

УДК 74.01/09

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-90-99

КОНТУРНЫЙ РИСУНОК КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ МЕТАФОРА ГОРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕНИНГРАДСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИНИМАЛИЗМА¹

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой искусствоведения и педагогики искусства, институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sapanzha@mail.ru

Степанова Дарья Геннадьевна, ассистент кафедры декоративного искусства и дизайна, институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: stepanova-dg@yandex.ru

Ленинградский декоративный минимализм (конец 1950-х – начало 1960-х годов) представляет интересный материал для анализа с точки зрения средств, позволяющих языку искусства выйти на новый уровень символических обобщений минимальными художественными средствами. В статье на основе представлений об изобразительной метафоре как образе, приобретающем в определенном художественном контексте символическую значимость и широкий обобщающий смысл, проводится анализ ряда произведений декоративного, промышленного, театрально-декорационного искусства, демонстрирующих принцип «обратной многозначности» изобразительной метафоры и возможности контурного рисунка, который становится ключевым выразительным приемом при обращении к образам города. В качестве эталонных примеров предлагаются произведения, созданные на Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова. Общие находки мастеров предприятия затем нашли широкое воплощение в продукции производств металлогалантерейной промышленности (завод «Ленинградский Эмальер»). При этом сам мотив контурного рисунка в передаче силуэтов значимых памятников архитектуры имперского периода и современных построек нашел отражение в театрально-декорационном искусстве, вершиной которого является оформление арьерсцены в балете «Ленинградская симфония».

Ключевые слова: декоративное искусство Ленинграда, промышленное искусство Ленинграда, декоративный минимализм, изобразительная метафора, контурный рисунок.

LINEAR DRAWING AS A FIGURATIVE METAPHOR OF THE CITY IN THE LENINGRAD DECORATIVE MINIMALISM WORKS²

Sapanzha Olga Sergeevna, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: sapanzha@mail.ru

Stepanova Darya Gennadyevna, Assistant of Department of Art History and Pedagogy of Art, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Stepanova-dg@yandex.ru

¹ Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х годов и их роль в формировании жизненной среды». Грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами».

² The research was carried out within the framework of grant 23-18-00419 *Enterprises of the artistic industry of Leningrad in the 1940-1960s and their role in shaping the living environment*. Grant of the Russian Science Foundation in the priority area of activity of the Russian Science Foundation *Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups*.

Leningrad decorative minimalism (late 1950s and early 1960s) is an interesting material for analysis. It contained the means that allowed art to reach a new level of symbolic communication with minimal artistic tools. The analysis of a number of works of decorative, industrial, theatrical and decorative art in paper is carried out. The analysis is based on the idea of a pictorial metaphor, which acquires symbolic significance and a broad generalizing meaning in an artistic context. A linear drawing becomes a key expressive technique when referring to the images of the city. The works created at the Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov are offered as reference examples. The general findings of the masters of the enterprise were then widely embodied in the products of the metal and haberdashery industry (the Leningrad Enamel Plant). At the same time, the very motif of the contour drawing in the transmission of silhouettes of significant architectural monuments of the imperial period and modern buildings is reflected in theatrical and decorative art, the pinnacle of which is the design of the backstage in the ballet *Leningrad Symphony*.

Keywords: decorative art of Leningrad, industrial art of Leningrad, decorative minimalism, figurative metaphor, linear drawing.

Введение. Изобразительная метафора как элемент художественного языка

Образы города всегда занимали одно из центральных мест в творчестве ленинградских художников декоративного и промышленного искусства. Архитектурные мотивы как знаковых, так и более частных камерных локаций Петербурга – Петрограда – Ленинграда и специфика их выразительного решения в конкретных произведениях сформировали особые устойчивые формулы, которые можно обозначить как комплекс изобразительных метафор – законченных художественных высказываний, имеющих в своей основе изобразительный образ, рождающий систему ассоциаций у воспринимающего его зрителя.

Более тридцати лет назад в программном сборнике текстов, посвященных метафоре как элементу языковой культуры, Н. Д. Арутюнова обратила внимание на дискурсивное размытие границ концепта метафоры, которой называют любой способ косвенного и образного выражения смысла, бытующего в художественном тексте или в изобразительных искусствах [1, с. 7]. Сегодня в широкий обиход включено понятие «визуальной метафоры», содержание которой, как кажется, искусственно сужено и сведено к знаку или символу в графическом дизайне [2]. В целом можно говорить о разделении двух понятий – «визуальная метафора», которая стала прикладным инструментом брендинга, и «изобразительная метафора», которая все чаще анализируется в контексте социологии медиадискурса. Оба термина имеют локальные смыслы, а потому и определенные ограничения использования.

При анализе произведений советского декоративного и промышленного искусства наиболее эффективно обращение к изобразительной метафоре в ее изначальном значении – как лишнему двусубъектности словесной метафоры образу, приобретающему в определенном художественном контексте символическую (ключевую) значимость и широкий обобщающий смысл [1, с. 22]. В отличие от символа, который имеет неограниченное количество интерпретаций, изобразительную метафору можно свести к какому-то законченному определенному высказыванию [3, с. 198].

С другой стороны, при отсутствии глубины и интерпретационной сложности словесной метафоры изобразительная метафора демонстрирует «обратную многомерность» – ясное вербальное высказывание может быть облечено в разнообразные изобразительные формулы, стилистически различные художественные образы, индивидуальные подходы и мотивы. Даже стандартный набор объектов изображения в случае с изобразительными метафорами города допускает простор творческой интерпретации, а меняющиеся стилистические предпочтения – смену ключевых параметров визуального языка.

В этом смысле интерес представляют процессы, свершившиеся в советском декоративном и промышленном искусстве второй половины 1950-х – первой половины 1960-х годов, – в период перехода от стиля «триумф» к декоративному минимализму «оттепели». Вместе со сменой эстетических координат произошло изменение пластического языка метафорического изображения города как основы и художественного, и идеологического высказывания.

Художественный язык декоративного искусства 1930-х – начала 1950-х годов

Образы города занимали в советском декоративном искусстве достаточно прочное место. В 1930-е – первой половине 1950-х годов памятники Ленинграда часто встречаются в росписи сервизов и ваз. Анализируя круг произведений Государственного фарфорового завода имени М. В. Ломоносова, И. А. Шик отмечает, что уже в 1930-е годы складывается «иконोगрафия» Ленинграда как колыбели революции и города с богатым культурным наследием, которая в начале 1950-х годов приобретает максимальную помпезность и величественность [4, с. 251].

В качестве эталонного произведения стиля «триумф» И. А. Шик называет сервиз «Ленинград» (1953), роспись которого была создана Л. И. Лебединской к 250-летию юбилею города [4, с. 250]. Кобальт и золото на белоснежном фарфоре подчеркивают торжественность события, нарочито ставят произведение советского фарфорового искусства в один ряд с лучшими образцами двухсотлетнего искусства российского фарфора. Но в рамках рассматриваемого сюжета основной интерес в росписи сервиза представляет способ подачи города. Виды города подчеркнута изобразительны и даже несколько фотографичны, они помещены в рамки, чем напоминают уменьшенные станковые картины. Художник отдает предпочтение классическим памятникам, однако сам прием роднит этот комплект с сервизами, расписанными в 1935 году В. П. Фрезе, или работой Т. Н. Беспаловой-Михалевой. На обоих сервизах тщательно выписанные памятники классического Петербурга и нового Ленинграда также заключены в золотые рамки. Роспись сервиза с одноименным названием М. А. Брянцевой 1937 года стоит признать более новаторской – с одной стороны, мастер изображает орудия борьбы пролетариата (серп и молот, труды Ленина), а с другой – помещает виды города, некоторые из которых отдаленно тяготеют к мирикусуснической традиции, однако сами изображения строго ограничены овальными медальонами на туловах предметов чайного набора³.

³ Фотографии всех перечисленных сервизов из собрания Государственного Эрмитажа представлены в статье И. А. Шик, размещенной в открытом доступе на портале E-library: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43046506>.

В подобном походе не было признаков особой ленинградской школы – сплошное крылье и реалистическое изображение памятников классической и современной архитектуры, сцен производственного труда, характерно с разной степенью помпезности и для 1930-х годов, и для послевоенного стиля «триумф». Похожие решения обнаруживаются, например, в росписи чайно-кофейного сервиза «30 лет Советской власти» Первомайского фарфорового завода (автор формы – М. Ф. Паламарчук, автор росписи – М. В. Кухарев) [5, 82–83]. Сервиз представляет классический образец «сталинского ампира» – на туловах чашек и чайников, окрашенных в бордовый цвет, размещены флаги, золотые ветви и звезды, а в овальном медальоне-резерве – изображения, напоминающие фотографии, – словно ударные стройки, промышленные объекты и символы власти тщательно запотоколированы для современников и потомков.

Перечисленные произведения при общности стилистических решений имели еще одну важную особенность – они выпускались незначительными тиражами и в полной мере создавались и выпускались как произведения декоративного искусства. В начале 1950-х годов ситуация изменится – искусство фарфора приобретет черты промышленного искусства, и лучшие образцы будут выпускаться значительными партиями. Складывающаяся система советской технической эстетики отправит художников на производства, где они, руководствуясь принципами большого стиля, создадут ассортиментный ряд образцов фарфоровой и галантерейной промышленности. Настенные плакетки, пудреницы и портсигары завода «Ленинградский эмальер» продемонстрируют, как принципы высокого «медальерного» изображения города могут работать в товарах массового спроса. Реалистические, тщательно прописанные виды города на эмали, обрамленные ажурными рамами или помещенные на крышки настольных пудрениц, представляют тот же прием изобразительной метафоры города, что и в произведениях высокого искусства фарфора. Павильон России в Михайловском саду на настенной плакетке или изображения павильона станции метро «Автово» первой ленинградской красной ветки «притворяются» произведением высокого искусства эмали и металла (см. Приложение, рис. 1). Претензия на помпезность и попытка создать произведения,

визуально связанные с имперским периодом, сочетаются с недорогими материалами и большими тиражами.

Ситуация меняется в середине 1950-х годов с приходом «оттепели». Перечень памятников и их сюжетный канон (памятники классического имперского Петербурга, новые постройки, диалог традиции и современности) не изменятся, но приобретут иное визуальное звучание, определяющее «обратную многомерность» изобразительной метафоры, а сложившаяся индустрия художественной промышленности Ленинграда сделает эту метафору общим приемом.

Контурный рисунок как основа изобразительной метафоры

Первым симптомом смены художественного языка стало свободное расположение изображаемых памятников на фарфоровых произведениях. «Переходный» тип демонстрируют карандашницы Э. М. Криммера «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы» (см. Приложение, рис. 2), созданные, согласно данным каталога продукции Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова, в 1957 году [6, с. 672]. Можно, однако, предположить, что произведения были созданы чуть раньше. На обратной стороне некоторых карандашниц размещена надпись «Ленинград – 250». Юбилей города в 1953 году практически не отмечался, да и произведения мастера в 1952–1953 годы радикально отличались от работ середины десятилетия – это помпезные, сложные по форме вазы «Ко дню рождения И. В. Сталина» (1952), «К 70-летию С. М. Буденного» (1953). Память же о 250-летнем юбилее города продолжала жить еще несколько лет спустя, обретя в общей разработанной визуальной формуле своеобразный исторический маркер произведений.

Сама форма карандашниц представляет промежуточный этап от пышных и подробных в декоре кувшинов, выполненных Э. М. Криммером в середине 1950-х годов (например, сувенирные сосуды «Жар-птица», флаконы «Золотая рыбка», «Царевна-лебедь», «Царевна-лягушка», серии «Сказка» 1956 года), к обобщенным вазам, созданным в 1960 году (вазочки настенные «Ветка», «Корзиночка», «Рассвет»). Уже стремящиеся к обобщенности формы пока дробны – центральный «стакан» обрамляют два объема, на которых размещены сфинксы, расположенные на Универ-

ситетской набережной. Вторая карандашница достаточно лаконична в решении объема, но все же волна усложняет абрис произведения.

Переход к новой эстетике яснее всего читается в росписи. Локальная и деликатная позолота не служит средством придания помпезности, а, скорее, оттеняет выпуклый рельеф (Сфинксы и Ростральные колонны) и достаточно тонкие и изящные графические мотивы. Помещенные на карандашницы изображения Петропавловской крепости и колонны Румянцевского сквера вполне лаконичны, графичны и оставляют значительное пространство белоснежного фарфора. Четко вырисовывается силуэт города, дана новая трактовка неба и воды через символические отметки – горизонталь набережной и два облака. Небольшое количество зелени в росписи придает изображениям города весеннее настроение. Преобладает ручная, живая графика, однако художественный язык композиции в целом еще плотно разработан и насыщен.

Стоит также обратить внимание на значительные тиражи карандашниц (после 1952 года наступила эпоха массового промышленного художественного фарфора), которые позволили включить произведения искусства в пространство повседневной культуры.

В том же 1957 году на Ленинградском фарфоровом заводе были созданы юбилейные флаконы к 50-летию Октября «Ленинградский сувенир» (форма Т. С. Линчевской, роспись Е. Г. Фирсовой), анализ которых убеждает, что переход к новому изобразительному языку свершился (см. Приложение, рис. 3). Форма флаконов уже предельно лаконична, и логичная для значимого события позолота отсутствует, а традиционный сюжетный канон – диалог классических и современных памятников Ленинграда – решен предельно строго и обобщенно. Силуэты даны локальными цветами – Ростральная колонна синими, Финляндский вокзал – красным. Окружающий ландшафт не включен в пространство изображаемого памятника, как в карандашницах Э. М. Криммера, а вынесен отдельным декоративным мотивом круглых крон деревьев, украшающих город, и расположен на тулове флакона плоскостно и фронтально. О великом и значимом для советского человека юбилее напоминает лишь мозаичная цифра «50», расположенная на задней стенке флаконов. Дальнейшее развитие принципов декоративного минимализма

сделает этот новаторский прием (силуэтное изображение памятника на свободном фоне) общим для декоративного и особенно – промышленного искусства. Вслед за ведущими художественными центрами мотив взяли на вооружение промышленные предприятия.

Именно такие решения мы видим в тиражной массовой металлогалантерейной промышленности начала 1960-х годов – продукции завода «Ленинградский Эмальер». В некоторых произведениях памятник представлен целиком, как например, на портсигарах, где контурные изображения памятников Ленинградского модернизма (Финляндский вокзал, Театр юного зрителя) свободно, без всяких «опор» или ландшафтных контекстов размещены на крышке, а в некоторых произведениях изобразительная метафора в форме контурного рисунка доведена до максимально ясного и лаконичного высказывания. На портативной пудренице легким контуром представлена деталь колонны на стрелке Васильевского острова – ростр. Силуэт едва различим на металлической поверхности и усиливает камерный, личный характер восприятия произведения (см. Приложение, рис. 4). Интересно, что такой же мотив – легкий, чуть заметный графический силуэт ростра мы видим в росписи сервиза «Новостройки» 1966 года (форма А. А. Лепорской, автор росписи – А. Н. Семенова). На чайнике, тарелках и чашках среди домов молодого Ленинграда проглядывают его исторические корни: ангелы Ростральных колонн и силуэты зданий Адмиралтейства, намеченные тонкими линиями, обрамляют массивы новых домов и строительные краны. Разнородные элементы объединены монохромным цветовым решением, сочетающим оттенки с лаконичным условным приемом трактовки образов. Одним из наиболее выразительных элементов сервиза является ваза «Ленинград строится», предельная сдержанность решения и строгость линий которой служит поддержкой общего художественно-пластического решения сервиза. Колористическое решение сервиза и вазы предельно лаконично: в них доминируют различные оттенки голубого с краплениями черного и розового цветов [7, с. 196].

Похожие решения, предлагающие представлять образ города через элемент, а не воспроизведение целостной панорамы, обнаруживаются в произведениях художников Ленинградского за-

вода художественного стекла. Так, в разработке пары фужеров «Виды Ленинграда» А. А. Аствацатурьян использует элегантную утонченную форму, акцентируя внимание на тонкой длинной ножке фужера, выделенной рубиновой линией. Ленинград локализуется в двух архитектурных памятниках – Нарвские ворота и Ломоносовский мост. Оба памятника не являются значимыми символами Ленинграда и предстают, скорее, лично окрашенными знаками.

Итак, можно утверждать, что ленинградский декоративный минимализм как совокупность стилистических приемов, определивших облик произведений декоративного и промышленного искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов, в качестве одной из визуальных составляющих взял на вооружение принцип контурного рисунка как изобразительной метафоры города. Появившись в эталонных памятниках искусства, этот прием затем был учтен при разработке товаров массового потребления – галантерейной, текстильной, сувенирной продукции – и стал частью художественной промышленности Ленинграда.

Однако декоративный минимализм, взявший на вооружение контурный рисунок, не ограничился декоративным и промышленным искусством. Один из наиболее ярких примеров рассмотренного типа изобразительной метафоры обнаруживается в искусстве театрально-декорационном – оформлении балета «Ленинградская симфония».

Балет «Ленинградская симфония» и язык декоративного минимализма

Искусство классического балета традиционно рассматривают как часть культурного кода Ленинграда и показатель принадлежности определенному городскому этосу. К концу 1950-х годов балет занял в иерархии советских искусств важнейшее место: оставаясь элитарным искусством, средством международной дипломатии и культурной политики, балет одновременно был включен в пространство повседневности. Публикации в журналах, тиражируемые открытки, значки и спичечные этикетки, интерьерная фарфоровая пластика на темы балета сделали классическое искусство соразмерным человеку даже в бытовых практиках. При этом и хореографические решения, и театрально-декорационное искусство вполне соответствовали актуальным стилевым тенденциям. Переход от хореодрамы к симфониз-

му определил не только смену сюжетных основ и танцевального языка, но и визуальной концепции спектаклей. Классическим примером декоративного минимализма, представленного в пространстве сцены, стало оформление балета «Ленинградская симфония».

Сюжеты классических балетов XIX века представляли собой фантазийные мотивы – таинственная Индия «Баядерки», волшебный замок «Спящей красавицы», туман лесов «Сильфиды» и т. д. Эта традиция классического балета нашла свое продолжение в советских постановках (легендарный восток «Бахчисарайского фонтана», героическая Античность «Спартака», сказочные мотивы «Каменного цветка»), однако начиная с «Красного мака» именно советский балет включил и актуальную социальную проблематику в пространство высокого искусства. Конечно, условность искусства балета определяла высокий пафос выбираемых для либретто сюжетов, в основе которых чаще всего лежала классовая борьба («Пламя Парижа», «Тропой грома»). Война тоже могла стать основой спектакля, однако прямолинейно выстроенные сюжетные линии определяли короткую сценическую судьбу таких балетов («Русский солдат», «Помните!» и др.).

Уникальность и глубина «Ленинградской симфонии» заключалась в том, что метафорический язык балета строился на синтезе трех идей – Великой Войны, Великого Города и Человеческих отношений. При этом визуальный ряд – максимально обобщенный и узнаваемый одновременно, определил, в значительной степени, долгую сценическую судьбу балета.

Балет, поставленный на музыку первой части 7-й симфонии Д. Д. Шостаковича, был впервые показан в 1945 году в постановке Л. Ф. Мясина в Нью-Йорке. Однако широкой известности балет тогда не получил. Всемирно известным стал балет И. И. Бельского 1961 года, первоначально называвшийся «Седьмая симфония». Первые пять представлений балет шел под этим названием, а с 6 июня 1962 года получил название «Ленинградская симфония». Балет оказал существенное влияние на судьбу отечественного искусства и предложил эталонные решения танцевального симфонизма, уходящего от излишней нарративности, перегруженного художественного языка. Хореографическим принципом становится стремление к максимальной лаконичности форм вы-

ражения в противовес реалистической традиции хореодрамы. Нарратив в произведении уступил место выявлению ведущих качеств материала через форму. Характерные для искусства рубежа 1950–1960-х годов задачи добиваться выразительности минимальными средствами, простыми формами, лаконичным колоритом, условностью композиции были в полной мере явлены в «Ленинградской симфонии». «Опираясь на принципы симфонизма XIX века, возвращая танцу право на реализм поэтических обобщений, на сложную их многогранность, хореограф смело видоизменял структурные формы академического балета» [8, с. 313], – эти слова В. М. Красовской о «Ленинградской симфонии», ставшей не только хореографическим событием, но и событием в мире культуры в целом, вполне отражают характерную черту «оттепельного» искусства, а именно изменение структурных форм. Новаторские содержательные принципы восприятия искусства определили его визуальные решения и, соответственно, новые задачи, которые ставились перед художниками – оформителями спектакля.

Оформлением балета занимался не сценограф, а художник плаката М. А. Гордон. Специфические особенности плаката как вида изобразительного искусства – лаконичного и выразительного, во многом определили художественное своеобразие сценических образов «Ленинградской симфонии». Язык плаката тяготеет к узнаваемости, легкой считываемости образов, достижению поставленных задач минимумом выразительных средств. Именно такой подход обусловил метод решения сценической задачи – контурный рисунок шпиля Адмиралтейства и условный абрис набережной (см. Приложение, рис. 5). Ясное и исчерпывающее определение предложенного художником образа дал В. И. Березкин – крупнейший советский специалист по истории театрально-декорационного искусства: «Графическая скупость помогает художнику создать тонкий образ летнего Ленинграда. Условными штрихами он намечает на светлом, белесом заднике шпиль Адмиралтейства, пролеты моста через Неву, линию набережной. Все это только угадывается, причем в самой недоговоренности вдруг обнаруживается эмоциональная точность: мост, набережная, Адмиралтейство кажутся изображенными условными штрихами именно потому, что они тают в зыбкой дымке ленинградской белой ночи» [9, с. 56].

Характер элементов сценографии оставил воздух и пространство, а четкими ритмами лаконичной графики создал общий образ, созвучный сюжетному наполнению и считываемый практически подсознательно. При предельной лаконичности изобразительной графической метафоры образ сценографического решения наполнен историческими реминисценциями, оказавшими влияние на ленинградских художников середины XX века.

Показателен творческий поиск и в эскизах костюмов главных героев: чистые линейные отношения в сочетании с изящной перьевой прорисовкой создают воздушный, полный изящества образ, вместе с тем условный и понятный. Эскизы костюмов выполнены подобно эскизу задников сцены – более конкретной, но той же свободной графикой (см. Приложение, рис. 6).

Колористический отбор для решения визуального ряда балета также представлял строго продуманную систему. Колорит в решении декораций отчасти обращался к визуальному опыту зрителя и соотносился с цветовым кодом Ленинграда-Петербурга, его архитектуры и природы, городской идентичностью, спецификой восприятия цвета жителями северных широт. Пластическое выражение образов балета раскрывалось через обращение к четким линиям, лаконичной геометрии, сдержанной палитре синих и серых оттенков, в которую яростно врывается зловещий красный в сцене нашествия варваров.

Изобразительная метафора города в графическом рисунке в рамках театрально-декорационного решения – легком абрисе шпиля Адмиралтейства и кораблика – в целом повторяет общий подход и ключевой выразительный прием ленинградского декоративного искусства и промышленного дизайна, а потому может быть рассмотрена как эталонное выражение условного «ленинградского стиля» конца 1950-х – начала 1960-х годов.

В начале 1960-х годов звучные и лаконичные абрисы Ленинграда стали активно транслироваться на сувенирной продукции и поддержали короткий по продолжительности вектор на очищение художественного языка произведений, когда излишняя нарративность и детальная, практически документальная проработка изображений уступили место стремлению к максимальной выразительности минимально необходимыми средствами. Воздушные силуэты города, созданные,

казалось бы, небрежным, сиюминутным росчерком пера, стали появляться на сувенирных канцелярских наборах. Тонкие графичные силуэты, аналогичные декорациям «Ленинградской симфонии», появляются в письменных наборах, карандашницах, сувенирных блокнотах. Композиционная структура произведений также зачастую вторит схеме, столь точно найденной в декорации балета: темный прямоугольник фона акцентирован графическим элементом – силуэтом города, размещенным на одной из основных диагоналей как основа произведения и горизонтальная поддерживающая ось, дающая всей композиции равновесие и динамическую убедительность. В качестве горизонтали чаще всего выступают абрисы мостов или декоративная разработка невских волн.

Уже в середине 1960-х годов декоративный минимализм сменит новый художественный язык позднесоветского периода – новый декоративизм, вернувший в новом звучании, в том числе и в тиражное промышленное производство, многообразие цвета, пышность форм и прямолинейно понимаемые реминисценции [10]. Век контурного рисунка как графической метафоры тем не менее продолжится, что можно объяснить универсальностью, простотой и понятностью найденной изобразительной формулы.

Заключение. Контурный рисунок в системе языка декоративного и промышленного искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов

Период декоративного минимализма был непродолжителен, около десяти лет, однако оставил заметный след не только в искусстве, но и в области технической эстетики и дизайна и в целом – в сфере организации жизненной среды. Одним из значимых приемов художественного языка стал контурный рисунок как способ развития изобразительной метафоры. Рождение дизайнера и развитие художественной промышленности сделали возможным транслировать эталонные находки высокого искусства в вещах повседневного спроса, к которым отныне предъявлялись требования соответствия определенному уровню художественной культуры. Заостренные до контуров классические и современные памятники Ленинграда стали элементом оформления художественного и бытового фарфора, металлогалантерейной промышленности, нашли отражение в театрально-декора-

ционном искусстве. Взятые вместе, произведения эпохи декоративного минимализма позволяют говорить о наличии специфических черт этого этапа развития условного «ленинградского стиля».

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / пер. под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; авт. прим. М. А. Кронгауз. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–32.
2. Бердичевский Е. Г. Визуальная метафора в прикладном дизайне // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2012. – № 9. – С. 154–160.
3. Попова О. В. Метафора как когнитивное средство создания визуальной образности // Научные ведомости. – 2017. – № 7. – С. 194–198.
4. Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 2(17). – С. 236–254. – Doi 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015.
5. Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника. – Тверь, 2010. – С. 82–83.
6. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. – СПб.: Глобал Вью, 2006. – Т. 1. – 890 с.
7. Шик И. А. «Мой город»: образы Петербурга – Ленинграда в фарфоре второй половины XX–XXI века // Искусство и дизайн: история и практика: мат-лы VIII Всерос. науч.-практ. конф. – Санкт-Петербург. 25 мая 2023 года / науч. ред. О. Б. Элькан, М. Е. Орлова-Шейнер, сост. П. Н. Ковалев. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2023. – С. 194–204. – Doi 10.54874/9785605054207_194.
8. Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
9. Березкин В. И. Линия – след движения // Театр. – 1964. – № 3. – С. 51–59.
10. Сапанжа О. С. Морфология вещного мира конца 1940-х – середины 1960-х годов и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда [Электронный ресурс] // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – 2023. – № 2. – URL: <https://doi.org/10.21638/spbu19.2023.209>.

References

1. Arutyunova N.D. Metafora i diskurs [Metaphor and discourse]. *Teoriya metaforoy [Theory of metaphor]*. Translation edited by N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya. Introductory article and compilation by N.D. Arutyunova. Author of notes M.A. Krongauz. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 5-32. (In Russ.).
2. Berdichevskiy E.G. Vizual'naya metafora v prikladnom dizayne [Visual metaphor in applied design]. *Sborniki konferentsiy NITs Sotsiosfera [Collections of conferences of the Scientific Research Center Sociosphere]*, 2012, no. 9, pp. 154-160. (In Russ.).
3. Popova O.V. Metafora kak kognitivnoe sredstvo sozdaniya vizual'noy obraznosti [Metaphor as a cognitive means of creating visual imagery]. *Nauchnye vedomosti [Scientific bulletins]*, 2017, no. 7, pp. 194-198. (In Russ.).
4. Shik I.A. Obrazy Leningrada v sovetskom khudozhestvennom farfore 1930-kh – nachala 1950-kh godov [Images of Leningrad in Soviet art porcelain of the 1930s – early 1950s]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2020, no. 2(17), pp. 236-254. (In Russ.), Doi 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015.
5. *Russkiy khudozhestvennyy farfor XVIII – pervoy trety XX veka v sobranii Rybinskogo muzeya-zapovednika [Russian art porcelain from the 18th – first third of the 20th century in the collection of the Rybinsk Museum-Reserve]*. Tver, 2010, pp. 82-83. (In Russ.).
6. Petrova N.S. *Leningradskiy farforovyy zavod imeni M.V. Lomonosova. 1944-2004 [Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. 1944-2004]*. St. Petersburg, Global V'yu Publ., 2006, vol. 1. 890 p. (In Russ.).
7. Shik I.A. “Moy gorod”: obrazy Peterburga – Leningrada v farfore vtoroy poloviny XX-XXI veka [“My city”: images of St. Petersburg – Leningrad in porcelain of the second half of the XX-XXI century]. *Iskusstvo i dizayn: istoriya i praktika. Materialy VIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 25 maya 2023 goda [Art and design: history and practice. Materials of the VIII All-Russian scientific and practical conference. May 25, 2023]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya imeni A.L. Shtiglitsa Publ., 2023, pp. 194-204. (In Russ.), Doi 10.54874/9785605054207_194.
8. Krasovskaya V.M. *Stat'i o balete [Articles about ballet]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1967. 340 p. (In Russ.).
9. Berезкин V.I. Liniya – sled dvizheniya [Line is a trace of movement]. *Teatr [Theater]*, 1964, no. 3, pp. 51-59. (In Russ.).

10. Sapanzha O.S. Morfologiya veshchnogo mira kontsa 1940-kh – serediny 1960-kh godov i “plan kamernoy propagandy” v proizvedeniyakh predpriyatiy khudozhestvennoy promyshlennosti Leningrada [Morphology of the material world of the late 1940s – mid-1960s and the “plan of chamber propaganda” in the works of Leningrad art industry enterprises]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2023, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://doi.org/10.21638/spbu19.2023.209>.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Плакетка и пудреница завода «Ленинградский эмальер». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 2. Карандашницы «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 3. Флаконы «Ленинградский сувенир». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 4. Портсигар и пудреница завода «Ленинградский Эмальер». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 5. Сцена из балета «Ленинградская симфония». 1961 год



Рисунок 6. Эскиз костюма Девушки и Калерия Федичева в роли Девушки