

УДК 745.03

Трошин А.А.

СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАСТМАССА 1950-х

Аннотация. В статье рассматривается в контексте проблем социальной стратификации история производства и бытования художественных изделий из пластмассы в СССР в 1950-е годы. По мнению автора, декоративно-прикладное искусство этого времени было для групп советского среднего класса своего рода невербальным языком, способом самоописания.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, художественные изделия из пластмассы, средний класс, история СССР

В недорогих антикварных и комиссионных магазинах в последнее десятилетие стали появляться вещи, увидеть которые на этих прилавках где-нибудь с четверть века назад было немислимо: в кругу специалистов считалось, что их путь лежит напрямик на помойку. А ныне каждый временной период за последние полтора века имеет свои «бюджетные» антики для относительно недорогого



собирательства. Для конца XIX – начала XX веков, например, это иконки, напечатанные на жести [1] и паломнические сувениры. Когда-то их никто не принимал всерьез, а теперь они – редкость, ставшая признанным объектом музейного коллекционирования и научного изучения. Обнаружился даже некоторый парадокс: чем большую бытовую распространенность имела вещь, тем меньше образцов ее, да еще в хорошей сохранности, дожило до наших дней.

1950-е годы, на рынке традиционно представленные подстаканниками, как вещь в хозяйстве нужной и имеющей почитателей такой формы чаепития, неожиданно обрели еще

одну группу вещей-маркеров – настольную скульптуру из пластмассы. Причем из некогда широкого ассортимента этой скульптуры лучше всего уцелели многочисленные фигурки спортсменов и балерин, с момента своего появления вызывавшие у искусствоведов в лучшем случае снисходительные усмешки. Никто и не предполагал, что именно эти вещи будут храниться в семьях, да так, что сегодня встретить их можно чаще, чем весьма достойную в художественном отношении пластмассовую скульптуру 1970-х годов. Хотя о той скульптуре писались прекрасные искусствоведческие книги [2], а 1950-е, да и более ранний период, принято было обходить молчанием [3].

Историю советской художественной пластмассы следует вести с начала 1930-х годов, с момента, когда создавались промышленное производство и кадры специалистов (в 1929 году создана кафедра технологии пластмасс в Ленинградском технологическом институте, а в 1932 году такая же кафедра создана и в Московском химико-технологическом институте имени Д.И.Менделеева). Но ее расцвет начался с 1951 года, когда был создан цех пластмасс НИИ строительных конструкций Академии Строительства и Архитектуры Украинской ССР. Его возглавил инженер Олег Константинович Кошевой.

Для павильона Украины на ВДНХ в Москве в 1952 году из пластмассы было изготовлено 8 скульптур по 2,5 м и по 100 кг каждая. Для Дворца культуры Каховской ГЭС (г. Новая Каховка) в 1954 году была изготовлена композиция из трех фигур высотой по 4 м и общим весом 750 кг, плюс к этому еще две скульптуры “под бронзу” высотой 3 м и весом 200 кг каждая. В 1955 году на киевском Крещатике фронтоны двух 11-этажных жилых зданий были украшены четырьмя скульптурами по 3, 5 м и по 250 кг. В том же году в московском Кусково были установлены четырехметровые пластмассовые скульптуры Д.И.Менделеева и Н.Д.Зелинского и т.д. [4].

Цех производил большое количество оригинальных уличных фонтанов, вентиляционных и калориферных решеток, балюстрад, капителей, деталей свода (в т.ч. и для станций московского метро), а также уличных светильников и торшеров. В 1954 году эти последние массово устанавливались для освещения Киева, а позже московских Лужников.

Кроме того, киевские специалисты изучали применение пластмассы в реставрационных и реконструкционных работах. Первый опыт пришелся на парк-заповедник Софиевка (г.Умань, Украина). Здесь была произведена замена разрушенных во время войны мраморных статуй – копий античных скульптур Аполлона, Нимфы и Меркурия – на пластмассовые. Для Грота Венеры была изготовлена пластиковая копия утраченного витража размером 4х2 метра. Следует отметить, что витражи из пластмасс были весьма популярны в 1950-60-х годах [5].



Именно в связи с солидными заказами на довольно габаритные изделия из нового материала сложился круг скульпторов, с этим материалом работающих. Ими было создано Киевское товарищество художников, чьи мастерские примерно за 5 первых лет изготовили более 40 тысяч статуэток, создав в 1950-е года устойчивый рынок таких изделий [6].

Отношение к художественной пластмассе было неоднозначным. Важным местом в критике этих изделий являлась проблема т.н. «ложной формы», – преимущественная имитация предметов из дорогих материалов – от кости и натурального камня до бронзы и фарфора.

И.Б.Немцов в своей статье «Некоторые особенности формообразования художественных изделий из пластмасс», говоря именно об «огромном мире пластмасс» как о созданной человеком «второй природе», указывает на ложную форму, как основную художественную проблему. Но приводимый им пример к пластмассе никакого отношения не имеет: с 1961 по 1965 год промышленностью выпускалась настольная лампа, расписанная под Хохлому. Здесь тройная ложная форма – роспись деревянной вещи переносится на предмет из железа. При этом железо выдается за дерево, а поточная вещь – за уникальное произведение искусства. Окраска этой лампы противоречит ее назначению и абсурдно, т.к. достигаемое впечатление – «огонь под деревом», пламя, прикрытое деревянным абажуром.

Массовое появление подобных этой лампе инновационных вещей скорее можно объяснить растерянностью художественной промышленности от столкновения с новыми стандартами малогабаритного быта, да еще в условиях навязываемой минималистской эстетики и моды на фольклорный примитивизм. Но никак не спецификой пластмассы.

Но вот второй пример, приводимый в своей статье И.Б.Немцовым: «Завершился период чернильниц “наливаек” и “непроливаек”, а чернильный прибор продолжает выпускаться; начался период чернильных авторучек, тот же прибор был несколько изменен, в центр поставили крепление, куда вставлялась авторучка, боковые емкости для чернил остались. Сейчас наступил период шариковой ручки, а традиционный прибор продолжает выпускаться» [7].

Здесь мы сталкиваемся с таким явлением, как эволюционный семиотический ряд. Если бытование той же авторучки рассматривать в исторической последовательности, от предшествующей формы к последующей, то мы заметим, что нечто от предыдущего эволюционного звена становится знаком в пришедшей ему на смену форме.

Вот пример такой эволюции, заимствованный нами из книги Ю.С.Степанова «Семиотика» [8]: Первые автомобили, в конце XIX – начале XX веков, разделялись на «городские» (лимузины) и «дорожные». Лимузины имели «салон» отделенный от помещения для шофера, хотя оба находились под одной крышей. Эти экипажи были отделаны черным лаком и для них были характерны выступающие металлические детали. Дорожные автомобили были устроены проще и практичнее – на рессорах, с колесами, как у брички. Пассажир и водитель помещались рядом. Это

различие не диктовалось потребностями техники. Просто автомобили заняли место карет, и должны были, ради того, чтобы вписаться в сложившийся культурный код, принять их облик. Данный принцип рядов прослеживается и в истории идей, и в истории социальных систем, и в истории языка.

Так и настольные письменные приборы, изначально изготавливавшиеся из камня, а затем в основном из пластмассы, наследовали своим предшественникам в их строго официальном месте на письменном столе. Они соответствовали принятому образу вещи, изначально снабженной чернильницами, и не могли принципиально меняться. В 1970-80-е годы эти ненужные чернильницы превращались в ненужные стаканы или просто в монументальные декоративные элементы, но не исчезли вовсе. Таким образом, речь идет об объективном культурном процессе, опять-таки не являющимся следствием специфики пластмассы, как материала.

Спецификой являлась зависимость развития производства и использования пластмассы от административной политики государства. Новый материал занимал нишу изделий из материалов традиционных не просто так. К этому он был призван партийными властями, под контролем которых складывалась индустрия. Так, если XIX съезд ВКПб-КПСС (1952 г.) в директивах по Пятому пятилетнему плану постановил: «Увеличить производство пластмасс, сырья для искусственного шелка... Развить производство синтетических материалов – заменителей цветных металлов», то и появлялось, к примеру, увлечение пластмассовой скульптурой «под бронзу». Экономия более ценного металла, а не художественные поиски, руководила в данном случае творчеством скульпторов. По этой же причине появляются дешевые имитации изделий из кости и камня, имеющие преимущество серийного изготовления.



Вытеснение копиями и репликами оригинальных изделий – процесс для искусства печальный. К тому же он задержал развитие самой пластмассы, как нового художественного материала. Но следующая партийная «веха» оказалась еще трагичнее. Выполнение указаний, содержащихся в материалах майского (1958 года) Пленума ЦК КПСС «Об ускорении развития химической промышленности и особенно производства синтетических материалов и изделий из них для удовлетворения потребностей населения и нужд народного хозяйства» совпало с разгромом артельного и кустарного производства. После него для создателей вещей из пластмассы не осталось материальных ресурсов для относительно независимого творчества. Таким образом, в плане возможности создания и реализации изделий мелкой пластики, ситуация середины 1950-х годов была более свободной, чем, к примеру, время 1970-х годов.

Одной из форм этой, весьма, впрочем, относительной свободы, является возможность следовать вкусам различных социальных групп, создавая вещи подлинно коммерческого характера. Так

получилось, что модный инновационный материал, символ прогресса, создал условия для воплощения и сохранения вкусов того, что считалось мещанством, а по сути было сохранившимися формами традиционных сообществ.

Но чего хотели эти сообщества? Если мода на изделия из пластмассы, это художественное самовыражение, то что, собственно, оно выражало?

Рассмотрим в качестве примера категорическое утверждение А.С.Олицкой, данное в ее статье «О торговле и производстве сувениров» [9]. Правда, речь идет о ширпотребе 1960-х, но о той его части, что выражала консервативные традиции, идущие из предыдущего десятилетия. Говоря о продукции Бутовского химзавода Мособлисполкома (сувениры Царь-пушка, Царь-колокол, Собор Василия Блаженного, Горки Ленинские) и о термометре Спасская башня (Раменский приборостроительный завод), она утверждает, что «антихудожественны в принципе макетные изображения архитектурных и скульптурных памятников». Пусть так. Но что же тогда сделало тот же комнатный термометр чрезвычайно распространенной бытовой вещью, если кому и уступающей, то, пожалуй, лишь настольным пластмассовым пальмам и букетикам ландышей?

Пик культурной значимости макетных изделий приходится на вторую половину 1950-х. И в этом аспекте предметный ряд макетных изделий необходимо расширить и за счет декоративных плакеток с рельефными изображениями, выпускавшихся скульптурно-производственным комбинатом Московского отделения художественного фонда СССР, и за счет многочисленных коробочек с крышками, украшенными рельефными видами городов или сюжетными сценками. И за счет печатных карт-схем с парадно нарисованными достопримечательностями, производящими от этого впечатление изображения не реального города, а его макета. Эти вещи были маркерами быта своего времени. Так в чем же причина их популярности?



Ответ позволю себе проиллюстрировать цитатой из повести Виля Липатова «Сказание о директоре Прончатове», опубликованной в том же 1969 году, что и сборник «Художественные изделия и сувениры из пластмасс», содержащей статью А.С. Олицкой. Действие происходит в 1962 г.: «Никаких украшений в комнатенке не было, но на стене висела маршрутная карта Москвы, так как Олег Олегович любил за едой смотреть на нее, а иногда даже мысленно следовал столичными маршрутами. Понятно, что о слабости главного инженера ни одна душа на свете не знала, а тем, кто интересовался маршрутной картой, Прончатов говорил: “Под ней безобразное масляное пятно.” <...> Войдя в комнату, Олег Олегович сел спиной к двери, а лицом к маршрутной карте, открыв бутылку, жадно выпил подряд два стакана томатного сока. Затем он принялся за чай и бутерброды, одновременно с этим поглядывая на стенку. Он подсмеивался над

самим собой – взрослый мужик, отец двоих детей, главный инженер... Небольшое окно светило как раз на маршрутную карту, отчетливо были видны известные столичные здания, которые художник нарисовал для удобства пользования картой. Высотное здание на Котельнической набережной, ГУМ, дома на площадях Восстания, Дзержинского, здания на Садовом кольце.

Интереснее всего было ехать на легковом автомобиле. Чтобы, например, попасть с Внуковского аэродрома в гостиницы Алексеевского городка, что недалеко от ВДНХ, надо было проехать Ленинский проспект, сделав небольшой поворот на Октябрьской, выскочить к кинотеатру “Ударник”. Потом еще один поворот на светофор с дополнительной стрелкой, прямая, еще поворот – Министерство лесной и бумажной промышленности... На проспект Мира можно выезжать со Сретенки, где на левой стороне улицы стоит табачный магазин, в котором Прончатов обычно покупал дефицитные сигареты. Продавщицу звали Лариса Павловна, она складывала бантиком губы, волновалась, когда появлялся у прилавка насмешливый сибиряк...» [10].

Зачем же руководитель крупного сибирского предприятия играет в маршрутную карту, подобно ребенку, построившему город из кубиков?

Карта в данном случае лишь формально может считаться визуальной опорой для воспоминаний героя о его прошлом. Макет дает теплоту обладания вещью. Поэтому в психологическом восприятии – любой макет всегда своевременен, он существует здесь и сейчас. Макет – удобное пространство для фантазирования, он позволяет предполагать связи и отношения, создающие свой мир. В нем нет пространственных преград – все под рукой. Нет и временных преград: никаких недоступных «вчера» и «завтра», – время всегда твое. Обладание макетом, это обладание и пространством, и временем, и самим собой. Даже индивидуальная память о прошлом, представленная в макетных сувенирах, психологически “старит” нас в нашем восприятии куда меньше, чем пожелтевшие фотографии. Последние всегда принадлежат вчерашнему дню, выстраивая между собою и нами сегодняшними временную дистанцию.

Макет позволяет, в известных, конечно, пределах, строить представления о себе и мире на гипотетических событиях. Закономерно, в таком случае, хронологическое совпадение увлечением стилистикой макетирования в бытовых вещах и увлечением научной фантастикой в литературе (и прямая аналогия – отражение темы освоения космоса в бытовых вещах того же времени).

О сущности фантастического можно высказаться парадоксом Цветана Тодорова: «Чтобы письмо стало возможным, оно должно исходить из смерти того, о чем оно сообщает, но эта смерть делает невозможным само письмо, ибо тогда не о чем уже писать. Литература возможна лишь в той мере, в какой она делает себя невозможной. Или о том, о чем говорят, находится здесь, перед нами, но тогда для литературы не остается места, или же дают место литературе, но тогда уже не о чем говорить» [11]. Если пересказать эту же мысль в отношении маршрутной схемы, рассматриваемой как текст, она будет выглядеть следующим образом: чтобы возможность рассматривающего карту героя фантазировать о Москве, как идеальном пространстве для

будущего, осуществилась, реальная жизнь этого города и его реальное будущее должны хоть на время исчезнуть. Но если реальность Москвы исчезает, то тогда о какой Москве можно мечтать? И если Москва такая, какая есть, то тем более, – о чем же мечтать? А макетная схема, как вид письма, уже исходит из того, что подменяет собой реальность, которая то ли есть, то ли ее нет. Поэтому схема существует на стене кабинета лишь в той мере, в какой делает себя невозможной, – ведь герой не может оказаться в этом городе и даже не знает, существует ли еще в реальной Москве эта самая Лариса Павловна и ее губы бантиком.

Художественные изделия из пластмассы 1950-х годов были способны формировать виртуальное пространство бытования. В гомеопатических дозах, но этой способности наследовали и некоторые вещи 1960-х годов, тот же термометр Спасская башня, например. В этом их принципиальное отличие от пластмассы 1970-х годов. Мелкая пластика “большого стиля”, все эти спортсменки, цапли, жеребята и прочие настольные и комодные украшения не обживали комнату,



как закрытую систему. Они не были пространственной, интерьерной изоляцией от внешнего мира, эту функцию в быту позже возьмет на себя индустрия сувениров. Они выделяли для человека его индивидуальное место во времени, и в этом качестве были укоренены в традиционной культуре [12].

Структура текста этих изделий предполагала апеллирование не к изолированному “Я”, а к коротким социальным сетям, в первую очередь к семье или группе людей со сходными увлечениями. Как визуальная культура, пластмассовая скульптура “большого стиля” также представляла мир через выстраивание в отношении к реальности некоей параллельной системы значимых событий. Но апеллируя при этом к базовым культурным концептам, таким, как материнство, детство или санкционированные представления об эротическом. Значимость определялась не через появление избыточных смыслов, как в системах убеждения (агитационное искусство), а через декодирование символизированной реальности и использование довольно ограниченного художественного языка, создающих впечатление реалистического характера этого искусства. Короткие социальные сети: группы друзей, совершающих путешествие попутчиков (преобладающая сюжетная основа романа воспитания в литературе того времени), болельщиков, – являлись структурной основой возможности проявления индивидуального поведения и формирования личных отношений.

Таков социокультурный контекст, в котором развивалось производство художественных изделий из пластмассы в 1950-е годы. Созданные в тот период вещи интересны тем, что способны выразить полноту жизненного опыта. И они совершенно не заслужили того нарочито-пренебрежительного отношения к себе, какое установилось во мнении художественной критики 1970-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Иконки, печатавшиеся на жести производителями ваксы фирмой «Жако и Бонакер» и вызывавшие в свое время гневное презрение специалистов по церковному искусству. См.: *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы. – М.: Индрик, 2002.
- [2] Например: *Черейская М.Г.* Художественные изделия из новых материалов. М.: Изобразительное искусство, 1975.
- [3] Следует только заметить, что тема кукол (целлулоидные головки и пупсы) представляет собой самостоятельное направление и в культурологических исследованиях, и в качестве объекта коллекционирования. См., например: *Соболева Д.* Кукла Андрюшка фабрики им. 8-го марта: эволюция образа // *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования.* 2010., № 6. С. 36-38, ил.
- [4] *Кошевой О.К., Мейтин Я.М., Бялер И.Я.* Пластические массы в строительстве, архитектуре и скульптуре. – Киев, 1959.
- [5] *Попова Е.В.* Применение синтетических материалов в современном советском витраже. Автореферат диссертации, представленной на соискание степени кандидата искусствоведения. – М.: 1964.
- [6] *Амшинский М.* Материал широких возможностей // *Декоративное искусство СССР.* – 1958, – № 2.
- [7] Художественные изделия и сувениры из пластмасс. Сб. М., 1969. – С. 15
- [8] Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е. – М.: Академ. проект, 2001. – С. 603–612.
- [9] См.: Художественные изделия и сувениры из пластмасс. Сб. – М.: 1969.
- [10] Цит. по: *Липатов В.В.* Деревенский детектив. Повести. – М.: Советская Россия, 1975. – С. 538.
- [11] *Тодоров, Цв.* Введение в фантастическую литературу. Пер. с фр. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 132.
- [12] *Трошин А.А.* Счастье, как предмет обихода. Эфемерные структуры в обществе 1950-х годов // *Сократ: Журнал современной философии.* – 2012. – № 4.

© Трошин А.А., 2013.

© Назарова Н.В., фото.

Статья поступила в редакцию 24 сентября 2013

Трошин Андрей Алексеевич,

кандидат философских наук,

ведущий научный сотрудник, Российский институт культурологии (Москва),

e-mail: troshin_a@mtu-net.ru.

UDC 745.03

Troshin A.

SOVIET ART PLASTICS IN THE 1950s

Abstract. The article is devoted to the history of manufacturing and existing of art plastics in the USSR in the 1950s studied in the context of social stratification problem. In the opinion of the author decorative and applied art of that period was a sort of non-verbal language, a way of self-description for the some soviet middle class groups.

Key words: decorative and applied art, art plastics, middle class, history of the USSR.

Troshin Andrei Alekseevich,

Ph.D., Russian Institute for Cultural Research (Moscow),

e-mail: troshin_a@mtu-net.ru.