Круглый стол

К 100-ЛЕТИЮ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ И ПРОМЫШЛЕННЫХ ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ 1925 г.



14 ноября 2025 — Белый зал Российской академии художеств
(Москва, ул. Пречистенка, 21)

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_28_38

РУССКАЯ ФАРФОРОВАЯ И КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ 1925 ГОДА В ПАРИЖЕ

RUSSIAN PORCELAIN AND CERAMIC SCULPTURE AT THE 1925 INTERNATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE ARTS AND ART INDUSTRY IN PARIS

В статье представлена русская и советская керамическая и фарфоровая пластика первой трети XX века, получившая настоящее признание на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности, проходившей в Париже с мая по ноябрь 1925 года. Приводятся документы, касающиеся подготовки выставки, раскрывается состав участников и центральные произведения декоративного искусства, анализируются композиционно-стилевые особенности ар-деко.

The article presents Russian and Soviet ceramic and porcelain plastics of the first third of the twentieth century, which received real recognition at the International Exhibition of Decorative Arts and Contemporary Art Industry, held in Paris from May to November 1925. The documents related to the preparation of the exhibition are presented; the list of participants and the key works of decorative art are disclosed; the compositional and stylistic features of Art Deco are analysed.

Ключевые слова: фарфоровая скульптура, керамика, Государственный фарфоровый завод, Гжель, ар деко.
Keywords: porcelain sculpture, ceramics, State porcelain factory, Gzhel, art deco.

Настоящее признание русской школе керамической пластики первой трети XX века принесла Международная выставка декоративных искусств и современной художественной промышленности, проходившая в Париже с мая по ноябрь 1925 года. На Парижской выставке советская Россия, недавно признанная европейскими державами в этом новом для себя статусе, демонстрировала свои культурные ценности [1].

Основной задачей молодого государства, получившего приглашение на выставку только в ноябре 1924 года, «представить декоративное искусство и художественную промышленность СССР в их наиболее характерных образцах, отражающих быт и новое строительство советских республик» [2], «показать достижения в области кооперирования кустарей-художников, а также в деле кустарно-художественного образования» [3]. Сознательно был сделан акцент на кустарно-промышленных художественных изделиях, «являющихся видным предметом нашего экспорта» [4]. Кустэкспорт, например, делал заказы в гжельские артели [5].

В национальном павильоне (проект К.С. Мельникова) должны были выставляться народное искусство и художественная промышленность национальностей, входящих в СССР (керамику показывали только Украина и Грузия). В Большом выставочном дворце (Гран Пале) демонстрировалась художественная индустрия (текстиль, одежда, фарфор) с запоминающейся и очень разнообразной коллекцией российского фарфора [6].

Предъявляемое к участникам выставки требование (обозначенное в Программе и Уставе) — показать произведения, обладающие «высокими художественными достоинствами и остротой новизны» [7] — было воспринято советской стороной адекватно. Советский раздел, со своей приверженностью к сохранению традиции и художественных народных промыслов и одновременно в стремлении к новизне видов и жанров (лаковая миниатюра Палеха, театральные эксперименты и агитационный фарфор), вполне укладывался в общую концепцию выставки. Именно представленные в Париже фарфоровые изделия Государственного фарфорового завода (предметы и скульптура), театральные проекты и искусство современного Палеха были отмечены самыми высокими наградами.

В то же время, с «остротой новизны» был определенный дефицит, и неслучайно многие западные художники-модернисты, ожидавшие большего в области новаторских идей, — сторонники «современного движения», и архитекторы (особенно функционалисты) были разочарованы в ее традиционной направленности [8].

Состоявшаяся перед Парижским показом Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, проходившая в Москве в 1923 году, стала как бы «прогоном» концепции советского раздела на предстоящем международным смотре. Особенно следует отметить «интересную майолику Гжельской керамической школы», — говорилось в отчете руководящей тройки Главного выставочного комитета об организации, строительстве и архитектуре Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года [9].

В общем в Париже нужно было показать, по мнению Б.Н. Терновца, красивый ансамбль изделий наших керамических заводов, «особенно фарфорового завода в Ленинграде» [10] и художественные промыслы, потому что более всего «публике будут нравиться кустари и фарфор» [11].

За создание экспозиции декоративного искусства отвечал Н.Н. Пунин, он же был ответственным за экспозицию Государственного фарфорового завода. Кроме этого, ему было поручено также установить контакты с французскими фарфоровыми предприятиями [12]. Б.Н. Терновец был ответственным за раздел скульптуры.

Содержательному формированию выставки с советской стороны было уделено огромное внимание: подготовка началась с момента получения приглашения; объявлялись конкурсы, разрабатывались концепции, учитывались как европейская конъюнктура, так и структура спроса на внешнем и внутреннем рынке. Был проведен специальный конкурс на исполнение в фарфоре модели барельефа, посвященного Октябрьской революции. Из 13 рассмотренных проектов (в числе приглашенных скульпторов были С.С. Алешин, В.Н. Домогацкий, Б.Д. Королев; в жюри от ГАХН входил Б.Н. Терновец) ни один не получил первую премию, не решив, очевидно, поставленную задачу «синтетического отражения революции» [13]. Однако работа В. Домогацкого «Рабочий и крестьянин» и архаически-монументальный рельеф С. Алешина («СССР»), «не лишенный художественных достоинств» и напоминающий, по мнению жюри, «старые немецкие кафли», были выделены особо [14]. Алешину рекомендовали выполнить свой рельеф на Тверской фабрике (Конаково) в фаянсе. В итоге, материале

он «давал впечатление завершенной рабоче-крестьянской революции, где будирующим элементом, представленным в движении, является подросток-пионер на фоне спокойных фигур рабочего, крестьянина и крестьянки» [15]. Долгое время панно считалось анонимным. В отечественном искусстве начала 1920-х годов — это самый ранний вариант кубистической керамической скульптуры с подглазурной росписью, своего рода кубистическо-конструктивистский реализм, представляющий собой многофигурную композицию с изображением идущих в колонне со знаменами демонстрантов. После октября 1917 года, объединенный мотивом «великой трансформации» скульптуры Алешина стали более мощными в лепке, приобрели пластические смещения, динамизм и резкость поворотов.

В рельефе Домогацкого, переработанном в фарфоре (в бисквите) на Дмитровской фабрике мастером-керамистом Н.П. Прохоровым, также выражена «победа Советской власти» [16] — лаконично, но ясно и четко. Фарфорист сохранил строгость и серьезность, причем эти последние, как отмечал А.В. Филиппов, «не вредят художественному впечатлению, не кажутся не подходящими к фарфору» [17].

Показательно, что жюри в обоих случаях в окончательном варианте произведения этих авторов представляло в керамике. Вероятно, не малую роль здесь сыграли уже выпускаемые на ГФЗ по государственному заказу фарфоровые скульптуры из бисквита: бюст «Карл Маркс» В. Кузнецова (1918), «Погрудное изображение Н.И. Новикова» Н. Данько (1918), пласт «Декабристы» той же Данько, а также удачно решенные «революционные образы рабочих, крестьян и пионеров» В. Кузнецова, Н. Данько и М. Страховской (1918–1923).

Идеологическая логика требований, традиционно свойственная подобным конкурсам, неизбежно привела бы к наполнению выставки экспонатами, представляющими для европейской публики минимальный художественный интерес. Однако прагматизм взял верх: комиссия интуитивно пропускала немало художников декоративного плана, «не замечая» отсутствия у них политизированности и постановки перед собой задачи создания героических образов. В процессе отбора учитывались и популярные тогда поиски пластических «первоистоков», архетипов («восток» и «танец»), традиционных, классических образов, и, вместе с тем, принимались во внимание удачные решения и реализация формальных проблем и возможностей пластических характеристик образа (ню), и поиски пластического движения, органично вписывающиеся в контекст европейского стиля.

Главным представителем советской секции в Париже был Государственный фарфоровый завод, выставивший около 1000 изделий (281 наименование); около 100 предметов были «делегированы» заводом «Новгубфарфора» и Дулевской фабрикой (Дмитровская фабрика также участвовала в выставке). Интересная деталь — фарфор этих заводов, являющийся родственным производству ГФЗ и выпускающий, в основном, посуду, в Париже был представлен нетипичными работами «большей частью скульптурного характера <…> Помимо чашек и сервизов имеется целый ряд статуэток бытового характера: как-то пионеры, красноармейцы и другие, очень удачно разрешенные, как по форме, так и по цвету. Номеров всего 52» [18]. Скульптуру представили и артели Гжели. Фигурка гжельского «Красноармейца» открывает вступительную статью каталога, написанную А.В. Луначарским «Развитие искусства в Советском Союзе» [19].

В результате на Парижскую выставку от Государственного завода попали фарфоровые скульптуры Н.Я. Данько; рано умершего В.В. Кузнецова — начатая им еще в предреволюционные годы серия «Времена года»: «Рыбы», «Водолей», «Кузнечик-Рак», «Косари» (Близнецы), «Дровосек» — человеческие фигурки-аллегории с изящными поворотами и наклонами-зигзагами (1917–1923); О.А. Глебовой-Судейкиной (фигурки — с резко запрокинутой головой «Гений танца» и «Псиша» с головой, согнутой под прямым углом); балетные образы «Жар-птица» к балету И. Стравинского и к балету «Шехерезада» работы Д.И. Иванова; «Обнаженные» А.Т. Матвеева (1923); сказочная «Снегурочка» А.В. Щекатихиной-Потоцкой (1918), «Кормилица» (образ старой России в валенках, в платке с большой обнаженной набухшей от молока грудью, которую сосет младенец) Н.М. Миклашевской; эротично- экзотичная «Турчанка» (с огромным вырезом на груди, читающую газету «Правда» с портретами Зиновьева или Троцкого) Е.Я. Данько; «Ф.И. Шаляпин в роли Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусорского» Я.А. Троупянского, «Буржуйка на рынке» А.Я. Брускетти-Митрохиной (1919), «Пионеры» М.М. Страховской. По рекомендации А.В. Бакушинского на Парижской выставке в разделе «Рисунки современных художников» принимал участие молодой Д.В. Горлов [20], а также — своими скульптурами Б.Б. Ланге (книжные упоры «Богатыри»). Особенно разнообразно была представлена ведущий скульптор завода Н. Данько: «Работница вышивающая знамя», «Красноармеец», «Матрос» и др. Помимо «Красноармейцев и революционных матросов», европейский зритель увидел и другие картины послереволюционной советской

жизни: «Милиционерку», фольклорных «Плясуний»; «Гадалку» (1922), уже упоминавшуюся малоэстетичную, но честную композицию «Голод» — все они представляли не только советский вариант модернистско-конструктивистской скульптуры (где конструктивизм играл, по замечанию А. Стригалева, «роль активного фактора в механизме формообразования и стилеобразования») [21], но и символизировали само новое время [22].

На другом полюсе находился внутренний «интимный» круг художника со своими друзьями и близкими по духу людьми. Таким «топовым» персонажем перед зрителями предстала Анна Андреевна Ахматова Наталии и Елены Данько (1923–1924, модель Н.Я. Данько, роспись Е.Я. Данько), выделявшаяся своей классической статуарностью и утонченностью выразительного силуэта, портретным сходством с поэтом, что трудно достигаемо в малой декоративной пластике. Работа воплощала хрупкость и стойкость, была сродни античным терракотовым статуэткам [23].

Одними из главных «открытий» советской программы в Париже были «обнаженные» А.Т. Матвеева [24]. Парижская выставка, помимо прочего, стала площадкой для «диалога» двух великих скульпторов жанра «ню»: Майоля и Матвеева. Аристид Майоль являлся главным «застрельщиком» и создателем новых канонов этого направления в скульптуре первой половины XX века, так что его опыт не могли не учитывать и организаторы выставки, и сам А. Матвеев. Осязательно добротным, основательным, декоративно условным и орнаментально тонким обнаженным Майоля (керамика, бронза) были противопоставлены не менее своеобразные, живые и цельные фарфоровые фигурки «купальщиц» русского скульптора. У обоих авторов «домашние» фигурки представлены за обыденными занятиями, в естественных позах: женщины отдыхающие, причесывающие — интимные и отстраненно созерцательные одновременно (у Майоля — это «Причесывающаяся купальщица» 1900, 1920, терракота, «Ню», 1900, терракота, «Венера с ожерельями» 1918–1928; у А. Матвеева — «Купальщица», «Надевающая чулок», «Надевающая туфлю» — все 1923, фарфор). И у одного, и у другого высокое искусство проявляется, в том числе, и через уход от эротики ар деко. Показательно в этом смысле, что Майоль избегал момента подсматривания, выражая в женском теле чистоту и целомудренность без морализаторского противопоставления любви «земной» и «небесной», но через подлинную непосредственность, свойственную как народному, так и истинно классическому искусству. Весь этот набор качеств прослеживается (речь не идет о внешнем сходстве!) и в скульптуре

современника Майоля — Матвеева. Формулируя свой творческий принцип, Майоль говорил: «Я ищу красоты, а не характера ... Портрет и статуя — для меня вещи в корне отличные» [25]. В свою очередь, Матвеев ищет идею красоты в самой жизни, неутолимо использует натуру, добиваясь выявления ее характера. На Парижской выставке 1925 года были представлены фарфоровые и керамические «обнаженные» скульпторов многих стран, однако все эти салонные статуэтки жанре в «ню» только оттеняли «находки» и формальные достижения русского скульптора.

Но, несмотря на феноменальный успех, фарфоровые фигурки Матвеева практически не дошли до советского широкого потребителя. Начиная с 1931 года, ввиду отсутствия идеологического содержания, они не были пригодны для выпуска на внутренний рынок и, «по настойчивому требованию публики», были сняты с витрин фарфорового магазина, выпуск их для покупателя был прекращен. «Фигурки Матвеева вошли в экспортный ассортимент» [26].

Дореволюционный ассортимент в советской экспозиции в Париже был представлен фигурками того же В.В. Кузнецова — «Дама с розой» (совместно с Н. Данько) и «Дама с попугаем» (костюм Н. Данько) и скульптурами художников, ставших к тому времени эмигрантами: работами К.А. Сомова («Дама в маске» и «Поцелуй на камне»), «балеринами» С.Н. Судьбинина, животными А.Л. Обера («Волк»). Фигурки О.А. Глебовой-Судейкиной, с 1924 года проживавшей в Париже, также выставлялись в советском разделе, как и фарфор Щекотихиной-Потоцкой, находившейся в «длительной служебной командировке» (с 1923 по 1936 год) и также являвшейся на тот момент «парижанкой».

Вообще, парижская выставка оказалась примечательна, помимо всего прочего, как раз тем, что на ней впервые «встретилось» искусство двух России, советской и эмигрантской, представленной в разделе «Зарубежная Россия». Предположительно там выставлялись произведения Д.С. Стеллецкого (модели для керамической скульптуры «Нимфы полей», 1925, гипс), а также пластика К.В. Беклемишевой, П.П. Трубецкого, бронзовые работы бывшего «фарфориста», сотрудничавшего с ИФЗ, К.К. Рауш фон Траубенберга (К.А. Сомов в эмиграции фарфоровой скульптурой не занимался).

И, хотя советский раздел с оригинальным деревянным павильоном Константина Мельникова смотрелся современнее и эффектнее, было заметно, что, при всем внешнем противопоставлении, отечественная скульптура (впрочем, как и многие другие произведения искусства) все

еще продолжала сохранять родство и внутреннее единство. Можно также добавить, что в обоих разделах в работах крупнейших художников была представлена русская версия «нового декоративного стиля», который «открыла» Парижская выставка, фактически выступившая его манифестом.

В декоративном искусстве и скульптуре начинался расцвет отечественного аналога стиля ар деко: кубистически-геометризированной композиции с ярко выраженной линией «зигзаг», спирале-ступенчатых построений и подиумов. Выступая своего рода пластическим развитием орнаментальных признаков ар деко, скульптура 1920–1930-х по праву наследует его художественный статус [27].

Стилевую преемственность здесь задает лаконичный и монументальный зигзаг, присутствующий уже в 1910-е годы (период раннего ар деко) в скульптурах В. Кузнецова («Знаки Зодиака» 1916, ИФЗ), и позже, в ранние советские на уже бывшем Императорском фарфоровом заводе — у О. Глебовой-Судейкиной («Коломбина», «Псиша»). Этот емкий мотив-образ, обобщивший настроение и эмоциональный смысл ар деко, был возведен в абсолют в композициях А. Щекатихиной-Потоцкой эпохи «агитационного фарфора», где он становится выразительной смысловой линией (тарелки «Моряк», «Татарин и татарка», «Вдова»). В Гжели «зигзаг в повороте» скульптурно изобразил в начале 1920-х гг. Б. Ланге: «Богатырь» (фарфор, майолика). Эта изломанная в основе своей, но монументально звучащая орнаментальная система совершенно очевидно присутствует и в произведениях Н. Данько, начиная с ранних 1920-х (скульптуры «Гадалка», «Мария» и «Зарема» из балета «Бахчисарайский фонтан» (1922), шахматы «Красные и белые», «Анна Ахматова» (1924) и вплоть до начала 1930-х гг. («Суббота», 1929; подсвечник «Снегурочка»; 1928, курительный прибор, 1930; «Пляшущие крестьянки» и др.). Зигзагообразность фигур, виртуозные стремительные переходы от резкости к плавности наклонов торса, шеи, рук к экстравагантным позам, поворотам присущи многим работам и подмосковных художников, работающих в различных керамических материалах. Примером могут служить фарфоровые гжельские скульптуры (книжные упоры): сидящие «по-турецки», экзотично-нарядные две восточные фигуры «Перс мечом» и «Персиянка с музыкальным инструментом на коленях» Б. Ланге (роспись) и Н. Крандиевской (форма) —1924 г. (фарфор, надглазурная роспись), выполненные в Гжели на заводе братьев Дунашевых (д. Турыгино). Эти погруженные в созерцательность образы, решенные в мягких пластичных линиях, сугубо декоративны

(даже меч в руках выглядит условно-игрушечным). В основе орнамента стилизованной восточной одежды лежало сочетание широких полос и тонких линий с крупными солярными знаками — на белой поверхности фарфора яркий синий цвет орнаментального рисунка рукавов оттеняется зелеными ленточными узорами на шароварах. Тот же синий цвет рукавов используется в колорите многовариантных «Богатырей» того же Ланге (книжные упоры, начало 1920-х гг.).

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что высокий уровень, прежде всего скульптурной мастерской ГФЗ: ее продукции, удостоенной целого ряда наград (в отличие от выставки 1900 года), сам завод, отмеченный Большой золотой медалью [28], — свидетельство огромного таланта отечественных художников. По просьбе западноевропейских коллекционеров предприятие для продажи дважды повторяло их выставочные вещи [29]. Однако все эти награды не получили заметного резонанса в нашей стране. Выступления и медали отечественных мастеров рассматривались в логике политического противостояния, что никак не подразумевало конвергенции с международным художественным «мейнстримом».

Примечания:

1. См.: *Терновец Б.* Отдел СССР на Международной выставке в Париже // Искусство трудящимся. — 1925. — № 47. — С. 9; *Тугендхольд Я.А.* Стиль 1925 года: Международная выставка в Париже // Печать и революция. — 1925. — № 7. — С. 29–46; *Тугендхолльд Я.А.* Отчет СССР на Парижской выставке декоративных искусств // Красная Нива. — 1925. — № 3. — С. 78; Exposition internationale des arts decoratifs et industriels moderns. Catalogue. — Paris, 1925; L Art Union Republiques. L art decoratif et industriel de l URSS. — Moscou, 1925; *Малинина Т.Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. — Москва: Пинкотека, 2005.

2. Из протокола заседания Художественного Совета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. от 7 января 1925 г. // Цит. по: Выставочные ансамбли СССР 1920-1930-е годы. Материалы и документы / ответственный редактор В.П. Толстой. — Москва: Галарт, 2006. — С. 42.

3. Протоколы заседаний по организации «Отдела СССР» фиксируют: «на выставке в Париже основное количество экспонатов будет принадлежать кустарной промышленности. В нашей работе нам помогают музеи, кустари, особенно помог Центральный Кустарный музей ВСНХ» // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Л.

12; Мосэкуст. Кустарные художественные артели. Кустарные школы. Московский техникум. Л. 36, 48.

4. Там же. Л. 39.

5. Б.Н. Ланге отвечал за разработку новых образцов экспортного значения в керамике.

6. В протоколах заседания Художественного Совета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. от 7 января 1925 г. зафиксировано: «Художественно-промышленные изделия были видным предметом российского экспорта — как работы последних семи лет, так и образцы старых производств». Цит. по: Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. — С. 42.

7. *Малинина Т.Г.* Указ. соч. — С. 122.

8. Там же.

9. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 135. Л. 59.

10. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. — Москва: Советский художник, 1977. — С. 167–168.

11. Там же.

12. *Носович Т.Н., Попова И.П.* Государственный фарфоровый завод. 1904–1944 / под науч. ред. В.В. Знаменова. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 394.

13. Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. — С. 191.

14. Оба эти художника стали участниками Парижской выставки.

15. Филиппов А.В. «Новые рельефы в фарфоре и фаянсе» // Керамика и стекло. —1925. — № 6. — С. 196–198.

16. Там же.

17. Там же.

18. Из доклада заведующего художественным советом Комитета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. Д.П. Штеренберга // Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. — С. 45–46.

19. L`art lecoratif. URSS. —Moscou-Paris, 1925. — P. 15.

20. Художники об искусстве керамики / составители В.А. Попов, К.Н. Пруслина. — Москва, 1971. — С. 78.

21. Цит. по: *Малинина Т.Г.* Указ. соч. — С. 227.

22. Шахматы «Красные и белые» Н. Данько на международных выставках 1920-х гг. пользовались особой популярностью и раскупались одними из первых, вошли в коллекции европейских и американских музеев.

23. Данько делала наброски с Ахматовой у нее дома, а лепила с уже натурных зарисовок, что высоко ценилась самой Анной Андреевной.

24. А.Т. Матвеева на завод пригласил Н.Н. Пунин. Н.Я. Данько предложила Матвееву, преподававшему в Ленинградской Академии художеств, сделать для фарфора пять фигур обнаженных: Овсянников Ю. Скульптор в красном халате. — Москва, 1965. — С. 54.

25. *Петрочук О.* Аристид Майоль. — Москва, 1977. — С. 73.

26. *Данько Е.* Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. — Ленинград, 1938. — С. 30.

27. Наличие «своего» орнамента — это бесспорный критерий любого стиля. Как в крито-микенской культуре главным орнаментальным мотивом была подвижная спираль, в античной Греции — улитко- и усикообразное соединение и меандр, в рококо — S- и С-образная линия и рокайль, в модерне — изогнутый удар бича, так в ар деко главным орнаментальным мотивом, ее нервом стал лаконичный и монументальный зигзаг, емкий мотив-образ, обобщивший настроение, эмоциональный смысл ар деко. Будучи геометрическим по сути, орнамент в ар деко использовался достаточно скупо, крупно, но элегантно.

28. В отчетах по советскому отделу Международной выставки декоративных искусств в Париже 1925 г. сообщается, что отдел СССР получил 197 наград, но документально эта цифра не подтверждена: Климов Г., Юниверг Л. СССР на Парижской выставке 1925 года. По архивным и печатным материалам 20-х годов // Панорама искусств 5 / составитель М.З. Долинин. — Москва, 1982. — С. 87.

29. *Агаркова Г.Д., Петрова Н.С.* Ломоносовский фарфоровый завод. — Сантк-Петербург, 1994. — С. 114.