, железный — знакомые нам вехи человеческой цивилизации» [13, с. 141]. «Сердце металла» — розово-золотая змея, кольцами обвивающая хитросплетенная механических деталей, которая символизирует искушение, соблазн и одновременно — знание и мудрость.

В более поздних работах художник отдает дань органической абстракции. Росписи серии тарелок «Yes» (2012, частная коллекция), выполненные в мягких и нежных тонах (розовый, голубой, золотой, зеленый, желтый) наполнены ощущением жизни и непрерывной трансформации. Источником вдохновения художнику служат образы античной мифологии и мотивы четырех стихий — воздуха, воды, земли, огня, наделенные эзотерическим символизмом. Особенно эффектна «Солнечная ладья», вызывающая ассоциации со старшими арканами карт «Таро». «Солнечный блик/Веселится, порхает/Бабочкой на ладони» [13, с. 140]. Солнце и огонь в трактовке художника воплощают собой тепло и свет, необходимый для всего живого. Предложенные в серии тарелок «Yes» мотивы получают развитие в форме и предельно лаконичной росписи сервиза «Yes» (2017, АО «Императорский фарфоровый завод»), обретая трехмерность и материальность.

Творчество Михаила Сорокина — это своего рода «философский фарфор», вызывающий разнообразные историко-культурные ассоциации и побуждающий к рефлексии. «Мир образов, создаваемых художником, возвышенный, парадоксальный и открыт для осмысления. Поиск ответов на актуальные вопросы, попытка заглянуть в завтра или в прошлое. Так или иначе это работа со временем, самым таинственным элементом окружающего нас мира» [13, с. 141].

Наследие авангарда становится предметом рефлексии и в творчестве Сергея Русакова. В серии блюд «Графика» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») художник продолжает традиции создания черно-белого фарфора, идущие от работ Сергея Чехонина и Николая Сутина. Для Сергея Русакова поверхность фарфоровых блюд становится эквивалентом графического листа, на котором он размещает динамичные геометрические формы, написанные так, что они кажутся выполненными пастелью или углем. В росписи вазы «Круги I» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») разделенный на несколько неравных секторов круг совмещает в себе элементы графической фактурности и случайные эффекты от растекания краски. В серии пластов «Супрематизм» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») художник работает с тремя цветами, ключевыми для данного авангардного направления — белым, черным, красным. Красные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, узкий прямоугольник) яростно врываются в неровные формы черных четырехугольников, напоминающих знаменитый «Черный квадрат». В росписи вазы «Красная» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») красный цвет, слегка смягченный люстром, приобретает агрессивный, революционный характер в росписи, живописными средствами имитирующей абстрактный коллаж.

Композиции Сергея Русакова заставляют вспомнить стремление авангарда к тотальному переустройству окружающего мира посредством революционных изменений в социуме

и культуре, к «победе над Солнцем». Это анархистское измерение супрематизма великолепно передано в монохромных работах художника, приглашающих зрителя в темное космическое небытие. Художник-историк, мастер постмодернистской цитатности, тонкий график Сергей Русаков словно переносит нас в тревожную атмосферу 1910-х — 1920-х гг., невольно заставляя задуматься и над внутренней сутью нашего времени.

Термин *декоративный минимализм* и принцип «меньше — значит больше» может быть с полным основанием быть применен к работам Юлии Жуковой. Ее авторские формы отличаются простотой и лаконичностью силуэтов, фактурной поверхностью, создающей впечатление рукотворности. Творчество художника — это глубоко личный «диалог с абстракцией» с использованием выразительных средств фарфорового искусства. Ее вдохновляют четкость и строгость супрематических построений, а также лирический абстракционизм Василия Кандинского и Жоана Миро.

В росписи сервиза «Time» (2001, АО «Императорский фарфоровый завод») художник обыгрывает мотив черного квадрата, сочетая его с тонкими графическими линиями-стрелками, которые подчеркивают тему движения времени. Строгая и лаконичная композиция, обладающая великолепной графической четкостью и точностью ритма, построена на взаимодействии черного и белого цветов. Близка по решению роспись сервиза «Угол отражения» (2001, АО «Императорский фарфоровый завод»): динамичные черные острые уголки украшают белую поверхность фарфора, вторя форме ручек предметов. Росписи сервизов вызывают ассоциации не только с супрематизмом, но и с «оттепельным» фарфором (сервиз «Ритм» Владимира Семенова) и керамикой (сервиз с черно-белой росписью Владимира Ольшевского, 1960-е). В росписи ваз «Черное и розовое» (2011, Музей авторского фарфора), которая развивает ранее найденные художником мотивы, Юлия Жукова одновременно отдает дань супрематизму и близким ар деко экспериментам Николая Лапшина.

В росписи сервиза «Кандинский line» (2000, АО «Императорский фарфоровый завод») Юлия Жукова акцентирует внимание на линейном начале композиций мастера лирической абстракции Василия Кандинского. Роспись великолепно гармонирует с новаторской формой «Инверсия» Михаила Сорокина. Однако работа Юлии Жуковой отличается большей рациональностью и колористической сдержанностью, чем эскизы для фарфора самого Кандинского. В композициях «Miro» и «Joan» (2016, обе — АО «Императорский фарфоровый завод») художник обращается к творческому наследию мастера абстрактного сюрреализма Жоана Миро. Авторские формы Юлии Жуковой, на которых выполнены росписи, кажутся столь же архетипическими, как и образы Миро.

Серия тарелок «Другое время» (2015, частная коллекция, илл. 11) создана с применением авторской техники декорирования шелкографной деколью (или, как иронично называет ее художник, «бумажкотерапии»), которая вносит в росписи элемент сюрреалистического автоматизма, позволяющего добиваться непредсказуемых эстетических эффектов. «Другое время» — абстрактный коллаж в фарфоре, составленный из различных геометрических фигур с неровными краями. Колористическое решение росписи — фиолетовый, синий, золотой, голубой, серый цвета — создает ощущение «космичности», перенося зрителя не просто в другое время, но в иномирное пространство, и погружая его в глубокую медитацию. Более декоративным характером обладают сервиз «Красное и золотое» (2014, частная коллекция) и комплект «Бирюзовый» (2012, частная коллекция), также выполненные с применением «бумажкотерапии».

Абстрактные пейзажи Юлии Жуковой с их кажущимися спонтанными и непредсказуемыми потеками краски развивают характерное для фарфора «оттепели» стремление передать общее впечатление от изображаемого и мастерски воспроизводят образ и атмосферу того или иного месяца года, природного явления или времени суток. Композиция «Февраль» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») и одноименная ваза, роспись которых сочетает живописные потеки коричневой краски с цифрованной позолотой, может рассматриваться как



Илл. 11. Серия тарелок «Другое время». 2015. Автор росписи Ю. Л. Жукова.  
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота.  
Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург. Фотограф В. С. Теренин

воплощение знаменитых строк Бориса Пастернака «Февраль! Достать чернил и плакать», идеально соответствуя настроению поэтического произведения. Подсвечник «Рыба», входящий в композицию, напоминает о том, что 20 февраля входит в силу зодиакальный знак рыб, представители которого отличаются непростым характером и в то же время — творческой одаренностью. Композиция «Течение» (2020, Государственный Эрмитаж), построенная на сочетании нежно-голубого люстра и позолоты, напоминает о таянии льда и снега при переходе от зимы к весне, когда все меняется и приходит в движение. Ее можно соотнести с известной сценой из фильма «Чистое небо» (1961), в которой «оттепель» в природе символически демонстрировала перемены в социально-политической жизни.

Произведениям Веры Бакастовой свойственны обостренная декоративность и лаконизм. В серии тарелок «Смешно» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод») художник обыгрывает эффекты от растекания красок, дополняя их простыми неизобразительными формами. Очень деликатная в колористическом отношении роспись отличается акварельной легкостью и особой живописностью. Роспись вазы «Антонио» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод»), напротив, яркая и броская: в ней объединились стилизованные цветы, разноцветные прерывистые ленты и ассиметричные геометрические фигуры. Сочетание неизобразительных мотивов и условных цветов будет впоследствии активно использоваться художником в декоре ваз. Роспись сервиза «Джаз» (2012, АО «Императорский фарфоровый завод») напоминает абстрактный пейзаж в стилистике «наивного искусства», привлекающий своей яркой, жизнерадостной колористической гаммой: это лиловый, голубой, желтый, оранжевый, зеленый цвета. Аналогичное стилистическое решение предложено художником в росписи сервиза «Синий» (2015, АО «Императорский фарфоровый завод»), однако за счет более сдержанного цветового решения с активным применением кобальтового крытья роспись кажется строже.

Для более поздних работ Веры Бакастовой характерны строгий аскетизм колористического решения, интерес к ритмично повторяющимся неизобразительным формам, эксперименты с пуантилистской росписью глазурию. Примером может служить серия ваз «Фокус» (2017–2019), построенная на эффектном контрасте кобальта и позолоты. Как справедливо отметила Инна Майстренко, «ритм, как основа художественного языка, движение, асимметрия послужили главными импульсами в разработках орнаментов ваз из серии “Фокус”. Художник работает с кобальтом свободно, его фактура пронизана движением, динамикой, узорами размашистых штрихов и легкими стремительными росчерками, не сглаживающими шероховатый след кобальтового карандаша. Насыщенный, четкий, графически тонко проработанный декор хорошо держит форму, придавая изделиям завершенность и в то же время свежий, современный характер» [2, с. 331]. В композиции «Дождь» (2020, АО «Императорский фарфоровый завод»), которая включает в себя вазу и блюдо, голубые и нежно-сиреневые овальные пятна и блестящие кружочки глазури словно капли дождя покрывают поверхность предметов, придавая произведению мечтательное

весеннее настроение. Роспись вазы по своему цветовому и композиционному решению ассоциируется с работой Владимира Городецкого «Голубое в белом» (1962). Близкую трактовку темы абстрактного пейзажа художник предлагает в состоящей из блюда и ваз композиции «Primavera» (2020, АО «Императорский фарфоровый завод») — еще более динамичной, решенной в мягких и теплых цветах.

Помимо уникальных авторских работ, абстракция находит применение в тиражной продукции АО «Императорский фарфоровый завод». Здесь можно выделить два направления: первое — это создание современными художниками оригинальных абстрактных композиций, предназначенных для тиражирования (коллекция чашек «Движение» (2020) Веры Бакастовой), второе — это репродуцирование/исполнение произведений по мотивам работ художников-авангардистов, сотрудничавших с заводом (тарелки, чашки с блюдами, пепельницы, исполненные Вероникой Ветровой по рисункам Казимира Малевича, Николая Суетина, Льва Стенберга).

## Заключение

Итак, в развитии «диалога с абстракцией» в искусстве фарфора можно выделить несколько основных этапов. Первым являются 1920-е гг., озаглавленные сотрудничеством с заводом Василия Кандинского, Казимира Малевича и его учеников — Николая Суетина и Ильи Чашника, а также Николая Лапшина. Наиболее длительной и плодотворной была на заводе деятельность супрематистов, произведения которых пользовались значительным успехом на международных выставках и в экспортной продаже. В конце 1920-х — 1930-х гг. вернувшийся к сотрудничеству с заводом Николай Суетин продолжает в своем творчестве линию беспредметного геометризма, выводя развитие абстракции в фарфоре на новый уровень. В период «оттепели» абстракция в фарфоре развивается в рамках «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве, интегрируя в себя наработки модерна, ар деко, супрематизма, оп-арта, абстрактного экспрессионизма. К абстракции и переосмыслению орнаментов обращаются такие художники завода, как Людмила Протопопова, Лидия Лебединская, Эдуард Криммер, Владимир Семенов, Нина Павлова, Нина Славина, Владимир Городецкий. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь одновременно рефлексией о традициях модернизма и репрезентацией новаторского авторского видения, примером чего могут служить работы Михаила Сорокина, Сергея Русакова, Юлии Жуковой, Веры Бакастовой и др. Диапазон абстрактных композиций в фарфоре конца XX — XXI вв. широк и разнообразен: это геометрическая и лирическая абстракция, абстрактные пейзажи, декоративные композиции. Таким образом, абстракция может рассматриваться как одно из ключевых направлений в искусстве фарфора XX–XXI вв., в рамках которого художникам удается гармонично сочетать стильный лаконичный дизайн предметов с глубокой философской рефлексией.

## Примечания:

<sup>1</sup> В их числе чашки с блюдами с безмянными абстрактными композициями (Государственный русский музей, Государственный музей керамики «Кусково», частное собрание), чашки с блюдами «Городок» (ГИМ), «Кораблик», «Пейзаж» (частное собрание) [3, с. 24].

<sup>2</sup> С перечисленными в статье произведениями из собрания Государственного Эрмитажа и других музеев можно ознакомиться на сайте Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/>

## Список литературы:

1. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е. М.: Советский художник, 1975. 338 с.
2. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / А. В. Иванова и др. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. 392 с.
3. Вокруг квадрата: каталог выставки / Т. В. Кудрявцева, Т. В. Кумзерова и др. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 159 с.
4. Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. 416 с.
5. Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. Художественный фарфор : каталог / Авт. вступит. ст. Е. Я. Данько. Л., 1938. 84 с.

6. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / Авт. вступ. ст. И. А. Шик, И. К. Майстренко. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. 188 с.
7. Жукова Ю. Фарфоровый дневник. СПб.: Арт-коллекция, 2016. 183 с.
8. Императорский фарфоровый завод. Диалог эпох / Авт. вступ. ст. Е. А. Арсентьева, И. Р. Багдасарова, И. А. Иванова и др. СПб., 2014. 253 с.
9. Каталог советского раздела Международной выставки керамики в Оттенде. М.: Б. и., 1959. 41 с.
10. Красильникова Т. В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода Оттепели: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Москва, 2004. 327 с.
11. Кумзерова Т. В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствоведение. 2019. № 4. С. 6–15.
12. Лансере А. Владимир Городецкий // Декоративное искусство СССР. 1966. № 2. С. 13–15.
13. Михаил Сорокин. Нина Троицкая. Версии: каталог выставки / Авт. вступит. ст. Е. А. Арсентьева. СПб.: Русская коллекция, 2017. 143 с.
14. Ракитин В. И. Николай Михайлович Суетин. СПб.: Palace ed., 1998. 225 с.
15. Ракитин В. И. Илья Чашник: Художник нового времени. СПб.: Palace ed., 2000. 157 с.
16. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник / Сост. В. А. Попов и К. Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 310 с.
17. Чижова И. Б. Нина Павловна Славина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 180 с.
18. Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре: сборник статей / Под ред. О. В. Казаковой. М.: РОССПЭН, 2013. 493 с.
19. Яремич С. Русский авангард — новое всемирное искусство. Хрупкий фарфор «футуристической революции» // Клемп К., Вебер К. FRAGILE — Царские столы и фарфор революционеров: каталог выставки. Франфуркт-на-Майне, Музей прикладного искусства, 2008. С. 306–358.
20. Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto / A. Ivanova, T. Kumzerova et al. Tampere: Vapriikki, 2011. 175 p.

#### References:

- Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s – 1930s)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
- Arsent'eva E. A. et al. *Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versii: katalog vystavki (Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versions: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 143 p. (in Russian)
- Arsent'eva E. A.; Bagdasarova I. R.; Ivanova I. A. et al. *Imperatorskii farforovyi zavod. Dialog epoch: katalog vystavki (Imperial Porcelain Factory. Dialogue of Epochs: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, 2014. 253 p. (in Russian)
- Chizhova I. B. *Nina Pavlovna Slavina*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 180 p. (in Russian)
- Danko E. Ia. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. Khudozhestvennyi farfor : katalog (The State Porcelain Factory Named after M. V. Lomonosov. Art Porcelain: Catalog)*. Leningrad, 1938. 84 p. (in Russian)
- Gerchuk Iu. Ia. *Effekt prisutstviia (Presence Effect)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2016. 416 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. (ed.). *“V sodruzhestve iskusstvu”. K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki (“In the Community of Arts”. To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. 392 p. (in Russian)
- Ivanova A. V.; Kumzerova T. V. et al. *Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto*. Tampere, Vapriikki Publ., 2011. 175 p. (in Finnish)
- Kazakova O. V. (ed.). *Estetika “ottepeli”: novoe v arkhitekture, iskusstve, kul'ture (Aesthetics of the “Thaw”: New in Architecture, Art, and Culture)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013. 493 p. (in Russian)
- Klemp K.; Veber K. (ed.). *FRAGILE. Die Tafel der Zaren und das Porzellan der Revolutionare*. Frankfurt am Main, Museum fur Angewandte Publ., 2008. 416 p. (in German and Russian)
- Krasil'nikova T. V. *Sovremennyi stil' v sovetskom dekorativno-prikladnom iskusstve perioda Ottepeli (Modern Style in Soviet Decorative and Applied Art of the Thaw Period): PhD Thesis*. Moscow, 2004. 327 p. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki (Around the Square: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 159 p. (in Russian)
- Kumzerova T. V. *The Activity of the Suprematists at the State Porcelain Factory: the Main Periods and Concepts. Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 4, pp. 6–15. (in Russian)
- Lansere A. Vladimir Gorodetsky. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1966, no. 2, pp. 13–15. (in Russian)
- Popov V. A.; Pruslina K. N. (ed.). *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaia khudozhestvennaia keramika 1954–1964. Sbornik (Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964. Collection)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 310 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Il'ia Chashnik: Khudozhnik novogo vremeni (Ilya Chashnik: an Artist of the Modern Period)*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 157 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 1998. 225 p. (in Russian)
- Shik I. A. et al. *Dekorativnyi minimalizm. “Ottepel'” v sovetskom farfore (Decorative Minimalism. “The Thaw” in Soviet Porcelain)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2020. 188 p. (in Russian)
- Zhukova Iu. L. *Farforovyi Dnevnik (Porcelain Diary)*. Saint Petersburg, Art-kolleksiia Publ., 2016. 183 p. (in Russian)