

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.И.ГЕРЦЕНА

На правах рукописи

Гусарова Юлия Васильевна

**ЛЕНИНГРАДСКАЯ КЕРАМИКА
КАК ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность: 17.00.04 – изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева

Санкт-Петербург
2011

Содержание:

Введение	3
Глава 1. Становление художественной керамики в искусстве Ленинграда второй половины XX вв.	
1.1 Социокультурные факторы развития искусства Ленинграда в 1950 -70-х гг.	14
1.2 Этапы развития ленинградской художественно-промышленной керамики во второй половине XX века	36
Глава 2. Профессиональная школа ленинградской керамики	
2.1 Формирование школы профессиональной подготовки художников - керамистов в ЛВХПУ им В.И.Мухиной	58
2.2 Развитие традиций школы в индивидуальном творчестве ленинградских художников-керамистов	87
Глава 3. Ленинградская керамика как художественное явление	
3.1 Формы творческой реализации ленинградских художников-керамистов	122
3.2 Особенности ленинградской керамики как школы в искусстве.....	159
Заключение	171
Библиография	175
Приложение 1. Иллюстрации	
Приложение 2. Краткая биографическая справка о ленинградских-петербургских художниках-керамистах, названных в диссертации.	

Введение

Данное исследование посвящено ленинградской художественной керамике, феномен которой возник в середине 1950-х гг. и оформился в целостное явление в 1970-х – 1980-е гг. Оно не закончилось в момент возвращения в 1991 г. нашему городу исторического названия Санкт-Петербург. Ленинградская керамика с ее завоёванными позициями продолжала существовать как генеральное течение в рамках этого вида отечественного декоративно-прикладного искусства до конца века.

Актуальность исследования. Интерес к художественной жизни второй половины XX в. еще не столь велик, как к искусству начала XX в., но устойчив среди историков и искусствоведов. Достаточно времени прошло, чтобы сделать оценки и выводы о развитии отечественного декоративно-прикладного искусства, еще свежа память участников многих событий, но уже возможно отстраненно и беспристрастно оценивать прошедшее, проводить параллели с настоящим. Сейчас особенно актуально исследование, посвященное явлению ленинградской керамики как важного компонента отечественной культуры. Это связано и с тем, что в искусстве нового тысячелетия происходят процессы трансформации его стилей, видов, художественных принципов. Глобализация приводит к поликультурности современного мира. В современном искусстве стираются грани национального, эти процессы затрагивают и художественную керамику европейских стран. Возникает опасность растворения особенностей национальных и региональных школ в общем течении современного искусства. Выяснение уникальных, особенных черт и эволюции ленинградской и петербургской керамики позволяет определить её историческую, художественно-культурную ценность, сохранить её основы в современном художественном образовании и понять тенденции будущего движения в русле отечественного декоративного искусства. Исторически оправдан и актуален в настоящее время анализ процессов, происходивших на протя-

жении почти полувека в отечественном декоративном искусстве и сформировавших художественный феномен – ленинградскую керамику.

Состояние и степень научной разработанности проблемы. Фундаментальные причины исторической востребованности художественной керамики во второй половине XX в. определили необходимость междисциплинарного изучения этого художественно-культурного явления.

Общетеоретические вопросы истории и теории искусства XX в. потребовали обращения к трудам таких исследователей, как: М.В.Алпатов, В.А.Фаворский, Б.Р.Виппер, Ю.М.Лотман, Э.Панофски и другие.

Особое внимание было уделено работам философов, раскрывающих природу искусства: П.А.Флоренский – духовно-композиционные основы искусства; М.С.Каган – морфология искусства, искусствознание и художественная критика; Ж.Бодрийяр – философия эстетики предметного окружения; Г.Г.Гадамер – философские проблемы семантики и герменевтики.

Определению места феномена ленинградской керамики в общекультурном пространстве способствовал анализ публикаций, посвященных искусству и художественным объединениям второй половины XX в. таких исследователей, как Д.В.Сарабьянов, С.М.Даниэль, Л.В.Мочалов, Т.Е.Шехтер, А.Д.Боровский, Л.А.Скобкина, О.Л.Лейкинд и Д.Я.Северюхин.

В исследованиях Ю.Я.Герчука, К.М.Митрофанова, Г.П.Степанова содержатся полезные рассуждения о синтезе искусств, о связи керамики с архитектурой и другими видами изобразительного искусства.

Научные труды А.Б.Салтыкова и Н.С.Степанян позволили приблизиться к более точному пониманию природы декоративно-прикладного искусства.

Пониманию процессов сложения вида керамического искусства во второй половине XX в. способствовали труды исследователей декоративного искусства советской эпохи – Л.Г.Крамаренко, Н.В.Василевской, Д.И.Немчиновой, К.А.Макарова, А.Д.Боровского, Г.Н.Габриэль, А.Б.Симуни, М.Д.Изотовой и др.

Текущая художественная практика, экспозиции и выставки декоративно-прикладного искусства, творчество отдельных авторов находили систематическое отражение на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Публикации информационных материалов и критических статей искусствоведов в 1950-е – 1990-е гг. в журналах «ДИ СССР», «Творчество», «Советский художник» и в сборниках «Советское декоративное искусство», «Советское монументальное искусство» познакомили с именами и отдельными работами ведущих отечественных керамистов. Серия статей критиков по проблематике искусства керамики представляет большой интерес как опыт теоретического осмысления явления, как живой отклик профессиональной части аудитории на деятельность московских и ленинградских керамистов.

С началом «перестройки» и изменением социально-экономической ситуации в стране, экономическими и политическими переменами начала 90-х гг. периодические издания такие, как сборники статей по проблемам современного декоративного искусства, потеряли государственную поддержку и перестали выходить из печати. Перестал издаваться журнал «Декоративное искусство СССР», а журнал «ДИ», декларируемый его преемником, существенно отличается направленностью и практически не затрагивает проблематики современного декоративно-прикладного искусства и, в частности, керамики. В некоторой степени этот недостаток искусствоведческой и критической информации восполняют сборники статей, выпускающиеся в вузах, в музеях и других общественных культурных институтах за счет авторов.

Многие статьи в разных изданиях были написаны непосредственными участниками событий происходившего процесса, в них проявляется эмоциональность полемики того времени, когда «кипели страсти», и одно и то же явление вызывало, подчас, полярные оценки. Поэтому многие материалы можно рассматривать как источники дополнительной информации и иллюстрации происходившего, но не бесспорные объективные исследования.

Одним из немногих последних по времени опубликованных исследований,

где рассматриваются проблемы отечественной керамики, являются материалы докторской диссертации Л.Г.Крамаренко «Декоративное искусство России XX века (К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды)», частично напечатанные в сборнике очерков 2003 г. Эти материалы являются ценным, но недостаточно развернутым для исследования истории ленинградской керамики.

Ценным источником стал вышедший уже в 2011 г. альбом-каталог выставок «Одна композиция» со статьями М.А.Копылкова и М.Д.Изотовой, который даёт исчерпывающий документальный и фотоматериал по всем десяти выставкам группы ленинградских керамистов, проходившим в Ленинграде в 1977-1986 гг.

Альбомы и монографии по истории керамики как вида декоративно-прикладного искусства, альбомы и монографии, посвященные некоторым национальным керамическим школам, творчеству отдельных авторов также являлись источниками нужной информации. Среди них – «Современная латвийская керамика» (1979 г.), «Грузинская керамика» (1984 г.) со вступительными статьями ведущих искусствоведов. В них национальные керамические школы рассматриваются в контексте развития традиций народного искусства в союзных республиках. Однако такие издания носили единичный характер и не представляют всей картины, складывавшейся в советской керамике второй половины XX в.

Дополнительной ценной информацией стали статьи, опубликованные в журналах, не являющихся художественно-критическими, но охватывающих разные сферы культурной жизни – «Автобус», «Новый Мир Искусства» («Н°МИ»), в том числе – сетевых (сайт «Журнальный зал» и другие).

Анализ научной и специальной литературы по теме диссертации показал наличие большого количества фактологического материала и некоторое освещение отдельных аспектов явления, что дает возможность для проведения его комплексного изучения и анализа с позиции современного искусство-

знания. В целом же практический опыт российской художественной керамики второй половины XX в. и, в частности, – ленинградской керамики до сих пор не обобщен и не стал предметом серьёзного искусствоведческого исследования.

Объект исследования – отечественная художественная керамика второй половины XX века.

Предмет исследования – ленинградская керамика второй половины XX века (на примере творчества ведущих художников-керамистов)

Цель диссертационной работы – провести комплексное исследование ленинградской керамики второй половины XX в.

Исходя из названной цели, были определены следующие **задачи**:

- проанализировать имеющиеся по данной теме публикации;
- провести искусствоведческий анализ явления на основе собранного документального материала (фотографии, записи интервью, афиши, буклеты, каталоги выставок);
- проследить эволюцию явления, выделить и охарактеризовать отдельные этапы;
- определить философско-эстетические позиции ленинградских керамистов в разные периоды;
- выявить стилистические и художественно-технологические особенности ленинградской керамики;
- выявить эстетические и методические особенности ленинградской керамической школы как основы профессионального образования.
- исследовать индивидуальное творчество участников процесса, сыгравших особую роль в формировании и развитии ленинградской керамики второй половины XX в.

Границы исследования. Хронологические рамки работы включают время с середины 50-х до конца 90-х гг. XX в., то есть время возникновения ленин-

градской керамики и весь период активного развития этого явления. Вместе с тем, поскольку это явление еще можно вычленить в разнообразной картине современного декоративно-прикладного искусства, логика исследования предусматривает выход за установленные границы при рассмотрении влияния ленинградской керамики и ее представителей на современное состояние петербургской керамики. *Географические рамки* исследования заданы определением «ленинградская керамика» – город Ленинград – Санкт-Петербург.

Методология исследования представляет собой совокупность исследовательских приемов, направленных на изучение социальных, культурных и профессионально-художественных предпосылок и условий развития и становления феномена ленинградской керамики.

Теоретико-методологическая база исследования опирается на современные открытия и достижения в отечественном и зарубежном искусствоведении. В основу работы положены труды по фундаментальной теории, разработанные в гуманитарных науках: искусствоведении, культурологии, истории, философии, социологии, посвященные широкому кругу проблем искусства XX в.

Методологические основы разработки теории исследования искусства при рассмотрении феномена ленинградской керамики опираются на принципы онтологического и феноменологического анализа искусства (Э.Гуссерль, М.Хайдеггер, Х.Гадамер, В.П.Бранский и др.)

Определение художественно-эстетических позиций ленинградской керамики и ее категориального статуса опирается на исследования эстетической проблематики искусства (Б.Р.Виппер, М.С.Каган, Ю.М.Лотман, Э.Панофски, П.А.Флоренский).

История и эволюция ленинградской керамики как вида декоративно-прикладного искусства рассматривается на основе критических статей современных искусствоведов (Л.В.Андреева, А.Д.Боровский, Ю.П.Маркин, Н.В.Василевская, Г.Н.Габриэль, М.Д.Изотова, Л.Г.Крамаренко, К.А.Макаров, Д.И.Немчинова, А.П.Павлинская, А.Б.Симуни, Н.С.Степанян и др.).

Методы исследования, применявшиеся в работе, базировались на принципе комплексного подхода в единстве теоретического и эмпирического методов: метод *историко-культурного анализа* позволил определить место феномена ленинградской керамики в художественной картине второй половины XX в.; метод *художественно-стилистического анализа* произведений помог определить характерные особенности ленинградской керамики второй половины XX в. как некой художественной общности; *герменевтический метод* позволил рассмотреть это явление в контексте культурной традиции отечественного декоративного искусства; метод *типологизации произведений* позволил выявить основные формы и тенденции развития ленинградской художественной керамики; метод *интервьюирования, опросов, анкетирования, собеседования* позволил собрать уникальный материал документов, сведений и суждений участников процесса.

Материальная база исследования:

- произведения художников-керамистов (в экспозициях выставок;
- частных коллекциях, мастерских художников);
- документальные материалы из частных архивов художников;
- материалы периодической печати 1950-2010 гг.;
- материалы научных конференций;
 - каталоги выставок и симпозиумов, монографии и альбомы о творчестве художников;
- записи интервью и бесед с художниками.

Положения, выносимые на защиту:

- ленинградская керамика есть целостное самобытное художественное явление культуры и искусства второй половины XX в.;
- в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной начиная с 1960-х гг. сформирована уникальная по своим параметрам образовательно-творческая система профессиональной подготовки художников-керамистов;

- на философско-эстетические и творческие позиции ленинградских керамистов оказал формирующее влияние город Петербург – Ленинград со своими культурными традициями;
- предлагаемая периодизация ленинградской керамики включает следующие этапы: \
 - 1950-е – 1960-е гг. – предпосылки формирования ленинградской керамики;
 - 1960-е – 1970-е гг. – развитие профессиональной школы;
 - 1980-е – 1990-е гг. – окончательное сложение школы ленинградской керамики, реализация ее художественных принципов в индивидуальном творчестве керамистов;
- творчество ленинградских керамистов при всем многообразии авторских предъявлений складывается в целостную картину профессиональной художественной школы;
- ленинградская керамика имеет свои стилистические и художественно-технологические особенности.

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые:

- в качестве изучения самостоятельной научной проблемы исследуется феномен ленинградской художественной керамики второй половины XX в;
- выявлены особенности ленинградской керамической школы как основы профессионального образования художников-керамистов и ориентира в их самостоятельном творчестве;
- определена периодизация развития ленинградской керамики;
- осуществлена классификация видов художественной керамики;
- введены в научный оборот новые сведения о художниках-керамистах Ленинграда – Санкт-Петербурга.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что работа расширяет границы современного искусствоведения, представляя собой разработанный материал по целому периоду развития отечественной художе-

ственной керамики, явившемуся временем ее подъема и расцвета (вторая половина XX века).

Материалы и выводы исследования могут явиться основой для дальнейших искусствоведческих исследований в области отечественного декоративно-прикладного искусства, а также – для дальнейших разработок теоретического и методического разделов художественной педагогики.

Практическое значение исследования состоит в том, что проанализированные материалы и выводы можно использовать в научных работах, в практике коллекционирования и работе музейных экспертов, при атрибуции и научной обработке коллекций произведений художественной керамики второй половины XX в.; в педагогической практике при преподавании дисциплин, связанных с историей и теорией отечественного искусства в вузах и других учебных заведениях, в разработке курсов лекций, популяризирующих отечественное искусство.

Рекомендации к использованию материалов и выводов исследования. Результаты исследования могут быть применены в научно-исследовательской работе искусствоведов, сотрудников музеев и антикварных салонов, в педагогической деятельности при подготовке учебных программ и учебных курсов и специальных семинаров в гуманитарных и художественных вузах.

Достоверность результатов проведенных исследований и обоснованность научных положений обеспечивается методологической целостностью работы, учитывающей современные методы искусствоведческого исследования, опорой на богатый фактологический материал (произведения художников-керамистов в экспозициях выставок, частных коллекциях, мастерских художников, документальные материалы из частных архивов художников, материалы периодической печати 1950-2010 гг., каталоги выставок и симпозиумов), многосторонностью его анализа и корректной интерпретацией его результатов, а также широкой научной апробацией результатов исследования на международных и всероссийских конференциях и публикацией их в научных из-

даниях 2003 – 2010 гг.

Апробация результатов исследования. Материалы диссертации обсуждались на заседаниях кафедр декоративно-прикладного искусства и художественного образования и музейной педагогики Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. Основные положения диссертации нашли свое отражение в публикациях в научных изданиях (общее число статей – 12, из них – 2 в изданиях, рекомендованных ВАК, общий объем публикаций составляет 3,6 п.л.), а также в выступлениях на семи научных конференциях и «круглом столе»:

1. Выставки декоративно-прикладного искусства как расширение образовательного пространства в подготовке педагога-художника. // VII Российско-Американская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современного университетского образования». – СПб., 2004;
2. Художественная керамика в системе университетского обучения. // IX Российско-Американская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современного университетского образования». – СПб., 2005;
3. Традиции ленинградской-санкт-петербургской керамической школы в подготовке художников-педагогов. // X Российско-Американская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современного университетского образования». – СПб., 2007;
4. Современная керамика Санкт-Петербурга на международной арене. Выставки и симпозиумы. // Российская научно-практическая конференция «Болонский процесс и сохранение традиций в художественно-педагогическом образовании». – СПб., 2007;
5. Международные связи ленинградских-петербургских керамистов второй половины XX века. // Международная научно-практическая конференция «Искусство и диалог культур». – СПб., 2007;
6. Образовательные традиции ЦУТР барона А.Л.Штиглица и становление ленинградской школы художественной керамики. // XII Российско-

Американская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современного университетского образования». – СПб., 2009;

7. Пути формирования школы художественной керамики в Ленинграде и Санкт-Петербурге. // Всероссийская научно-практическая конференция «Российские художественно-педагогические школы в истории и современности». – СПб., 2010.

По теме диссертации состоялись выступления автора: доклад – «Творчество художника В.С.Васильковского. О синтетической природе декоративно-прикладного искусства» – «круглый стол», посвященный проблемам университетского образования. СПбГУ, Институт Искусств – (Санкт-Петербург, 2006 г.); лекция-презентация «Ленинградская керамика» для студентов Арт-факультета Университета Северной Айовы, США, 2004 г.

Составлена и внедрена в учебный процесс программа по художественной керамике на факультете изобразительного искусства в Российском педагогическом университете им. А.И.Герцена.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих по два раздела, заключения (объем основного текста 192 стр.), библиографического списка литературы (240 наименований) и двух приложений (1 – альбом иллюстраций, 2 – краткая биографическая справка о ленинградских-петербургских художниках-керамистах, названных в диссертации).

Глава 1 Становление художественной керамики в искусстве Ленинграда второй половины XX века

1.1. Социокультурные факторы развития искусства Ленинграда в 1950-70-х гг.

Начало второй половины XX в. становится переломным моментом для отечественной культуры благодаря совпадению многих объективных и субъективных факторов.

Страна начинает оправляться от последствий Великой Отечественной войны. Эйфорические настроения народа-победителя, ощущаемые в культуре, сталкиваются с жестокой реальностью последних репрессий уходящей диктатуры. Опыт войны изменил самосознание людей. В среде творческой интеллигенции росли надежды на ослабление политического давления, в том числе на культуру и искусство. Однако постановления партии 1946 и 1948 гг. относительно литературы, драматургии, театра, кинематографии, музыки пресекли либеральные настроения. Сталинские постановления не коснулись изобразительного искусства, но оно оставалось под тотальным контролем.

Ленинградская организация Союза Художников (ЛОСХ) с момента своего создания в 1932 г. была оплотом официальной идеологии. Через нее производился контроль за деятельностью творческой интеллигенции. В ведении ЛОСХ фактически находилась вся официальная выставочная деятельность в городе. Хозяйственная часть ликвидированных в начале тридцатых годов художественных обществ перешла Всероссийскому производственному кооперативному союзу работников искусств "Всекохудожник", который в 1940 г. был преобразован в Художественный фонд СССР¹.

Художники были охвачены идеологическим контролем. В 1947 г. в Москве

¹ Северюхин Д. Я. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. (Петербургские исторические записки. Вып.4), СПб., Изд. им. Н.И.Новикова, 2003. – С. 3

создана Академия художеств СССР. В период 1940-х – начала 50-х гг. сохранялось особенно сильное идеологическое влияние на искусство, всякое отступление от социалистического реализма, жизненного правдоподобия в живописи и скульптуре объявлялось формализмом и подвергалось жесткой критике.

Смерть Сталина в марте 1953 г. стала драматической точкой перелома в жизни страны. Несколько последующих лет культурная жизнь протекала в состоянии ожидания перемен. Но постепенно стали происходить изменения социально-политической ситуации, что повлияло и на процессы в художественной жизни.

Уже в конце 1953 г. в журнале «Новый мир» была опубликована статья критика В.М.Померанцева «Об искренности в литературе», в которой говорилось о необходимости поставить в центр внимания литературы человека, «поднять подлинную тематику жизни, ввести в романы конфликты, занимающие людей в быту»². Интерес к теме человека в обыденной жизни демонстрирует новые тенденции во всех видах искусства. Повесть И.Г.Эренбурга «Оттепель», напечатанная в 1954 г. в журнале «Новый мир», дала название целому периоду в культурно-политической жизни страны. Понятие «оттепели» стало метафорой для описания характера изменений в духовном климате советского общества.

Это «период, когда литература говорила почти полным голосом. Параллельно появлялся самиздат, потом он пошел еще гуще, но и литература печатная в очень большой степени была искренним самовыражением интеллигенции, а через нее — всей наиболее активной, мыслящей части общества. Я думаю, что в нашей советской истории, ну, может быть, за исключением первых перестроечных лет, не было такого счастливого времени, времени, когда литература, интеллигенция значили для жизни общества так много, это было начало поиска альтернативы существующему порядку вещей — то есть тоталитар-

²

Померанцев В.М. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953, № 12, – С. 218

ному социализму. Общество понемногу начинало нащупывать эту альтернативу, которая не могла прийти сверху. Хрущев с его «оттепелью» не был альтернативой тоталитарному социализму, он лишь попытался перевести тоталитарный социализм в более мягкую, более эластичную форму. Он это сделал, и эту работу продолжил и закрепил брежневский режим. А общество совершенно стихийно, неорганизованно начинало нащупывать демократическую альтернативу тоталитаризму.

«Лирический взрыв» середины 50-х гг. породил феномен новой советской культуры, с которым связаны новые имена и новые подходы в поэзии, прозе, кинематографии, театре, музыке, изобразительном искусстве. В культуре была восстановлена ценность человеческой жизни, личности и ее чувств, переживаний³. Предвестием перемен стало возвращение из лагерей и ссылок тысяч доживших до этого дня репрессированных людей, среди которых были философы, литераторы, художники.

После XX съезда КПСС, состоявшегося 14 – 25 февраля 1956 г., прямое идеологическое давление на сферу культуры со стороны партийного руководства стало ослабевать. Историки определяют период «оттепели» примерно десятилетием, отмечая противоположные тенденции этого периода. Процессы гуманизации шли с разной степенью интенсивности и были отмечены многочисленными отступлениями от либерализации режима.

В сложившихся условиях на рубеже 1950-х – 60-х гг. культурная жизнь в крупных городах, особенно в Москве и Ленинграде, переживала бурный подъем. Демократизация культурной сферы сочеталась с жесткостью политического курса. Невозможность свободной политической полемики компенсировалась активной полемикой в области литературы и искусства. В условиях отсутствия свободы слова новые литературные произведения, театральные постановки, выставки оказывались в центре общественных дискуссий. Характерной чертой этого периода стал массовый интерес к современной лите-

³ Зудин А.Ю. Культура советского общества: логика политической трансформации // Общественные науки и современность 1999, №3. М., 1999, – С. 63

ратуре, особенно к поэзии. В искусстве начинается этап поиска новых форм и тем.

В эти годы формируется большая и активная аудитория читателей и зрителей – «шестидесятников». Термин «шестидесятники» впервые появился в заглавии опубликованной в журнале «Юность» в декабре 1960 г. статьи С.Б. Рассадина о молодых писателях, их героях и читателях. «Шестидесятников» объединяло обостренное чувство ответственности за судьбу страны и убежденность в возможности обновления советской политической системы. Эти настроения нашли отражение в театральных постановках молодых коллективов «Современника» и «Театра на Таганке» в Москве, БДТ в Ленинграде. Целая плеяда художников, тех, кто в это время оканчивал вузы и творчески формировался, может быть отнесена к «шестидесятиникам», искавшим новые темы и новый язык творчества.

К духовному поколению ленинградских «шестидесятников» принадлежит Д.А.Гранин со своими романами и публицистикой, в частности, серией очерков о типичных представителях художественной культуры Ленинграда: о режиссере Г.А.Товстоногове, кинорежиссере И.Е.Хейфице, актере Е.А.Лебедеве, живописце Е.Е.Моисенко. М.С.Каган вписывает в коллективный портрет ленинградского «шестидесятника» портреты многих истинных интеллигентов, сохранивших традиции петербургской ментальности: Д.С.Лихачева, Е.А.Мравинского, А.И.Райкина, И.А.Бродского. Суть в общем «духовном климате» города, несломленности свободолюбивых устремлений и демократических позиций петербургской интеллигенции⁴.

Одной из новых форм самовыражения становятся литературные объединения, такие, как объединение рабочих поэтов во Дворце Культуры им. Горького в Ленинграде (1961-68 годы). В Доме Писателей на ул. Воинова в те годы довольно часто устраивались выступления рабочей и студенческой молодёжи, склонной считать себя поэтами или писателями. Д.Я.Дар в 1951 г. организо-

⁴ Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. СПб. Паритет. 2006. – С.368

вал литературное объединение «Голос юности» при ДК Профтехобразования, которое в 1950-60-е гг. приобрело популярность среди молодых поэтов и прозаиков, студентов гуманитарных вузов. Там регулярно встречались Иосиф Бродский, Александр Кушнер, Герман Сабуров, Глеб Горбовский, Олег Охапкин, Виктор Соснора и др.

Поэтические вечера проходили в Ленинграде и Москве (в Политехническом музее, на стадионе в Лужниках, куда в 1962 г. пришло 14 тыс. человек). В это время расцветает новый жанр – авторское песенное творчество. Доверительные интонации авторов-исполнителей отражали стремление нового поколения к общению, открытости, искренности.

В 1962 г. на страницах журнала «Новый мир» была опубликована повесть «Один день Ивана Денисовича», где А.И.Солженицын на основании собственного лагерного опыта размышлял о жертвах сталинских репрессий, а годом позже – «Матренин двор» и «Случай на станции Кречетовка». «Новый мир» Твардовского был органом этой пробуждающейся интеллигенции, выразителем ее критических умонастроений. Журнал ничего по-настоящему в этом смысле не сформулировал, но он повел наступление на давно и прочно сложившуюся официальную ложь⁵. Эти публикации стали огромным событием не только литературной, но и общественной жизни, влияя на формирование мировоззрения целого поколения.

В то же время, в литературе, журналистике, изобразительном искусстве движение к демократическим переменам не было единым и единственным. Журнал «Октябрь», издававшийся в Москве с 1961 г. стал рупором консервативных политических взглядов. Вокруг журналов «Знамя» и «Молодая гвардия» группировались сторонники обращения к национальным истокам и традиционным ценностям, такие, как писатель В.А.Солоухин («Владимирские проселки», 1957) и выпускник Ленинградской академии художеств И.С.Глазунов, в ту пору иллюстрировавший русскую классику.

⁵

Буртин Ю.Г. Все были социалистами...: Беседа // Новый мир. № 1. 2000. – С. 182

Споры вокруг проблем литературы, театра и кино были зеркалом царивших в обществе настроений. Противостояние группировавшихся вокруг журналов деятелей культуры косвенно отражало борьбу мнений в руководстве страны вокруг путей ее дальнейшего развития.

Несмотря на провозглашенную цель «воспитания нового человека» и атеистическую политику, в СССР не удавалось искоренить религиозное самосознание. В этот период начала подниматься вторая, после войны, волна интереса к религиозной жизни, к историческому духовному наследию, которые становились для многих альтернативой официальной идеологии. Были открыты неизвестные памятники иконописи, древнерусской скульптуры и фресковой живописи, опубликованы научные труды с их описанием. В 1960 г., к 600-летию Андрея Рублева, в Москве в Спасо-Андрониковом монастыре открылся музей его имени, в экспозиции было представлено большое собрание икон.

Власти усматривали в подъеме религии реальную опасность для перспектив «коммунистического строительства». В 1962 г. по приказу Хрущева началась новая волна сноса православных церквей. В Ленинграде взорвали изумительную по красоте греческую церковь во имя Св. вмч. Димитрия Солунского. На ее месте был построен киноконцертный зал «Октябрьский». «Теперь так мало греков в Ленинграде, Что мы сломали греческую церковь...» – писал потрясенный варварством поэт Иосиф Бродский. В то же время, для учета и сохранения наследия прошлого, в 1966 г. возникло Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры.

В этот период становятся значимыми факторами культурного процесса такие явления, как неофициальное искусство и неофициальная литература. В 1950-е гг. возник альтернативный «самиздат» – машинописные журналы, в которых свои произведения печатали молодые писатели и поэты, не имевшие надежды на публикацию в официальных изданиях. Основателем «Синтаксиса» был молодой поэт А.Гинзбург, за издание журнала («антисоветскую агитацию»)

приговоренный к двум годам лагерей. В этом журнале печатались произведения Б.Ахмадулиной, Б.Окуджавы, Е.Гинзбург, В.Шаламова. В Ленинграде первыми сборниками «самиздата» были «Голубой бутон», выпущенный студентами филологического факультета Ленинградского университета в 1955 г. Годом позже студенты Института железнодорожного транспорта издали «Свежие голоса», а студенты Библиотечного института – сборник «Ересь»⁶. Появление «самиздата» стало одним из проявлений зарождавшегося в кругах интеллигенции оппозиционного советскому государству движения диссидентов.

Внимание властей к литературно-художественному процессу как зеркалу общественных настроений не ослабевало. Реакция властей в основном сводилась к жесткой критике и к «отлучению» тех, кто попадал под прицел критики, от аудитории читателей, зрителей и слушателей. Цензура тщательно отслеживала и уничтожала любые проявления инакомыслия. В Ленинграде весной 1964 г. состоялся судебный процесс против поэта И.А.Бродского, обвиненного в «тунеядстве», в результате которого он был выслан из города за 100 км. Это событие всколыхнуло общественность. В поддержку личности поэта выступили литераторы, интеллигенция, художники. Через полтора года поэту разрешили вернуться. Власть попыталась использовать указ о тунеядцах для борьбы с инакомыслящими, не переходя к очевидным репрессиям.

Всплески творческой свободы, определявшие духовную атмосферу эпохи, гасились бесцеремонным вмешательством власти в творческий процесс. Появление новых художественных журналов, выставки зарубежных художников и возвращение забытых имен русских художников, соседствовали с реакционными явлениями. Такая двойственность вообще была свойственна советской системе.

В это же время советский читатель заново открыл для себя многих авторов, имена которых замалчивались в 1930–40-х гг.: заново вошли в литературу

⁶ Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. СПб. Паритет. 2006. – С.388

С.Есенин, М.Цветаева, А.Ахматова. Начинает печататься мемуарная литература, которая значительно обогащает официальную точку зрения на прошедшие десятилетия. Письма, воспоминания становятся значительным источником информации о художественной жизни дореволюционного Петербурга и Москвы, периода авангарда в искусстве. Несмотря на жесткую цензуру, у читателей появляется возможность соприкоснуться с живыми свидетельствами запрещенной эпохи. В 1960—1965 гг. Илья Эренбург публикует в журнале «Новый мир» книгу воспоминаний «Люди, годы, жизнь» с большими купюрами, сделанными цензурой. В ней читатели встретили имена деятелей преданной официальному забвению эпохи «русского авангарда» и мира западной культуры 1920-х гг.

Творчество отдельных художников – лидеров новых художественных течений начала XX в. – частично выводится из-под официального запрета – дореволюционные альбомы с репродукциями становятся доступными в библиотеках, репродукции печатаются в новых изданиях, музейные экспозиции пополняются работами из запасников.

Пробуждается интерес к представителям авангардного искусства. Снятие запрета возвращает имена художников пред – и послереволюционного периода. В 1962 г. на художественной выставке в Москве впервые после большого перерыва были представлены произведения российского художественного авангарда 1920-х гг. Эти выставки произвели огромное впечатление в среде молодых художников, студентов, став для многих из них отправной точкой интереса к искусству XX в.

Художники многих направлений – книжной и станковой графики, театрально- и кино-декорационного искусства, фарфора и других видов декоративно-прикладного искусства получают возможность не только соприкоснуться с запретным более чем на четверть века культурным слоем конца XIX – первой четверти XX вв., но и разрабатывать в своем творчестве его традиции. Творчество таких театральных художников, как С.М.Бархин, В.Я.Левенталь, чер-

пает истоки в театральном-декорационном искусстве серебряного века, дягилевских сезонов, творчестве мирискусников.

Начинаются международные контакты между деятелями культуры, искусства, поддерживаемые на официальном уровне. С 1956 г. Советский Союз стал участвовать в крупных международных двухгодичных выставках в Венеции. На всех этих выставках советское искусство выступало как оплот реалистической художественной культуры. В то же время, обращение к новому изобразительному языку в искусстве живописи, скульптуры стало возможным после ряда выставок конца 1950-х – начала 1960-х гг., показанных в Москве и Ленинграде за короткий период. Несомненно, они оказали влияние на молодых художников, студентов художественных вузов, заполнив лакуну в истории искусства новейшего времени, бывшего под запретом официальной идеологии.

В 1956 г. в Москве и Ленинграде состоялась выставка картин Пабло Пикассо – впервые в СССР были показаны картины одного из самых известных художников XX века. Один из лидеров ленинградской керамики, А.Е.Задорин вспоминал, что огромное впечатление на него произвел альбом репродукций картин П.Пикассо, увиденный в старших классах школы. Язык этого художника и его творческий путь многие годы был предметом интереса и вдохновения для А.Е.Задорина – керамиста, графика, живописца.

Одним из событий, повлиявших прямо и косвенно на оживление культурной жизни в стране, стал прошедший в 1957 г. в Москве Шестой Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в рамках которого была показана выставка молодых зарубежных художников, в том числе американских. Их работы оказали сильное впечатление на студентов и молодых художников. Художественный конкурс, проходивший в рамках этого фестиваля выиграл никому неизвестный «маляр» Анатолий Зверев, творчество которого не несло никаких признаков «социалистического реализма», но было содержательно выразительным своей формой.

В 1957 г. состоялась всесоюзная художественная выставка, разделы экспозиции которой были построены по республикам. Тогда впервые зрители познакомились с работами современных художников Г.Коржева, Т.Салахова, братьев А. и С.Ткачевых, Г.Иокубониса, И.Голицына и многих других, творчество которых расширяло рамки официального искусства.

В декабре 1958 г. в Москве состоялась выставка работ художников социалистических стран, в частности, польских абстракционистов, показавшая, что социалистические идеи могут быть отражены в искусстве по-разному. В 1959 г. в Москве, в Сокольниках на выставке современного американского искусства преобладали абстрактные произведения. Современное искусство Франции было представлено в 1961 г. Эти выставки повлияли на умонастроения входящих в творческую жизнь молодых художников. После экспозиций современного западного искусства в Москве появилась целая группа русских художников, использовавших в своем творчестве технику, подобную технике американских абстрактных экспрессионистов и французской *art informel* (А.Зверев, М.Кулаков, Е.Михнов-Войтенко)⁷. Во многих биографиях признанных ныне мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства можно найти слова о влиянии этих событий культурной жизни 1960-х гг. на их дальнейший творческий путь и мировоззрение.

Часто первое знакомство молодежи с современным западным искусством происходило в больших московских и ленинградских библиотеках, где стали доступны такие журналы, как *Studio*, *Arts Magazine*, *ARTnews*. В начале 1960-х начинают издаваться журналы «Знание» и «Знание-Сила», где большое значение имела оригинальная свободная графика художников-оформителей; выпускаются журналы «Америка» и «Польша», знакомившие с современной культурой и искусством этих стран.

В 1960 г. с успехом проходит выставка искусства Мексики. Советские зрите-

⁷

Асеева Е. Е. Послевоенное абстрактное искусство в России (1950-80). Диссертация по спец.: 17.00.09 «Теория и история искусства». СПбГУП. 2002. – С. 122

ли знакомятся с картинами и фресками А.Сикейроса, Д.Риверы, Х.Ороско. Являясь по сути художниками революционного, коммунистического мировоззрения, они поразили зрителей монументальностью, декоративностью, знаковойостью своих произведений. Мексиканское монументальное искусство оказало заметное влияние на формирование образного языка молодых художников-монументалистов 1970-х гг., особенно выпускников художественных вузов Москвы и Ленинграда. В 1963 г. с успехом проходит выставка работ Ф.Леже, Р.Раушенберга, Я.Джонса. Влияние работ Ф.Леже, его изобразительного языка на молодых монументалистов сравнимо с творчеством мексиканских монументалистов.

В 1965 г. в Эрмитаже открылась крупнейшая выставка из собрания Лувра. Впервые в Ленинград привезли такую большую коллекцию произведений Эль Греко, Тициана, Эдуарда Мане. Началось серьезное изучение западноевропейской классической живописи и живописи конца XIX – начала XX вв., печатались значительные научные труды и монографии искусствоведов.

Молодая интеллигенция получила доступ к новым знаниям, новый взгляд на эволюцию и многообразие проявлений искусства. Л.Н.Вострецова и другие критики отмечают, что пластические принципы искусства, выработанные художниками авангарда в 1920-е, запрещенные в официальном искусстве сталинской эпохи, вернулись в начале 1960-х в мастерские ленинградских художников⁸. В Москве и Ленинграде стали появляться творческие очаги, в которых сохранялась традиция авангардного искусства. Продолжали творить те, кто прошел школу авангарда, выросло новое поколение художников, воспринявших пластические идеи неофициального искусства.

Рубеж 1950-60-х гг. связан с возрождением интереса к «Бубновому валету» – первой авангардистской группировке начала XX в., о которой стало возможно писать, исследовать, спорить. О.П.Малкова в своей диссертации указывает, что в этот период «предпринимаются первые попытки целостного исследова-

⁸ Вострецова Л.Н. Духовный горизонт. Художники круга Павла Кондратьева. Круг Кондратьева. Под ред. А.Андрущенко, СПб., 2005. – С. 24

ния наследия художников. Выходят альбомы и монографии: В.Перельман – «Илья Машков» (М.: Советский художник, 1957); Л.Нейман – «П.П.Кончаловский» (М.: Советский художник, 1967); В.Полевой – «Куприн» (М.: Искусство, 1962). Так в течение 1960-х гг. происходит постепенная реабилитация авангарда, возрастает интерес к бубнововалетскому периоду творчества и расширяется круг имен художников в поле зрения искусствоведов»⁹.

Оставшиеся в живых после второй мировой войны и репрессий, апологеты первого русского авангарда занимались творчеством в тех сферах искусства, где можно было оставаться честным с самим собой и менее всего подвергаться рамкам идеологии: книжной графикой, дизайном, сценографией, архитектурой, декоративно-прикладным искусством. И, как только политическая ситуация в 50-х гг. позволила вернуться к своей профессии, некоторые художники снова пришли к живописи и преподаванию. В Москве это были: Н.А.Удальцова, Р.Р.Фальк, В.Е.Татлин, А.М.Родченко, В.А.Фаворский, Б.В.Эндер, В.Ф.Степанова, В.А.Стенберг, П.В.Митуруч; в Ленинграде – Т.Н.Глебова, В.Матюх, П.Кондратьев, В.В.Стерлигов, В.И.Курдов, А.А.Лепорская, Н.М.Суетин, И.Г.Чашник, Н.И.Альтман, Н.П.Акимов, Г.Н.Траугот.

В этот период шло новое открытие забытого знания, копировались записи лекций Филонова, объяснения принципов расширенного смотрения Матюшина, перечитывались теоретические работы Малевича. В 1950-х гг. о странной научной деятельности таких художественно-исследовательских центров как ГИНХУК или ВХУТЕМАС ходили легенды. Некоторые художники, оставшиеся в живых после войны и лагерей и учившиеся в этих институтах, заставшие в свое время период настоящего, живого, свободного творчества 20-х, знавшие Филонова, Малевича, Татлина и других апологетов русского

⁹

Малкова О.П. Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910-1950-х гг. Социокультурные и пластические аспекты. (на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств) : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 / СПб., 2006. – С.7

авангарда, собирали полутайно вокруг себя небольшие кружки учеников.

Ситуация в отечественной культурной жизни в тот период сохраняла двойственность. Подогреваемая постановлениями «сверху» (власть) и зреющей дискуссией «снизу» (работники культуры) активизировалась деятельность творческих союзов. «Официальное» искусство поддерживалось государством на уровне республиканских и городских организаций союза художников. Возможность легально творить, выставлять свои работы, получать заказы на выполнение художественных произведений, рассчитывать на издание альбома или организацию персональной выставки, то есть существовать профессионально, в эти годы мог только член Союза художников. Однако эксперименты в области пластического искусства уже не подвергались столь явному преследованию, как в период культа личности, но и не поддерживались на официальном уровне. В это время начинали формироваться многие течения современного искусства, получившие в дальнейшем развитие.

В Москве и Ленинграде появились группы художников, пытавшихся отойти от жестких канонов социалистического реализма. Одна из таких московских групп работала в творческой студии Э.М.Белютина «Новая реальность», и именно художники этой студии попали под огонь хрущевской критики на выставке МОСХа (заодно с представителями «левого крыла» этой организации и скульптором Э.И.Неизвестным). Другая группа объединяла художников и поэтов, собиравшихся на квартире в пригороде Москвы Лианозово. Представители «неофициального искусства» работали в Тарусе, городке, находящемся на расстоянии более 100 км от Москвы, где селились некоторые возвращавшиеся из ссылки представители творческой интеллигенции. Жесткая критика за пресловутый «формализм» и «безыдейность», развернувшаяся в печати после скандала на выставке в Манеже в 1962 г., загнала этих художников в «подполье» – на квартиры (отсюда появился феномен «квартирных выставок» и название «другого искусства» – андеграунд от англ. Underground – подполье). Появилась и стала крепнуть альтернатива официальному подцензурному

искусству, утверждалось право личности на свободный творческий поиск. Культура Ленинграда также никогда не сводилась к идеологически запрограммированным и утвержденным цензурой формулам. Вопреки кажущемуся господству социалистического реализма, здесь существовал многоцветный мир свободного творчества, неподвластный и неподконтрольный государству. Неофициальное искусство Ленинграда, воспринимаемое ныне как неотъемлемая часть художественной культуры XX века, представляло собой сложное явление, в котором переплетались, взаимодействовали и противопоставлялись различные эстетические взгляды, художественные течения и творческие поиски. Оно не ставило перед собой никаких политических задач, не пыталось стать политической оппозицией официальному искусству. Речь шла не об отрицании, а о преобразовании традиционных ценностей, о поиске новых путей в искусстве¹⁰. В Ленинграде неофициальное искусство 1960-х гг. ассоциируется в первую очередь с кругом А.Д.Арефьева, школой В.В.Стерлигова, кругом П.М.Кондратьева.

Так называемый арефьевский круг – одно из самых ранних художественных сообществ в истории ленинградского неофициального искусства. А.Д. Арефьев, Р.Р.Васми, Ш.А.Шварц, В.Н.Шагин, В.В.Громов встретились в конце 1940-х гг. — все они, кроме Р.Р.Васми, были воспитанниками СХШ при Академии художеств. По словам И.Н.Карасик, «они стремились обрести пластический язык, соответствующий не абстрактным нормам и идеологическим требованиям, а собственному мировосприятию, язык эмоциональный, свободный, резкий, острый, жесткий. Сложившееся тогда сообщество долгие годы определяло облик нашего независимого искусства. В 1960 – 1970-е гг. художники арефьевского круга, несомненно, были одним из самых мощных его потоков»¹¹.

«Домашняя Академия» или группа Стерлигова возникла в Ленинграде в нача-

¹⁰ Северюхин Д.Я. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. (Петербургские исторические записки. Вып.4), СПб. Изд. им. Н.И.Новикова. 2003. – С. 3

¹¹ Карасик И.Н. Поедем в Царское село! / ГМ «Царскосельская коллекция». СПб. 2006. – С. 27

ле 1960-х гг. вокруг художников, мыслителей, наследников традиций двадцатых годов В.В.Стерлигова и Т.Н.Глебовой – учеников Павла Филонова. Искусствовед Е.Ф.Ковтун называет В.В.Стерлигова последним художником классического русского авангарда¹². Группа существовала до самой смерти В.В.Стерлигова в 1973 г. В ее состав входили художники А.Батурин, С.Спицын, Г.Зубков, позже – В.Смирнов, М.Цэрүш, А.Кожин, А.Носов, А.Гостинцев, В.Соловьёва и некоторые другие, не удовлетворенные традиционным образованием и современным искусством, искавшие альтернативные знания и новые формы творчества. В группу входили и искусствоведы Е.Ковтун, А.Повелихина, Л.Костина. Это была именно «школа» – и потому, что здесь действительно шел процесс обучения, и потому, что творчество членов группы отличалось заметным единством проблематики и стилистики. В мастерской художника изучались законы формообразования, постигались живописные системы и их пластические модули.

В 1960-е – 70-е гг. в Ленинграде сложился «круг Кондратьева», не образовавший школы, но достаточно устойчивый. С ним связаны имена В.Матюх, В.Волкова, Г.Молчановой, В.Поваровой, Л.Куценко и др. «Интересы обоих обществ совпадали в главном – и там, и здесь отталкивались от опыта авангарда и использовали лексику беспредметности....и там и здесь процесс формостроительства имел очевидные духовные импульсы¹³.

В Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии под крылом Н.Акимова, ученика А.Яковлева, В.Шухаева и М.Добужинского, выросла целая школа мастеров «лирической абстракции» (а экспрессионизм был ведущим направлением в ленинградском послевоенном искусстве), без упоминания о которых невозможно представить срез художественной жизни тех лет. «Своей школы в андеграунде Акимов не создал, но

¹² Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: // Текст лекций. – СПб: СПбГТУ, 1995. – С.14

¹³ Карасик.И.Н. Поедем в Царское село! / Государственный музей «Царскосельская коллекция». СПб. 2006. – С. 23

именно он дал толчок к аналитическому подходу к живописи иным, несхожим с филоновским образом»¹⁴. Он создал мощную лабораторию экспериментального искусства на базе художественно-постановочного факультета, где учились И.Тюльпанов, В.Михайлов, Е.Михнов-Войтенко и А.Раппопорт. Ленинградские пейзажисты, начавшие творить в первой трети XX в., не принадлежали к авангарду, хотя тесно соприкасались с его мастерами. Н.Тырса, Н.Лапшин, А.Карев – вообще варились с ними «в одном котле». Ю.Васнецов, В.Курдов, В.Пакулин и другие, еще студентами, бегали по льду Невы из Академии – в ГИНХУК, к Малевичу. Никто из них не стал прямым продолжателем Малевича и его ближайших сподвижников. Тем не менее, авангард, как и сама духовная атмосфера времени не могли не влиять на их творчество.¹⁵ В середине 60-х уже не удивляло, что в лекториях, художественных вузах, в Домах творчества художников читаются лекции о современных западных художниках. П.Кондратьев в письме перечисляет: «Леже, Пикассо, Брак, Танги, Корбюзье, японцы, мексиканцы и многие, многие другие, о которых я и не слышал. Показывают много интересного (цветные диапозитивы, репродукции, книги)»¹⁶.

В рамках официального искусства, в живописи, происходило движение от лирического импрессионизма «оттепели» 1953-1957 гг. к «суровому стилю» начала 1960-х гг. Для живописи «оттепели» (жанровой живописи Т.Н. Яблонской, В.Н.Гаврилова, А.П.Левитина, В.Ф.Загонека, О.Б.Богаевской, О.М.Зардаряна) важна реабилитация не повседневного, а именно природного, в котором происходит изменение сталинской эстетики, дегероизация человеческого существования, прозаическая реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не классовом) смысле, мира "бидермайера". В

¹⁴

Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: Текст лекций. – СПб: СПбГТУ, 1995. – С. 16.

¹⁵

Мочалов Л.В. В поисках третьего пути. Литературно-художественный проект.
http://www.folioverso.ru/misly/2008_03/mochalov.htm

¹⁶

Из письма П.Кондратьева, по Востречовой Л. Н. Духовный горизонт. Художники круга Павла Кондратьева. Под ред. А.Андрущенко, СПб., 2005. — С. 34

живописи воплощается мифология «оттепели» как весны, как пробуждения природы – утреннего солнца и ветра, полуденного тепла и света (воплощающих для человека радость существования), как детства и юности, открытости миру, надежды, радости, счастья – тоже носящих чисто природный характер»¹⁷.

В контраст ей в конце 1950-х – начале 1960-х гг. появляется так называемый «суровый стиль» с характерным для него сочетанием эмоциональности с лаконизмом выразительных средств. Этот термин принадлежит советскому искусствоведу А.А.Каменскому. В статье-рецензии на выставку «Советская Россия» 1960 г. А.А.Каменским был впервые употреблен термин «суровый стиль» применительно к работе П.П.Оссовского «Три поколения» (1959), которая вызвала много противоречивых откликов. Понятие «суровый стиль» было введёно, прежде всего, по отношению к работам художников из молодёжной секции Московского отделения Союза Художников. Произведения молодых художников о трудовых буднях современников, отличала сдержанная цветовая гамма, крупные планы, монументальные образы. Картина П.Никонова «Геологи» стала манифестом целого поколения. К «суровому стилю» относят работы Т.Салахова («Ремонтники», «Портрет композитора Кара-Караева», обе – 1960 г.); П.Никонова («Наши будни», 1960), Н.Андропова («Плотогоны», 1958 – 1961), В.Попкова («Строители Братска», 1960 – 1961), А. и П. Смолиных («Полярники», 1961) и др. Его расцвет ограничен 1962 г. – выставкой к 30-летию МОСХа в московском «Манеже», подвергшейся критике властей. Полуофициальный «суровый стиль» осознается некоторыми искусствоведами, как искусство части интеллигенции, пережившей разочарование во власти, а позже и утрату народнических иллюзий, вследствие чего к 1970-м гг. произошло превращение «суровости» в «депрессивность»¹⁸.

¹⁷ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция. Художественный журнал. № 51/52 – 2003/ <http://xz.gif.ru/numbers/51/52/surovo/>

¹⁸ Там же.

Взаимовлияние разных творческих течений внутри московского и ленинградского союза художников было возможно благодаря активному общению, дружеским связям художников двух городов. Взаимный обмен выставками и интерес к творчеству коллег поддерживался общением на симпозиумах, пленэрах, республиканских выставках. В конце 1960-х – 1970-е гг. по инициативе директора Русского музея Василия Пушкарёва в музей поступили произведения художников «левого крыла» МОСХ — В.Иванова, Г.Коржева, Е.Зверькова, В.Попкова, Н.Андропова, Э.Браговского, Д.Жилинского, А.Гончарова, Е.Григорьевой, П.Никонова, А. и П. Смолиных, что было смелым вливанием современного искусства в ставший академическим музей.

В 1962 г. большой ажиотаж в Ленинграде вызвала выставка «великолепной восьмерки» москвичей: Н.Егоршиной, Н.Андропова, братьев Никоновых, М.Иванова, В.Вейсберга, Б.Биргера, К.Мордовина. Это стало толчком к объединению ленинградцев в «Группу одиннадцати», которая условно представляла «левый ЛОСХ». Художники В.Ватенин, З.Аршакуни и Г.Егошин взяли на себя инициативу формирования группы. Сложился ансамбль ярких творческих индивидуальностей. В нее входили З.Аршакуни, В.Ватенин, Г.Егошин, К.Симун, В.Тюленев, Л.Ткаченко, В.Тетерин, В.Антипова, Я.Крестовский, Б.Шаманов и другие. Л.В.Мочалов сформулировал идеологию творчества группы: «время зарождения "Одиннадцати" – 60-е годы. Оттепель ... И все же, дело было не только в либеральных послаблениях. Для нас шестидесятые – Середина Века, перевал, взывающий – в условиях "распавшейся связи времен" – к корректировке курса. Чтобы шагнуть вперед, надо было оглянуться назад. К 20-м, к авангарду. Спрятанный в запасниках, он дразнил сладостью запретного плода, во многом иницируя потребность в культурном обновлении. Четко осознавая свою оппозиционность казенному искусству, никто из членов Группы не рассматривал свое творчество как форму политического диссидентства. Несомненно, это было сопротивление партноменклатурой по-

литике в сфере изобразительного искусства. Но сопротивления от имени культуры. И именно потому, что художники Группы решали задачи искусства, их спланивал не только пафос отрицания. Основное достоинство профессионала они усматривали в самостоятельности видения и интерпретации действительности»¹⁹. Первая выставка группы с успехом прошла через 10 лет после ее организации, в ноябре 1972 г. в выставочном зале Союза художников на Охте. «Они сразу стали символом "шестидесятников", символом свободы творчества и независимости в выборе изобразительных средств.»²⁰. Их творчество было заметным явлением в ленинградской художественной среде и, несомненно, влияло на ленинградских художников-прикладников, которых не могли не привлекать поиски новых выразительных средств композиции, цвета, образа, общие для всех искусств.

В 1970-е гг. выставки полуофициального искусства, то есть не запрещенного сверху, но не находящегося в русле основного течения соцреализма, стало возможно устраивать в Ленинградской организации Союза художников (ЛОСХ), на ул. Герцена, д. 38. В 1976 г. после ремонта открылась на втором этаже и по цвету стен получила свое название Голубая гостиная. Правление ЛОСХа разрешило использовать её для неформальных выставок и встреч. Голубая гостиная стала своеобразным межсекционным клубом, для планирования его работы был выбран клубный совет из представителей всех секций. В скором времени несколько выставок живописи и скульптуры «неглубокого андеграунда» (по формулировке М.А.Копылкова), показанных в закрытом режиме для «своих», то есть членов союза, были с энтузиазмом восприняты коллегами. Появление Голубой гостиной спровоцировало выставочную активность снизу, от художников, особенно прикладников – керамистов и ювелиров, сделавших подобные выставки регулярными. («Одна композиция» и «Ювелирная пластика»). Несмотря на отсутствие поддержки и скрытое дав-

¹⁹ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути. Литературно-художественный проект. http://www.folioverso.ru/misly/2008_03/mochalov.htm

²⁰ Мочалов Л.В. Группа «Одиннадцати» // Художник Петербурга. 2000, нояб.– дек. № 5

ление властей, активная выставочная деятельность подобных творческих объединений продолжалась вплоть до перестроечного периода, когда исчезли понятия официального и неофициального искусства. Но подготовлена почва для подобных выступлений и экспозиций была еще в 1960-е гг.

К середине 1970-х гг. в общественной жизни страны энтузиазм, вызванный хрущевской «оттепелью» постепенно сменялся апатией эпохи брежневского «застоя». Аналогичная двойственная ситуация наблюдалась и в культуре. Не ослабевало влияние идеологии на искусство. Борьба с формализмом, особенно в живописи, продолжалась и в 1960-е и в 70-е гг. Однако в этот период наблюдается расцвет декоративно-прикладного искусства, находившегося на периферии идеологического контроля. Экспериментирование с формой, цветом, материалом, начатое в керамике 1960-х гг., в следующее десятилетие определяет пути развития ленинградской керамики.

Экспериментальность и традиционность гармонично сочетаются в петербургском-ленинградском искусстве. В Ленинграде, Петербурге классические образцы архитектуры, скульптуры, живописи питают и вдохновляют молодых художников. В то же время, многие новаторские, революционные движения в искусстве развивались именно здесь. Достаточно вспомнить мирискусников, футуризм и другие направления конца XIX – начала XX вв. М.С.Каган указывает на некий эстетический инвариант в творчестве разных петербургских художников, определяя его как *стиль культуры города* в целом. Это «подчеркивавшаяся мирискусниками изысканная контурность изображения, которая из графики переходит в живопись, скульптуру, архитектуру, в прикладное, оформительское, театрально-декорационное искусства»²¹. Философ проводит параллели из искусства во многие сферы духовной жизни, подчеркивая «главенствующее значение линейно-графических структур в видении мира и в формообразовании». Стиль Петербурга – понятие не визуальное, а философское, мировоззренческое, и потому – предмет размышления для многих поко-

²¹

Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. СПб.: Паритет, 2006. – С. 434

лений художников. Не случайно, в творчестве представителей школы ленинградской керамики тема Петербурга – одна из метафорических. Некоторые авторы постоянно обращаются к ней, раскрывая бесконечные черты и оттенки. (В.Н.Гориславцев в росписи по фаянсу создал свой Ленинград каналов и отражений, в керамической живописи В.С.Васильковского — Петербург многоликий, у Н.Г.Савиновой – ностальгический образ летней питерской дачной жизни, у Н.С.Ротановой – графический образ теней и ветвей, у И.С.Олевской – белизна фарфора в отражениях и преломлениях формы). Но не только для тех, в чьем творчестве зримо присутствует тема Петербурга, город всегда был немаловажным фактором, формирующим творчество его художников своей культурной средой, атмосферой, визуальным рядом пространства. М.А.Копылков поэтично определяет как «ускользающее от строгих определений санкт-петербургское нечто»²² – влияние пространства города, природного ландшафта, архитектурной среды со всем полифонизмом культуры на работы ленинградских керамистов, членов группы «Одна композиция». Эти слова можно адресовать всем представителям ленинградской керамики, как целостного явления в отечественном искусстве. Петербург — Ленинград это не только визуальный ряд, воспитывающий глаз художника, чувство стиля и меры, сомасштабностью своих ансамблей, бесконечный ряд примеров бытования предметов искусства в среде обитания. Метафизика города, влиявшая на творцов, в нем живущих, явлена еще в XIX веке, в прозе Ф.М.Достоевского, в графике мирискусников, поэзии серебряного века – особая атмосфера театрализации, свето-теневых и эмоциональных контрастов и преломлений, интеллектуальной игры, нашедшая отклик в творчестве таких ленинградских художников, как В.С.Васильковский, Е.А.Задорин, М.А.Копылков, О.Л.Некрасова-Каратеева, А.В.Громов и других керамистов ленинградской школы.

Итак, исследовав социокультурные факторы развития искусства Ленинграда в

²²

Копылков М. А «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С. 299

1950-х – 70-х гг., можно сделать следующие выводы: начавшиеся во второе послевоенное десятилетие перемены в стране оказали серьезное влияние на подъем отечественного искусства. Окончание и развенчание культа личности всколыхнуло энергию общества. Были сняты или частично нивелированы многие запреты. Это время, когда литература, искусство, интеллигенция стали значимы для жизни общества. Множество ярких событий культурной жизни в короткий временной промежуток формировало творческую активность. Молодые художники, вступающие в жизнь, имеют в этот период возможность увидеть разные пути, течения, направления мирового искусства, открыть для себя искусство перелома XIX – XX вв. И такие открытия происходили многократно. Поколение, пришедшее в искусство в конце 1960-х гг., благодаря проходящей «оттепели», затронувшей все сферы жизни общества, получило дополнительный толчок к раскрытию искусства в его многообразии. На творческом пути можно было попробовать многое и молодые художники этими возможностями воспользовались. Не случайно термин «экспериментальный» перешел из области точных наук в сферу творчества. Возникают экспериментальные творческие площадки, цеха и мастерские.

Все это подготовило подъем такого синтетического вида искусства, как художественная керамика, которая с середины 1950-х гг. все активнее выступала на городских, зональных, республиканских и всесоюзных выставках. Фарфор Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова, благодаря творчеству художников старшего поколения – А.А.Лепорской, А.В.Воробьевского, В.М.Городецкого и пришедших на завод после войны – Н.П.Славиной, Т.С.Линчевской продолжал традиции и искал новые формы и образы. Керамика Ю.П.Гремячинской, М.М.Колосовой-Лисовской, И.Н.Розовой, В.А.Дробашко, И.В.Калитаевой, М.С.Давыдовой, К.М.Петрова-Полярного появилась на выставках Союза художников как отдельный вид декоративно-прикладного искусства и сразу привлекла внимание критиков и зрителей. Социокультурная ситуация второй половины 1950-х – начала 60-х гг., благодаря всем этим событиям,

стала уникальным периодом в истории нашей страны, плодотворно сказавшемся на развитии многих направлений в культуре и искусстве. Во многом происходившие процессы были причиной появления нового поколения художников-прикладников в Москве и Ленинграде с творческой позицией, активизированной духом времени, творчество которых развернулось в последней трети XX в., став уникальным явлением в отечественной культуре.

1.2 Этапы развития ленинградской художественно-промышленной керамики во второй половине XX века

На развитие отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины XX в. оказала влияние общая социально-культурная ситуация в стране. Искусство керамики имеет двоякую основу. Материал и технология связывают художника с производственным циклом, образно-выразительные средства сближают его со станковыми искусствами. Проблемы и задачи производства и проблемы художественного образа решались параллельно на протяжении всей истории искусства керамики. Точно так же, но в новых исторических условиях проблемы как стилистического, так и технического характера преодолевались в декоративном искусстве послевоенного периода после 1945 г.

Рассматривая развитие отечественной художественной керамики в послевоенный период, можно выделить несколько основных этапов:

1945–57 – восстановление промышленности, интерес к ремеслам, народным традициям в керамике;

1957–62 – этап формирования эстетики новой среды, «современный стиль» в предметах декоративно-прикладного искусства;

1962–70 – создание производственных комбинатов при Художественном фонде Союзов художников Москвы и Ленинграда, позднее – при региональ-

ных художественных фондах; налаживание производства художественной и сувенирной керамики; появление экспериментальных мастерских в Комбинатах декоративно-прикладного искусства;

1970–1991 – создание уникальной, декоративной интерьерной и выставочной керамики в экспериментальных мастерских Комбинатов декоративно-прикладного искусства, в художественных лабораториях фарфоровых и фаянсовых заводов; повышение статуса художника в промышленности.

В первый послевоенный период изобразительное искусство оказывало огромное влияние на образ предметов, созданных в таких материалах, как керамика, фарфор, фаянс, стекло. Тенденция возврата к академическим принципам в прикладном искусстве, обозначившимся на рубеже XIX –XX вв., вновь наметилась в 1930-е гг. Она продолжилась после Великой Отечественной войны и проявлялась в таких характеристиках, как иллюстративность, жанровость, литературность, а в худших предметах – помпезность и слащавость. Такие черты были присущи малым скульптурным формам в керамике предвоенных лет и продолжали проявляться в работах начала 1950-х гг. Декоративность заменялась изобразительностью в понимании иллюстративности. Это проявление изобразительности, литературности в керамике имело двойственную основу. С одной стороны, общее русло послевоенного искусства текло в направлении камерности, жанровости, бытовизма. В живописи феномен лирического "импрессионизма" – искусство "оттепели" 1953-1957 гг. – дал интересные и разные плоды. Например, «массовая культура, предназначенная для старшего (пережившего индустриализацию, террор и войну) и отчасти среднего поколения, – своего рода эстетика "заслуженного отдыха". Прозаическая реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не классовом) смысле, мира "бидермайера". В середине 50-х очень популярны как юмористические, так и мелодраматические жанровые сюжеты с семейными размолвками и разводами (такие сюжеты пишет в 1956 и 1957 го-

дах Коржев)»²³. Конаковский фаянсовый завод также не избежал указанных тенденций. Так, в фаянсовой малой пластике наиболее показательны скульптура М.Левиной «Девушка-агроном» или большая выставочная композиция О.Малышевой «По Индии» (фаянс), метко названная А.Б.Салтыковым «скульптурной иллюстрацией».

С другой стороны, художники, выполнявшие в это время работы в керамике, фарфоре, фаянсе зачастую не были профессиональными керамистами. К керамике эпизодически обращались живописцы, скульпторы и графики, принося с собой привычный изобразительный язык. Нельзя сказать, что эти попытки всегда были неудачны. Л.Г.Крамаренко выделяет работы замечательного скульптора-самоучки Исидора Григорьевича Фрих-Хара (1894–1978), основателя и руководителя художественной лаборатории Фаянсового завода имени М.И.Калинина в Конаково с 1934 г. «Его композиции "Негр под пальмой", "Старый базар", "Шашлычник" – работы подлинно "керамичные", с удачным использованием пластических и цветовых особенностей материала. Их можно назвать предшественниками современных жанров художественной керамики. Но важно подчеркнуть, что это было эпизодическое обращение живописцев и скульпторов к материалу керамики для продолжения своей творческой линии, воплощения своих замыслов. Не было профессиональной художественной работы с материалом, не было погружения в ее стихию»²⁴.

Однако еще в начале XX в. подобные примеры демонстрировали положительный результат межпрофессионального сотрудничества, этому были исторические причины. Считаем уместным подробнее остановиться на примере этого опыта.

В начале XX в. керамика стала выполнять роль одного из структурообразующих элементов городской архитектуры и жилого интерьера. На рубеже XIX и XX вв. в странах Европы и России интерес к культуре прошлого оформился в

²³ Бобриков А.А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция. // Художественный журнал 2003. №51-52 <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo/>

²⁴ Крамаренко Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М., 2003. – С.56

стиль историзм. Этому способствовало движение общественных деятелей по сохранению многовекового опыта художественных ремесел, стремительно уходящего под натиском бурного роста промышленного производства. Не случайно в этот период возникают училища и школы с новыми программами, призванные сохранить ручное мастерство на уровне искусства. Примером служат ЦУТР барона А.Л.Штиглица в Петербурге и Строгановское училище технического рисования в Москве. Научные, исторические, археологические открытия вдохновляют художников на создание авторских произведений на отечественно-исторические темы. Для керамики, как материала универсального и рукотворного, этот процесс оказался благоприятным. Интересен опыт участия в работе таких мастерских и артелей декоративно-прикладного искусства художников: М.А.Врубеля, А.Я.Головина, Е.Д.Поленовой, В.Д.Поленова, К.А.Коровина и других. Возникают и плодотворно работают «частные дома творчества» Абрамцево, Талашкино, артель «Мурава» в Москве, мастерская П.Ваулина в Петербурге, давая пример включения профессиональных художников в практику русского декоративно-прикладного искусства на рубеже XIX-XX веков.

Артель художников-гончаров «Мурава» сформировалась под руководством А.В.Филиппова (1882–1956). Ее создали выпускники и студенты отделения декоративно-прикладного искусства Строгановского училища – П.Галкин, Д.Митрохин, М.Деркач, М.Львов, А.Сахаров, И.Аверинцев, С.Конёнков, М.Егоров, которые стремились возродить традиции древнерусского гончарства, практически утраченные к концу XIX в. Заинтересовавшись древнерусской керамикой, А.В.Филиппов заложил основы научной реставрации архитектурных керамических изделий. Начиная с 1912 г. он занимался обследованием и спасением монументальной керамики в городах России.

Все годы своего существования (1904–1918) артель занимала одно из первых мест среди российских художественно-керамических мастерских. Знаковый проект артели «Мурава» – создание майоликовых панно для доходного дома

З.А.Перцовой в Москве (1907 г. архитектор Н.К.Жуков). Выдающиеся в художественном отношении многоцветные майоликовые панно на сюжеты языческого эпоса и другие поливные керамические детали были выполнены по эскизам известного «талашкинца» С.В.Малютина. Художник выполнил не только эскизы фасадов здания, с причудливыми сказочными животными, растениями, мифологическими существами, но и проекты некоторых интерьеров, также в «русском» стиле, в которых использовал художественный опыт, приобретенный за время работы в Талашкино у княгини М.К.Тенишевой. Это удачный пример сотрудничества художника-некерамиста, получившего некоторый опыт работы с глиной с профессионалами-производственниками. С артелью сотрудничали такие известные художники как С.В.Малютин, М.А.Врубель, В.М.Васнецов.

Деятельность керамической мастерской «Гельдвейн – Ваулин» под Санкт-Петербургом связана с личностью художника и технолога, автора трудов по технологии керамического производства Петра Кузьмича Ваулина (1870–1943). В 1890–1904 гг. он был организатором и заведующим знаменитой гончарной мастерской "Абрамцево", созданной по инициативе известного промышленника и мецената С.И.Мамонтова в его имении в Абрамцево, под Москвой, где сотрудничал с художниками М.А.Врубелем, В.А.Серовым, К.А.Коровиным, А.Я.Головиным.

Собственное керамическое производство – «Гельдвейн – Ваулин» под Санкт-Петербургом, на станции Кикерино Балтийской железной дороги (ныне Волосовский р-н Ленинградской области) было организовано в 1906 г. на базе небольшого построенного шестью годами раньше Балтийского гончарно-изразцового завода. П.К.Ваулин вместе со своим компаньоном, О.О.Гельдвейном, занимавшимся финансовой стороной предприятия, взяли завод в аренду, а впоследствии выкупили его. Выдающийся керамист П.К.Ваулин, удостоенный к тому времени за свои работы почетного диплома на Всемирной художественной выставке в Париже, воплощал замыслы ху-

дожников и зодчих в глине и глазури. В Кикерино начинали работать виднейшие художники того времени Н.К.Рерих, А.М.Матвеев, В.Э.Борисов-Мусатов, С.В.Чехонин, Н.Е.Лансере, Н.В.Васильев, Р.Ф.Мельцер. «Я поставил себе задачу возродить русскую майолику со всей присущей ей красотой русской экзотики...» – писал П.К.Ваулин²⁵.

Художественно-керамическое производство «Гельдвейн – Ваулин» выпускало продукцию, пригодную к использованию на фасадах зданий в условиях северного климата. Первой крупной работой ваулинской мастерской стали фризы по рисункам Н.К.Рериха для дома страхового общества «Россия» на Большой Морской улице Петербурга. Керамика мастерской П.Ваулина служила оформлением таких знаменательных построек, как Соборная Мечеть в Санкт-Петербурге (1909 – 1913 гг.; арх. – Н.В.Васильев, С.С.Кричинский, А.И. фон Гоген.); Морской собор в Кронштадте (архитектор В.А.Косяков), где скульптор А.Матвеев по рисункам художника О.Райляна изготовил четыре керамических образа с изображением архангелов; Ярославский вокзал в Москве: постройки общественных и частных зданий в других городах России и за границей. Ассортимент изделий не уступал заводскому, но сохранял уникальность, о чем красноречиво свидетельствует реклама художественно-керамического производства «Гельдвейн и Ваулин», которая предлагала «панно по рисункам художников и художественную майолику для внутренней отделки зданий и облицовки фасадов, панно, иконы, иконостасы, камины, печи, металлизированные вазы, черепицы, плитки, вставки и прочее». 1915 год был последним в истории керамического производства «Гельдвейн – Ваулин»: с 1916 г. на заводе наладили выпуск снарядов для фронта, а в 1917 г. в пожаре погибло все оборудование, и производство было ликвидировано. В 1917 г. на его основе организовано производство технической керамики – завод «Горн». После революции до 1930 г. Пётр Кузьмич Ваулин – технический директор завода «Горн» и одновременно комиссар Фарфорового завода им. Ломоносова

²⁵

П.К.Ваулин. <http://www.iemrams.spb.ru/russian/library/vaulinru.htm>

(с 1918 г.). С 1930 года П.К.Ваулин – консультант фарфорового завода «Пролетарий». Деятельность мастерской П.К.Ваулина, опыт привлечения к проектам профессионалов смежных искусств был заметным явлением в становлении российской декоративной керамики нач. XX в.

К сожалению, это плодотворное движение в России было прервано сначала революцией, затем гражданской войной. Позже частным экспериментальным мастерским не было места в советской индустриальной экономике 1930-х–1940х гг. Опыты экстерьерной и интерьерной керамики, которая успешно развивалась в столицах в период историзма, были на многие годы забыты. Сам стиль «эkleктики» подвергся гонению. Только в конце 1950-х гг. вновь встал вопрос о синтезе керамики и архитектуры, и тогда декоративная керамика вновь завоевывала статус вида художественного творчества.

Первый послевоенный этап (1945–57) был достаточно сложным для керамической промышленности в целом по стране, на производствах с меньшими культурными традициями, чем, например, в Ленинграде на Ломоносовском заводе. В первые послевоенные годы необходимость удовлетворения потребности населения в бытовой посуде заставляла предприятия выпускать массовыми тиражами изделия упрощенных форм, а отсутствие необходимых материалов и нарушение технологических циклов нередко сказывалось на качестве посуды – например, с темным черепком. В то же время, в какой-то мере естественной реакцией на годы разрухи и общего обеднения населения была тяга к красивой жизни, выражавшаяся спросом на предметы «купеческо-мещанского» стиля. Отсюда и пышное декораторское начало, свойственное искусству 1940-х – начала 1950-х гг., Этот достаточно короткий период был связан и с тем, что быстро наладить производство нового ассортимента в полуразрушенном производственном цикле было трудно, восстановление началось с воспроизводства старых форм и обогащения декора.

В этот период пути развития декоративно-прикладного искусства еще в большей степени определялись задачами развития промышленности, чем ху-

дожественными проблемами. Стилиевое направление советского декоративно-прикладного искусства на протяжении 1950-х гг. не было единым. В эти годы растёт количество керамических заводов, поднимается и художественный уровень их продукции. Назревает новая эстетическая концепция предметного искусства. Как и веком раньше, на заре расцвета промышленного производства, теоретики и практики искусства, деятели культуры были обеспокоены незавидным настоящим и неясным будущим отечественной художественной промышленности. Одним из первых ученых, посветивших свои труды в 1950–1960-е гг. проблематике декоративно-прикладного искусства и, в частности художественной промышленности, был Александр Борисович Салтыков. В 1954 г. в журнале «Советская торговля» (№ 9) была опубликована большая и серьезная статья А.Б.Салтыкова «О художественном качестве промышленных товаров», в которой он анализировал недостатки, говорил о необходимости обновления советской художественной промышленности и намечал возможные пути.

Со стороны власти также делались шаги по преодолению стилистического кризиса и поднятию культуры бытовой среды через товары промышленного производства. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 5 августа 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» и Постановление «О развитии жилищного строительства в СССР» 1957 г., утверждавшие необходимость проектирования типового удешевленного массового жилья, сыграли в истории отечественной материальной культуры двоякую роль. С одной стороны, для многих архитекторов это ограничивало пространство их творчества минималистическими стандартами «хрущевок», выдавив их из профессиональной творческой сферы. Не случайно как раз в этот период архитекторы устремились преподавать смежные дисциплины в художественных вузах. С другой – оно «как бы подытоживало тенденции, наметившиеся в теории и практике нашей архитектуры и предметного творчества

и открыло для них новые перспективы»²⁶.

Подогреваемая постановлениями «сверху» (власть) и зреющей дискуссией «снизу» (работники культуры) активизировалась деятельность творческих союзов. В Москве прошел Первый Всесоюзный съезд советских художников, 7 марта 1957 года был принят Устав СХ СССР. В разделе 4. п. 7 значится, что «В союзных республиках образуются республиканские союзы художников, в городах Москве и Ленинграде – Московский и Ленинградский Союзы советских художников».

Александр Борисович Салтыков вошел в состав первого секретариата Союза художников. Он сделал доклад о декоративном, прикладном искусстве. Салтыкову принадлежит идея создания журнала «Декоративное Искусство СССР», с установкой на то, «чтобы в нем получили отражение прикладные искусства, промысловые искусства, народные искусства всех республик Советского Союза. Это была его идея, одобренная всем съездом»²⁷.

Известный философ и теоретик искусства К.М.Кантор (1922–2008) в интервью журналу «Декоративное искусство» сформулировал специфику работы журнала в первые годы, определившую его многолетнюю флагманскую роль в осмыслении и формулировании процессов, происходящих в отечественном ДПИ: «Мы были членами различных художественных советов, мы очень мало времени сидели в редакции. И вся работа была в разъездах, в собирании материала, в умении увидеть что-то своими глазами. Третья особенность – мы проводили дискуссии, которые могли растягиваться на много номеров, или дискуссии краткие, блиц. Что мы делали еще, чего не делали другие? Мы решили выпускать тематические номера, посвященные республикам, по видам искусства. Принцип тематичности номера мы старались поддерживать, но не абсолютизировать, чтобы оставалось какое-то место для хроники»²⁸.

²⁶ Толстой В.П., Степанян Н.С. Введение / Советское декоративное искусство, очерки. 1945-1975. М.: Искусство. 1989 – С.8

²⁷ К.В.Кантор. Интервью журналу ДИ, 2003. № 3—4

http://www.di.mmoma.ru/history/articles/fragment_zapisi_vospominanij_karla_kantora/

²⁸ Там же.

В передовой статье первого номера, написанной А.Б.Салтыковым и К.М. Кантором многое было сформулировано относительно важности прикладного, народного искусства, но, кроме того, очень серьезно говорилось о художественной промышленности, что по выражению самого Кантора: «она у нас в ужасном застое». В этой статье впервые основательно формулируется воспитательная, преобразовательная роль декоративного искусства для среды жизни человека: «Это могучее творчество, одухотворяющее материальные предметы, среди которых живет народ, и превращающее их в активное средство воспитания народа, называется декоративным искусством»²⁹.

С этого момента все более весомой становится роль журнала «Декоративное искусство СССР», направлявшего и формировавшего новые стилистические тенденции профессиональным анализом явлений и произведений ДПИ, освещением художественных событий, теоретическими дискуссиями, критическими экспертными заключениями пытавшегося воздействовать на предпочтения потребителя.

Во многом благодаря формулированию на его страницах теории и практики декоративного искусства, дискуссиям, которые вели в статьях крупные специалисты в области народного и профессионального декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в эти годы, частью больших историко-культурных процессов в нашей стране стали: «интерес к декоративному искусству и его специфическому образному миру, к эмоциональной выразительности предметных форм, обращение к народным традициям, осознание важной роли изделий художественной промышленности, промыслов и ремесел в сложении общественных вкусов, разработка комплексов предметов, составляющих целостную, эстетически осмысленную среду»³⁰.

Искусствовед К.А.Макаров в статье "Наши критерии" определяет критерии декоративно-прикладного искусства конца пятидесятих годов, когда «красота

²⁹ Салтыков А.Б. Передовая статья // Декоративное искусство СССР, 1957, №1.-- С.2.

³⁰ Толстой В.П., Степанян Н.С. Введение / Советское декоративное искусство, очерки. 1945-1975. М.: Искусство. 1989 – С.9

вещей и их целесообразность почти полностью отождествлялись³¹.

К 1960-м гг. происходит дифференциация задач декоративного искусства по созданию уникальных, серийных и массовых изделий. Всесоюзная выставка «Искусство – в быт» (1961 г.) отразила это стремление. Ее название декларировало главную тенденцию социально-культурной политики тех лет в области декоративно-прикладного искусства – направление усилий художников на создание предметов массового производства. Простота, рационализм, утилитарность активно пропагандировались в декоративном искусстве первой половины 1960 -х гг.

Для развития фаянсовой и керамической промышленности эта выставка имела огромное значение. Она была задумана как первый в нашей стране смотр образцов для промышленности, то есть не уникальных, а тиражируемых изделий. В какой-то мере она подводила итог развития декоративного искусства по новому пути. На этой выставке в области массового фаянса лучше всего выступили Конаковский и Сланцевский заводы РСФСР. В.Н.Ольшевский (1923-1966), который по словам Н.С.Степанян, был самым ярким представителем современного стиля в Ленинграде, способствовал становлению направления, возникшего в керамике в середине 60-х гг. Его кувшины и квасники обтекаемой бездекорной формы, кофейный сервиз «Конусный» утверждали самый лаконичный «брутальный» стиль, который захватил архитектуру и изобразительное искусство тех лет, и говорили о близости художника к принципам дизайна. Работами, подобными «Кваснику» или питьевому прибору, в это время был «поднят престиж Сланцевского керамического завода под Ленинградом. Небольшой по объему цех художественного фаянса и керамики Сланцевского завода сумел с первых же дней своего существования тиражировать изделия, выгодно отличающиеся от стандартных дизайном формы и цветовой гаммой глазурного декора».³²

³¹ Макаров К.А. Наши критерии // Декоративное искусство СССР, 1967, №11 – С.13-38

³² Толстой В.П., Степанян Н.С. / Советское декоративное искусство, очерки. М., Искусство, 1989. –

Художники-керамисты, в своих работах ведущие поиск уникальной формы, разрабатывающие богатую палитру форм и видов декорирования, должны были повлиять на создание качественной массовой продукции, поднять ее эстетический уровень. Об этой задаче декоративного искусства говорил А.Б. Салтыков в статье «Массовость и уникальность» Он подчеркивал, что «показ нового на выставках необходим, но это только начало большого и длинного пути к производству».³³

Искусствовед И.А.Крюкова в статье середины 1960-х «Стилистические особенности современной керамики» смещает акцент в сторону производства, утверждая, что «главной областью творчества советских художников-керамистов является разработка изделий массового характера. Создание уникальных, индивидуальных произведений дополняет и обогащает ее»³⁴.

Проводя обзор советской фарфоровой промышленности, искусствовед В.И.Кантор говорил о необходимости сохранения и дальнейшего развития художественной направленности работы отечественных фарфоровых заводов. Он отмечал, что глубокие традиции отражены в изделиях Ломоносовского фарфорового завода, несущих печать «классицизма», законченности форм и росписи. Однако, требования простоты и целесообразности форм, как главное требование художественного стиля конца 1950-х – 1960-х гг., успешно решалось на ЛФЗ, благодаря привлечению художников и скульпторов, прежде не занимавшихся формотворчеством. На Ломоносовском заводе, помимо С.Е.Яковлевой, это были: А.А.Лепорская, Э.М.Криммер, В.А.Семенов, Т.С.Линчевская³⁵. В то время сложился ассортимент изделий, соответствующий новой эстетике.

Т.В.Красильникова в своей диссертации «"Современный стиль" в советском

С.89

³³ Салтыков А.Б. Массовость и уникальность. // Декоративное искусство СССР, 1958, №3 – С. 3

³⁴ Крюкова И.А. Стилистические особенности современной керамики / Искусство керамики, сб. ст. под ред. Н.С.Степанян. М.: Сов. Художник, 1970 – С.61

³⁵ В.И.Кантор О художественной направленности работы советской фарфоровой промышленности / Искусство керамики, сборник статей под ред. Н.С.Степанян. М.: Сов художник. 1970. – С.169

декоративно-прикладном искусстве периода оттепели»³⁶ предлагает определять период, когда «современный стиль» был реально значимым художественным явлением 1957–1962 годами. Условно – от учреждения в 1957 г. журнала «Декоративное искусство СССР», ставшего рупором нового понимания художественных задач, причем не только в предметной сфере до конца 1962-го г. – до выставки в Манеже, посвященной 30-летию МОСХа (Московского отделения союза художников), на которой работы в новом стиле впервые подверглись официальной критике. Впрямую декоративно-прикладного искусства гнев властей не коснулся, но стало понятно, что линия формальных поисков и экспериментов в изобразительном искусстве не получила поддержки. Однако предметы, несущие на себе черты «современного стиля» производились на фарфоровых и фаянсовых заводах и в последующие годы.

Послевоенный период можно назвать временем усиленного изучения народного искусства, обращения к народным традициям каждой республики.

«Уже после первого съезда СХ СССР в 1957 г. началась активная работа по выявлению и привлечению в Союз наиболее одаренных народных мастеров. Еще в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в экспозиции советского раздела были включены работы мастериц балхарской (Дагестан) и дымковской глиняной игрушки. В 1964 году была создана секция народного искусства в составе комиссии по декоративному искусству и художественному конструированию. Ее возглавили ответственные секретари правления Союза художников К.И.Рожественский и Л.И.Каратеев. В состав секции вошли московские и ленинградские художники, искусствоведы, этнографы, представители союзных республик»³⁷. В 1966 г. при СХ СССР и РСФСР были образованы Комиссии по народному искусству, в которые входили ведущие специалисты – художники и искусствоведы, на предприятиях Художественных фон-

³⁶ Красильникова Т.В. "Современный стиль" в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 / М., РГБ ОД./ 2004.

³⁷ Шеренговая З. О работе комиссии по народному искусству Союза Художников и Художественного фонда СССР / Советское декоративное искусство 77 / 78. Под ред. К.И. Рожественского. М. :Советский художник 1980 – С. 145-149

дов введены штатные единицы региональных искусствоведов-экспертов. Таким образом, соединение усилий науки и практики дало видимые результаты. Был поднят пласт уходящего традиционного художественного творчества, зафиксированы центры и выявлены на тот момент мастера – носители художественного ремесла.

Развитие традиционного, или кустарного производства в СССР было связано с общими задачами экономического развития в не меньшей степени, чем с проблемами художественного творчества. Одним из исключений можно считать возрождение подмосковной Гжели.

Ведущим центром отечественной керамической отрасли была подмосковная Гжель – старинный гончарный район, состоящий из трёх десятков деревень Бронницкого и Богородского уездов – ныне Раменского и Ногинского района. Это было предопределено исторически. До революции на сравнительно небольшой территории существовали, сменяя друг друга и владельцев, десятки, а в историческом масштабе и сотни керамических заводов и артелей разного калибра. После революции и гражданской войны керамическое производство Гжели постепенно восстанавливалось. Накопленный поколениями здешних мастеров профессиональный и творческий потенциал промысла, даже в условиях разрухи составлял значительное явление. В 1921 г. появилась в деревне Турыгино керамическая школа, т.к. возникла необходимость в обучении новых кадров, а к тому времени многие секреты и тонкости ремесла, в том числе росписи синим подглазурным кобальтом, истинно гжельского художественного приёма, стали забываться и теряться. В 1931 г. эту школу уже преобразовали в Гжельский керамический техникум, а в 1935 построили при нём двухэтажный цех и пустили большой горн для обжига изделий. К 1930-м гг. в Гжели уже работало большое число артелей, производивших типично рыночный товар в основном низкого художественного качества. Проблемами поднятия художественного уровня изделий Гжели занялся Георгий Васильевич Моныхов – крупный специалист в области технологии керамического производ-

ства, изобретатель свыше ста разновидностей глазури, заведовавший мастерской Строгановского училища. В 1932 г. он пришёл на вновь открытую фабрику «Всекохудожник» в селе Речицы, где совместно со скульпторами и художниками Москвы начал малыми сериями выпускать майоликовые изделия. В это время художники-профессионалы (И.С.Ефимов, Б.Н.Ланге, И.К.Стулов) оказывали помощь в формировании ассортимента изделий. Со второй половины 1930-х гг. контакты лаборатории НИИ художественной промышленности с гжельскими предприятиями перешли в форму практической помощи. В 1936 г. производство это стало самостоятельным и преобразовалось в кооперативную артель «Художественная керамика». Деятельностью производственной базы Московского товарищества художников в Речицах перед войной руководил А.Б.Салтыков. Здесь выпускали керамическую «политическую» пластику крупных и малых форм и бытовую декоративную скульптуру по образцам и моделям, утверждаемым Художественным советом МТХ. Предприятие не имело той степени технической оснащённости производства, которым отличалась «Художественная керамика», но отличалось налаженностью творческого процесса.

Сразу после войны усилиями А.Б.Салтыкова и художника Н.И.Бессарабовой, хорошо изучивших прежнюю гжельскую продукцию по собраниям Государственного Исторического и Кусковского музеев и освоивших ее технологию, возрождалась традиция гжельской кобальтовой росписи с ее приёмами и техникой кистевого мазка. А.Б.Салтыков заново «открыл» для публики забытые всеми гжельскую майолику XVIII в. и полуфаянс XIX в. Им было издано несколько книг, в частности, – «Майолика Гжели 18 века», «Русская керамика 18-20 веков», «Самое близкое искусство», разработана специальная «азбука мазков» – методика художественной росписи. Сотрудничество с Натальей Ивановной Бессарабовой, которая с 1944 г. работала в лаборатории керамики НИИ Художественных Промыслов, куда пришла уже сложившимся мастером, имея за плечами опыт живописца, скульптора, театрального декоратора, поз-

волило организовать курсы для художников по «азбуке мазков». Артель «Художественная керамика» в Турыгино выделилась качеством продукции из массы гжельских артелей того времени. Н.А.Бессарабова и А.Б. Салтыков подготовили, опираясь на опыт еще оставшихся в живых мастеров-живописцев, группу молодых художников, которые и возродили Гжель, и она стала, по словам К.В.Кантора, «жемчужиной, можно сказать, маркой прикладного искусства нашей страны»³⁸. Критики называют Н.И.Бессарабову создателем современной народной гжельской традиции. Несомненно, ею заложен образно-технологический стиль росписи кобальтовой Гжели на основе русских традиций.

В июле 1953 г. «Всекохудожник» был ликвидирован, его функции переданы Художественному Фонду СССР, созданному при СХ СССР для осуществления заказов государственных организаций и учреждений на создание произведений изобразительного искусства, а также оформление выставок, общественных зданий и др.

К середине 1950-х гг. в системе промкооперации формировался широкий спектр керамических производств. Так, помимо традиционных гончарных мастерских и артелей (например, цех в Алеховщине), широким фронтом укреплялись промысловые майоликовые предприятия в Орле, Челябинске, Оренбурге, за ними поднимались фарфоровые заводы (Сысертский на Урале, в г. Кисловодске), также был опробован каменный товар в подмосковной артели «Семеновский керамик», Невьянской (Нижнетаволожской) артели «Керамик» – в 1956 г. она стала цехом керамики, который вскоре преобразовался в «Невьянский завод художественной керамики». В 1955 г. вышло специальное постановление Роспромсовета «Об увеличении производства художественных керамических изделий в промысловой кооперации РСФСР». Направленность на техническое перевооружение производств для выпуска массовой продукции создавала опасную тенденцию потери уникальности и традиционной ру-

³⁸ К.В.Кантор. Интервью журналу ДИ, 2003. № 3—4
http://www.di.mmoma.ru/history/articles/fragment_zapisi_vospominanij_karla_kantora/

котворности традиционной керамики. Специфика художественного промысла начинала противоречить промышленному производству. Организация централизованного производства глазурей на Дулевском красочном заводе также нивелировала художественную уникальность промыслов в характере глазурного декорирования керамики. В это время «росли объемы выпуска изделий кустарной промышленности по всей стране. В 1958 г. производство художественных керамических изделий в отрасли достигло 10 млн. руб. Производство требовало упрощения технологии, замену ручных способов формовки на серийные. К шестидесятым годам на керамических предприятиях народных художественных промыслов в РСФСР практически прекратили выпускать гончарные изделия, перейдя на тиражную формовку в гипсовых формах. Вместе с тем, связь с традицией до конца 1950-х гг. «прочитывалась» в принципах формообразования изделий»³⁹. Однако, в конце 1950-х гг. произошла ликвидация Промкооперации как отрасли. Это отрицательно повлияло на сложившуюся к этому моменту систему художественных промыслов. Артели были преобразованы в фабрики, которые вошли в подчинение Министерств местной промышленности союзных республик. Индивидуальная деятельность кустарей и ремесленников оказалась как бы «вне закона». Народные мастера, кустари, продававшие на рынках свои изделия, оказались в незавидной роли спекулянтов. Произошло искоренение индивидуального производителя, а вместе с ним и стихийного носителя кустарного ремесла. Нарушилась преемственность традиции, передача ремесленных навыков оказалась никому не нужна.

Несмотря на искоренение кустарей-одиночек и даже их преследование, к концу шестидесятых интерес к народному творчеству возрастал, и изделия художественных промыслов стали предметом коллекционирования и украшения. Эти годы были благодатными для мастеров лепной глиняной игрушки.

³⁹ Мусина Р.Р. Традиционная отечественная керамика 1920-1980-х годов. (Особенности развития и художественное своеобразие) Автореферат. дис. канд. искусствоведения 17.00.04 / МГХПА им. С.Г.Строганова, 2010. – С.13

Поддержанные проявившимся вниманием к их творчеству, они вернулись к традиционному ремеслу. Серьезную поддержку им оказывали Союз художников и отделения Художественного фонда. В шестидесятые годы началась новая история филимоновского промысла в Тульской области. Была образована мастерская керамической игрушки. Переход дымковского промысла лепной глиняной игрушки в систему Кировского отделения Художественного фонда Союза художников РСФСР. положительно сказался на судьбе этой уникальной игрушки. Художественная ценность русской традиционной глиняной игрушки сделала ее предметом изучения и коллекционирования. Огромную роль в этом сыграло большое число статей и дискуссий о народном и традиционном искусстве, появившихся в прессе, особенно в журнале «Декоративное искусство СССР», целые номера которого посвящались проблемам народных промыслов.

Таким образом, к началу 1960-х гг. традиционные кустарные промыслы по всей стране перестали существовать, как единая отрасль под патронажем НИИ художественной промышленности, а влились в две различные структуры – местные министерства промышленности и систему Художественных Фондов при республиканских Союзах художников. Например, в 1966 г. при Архангельском промкомбинате был организован гончарный цех, перешедший потом предприятию народных художественных промыслов «Беломорские узоры». Это была попытка в форме организованного производства объединить еще работавших потомственных мастеров каргопольской игрушки.

Создавались такие крупные предприятия, как Производственное Объединение «Гжель», возникшее в 1972 г. в результате объединения шести мелких цехов разных деревень. Результат был двойственным. Некоторые кустарные промыслы, попав под патронаж Художественного фонда, расцвели, благодаря поддержке профессиональных художников, музейщиков и искусствоведов. Так, благодаря деятельности ленинградских художников-керамистов, работавших в экспериментальном цехе комбината ДПИ ЛОХФ по созданию эта-

лонов и разработке палитр декорирования и глазурей, был поднят художественный уровень малотиражной продукции керамического производства в г. Великие Луки Ленинградской области. Другие промыслы превратились в производства серийных изделий художественного плана.

В Ленинградской области до войны существовала сеть традиционных керамических промыслов. Там в 1930-е гг. числилось двадцать гончарных артелей. Наиболее известными были аятская и боровическая артели. Местные глины считались одними из лучших, могли использоваться для терракотовых, майоликовых изделий и каменного товара. В предвоенный период Институт художественной промышленности начал оказывать помощь в развитии и этому традиционному кусту гончарства. Однако послевоенное восстановление не вывело эти промыслы в ряд успешных, традиционных, как дымковский, каргопольский, филимоновский промыслы. Становление художественной промышленности в Ленинграде происходило в сфере профессионального, а не традиционного искусства керамики и связано оно было с деятельностью керамических мастерских комбината Декоративно-прикладного искусства.

В то же время творчество профессиональных керамистов, особенно в Москве и Ленинграде в тот период было привязано к конкретному производству. К середине 1950-х гг. в Москве существовали две основные базы, на которых художники выполняли свои заказы: это скульптурная фабрика Худфонда РСФСР в Москве на Потылихе и созданный в 1964 г. Экспериментальный творческо-производственный комбинат (ЭТПК) на Воронцовом поле (перевод в новое здание осуществлен в 1965 г.), и подмосковная Гжель. Работа в гжельских мастерских, по мнению искусствоведа Р.Р.Мусиной, не могла не оказать влияние на творчество многих московских художников. «Культура керамической формы сохранялась не только в работах мастеров промыслов, но и в творчестве ведущих художников, которым были привиты основы профессиональной грамоты. Кстати, на основе традиции творили многие московские керамисты. Именно в это время закреплялись стилевые принципы московской

школы керамики с ее приоритетами гончарной формы и живописными приемами в декоре»⁴⁰.

В отличие от Москвы, в Ленинграде керамических художественных мастерских не было. Только с воссозданием ЛВХПУ им. В.И.Мухиной в 1947 г. организуются мастерские кафедры керамики. Построенные по проекту технолога Ф.С. Энтелиса, керамические печи позволяли проводить низкий обжиг (до 1000°C), пригодный для создания майоликовой, то есть полихромной глазурованной керамики. Мастерские кафедры стали первой базой в Ленинграде, где художники смогли исполнять свои творческие работы. Первые ленинградские керамисты – архитекторы-преподаватели и первые выпускники ЛВХПУ им. В.И.Мухиной.

Вторая керамическая база, которая сыграла большую роль в формировании особого лица ленинградской керамики, была создана только в 1966 г. Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР (далее ДПИ ЛОХФ) был организован в ноябре 1966 г. в помещении бывшей школы на проспекте Мориса Тореза № 102. В его организации большую роль сыграло подвижничество ответственного секретаря Правления Союза Художников СССР Л.И.Каратеева.

Создаются макетный, витражный участок, на керамическом участке начинает производиться по эталонным образцам малотиражная сувенирная продукция. В этот период выпускники художественных вузов страны отделений стекла, керамики, мебели, обработки металла, текстиля приходят во вновь создающиеся экспериментальные художественные лаборатории на производствах и комбинатах декоративно-прикладного искусства, созданных при худ. фондах во многих городах СССР. Для выпускников кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ, не попавших на производство, работа в мастерских комбината была возможность продолжения творческого роста.

⁴⁰ Мусина Р.Р. Традиционная отечественная керамика 1920-1980-х годов. (Особенности развития и художественное своеобразие) Автореферат. дис. канд. искусствоведения 17.00.04 / М., МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010. – С.22

Деятельность керамического участка комбината ДПИ ЛОХФ в Ленинграде связана с именами керамистов первого поколения: Ю.П.Гремячинской, И.Н.Розовой, В.А.Дробашко, И.В.Калитаевой, М.С.Давыдовой, М.М.Колосовой-Лисовской, К.М.Петрова-Полярного и молодых выпускников кафедры художественной керамики и стекла 1967-1969 гг. В.М.Засульской, Е.П.Рудиной, О.Л.Некрасовой-Каратеевой, Н.С.Ротановой.

В 1968 г., благодаря энергичным действиям М.В.Зеленцовой (1916-2005), была организована Экспериментальная мастерская – текстильный и керамический участки. Как руководитель мастерской «она добивалась расширения площадей экспериментальных мастерских, увеличения финансирования фондов на материалы, содержание и ремонт оборудования, расширение штата сотрудников и пр.»⁴¹. В этот период архитекторы в оформлении общественных интерьеров закладывали место для декоративных художественных произведений. На оплату творческих работ шли отчисления от соцкультбыта, заложенные при капитальном строительстве в общую смету по договорам-заказам госпредприятий. Художники до этого момента получали заказы на интерьерные работы в керамике, текстиле, стекле, но не имели базы кроме учебных мастерских Мухинского училища или художественных лабораторий фарфоровых заводов, куда имели доступ только заводские художники. Назревшая необходимость создания специальной базы для выполнения уникальных крупных интерьерных работ в керамике разрешилась благодаря появлению экспериментального участка. Керамисты, работавшие на этом участке с начала 1970-х гг. стали получать задания на комплексное решение интерьеров и создание ансамблей и единичных керамических произведений для общественных объектов. Был создан Художественный совет по приему выполняемых в Комбинате художественных работ, включавший в себя состоявшихся, уважаемых архитекторов и прикладников. В него входили: К.Л.Иогансен, Л.И.Каратеев, Э.М.Криммер, А.А.Лепорская, Б.А.Смирнов, В.Ф.Марков.

⁴¹

Копылков М.А. Изотова М.Д. Одна композиция. СПб.: Новая Нива, 2011. – С 32.

В нескольких мастерских художники, в основном выпускники кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им В.И.Мухиной, исполняли государственные заказы в общественные интерьеры и имели возможность создавать авторские произведения к выставкам. Это было специально устроенное пространство для творчества, в котором десятилетия разрабатывали свои творческие концепции многие яркие представители ленинградской керамической школы. Кроме названных выше, здесь с момента организации Экспериментальной мастерской работали выпускники ЛВХПУ 1970-х гг.: М.А.Копылков, А.Е.Задорин, Н.Г.Савинова, Г.Н.Корнилов.

Пройдя через несколько важных этапов, связанных с изменением социально-культурной жизни страны, художественная промышленность была сферой, в которой происходили процессы формирования современного декоративно-прикладного искусства, в частности, искусства керамики.

1960-е гг. стали периодом формирования нового декоративно-прикладного искусства и заложили предпосылки его расцвета в следующие десятилетия в силу воздействия комплекса факторов: социально-политических – «оттепель», экономических – изменения в архитектуре, новые требования к товарам народного потребления; социально-культурных – поиски новой эстетики «современного стиля» для нового современного человека.

Дополнительным фактором для расцвета керамики стал мировой «керамический бум» 1960-х, в который СССР оказался вовлечен после падения «железного занавеса». К 1970 гг. вполне сложилась техническая база и эстетическая среда для устойчивого расцвета ленинградской керамики в последние десятилетия

XX

В.

Глава 2. Профессиональная школа ленинградской керамики.

2.1. Формирование школы профессиональной подготовки художников-керамистов в ЛВХПУ им В.И. Мухиной

Понятие «ленинградская школа керамики» с 1970-х гг. устойчиво появляется в статьях критиков, описывающих феномен ленинградской художественной керамики. Ленинградские и московские искусствоведы К.А.Макаров, Л.Г.Крамаренко, Г.Н.Габриэль, Д.И.Немчинова, А.Б.Симуни, Н.И.Василевская, М.Д.Изотова, ввели его в оборот в статьях, посвященных как персональному творчеству художников, так и обзору городских и всероссийских выставок, на которых экспонировались работы ленинградских керамистов. Правомерность этого определения требует рассмотрения в контексте понимания школы в искусстве.

Проявление школы как феномена искусства предполагает наличие ряда формирующих факторов. Большинство теоретиков, помимо географической и временной локализованности, отмечают обязательное наличие некоего центра или ядра, которым может быть личность художника или группа единомышленников, а также общие устремления (идеология).

По определению В.Г.Власова, данному в словаре «Стили в искусстве», понятие *художественной школы* предполагает общность или близость мировоззрения определенного круга художников, связанных одними идеалами, духовными устремлениями, творческим методом. Поэтому по своему содержанию понятие «школа в искусстве», глубже понятия «стиль» и ближе к «художественному направлению». Но в то же время, художественные школы уже, они четче локализуются во времени и пространстве: по хронологическим и территориальным, географическим границам⁴².

По определению Э.В.Махровой, школа в искусстве, по сути – «стилевое

42

направление, объединяющее группы художников общим эстетическими идеями и идеалами, духовными устремлениями, творческим методом. Не всегда такие стилевые направления связаны с педагогикой, формами образования и учебными заведениями. Когда во главе направления оказывается большой мастер, имеющий непосредственных учеников и продолжателей традиций, стилевые характеристики – производное от процесса обучения»⁴³. Понятие «художественно-педагогическая школа» предполагает более сложное взаимодействие творчества и художественно-образовательной деятельности, чем наличие уникального художника, соединяющего творческую деятельность с образовательной. Примером является феномен «русской академической школы», в которой педагоги-творцы не создавали своих личных школ или четкого стилевого направления. В этом контексте «школа» понимается, как система художественного воспитания, которая может иметь, а может и не иметь связи с определенным стилевым направлением в искусстве.

В исследовании В.В.Бабияка определяется цель художественной школы – обеспечивать «преемственность художественных традиций и законов изобразительности, свойственных тому искусству и той системе художественно-эстетических ценностей, которые она признает, которым служит и которые охраняет»⁴⁴. Рассматривая с этих позиций керамику ленинградских художников второй половины XX в., можно сделать вывод о возникновении и *художественно-педагогической школы, и художественной школы-направления, объединенных в одном понятии – ленинградская керамика.*

Под определением «профессиональная школа» в диссертации подразумевается вся образовательная система профессиональной подготовки керамистов и реализация принципов этой системы в их профессиональном творчестве. Очевидно, что процесс формирования художника-профессионала не заканчи-

⁴³ Махрова Э.В. Художественно-педагогическая школа: к определению понятия. / Российские художественно-педагогические школы в истории и современности. Сборник мат. всероссийской научно-практической конференции. Вып.3. СПб., 2010. – С.10-11

⁴⁴ Бабияк В.В. Русский учебный рисунок: Петербургская академическая художественная школа конца XVIII – начала XX века. – СПб. : Гиппократ, 2004. – С.11

вается с получением вузовского диплома. Профессиональная школа шире и включает в себя те сферы, в которых вращается молодой специалист в первые годы самостоятельной деятельности, когда формируется его творческое лицо, период становления молодого художника, важной частью которого является общение с творчеством и лично со старшими коллегами – художниками, ставшими неформальными учителями. Передача практического опыта и мировоззренческих установок в совместном художническом существовании является прямым способом развития традиций школы, что будет подробно рассмотрено во втором разделе.

В Ленинграде к середине 1950-х гг. сложилась ситуация, в которой формирование единой эстетической платформы школы стало возможно благодаря возникновению учебного подразделения, а именно – кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им В.И. Мухиной. Очевидно, что нельзя полностью отождествлять образовательный центр (кафедру) и художественное явление (школу в искусстве). Творчество не всех выпускников кафедры Художественной керамики и стекла в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной находится в рамках ленинградской школы. С другой стороны, не все представители ленинградской керамики окончили эту кафедру (хотя таковых единицы). Но на примере такого явления, как ленинградская художественная керамика видно, что школа, как образовательная модель, если она включает в себя не только учебную систему подготовки профессионалов, но и живую идею, которая развивается в собственном творчестве учителей и учеников, а также посыл свободы от жестких рамок и выход в новые области творчества – является одним из важнейших компонентов Школы — длительного явления в искусстве, развиваемого в деятельности своих приверженцев.

Рассматривая феномен ленинградской керамики, можно увидеть системообразующую роль школы, как образовательного центра, вокруг и внутри которого на протяжении многих десятилетий не только готовят профессионалов, но и формулируют общую проблематику взаимоотношений художника-

керамиста с производством и со зрителем. Временной отрезок от 1950-х до конца 1990-х гг. включил в себя несколько этапов, связанных с важными событиями, происходившими в стране. Концепция универсальной модели специалиста не могла не подвергаться изменениям вместе с социально-культурными и экономическими преобразованиями, происходившими в то время. Локальные рамки явления позволяют проследить суть этих изменений на протяжении последних пяти десятилетий XX века.

История создания кафедры керамики связана с уникальной ситуацией, когда в одних стенах с многолетним перерывом создается, а затем воссоздается учебное заведение, призванное готовить профессиональных художников–прикладников для производства и реставрации произведений декоративно-прикладного искусства, интерьеров и архитектуры. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им В.И.Мухиной, по сути, наследовало многие традиции, заложенные в Центральном училище технического рисования барона А.Л.Штиглица. Сами стены учебного заведения, построенного, как комплекс образцов и примеров оформления архитектурного ансамбля, интерьеров, достойных для изучения и копирования учащимися, сохранили дух уважения к ремеслу, как обязательной части творческого процесса.

Причина создания обоих училищ – насущное требование времени. Целью создания Училища технического рисования барона А.Л.Штиглица была подготовка ученых-рисовальщиков для мануфактур бурно развивавшейся промышленности России последней четверти XIX в. Выпускники искали новые художественные формы в мастерских Императорского фарфорового завода, ювелирного предприятия Карла Фаберже, возрождали майолику в крупных архитектурных формах, работали на суконных мануфактурах, деревообрабатывающих, металлообрабатывающих, стекольных, фарфоровых и др. заводах и фабриках⁴⁵. Их работы получали признание на международных промыш-

⁴⁵ Щербина Т.В. Центральное училище технического рисования барона А.Л.Штиглица // сб. мат. Всерос. юбилейной конф.: Учебный художественный музей и современный художественный процесс. к 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея. СПб., 1997. – С

ленных выставках в Глазго, Вене, Париже и других городах Европы.

Решение об открытии училища по архитектурной отделке зданий для подготовки мастеров-реставраторов различных специальностей для послевоенных восстановительных работ было принято сразу после прорыва блокады, зимой 1943 г. В трудных условиях войны учебное заведение начало готовить специалистов, которым суждено было в недалеком будущем поднять из руин пригородные дворцы Петербурга и уникальные здания города⁴⁶. При этом училище начала работу школа мастеров, которая предшествовала нынешней кафедре Художественной керамики и стекла. Готовились в этой школе мастера реставрационно-восстановительных и копийных работ. Реставрационная школа мастеров-керамистов первоначально располагалась в помещении на ул. Софьи Перовской (по воспоминаниям ее воспитанницы Панфиловой Марины Панфиловны, ставшей впоследствии лаборантом кафедры) и в 1945 г. переехала в здание ЦУТР барона А.Л.Штиглица на Соляном переулке, д.13.

В 1945 г. постановлением Совнаркома СССР за № 256 от 5 февраля было решено воссоздать Ленинградское художественно-промышленное училище (бывшее Центральное Училище технического Рисования барона А.Л. Штиглица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по делам архитектуры при Совнаркоме РСФСР. В 1948 г. приказом Министерства высшего и среднего образования СССР № 746 от 28 мая ЛХПУ присвоено наименование Ленинградское высшее художественно-промышленное училище, а 9 ноября 1953 г. Совет Министров СССР Приказом № 2775 присваивает ЛВХПУ имя Народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР Веры Игнатьевны Мухиной.

С момента воссоздания училища одной из первых начала свою работу кафедра Архитектурно-декоративной керамики. Ее первым заведующим стал в 1946 г. Анатолий Иванович Миклашевский (1907-1971). Он активно содей-

31

⁴⁶ Прохоренко Г.Е. Музей после революции / Наше Наследие 2006., № 79-80. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2006-79.php>

ствовал организации кафедры и керамических мастерских. Крупный специалист в области технологии керамики, Анатолий Иванович инициировал студентов к пониманию физической природы процессов, происходящих с глиняной массой в процессе ее обработки для керамических изделий. Им было написано около 50 трудов по технологии производства, в том числе уникальный учебник для художественных вузов – «Технология художественной керамики», вышедший в 1971 г., обобщающий богатый опыт автора – профессионального технолога-керамиста, педагога, ученого. Этот труд до сих пор востребован студентами, преподавателями и специалистами, связанными с керамическим производством.

В 1952 г. в ЛВХПУ была открыта кафедра Художественного стекла и пластмасс. Обязанности заведующего кафедрой исполнял Борис Александрович Смирнов (1903-1986) – архитектор, график, художник, работавший в основном со стеклом, любящий и знающий не только стекло, но и другие материалы. Б.А.Смирнов преподавал с 1952 по 1963 гг. в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, а в 1963-1965 гг. был профессором Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское). «Самым интересным для меня всегда было раскрывать в любом материале широкую гамму его художественных качеств и находить возможность подчинить их выразительность своим замыслам»⁴⁷. Это высказывание Бориса Александровича из текстов, опубликованных в каталоге его персональной выставки, прошедшей в Ленинграде и Москве, отражает его творческое кредо.

В 1955 г. произошло объединение двух кафедр в одну – Художественной керамики, стекла и пластмасс. Ее возглавил Владимир Федорович Марков (1912-1981) – архитектор по образованию, выпускник Ленинградского института живописи, архитектуры и скульптуры Всероссийской Академии художеств, который вел педагогическую деятельность в ЛВХПУ с 1948 г. «Его научная и творческая жизнь была тесно связана с училищем, кафедрой кера-

⁴⁷

Смирнов Б.А. Каталог выставки, М.: Советский художник, 1976. – С. 3

мики и стекла. Работая в ЛВХПУ им В.И.Мухиной, В.Ф.Марков начинает творить в новой для себя области прикладного искусства и быстро осваивает возможности керамики и технологию ее производства. О его таланте педагога свидетельствует принципиально новый подход к подбору кадров и высокий уровень подготовки специалистов»⁴⁸.

Что обеспечило длительность существования кафедры, как устойчивой образовательной системы? В чем уникальность ее параметров? Феномен кафедры, вероятно, заключался в том соотношении преподавателей разных областей искусства, которые, собравшись, как коллектив единомышленников, создали универсальную и жизнеспособную модель профессионального обучения, не имевшую аналогов в стране, и, возможно, за рубежом.

Образовательные позиции кафедры художественной керамики, базирующиеся на мировых традициях декоративно-прикладного искусства, заложили такие педагоги-творцы, как: В.Ф.Марков, В.С.Васильковский, К.М.Митрофанов, О.А.Иванова. Наличие *лидирующей педагогической группы* – преподавателей-единомышленников, ярких личностей, имеющих профессионально единую методико-педагогическую концепцию было важной организационно-образовательной характеристикой школы. Их архитектурное образование и практический опыт позволили сформулировать принципы концепции подготовки художников-прикладников, заложили серьезную базу в преподавании композиционных принципов керамического творчества, как всякого искусства, находящегося в синтезе с архитектурой. По воспоминаниям В.А.Цивина, «Владимир Федорович очень ясно и доходчиво показывал, что ансамбль сервиза строится так же, как и ансамбль Растрелли в Царском Селе, что конструкция чайника, или кувшина, или вазы строится на тех же принципах архитектоники, что и дом, что целесообразность красива, а организация малого пространства влияет на большое»⁴⁹. Этот архитектурный

⁴⁸ Макаров К. А. Керамика РСФСР / Советское декоративное искусство. 1945-1975. Очерки. М.: Искусство. 1989. – С. 89

⁴⁹ Цивин В.А. Комментарии.– СПб.: Аврора-дизайн, 2008. – С.14

принцип является одним из ключевых в композиционно-образном строе ленинградской керамики, отличает ее от других национальных и региональных школ. Многие критики при анализе произведений отмечали архитектурное мышление ленинградских керамистов. Истоки его в образовательной системе кафедры и в архитектурной среде города.

То, что на кафедру были приглашены в качестве преподавателей действующие архитекторы, чей опыт и деятельность наиболее универсальны в области синтеза искусств, кажется уникальным, единичным явлением, однако это характерная черта времени. Выпускник кафедры 1970 г. В.А.Цивин пишет о том, что «хрущевская массовая застройка буквально вытолкнула из архитектуры в ДПИ многих очень хорошо образованных, талантливых выпускников Академии Художеств. Такие архитекторы, как: Б.А.Смирнов, В.Ф.Марков, В.С.Васильковский, К.М.Митрофанов, И.А.Вакс, О.А.Иванова, К.Л.Иогансен, Я.Н.Лукин и многие другие, возглавляя кафедры и факультеты училища, несли ученикам универсальный, полифонический архитектурный взгляд на организацию пространства и среды»⁵⁰. Ректорами училища становятся известные архитекторы И.А.Вакс (в 1945-1950 гг.), М.А.Шепиловский (в 1950-1955 гг.), с 1955 г. по 1983 г. – архитектор Я.Н.Лукин (1909-1995).

Выпускник 1968 г. М.А.Копылков также отмечает закономерность такого движения архитекторов в область декоративного искусства в послевоенные годы. «В это время в мировую керамику во всем мире пришли архитекторы, которым не было места в архитектуре функционализма и минимализма 1960-х гг., лишенной декоративности. Не случайно архитекторы стали преподавателями на отделениях керамики вузов в Риге, Таллине, Ленинграде. Их образование, грамотность работы с материалом усилили керамику. К тому же, ворвавшиеся в чужой цех дилетанты с легкостью творили в новом материале, не скованные цеховыми традициями»⁵¹.

В 1954 г. Владимир Федорович Марков пригласил на кафедру Владимира

⁵⁰ Цивин В.А. Комментарии. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008. – С.14

⁵¹ М.А.Копылков, интервью. 2010.

Сергеевича Васильковского (1921-2002) – архитектора, выпускника ЛИЖСА им И.Е.Репина. В.С.Васильковский много и успешно работал в архитектуре малых форм (мосты, фонари, мемориальные памятники и доски). Колоссальный опыт архитектора позволил Васильковскому открыть для себя новый вид творчества – керамику, быстро освоить новый материал и технологию. Работая на кафедре, он достиг высот в керамике. Много и постоянно рисуя иллюстрации и графические серии, он стал известен, как самобытный график, оставив после себя огромное творческое наследие в разных областях искусства.

В.С.Васильковский пропагандировал синтетическую основу декоративного искусства, неоднократно озвучивал мысль о том, что деление художников по узким видам и направлениям внутри декоративного искусства отдельно от дизайна, архитектуры, изобразительного искусства – искусственно. По его словам, «в Союзе художников когда-нибудь не будет отдельных секций, а останется понятие синтетического художника-творца, которому подвластны будут многие технологии и материалы, в которых тот сможет претворять свои творческие идеи»⁵². Идея эта в последние десятилетия реализуется многими авторами, перешагнувшими рамки одного вида искусства, особенно в области концептуальных, современных поисков.

Михаил Копылков, преданный ученик и друг Владимира Сергеевича, один из лидеров выставок «Одной композиции», вспоминая учителя, говорит, что «его школа творческого свободомыслия и смелости обращения с глиной, без боязни нарушить сложившиеся традиции и приемы, предопределила наши творческие пути, позволила нам, его ученикам, свободно встроиться в процесс преобразований в керамическом искусстве – настоящую революцию в керамике, которая началась во всем мире в конце 1950-х, а до России докатилась в конце 1960-х гг. Основной идеей новой керамики стало «ненасилие» над материалом. Это был возврат к «открытой» глине, отказ от подражания

⁵² Из выступления В.С.Васильковского на открытии памятной выставки В.Н.Цыганкова, в залах музея СПГХПА, 1996.

керамики другим изобразительным искусствам. И явление, которое позже стали называть Ленинградской керамической школой, и есть соединение этой революции с российской традицией. Для русского искусства всегда важна была содержательная сторона. А на Западе важнее технический прием. Благодаря нашим учителям, мы оказались готовы соединить западные тенденции с нашими собственными представлениями об искусстве, идущими от переживаний, от эмоций, а не от "головы"⁵³.

В 1955 г. на кафедру был приглашен Константин Михайлович Митрофанов (1921-2003), также архитектор по образованию. Он разработал и читал теоретические курсы общей и архитектурной композиции, вел занятия по промышленному и архитектурному художественному стеклоделию. В 1983-1988 гг. был заведующим кафедрой. В книге «Современная монументально-декоративная керамика» (1967) К.М.Митрофанов сформулировал принципы взаимодействия монументального и декоративно-прикладного искусства с современной архитектурой (то есть архитектурой 1960-х гг.), отметил новые тенденции синтеза керамики и интерьера. Повышение внимания к керамике как к монументально-декоративному материалу было характерно для времени «современного стиля» и соответствовало возрождению интереса к керамике вообще. К.М.Митрофанов обобщил тенденции и опыт, которые использовала кафедра в подготовке выпускников первого десятилетия. Он писал, что «во взаимосвязи предметов декоративно-прикладного искусства и архитектуры складывается художественный образ, обладающий достаточной полнотой выражения. Изменения, происходящие в архитектуре, оказывают существенное влияние на композицию и характер декоративных изделий, в том числе, и изделий из керамики. Даже посудные сервизы, будто бы мало связанные с архитектурой, испытывают на себе ее влияние»⁵⁴. Не случайно в его книге, как примеры, использованы работы не только московских, украин-

⁵³

Копылков М.А. Открытая школа. // Автобус. 2004. №5 – С.19

⁵⁴

Митрофанов К.М. Современная монументально-декоративная керамика. Л., Искусство, 1967 – С.

ских, прибалтийских монументалистов, но и выпускников кафедры первых лет. Это панно «Отдых» для ДК им. Горького дипломницы Л.Янцен (1963); панно в интерьере кафе «Лада» выпускника 1964 г. Н.Подлесова; керамические рельефы для жилых домов дипломницы Г.Кусковой (1965).

Архитектор Ольга Александровна Иванова (1907-2000) в 1955 г. пришла работать преподавателем на кафедру по приглашению В.Ф.Маркова. Специалист по ландшафтной архитектуре, она читала курс лекций по истории садов и парков мира, вела занятия по композиции на 1 и 2 курсах, пленэрную практику, разработала уникальную методику и систему заданий, развивающих пространственное мышление студентов.

В июле 1952 г. постановлением Совета Министров СССР № 3329 ЛВХПУ было объединено с Московским институтом прикладного и декоративного искусства. В состав кафедры влились педагоги и студенты из расформированного московского вуза. Елена Владимировна Попова была специалистом по художественному стеклу. Также на кафедру пришла выпускница МИПИ-ДИ — Нина Степановна Кочнева, художник-фарфорист, которая занималась переводами французской и немецкой научной литературы, пополняя информацию о мировой керамике, технологических новинках. В 1977 г. она написала учебное пособие «Роспись фарфора»⁵⁵, обобщившее большой искусствоведческий материал и практический опыт, которое несколько раз переиздавалось.

В 1952 году В.Ф.Марков и А.И.Миклашевский пригласили работать на кафедру Федора Семеновича Энтелиса (1907-1995), одного из крупнейших специалистов в области стекла и тонкой керамики. Ф.С.Энтелис – лауреат Гос. премии СССР, исследователь, педагог, автор 44 изобретений и оригинальных конструкторских разработок, 60 печатных работ и учебника «Формообразование и горячее декорирование стекла», который издавался в 1982 и

55

Кочнева Н.С. Роспись фарфора. – СПб. СПбИСИ. 1995. – 136 с.

1992 гг.⁵⁶ Изучение технологии керамического, фарфорового и стекольного производства под руководством профессора Энтелиса воспитывало уважение к сложному процессу рождения формы. По проектам и чертежам Ф.С.Энтелиса в Училище были построены большая стекловаренная печь и горны для обжига керамики, оборудованы стекольные мастерские. Под его руководством были восстановлены фонари-светильники, украшавшие интерьеры музейного корпуса ЛВХПУ, утраченные в результате попадания бомбы во время блокады.

Преподавательская деятельность на кафедре таких крупных и уважаемых специалистов, универсальных в разных областях знания создавала крепкую основу для поддержки творческой инициативности и экспериментаторства. Задачу разностороннего воспитания художника декоративно-прикладного искусства ставили педагоги кафедры на протяжении всей ее истории. Эта задача была заложена в образовательную идею кафедры и во многом предопределила успех и жизнеспособность принципов, на которых строилось обучение. Разносторонность образования сформулировалась не только как необходимость овладения многими различными приемами и технологиями керамического производства, но и успешность в смежных видах декоративного и изобразительного искусства, таких, как керамика и стекло. На кафедре художественной керамики и стекла обучение по этим двум направлениям всегда проводилось по разным программам. Однако совместная учеба в одном пространстве учебных аудиторий и мастерских рождала взаимный интерес «керамистов» и «стекольщиков» к смежному виду декоративно-прикладного искусства. Знакомство с другим материалом в рамках некоторых заданий и, главное, общность принципов формообразования и конструирования позволили выпускникам в дальнейшей профессиональной деятельности работать и с керамикой и со стеклом и с другими материалами. Так, выпускники отделения стекла О.Л.Некрасова-Каратеева, И.Е.Васильев, А.В.Олейник свою

1. ⁵⁶ Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла.- Л.: Изд-во ЛИСИ, 1982. – 144 с.

творческую судьбу связали с керамикой; А.А.Иванов, окончив отделение керамики, стал ведущим специалистом в художественном стеклоделении; керамисты Н.Н.Подлесов и В.П.Лацинин занялись монументальным искусством; Г.А.Шило, И.Б.Томский пришли в своем творчестве к соединению стекла и металла.

Система образовательных установок в подготовке художников-керамистов в стенах ЛВХПУ им. В.И.Мухиной начала формироваться с возникновением кафедры. Подготовка специалистов для промышленного производства была насущной необходимостью послевоенного периода. Но деятельность кафедры не ограничивалась только этой задачей. В.Ф.Марков, для которого организация кафедры и программа ее функционирования, были делом жизни, осознавал более универсальную задачу, устремленную в будущее. Главной целью было разностороннее воспитание художников декоративно-прикладного искусства на примере освоения конкретных материалов – керамики и стекла, широко эрудированных в области традиционного мирового керамического искусства и художественного стеклоделия, способных создавать новые произведения искусства. «Основной образовательной задачей универсального художественного образования в ЛВХПУ им В.И.Мухиной (позднее СПГХ ПА им. А.Л.Штиглица) является гармоничное взаимодействие трех важных направлений: изучение наследия прошлого, освоение современных достижений и проектирование нового искусства»⁵⁷. В связи с этим школа в воспитании прикладника опиралась на три базовые позиции в их неразрывной связи – функциональность (смыслообразующее начало), технологичность, как основа языка и художественно-эстетические качества (декоративность).

Занятия по истории и теории декоративного искусства всегда составляли весомую часть учебной программы. Молодыми искусствоведами пришли на кафедру Элла Августовна Тараненко — до 2000 года бессменный референт

⁵⁷ Некрасова-Каратеева О.Л. Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII-XXI вв.: предприятия. Коллекции. Эксперты. // Материалы международных научно-практических конф. 2007-2009. СПб. 2010. – С.263

кафедры, «душа коллектива», организатор учебного процесса, и Анаида Александровна Татевосова – кандидат искусствоведения, специалист по истории декоративно-прикладного искусства, много лет проводившая для студентов кафедры специализированные занятия-лекции в Эрмитаже.

Глубокие теоретические и практические познания и интерес к области технологии и экспериментирования с материалом студентам прививали уникальные сотрудники кафедры. Архитектурное начало, сильное на кафедре, уравновешивалось прикладной составляющей, вносимой технологами, мастерами.

В первые десятилетия уникальный коллектив сотрудников почти не менялся. То, что приглашенные В.Ф.Марковым профессора В.С.Васильковский, К.М. Митрофанов, О.А.Иванова отдали кафедре многие годы своей активной деятельности, говорит об удачном, уникальном подборе кадров. С середины 1970-х гг. на кафедру пришло несколько ее выпускников конца 1960-х. На отделении стекла более 40 лет преподавали композицию в материале Алла Ивановна Маева (вып. 1952 г.) и Валерия Павловна Самошкина (вып. 1962 г.). В 1977 г. В.Ф.Марков пригласил преподавать композицию на первом и четвертом курсах керамики и вести дипломы Ольгу Леонидовну Некрасову-Каратееву (вып. 1967 г.). Ольга Леонидовна, следуя принципам единства, универсальности, архитектоничности керамической формы, которые провозглашал В.Ф.Марков, создала уникальный авторский курс основ композиции. В нем базовые знания об элементах и принципах визуального языка раскрываются в системе краткосрочных заданий. Этот курс осваивали все первокурсники – «керамисты» и «стекольщики». Много лет совершенствуя авторский курс основ композиции в декоративно-прикладном искусстве, О.Л.Некрасова-Каратеева теперь преподает его для студентов профиля «Декоративно-прикладного искусства» факультета изобразительного искусства РГПУ им. А.И.Герцена. С.Е.Сухарев (выпускник 1992 г.), преподаватель кафедры Художественной керамики и стекла «третьего поколения», сейчас на

его основе успешно проводит занятия с абитуриентами и первокурсниками. Студенческое экспериментирование в области технологии поддерживалось специалистами кафедры. Сусанна Сергеевна Первая (1916-1977) была приглашена из Украины, как специалист-технолог керамического производства. Сусанна Сергеевна, обладая большим практическим опытом, помогала студентам искать новые цвета и фактуры керамического декора, проводила многочисленные эксперименты с керамическими красками и глазуриями, изучая их свойства и художественно-выразительные возможности, собирала и систематизировала подробные записи технических приемов и рецептуры новых глазурей и красителей, в результате вылившиеся в уникальный сборник «Декорирование художественной керамики» (1977 г. изд.), которым пользуются уже несколько поколений художников керамистов. По воспоминаниям выпускников, ее факультативы пользовались успехом не только у керамистов, но и студентов других кафедр, имевших возможность прикоснуться к новому для них материалу. Кроме того, на кафедре трудились профессиональные технологи Вера Александровна Лев, Валентина Егоровна Горовая, пришедшие с производства и посвятившие кафедре несколько десятилетий. Творческие традиции народных мастеров воспринимали студенты с начала 1960-х до 1965 гг. от мастер-гончара Александра Сергеевича Джули, приехавшего из Украины. А.С.Джуля (1913-1979) – виртуозный гончар, работавший в традициях народной украинской керамики. Александр Сергеевич прививал студентам любовь к гончарству, как к эстетическому переживанию формообразования. В его руках сосуд приобретал конкретный образ. Остроумно собранные из нескольких гончарных деталей рождались вазы-скульптуры (коровы, черти, петухи, курицы), вазы-портреты (в шляпах, с усами). Очень важно, что студенты с самого начала опосредованно прикасались к живым народным истокам, так как ленинградская керамика не имела корней в народном искусстве.

Другой гончар – Александр Арсентьевич Соколов (1920) – мастер строгой

формы, виртуозный исполнитель, пришел с производства. После нескольких лет работы на кафедре в 1961-1976 гг., перешел в керамический цех Ленинградского комбината декоративно-прикладного искусства при Художественном фонде РСФСР, где много лет – с 1976 по 1992 г. плодотворно работал в тандеме с профессиональными художниками – выпускниками кафедры. Он создавал крупные формы (например, для композиций В.Н.Цыганкова «Узы» (1986), «Кружева» (1979); А.М.Копылкова «Пацифисты»; А.Е.Задорина «Всадник», «Икар» и др.) По воспоминаниям работавших с ним керамистов, Александр Арсентьевич хорошо «слышал» художников, их замыслы.

Гипсомодельная мастерская обеспечивала у студентов навыки работы с моделями и формами, расширяя спектр возможностей в техниках литья и отливки, необходимые на керамическом и фарфоровом производстве. В первые годы (до 1962 г.) на кафедре работал мастером-модельщиком В.Н.Ольшевский (1923–1965), окончивший Школу мастеров ЛВХПУ в 1953 г. Его посудные формы демонстрировали все признаки «современного стиля» 1960-х гг.. В 1960-х гг. гипсомодельной мастерской и обжигами руководил Юрий Николаевич Вяхирев, в 1980–1990-е. гг. выпускники кафедры: Виктор Михайлович Стафеев (выпускник вечернего отд. 1968 г.) и Сергей Владимирович Гордеев (выпускник 1973 г.). Франгиз Рахметзянович Ахметзянов (выпускник 1968 г.) продолжает традиции обучения студентов гипсомодельному делу.

Учебные мастерские кафедры стали той производственной базой, где студенты могли выполнять не только учебные задания, но и заниматься технологическими экспериментами с керамическими массами и глазуриями, а потом, на основе этих экспериментов создавать творческие работы для выставок. Рядом со студентами и мастерами преподаватели – некерамисты также активно экспериментировали в новом для себя материале. Эта традиция совместной работы возникла при основании кафедры как естественная необходимость для преподавателей-архитекторов войти в суть керамического процесса, по-

знакомиться с керамикой не только на уровне чертёжного проектирования и бумажного конструирования, но и материально. В.Ф.Марков занялся исследованием глазурей и создал такие программные формы, как вазы «Троица». В.С.Васильковский увлекся живописью глазурями и позже отрабатывал свои, ставшие излюбленными, технологические приемы в мастерских кафедры на протяжении всей своей преподавательской деятельности.

Мастерские кафедры до конца «перестройки» были одной из нескольких важнейших технических баз, где создавались выставочные произведения, демонстрирующие путь ленинградской керамики. Преподаватели В.С.Васильковский, Н.С.Кочнева готовились здесь к выставкам «Одна композиция», персональным выставкам, разрабатывали палитры и пробники для заказных работ. Так складывалась уникальная учебная атмосфера, в которой студенты могли видеть своих преподавателей в творческом процессе, видеть этапы, технологические проблемы, саму «кухню» художника от замысла-эскиза, до воплощения, а затем эти работы, представленные на выставках.

Движение от замысла через эскизный ряд к проектированию на бумаге, переходу к материалу без потери образа, с уточнением композиционных и изобразительных средств – в работе художника-прикладника этот путь – залог успешной реализации любой идеи. Для того, чтобы студенты успешно освоили этот процесс, серьезное место в учебе всегда уделялось эскизированию. Важность умения рисовать, просто и ясно выразить графически свой замысел понимали художники-архитекторы, стоявшие у истоков образования кафедры, – В.Ф.Марков и В.С.Васильковский. Сами они были великолепными рисовальщиками и воспитывали уважение к культуре графической подачи у своих учеников. Эту традицию сохраняют следующие поколения преподавателей. На защите дипломов графический ряд, сопровождающий работу в материале, подчас является отдельным объектом. Не случайно многие ленинградские-петербургские керамисты параллельно с керамикой серьезно занимаются живописью, графикой, фотографией, демонстрируя на выставках

широкий спектр своих возможностей.

В разное время (после кончины В.Ф.Маркова в 1981 г.) кафедрой кратковременно руководили: В.С.Васильковский, К.М.Митрофанов, Н.С.Кочнева, М.А.Копылков. С 1994 до 2006 г. кафедра художественной керамики и стекла возглавлялась профессором, Заслуженным деятелем искусств РФ, доктором искусствоведения О.Л.Некрасовой-Каратеевой.

Условно образовательно-эстетическую модель, возникшую на кафедре керамики в 1960-х гг., можно назвать *романтической*. Романтическая, то есть стремящаяся к идеалу и опирающаяся на самые высокие образцы. При всей практической, буквально материальной основе (глина — материя не тонкая) нацеленность на создание самых глубоких и сложных образов. Прямые и неотъемлемые задачи декоративно-прикладного творчества (создание предметной среды для человека) совмещены в ней со стремлением говорить философским, метафорическим языком о темах, близких изобразительному искусству. В какой-то мере эта задача превосходила требования к подготовке специалиста для производства, заданные государственными образовательными стандартами. В этом уникальность ленинградской керамической школы. В этом ее отличие от московской, где в МВХПУ (б. Строгановском) подготовка керамистов всегда была более ориентирована на производство и технологическое начало превалировало. Не случайно такая образовательно-эстетическая модель возникла в Ленинграде, Петербурге — «непостижимом городе»⁵⁸, по выражению писателя Н.П.Анциферова, в котором классические образцы архитектуры, скульптуры, живописи питают многие поколения молодых художников, где органично переплетаются новаторство и традиция. Немаловажную роль в воспитании ленинградских керамистов играли традиции, естественным образом, в интерьерах, экспонатах музея, старых учебных пособиях сохранившие дух ЦУТР барона А.Л.Штиглица.

Творческая деятельность осознавалось выпускниками, как ответ на социаль-

ный заказ плюс направленность на персональную эволюцию. Участие в профессиональных выставках, конкурсах понималось как обязательное условие творческого развития. Преподаватели кафедры на протяжении всей ее истории охотно входили в творческие группы для совместного участия в выставках, как это было в истории группы «Одна композиция», когда ленинградские керамисты – выпускники конца 1960-х гг. пригласили своих учителей — Н.С.Кочневу и В.С.Васильковского к участию в ежегодных выставках в 1977-86 гг.

Показателен и обратный пример, когда объединение происходило в стенах кафедры, вокруг учителя, сплотившего учеников. В 1986 г. по инициативе преподавателя кафедры О.Л.Некрасовой-Каратеевой и при её участии из выпускников 1984-1985 гг. была организована творческая группа «Круг», которая выступала с ежегодными выставками в разных выставочных залах вплоть до 1991 г., когда молодые керамисты уже смогли встать на ноги и продолжить индивидуальную карьеру. В нее вошли: О.Л.Некрасова-Каратеева, В.А.Швецов, И.Б.Харченко, В.А.Зайцев, Т.В.Новоселова, К.Я.Грачёва, М.С.Алексеева, О.Л.Белоусова – сейчас сложившиеся мастера, продолжающие и развивающие традиции ленинградской керамики.

Важно отметить, что преемственность эстетических принципов школы никогда не подвергалась сомнению. Новые тенденции воспринимались и перерабатывались без ломки традиций, поскольку традиции не диктовали формальные рамки поискам нового. Знания о современных тенденциях в керамике расширялись благодаря поездкам студентов на выставки и отчетные экспозиции симпозиумов в Дзинтари, Вильнюс, Ригу, Львов, также традиционно организуемыми преподавателями кафедры в конце 1970-х - 80-х гг. В таких поездках студенты могли знакомиться с современным творчеством художников «керамистов» и «стекольщиков» республик СССР, студентов других вузов.

Суть образовательного процесса формулируется в учебных программах. С изменением эстетической среды, социального заказа, меняются темы и усло-

вия учебных заданий, но неизменным остается принцип поступательного усложнения заданий и баланс между постижением основ, принципов формообразования и самостоятельным творческим поиском. В период руководства кафедрой, О.Л.Некрасова-Каратеева, сохраняя принципы, заложенные В.Ф.Марковым, постоянно внимательно уточняла фундаментальные образовательные позиции, обсуждала с преподавателями методику профессионально-творческой подготовки студентов и критерии оценок работ студентов.

Система учебных заданий не может не меняться на протяжении существования кафедры. Однако некоторые задания оказались столь удачными, что сохраняются со времени первых выпусков. Работы, демонстрирующие такие задания выставлялись в Музее декоративно-прикладного искусства СПГХПА А.Л.Штиглица. «Автопортрет в технике подглазурной росписи по сырой эмали, вдохновленный изучением итальянской майолики», и «Художественные копии» – экспозиции, задуманные и организованные О.Л.Некрасовой-Каратеевой. Они были составлены из методических фондов, бережно собираемой в течение всего существования кафедры обширной коллекции образцов учебных и творческих работ студентов. Камерная выставка «Автопортрет в технике подглазурной росписи по сырой эмали, вдохновленный изучением итальянской майолики» показала, какой многообразный, меняющийся, но неуловимо «мухинский» образ студента рождался у старшекурсников последних четырех десятилетий. Традиции школы просматриваются в автопортретах через авторское преломление темы. Необходимо отметить, что итальянская майолика, как вершина технологического мастерства в мировой художественной керамике, занимает большое место в обучении на старшем курсе. Ее технологическая сложность сочетается с художественной выразительностью, графической культурой и высокой изобразительностью. Овладев этой техникой, студенты часто надолго остаются под ее обаянием, используя полученные навыки в своих работах и после окончания вуза.

Выставка «Художественные копии» показала, что постоянное прикосновение

к лучшим образцам мирового декоративного искусства – продолжение заложенных в ЦУТР барона А.Л.Штиглица образовательных принципов. «В основе методики копирования на кафедре лежит аналитический принцип. Внимание студентов обращается не на механическое пассивное повторение объекта и его декора, а на суть того, во имя чего и какими средствами создано произведение. Студент погружается в атмосферу творческих задач, которые стояли перед древним автором. При этом он осознает и порождающий произведение композиционно-структурный принцип, и комплекс смыслов и связей, образующих художественно-выразительное целое. Осваивая приемы и технику росписи по сырой эмали, студенты копируют образцы итальянской майолики, голландского (делфтского) расписного фаянса, гжельской керамики XVIII - XIX в. Обращаясь к языку надглазурной росписи по фарфору, они копируют китайский, японский, западноевропейский и русский фарфор. После копийной работы следует практическое задание, где студент решает творческие проблемы и обретает опыт профессиональной работы»⁵⁹.

Важно, что сохранилась просветительская роль учебного музея, заложенная при его основании. Коллекция музея прикладного искусства ЛВХПУ была включена в образовательную концепцию кафедры изначально. Были освоены различные формы взаимодействия музея и кафедры: работа в фондах, копирование экспонатов как метод изучения законов формообразования и декора, занятия в его залах по истории декоративного искусства, стилей и школ; традиционные групповые и методические выставки работ выпускников и преподавателей, выставки работ выпускников кафедры, демонстрирующие дальнейшее развитие художественных принципов, заложенных в учебные годы⁶⁰. Не случайно выставочная деятельность объединений выпускников и преподавателей

⁵⁹ Некрасова-Каратеева О.Л. Подготовка керамистов в СПбГХПА им. А.Л.Штиглица: Копирование исторических образцов. // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII-XXI вв.: предприятия. Коллекции. Эксперты. Мат. межд. научно-практических конференций. 2007-2009. – СПб., 2010 – С.266

⁶⁰ Некрасова-Каратеева О.Л. Музей и кафедра. К вопросу о взаимодействии // сборник материалов всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс» к 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея.-- СПб., 1997. – С. 210

давателей внутри кафедры была активна в середине 1990-х гг., в кризисный период, когда вставал вопрос о выживании кафедры и вуза в целом в губительной для бюджетного образования экономической ситуации. Оборудование, техническая база мастерских практически не обновлялись с момента создания мастерских до 1990-х годов, однако преподаватели и мастера поддерживали на достойной высоте качество студенческих работ. Например, студенты обучались гонcharить на механических станках без электропривода, что, несомненно, было сложнее, чем на современных, электрических, которые практикуются повсеместно. Однако такое «антикварное» оборудование давало студентам бесценный опыт прикосновения к древнему ремеслу.

В последнее десятилетие XX в., благодаря усилиям заведующего и сотрудников кафедры, происходило обновление оборудования и реконструкция мастерских. Аудитории кафедры также были отремонтированы и это при полном отсутствии спецфинансирования и только силами мастеров, преподавателей и студентов. Одна из трех больших учебных аудиторий после ремонта обрела дополнительную функцию выставочного зала. С 1994 г. в этом Белом зале проходят ежегодные рождественские выставки студенческих творческих работ «Пока горит свеча» и другие выставки. Став выставочным, Белый зал остается учебной аудиторией, и это было принципиальное решение, чтобы учебные занятия проходили на фоне художественных выставок.

Выставка творческих работ преподавателей и выпускников кафедры художественной керамики и стекла открыла целую череду выставок современной керамики в залах музея ЛВХПУ-СПГХПА.

Первая из групповых выставок этого периода, проходивших в залах Музея СПГХПА, открылась в ноябре 1994 г. и знаменательно называлась «Возвращение». На ней представили свои работы недавние выпускники кафедры Художественной керамики и стекла и других отделений Академии. В этих работах видно, как реализуются художественные принципы, заложенные Школой, а именно: почитание и развитие классических основ искусства, поиск и раз-

работка новых идей, стремление к открытию новых возможностей в себе и в том материале, в котором работают, чувствование пульса времени и его особенностей.

К этому моменту комбинат ДПИ ЛОХФ уже перестал быть основной государственной базой ленинградских керамистов, керамические и фарфоровые заводы переживали падение производства и не нуждались в молодых специалистах. У большинства выпускников не было возможности работы с глиной, обжигом, глазуриями. Молодые керамисты, как и другие прикладники, вынуждены были искать смежные области профессиональной реализации. Для многих выпускников вставал вопрос о возможности дальнейшего существования в керамике.

В начале 1996 г. вдохновленные успехом выставки «Возвращение», молодые преподаватели и выпускники 1989-1992 гг., объединенные дружескими и творческими контактами и не потерявшие связи с кафедрой, собрались вокруг О.Л.Некрасовой-Каратеевой на первый импровизированный симпозиум. Благодаря поддержке и энергии Ольги Леонидовны, для работы были предоставлены необходимые материалы, печь для обжига керамики. Выставка «Начало» по результатам I зимнего международного симпозиума состоялась в Музее СПГХПА в феврале 1996 г. Статус международного возник из-за участия в симпозиуме французского керамиста Бернара Лансея, создававшего свои антропоморфные скульптурные пласти в мастерских кафедры рядом с молодыми коллегами-«мухинцами».

С 1995 по 2000 г. творческая группа «Кратер», в инициативную группу которой входили зав. кафедрой О.Л.Некрасова-Каратеева и молодые преподаватели А.С.Гладкий, М.Ю.Капустин, С.Е.Сухарев, Д.А.Ильинский, организовала целый ряд выставок и симпозиумов, в которых принимали участие и другие керамисты – выпускники кафедры разных лет. «Продолжение следует...» – отчетная выставка работ участников II зимнего симпозиума по керамике, прошедшего в мастерских кафедры, открылась в музее СПГХПА в феврале

1997 г. Интересной инициативой группы стала организация выставки керамики петербургских художников разных поколений «Встреча» – в музее СПГХПА в январе 1999 г. Встреча двух поколений активно работающих художников: тех, благодаря творчеству которых возникла школа ленинградской керамики (В.А.Цивин, М.А.Копылков, О.Л.Некрасова-Каратеева, Н.Г.Савинова, В.Н.Гориславцев, В.С.Васильковский) и выпускников конца 1980-х – начала 90-х гг. (Л.Богатко, А.Гладкий, Д.Ильинский, К.Копылков, Е.Сухарева, С.Сухарев, С.Соринский, К.Капустин, Ю.Гусарова, Ю.Репина, В.Швецов). Эта встреча была важна для недавних выпускников, возможно, неосознанно стремившихся подтвердить свою принадлежность к ленинградской-петербургской керамике. Выставка создавалась с радостным чувством единства позиций авторов разных поколений. Замечательные художники с мировым именем без раздумий откликнулись на приглашение молодых и показали свои программные работы. То, что на кафедре было организовано проведение керамических симпозиумов, а в музее СПГХПА год за годом проходили выставки новых работ ленинградских керамистов, способствовало повышению творческой активности студентов. Так продлевалось время обучения и обмена творческим опытом учеников и учителей, уточнялись и развивались позиции школы. Образовательная система, если она жизнеспособна и успешна, развивается в движении времени. О.Л.Некрасова-Каратеева выделяет основные этапы развития школы как образовательной модели:

1945-1950-е гг. – ориентирование образования на решение реконструкционно-реставрационных задач послевоенного восстановления страны. Студенты изучали традиции народного искусства и осваивали ремесло.

1960-1970-е гг. – этап промышленной ориентации образования. Проблема обновления художественной промышленности, идея формирования художественной культуры народных масс через культуру бытовой среды. Освоение традиционных и новейших промышленных технологий. Творчество студентов было направлено на решение производственных задач и в то же время

ограничивалось условиями производства. В эти годы «культ заводского художника был очень велик, и на заводах работали блистательные художники – выпускники кафедры». Например, по окончании вуза в 1972-76 гг. В.А.Цивин работал главным художником Богашевского экспериментального завода художественной керамики в Томской обл. Выпускники ежегодно распределялись на все фарфорово-фаянсовые производства Ленинграда и области. В.Н.Гориславцев (вып. 1970 г.) несколько лет работал главным художником на Ленинградском фарфоровом заводе «Стройфарфор». И.С.Олевская с 1969 г. является одним из ведущих художников на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В.Ломоносова, ныне – Ломоносовском фарфоровом заводе. С.К.Русаков (вып. 1985 г.), совмещает должность художественного руководителя группы освоения на ЛФЗ с преподавательской деятельностью. На ЛФЗ ежегодно приходят на работу в художественную лабораторию выпускники кафедры.

В 1980-е гг. промышленные предприятия страны в основном уже располагали художниками (в большинстве своем – выпускниками ЛВХПУ им. В.И. Мухиной или МВХПУ). Число заводских заявок на выпускников в это время значительно уменьшилось. Теперь воспитанники кафедры направлялись на работу и на предприятия Художественных фондов и народных промыслов СССР. Возникали иные задачи – создание малосерийных, ансамблевых или единичных уникальных художественных произведений, а также композиций, предназначенных для оформления интерьера.

К 1990 гг. «сложилась некая идеальная модель специалиста – художника, знающего законы декоративно-прикладного искусства, использующего в творчестве материал и технологию художественной керамики, фарфора, стекла, умеющего создать собственное произведение, в то же время быть экспертом в искусстве. Образовательная концепция кафедры оформилась как универсальная система подготовки специалиста, способного решать профессионально-творческие задачи в любых временных, территориальных, произ-

водственных условиях»⁶¹. Однако в этот период внешние, экономические причины разрушают сложившуюся систему керамических баз, производств, заказов. Широта профессиональных возможностей помогает выпускникам найти свою нишу в творческой практической реализации. Программа обучения позволяет студентам изучить и опробовать почти все основные способы формообразования и декорирования в керамике, фарфоре, стекле. Обширен жанровый диапазон выполняемых произведений – от изделий массового промышленного производства (посуда, светильники, сувениры и т.п.) до произведений уникальных и монументального характера (керамические панно, витражи из цветного стекла, камин, декоративная пластика и т.п.). «Основной образовательной традицией сегодня вновь стала широта профессионального художественного образования, базирующегося на мировом опыте с учетом многонациональных его истоков и на индивидуальном развитии творческих способностей каждого студента»⁶².

Защита дипломного проекта является важной частью обучения, его итогом. Анализируя дипломные работы, можно еще раз убедиться в преемственности и развитии образовательных принципов кафедры. Дипломные работы демонстрируют реализацию учебных программ на всех этапах, пройденных Школой. Выбор тем для дипломных работ совпадает с изменением модели специалиста и общего эстетического фона. Есть темы, которые неизменно привлекают выпускников. Это: формообразование – посудные формы, вазы (ансамбли, сервизы, комплекты) из фарфора и керамики; сувенирные комплекты, посвященные историческим датам, местам; интерьерные работы (панно, пласты, объемно-пространственные композиции). Некоторые темы были особенно актуальны на определенных временных отрезках. Работы 1960-х гг.

⁶¹ Некрасова-Каратеева О.Л. Музей и кафедра. К вопросу о взаимодействии // сборник материалов всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс» к 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея. СПб., 1997. – С.208

⁶² Некрасова-Каратеева О.Л. Подготовка керамистов в СПбГХПА им. А.Л.Штиглица: Копирование исторических образцов. // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII-XXI вв.: предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций. 2007-2009. СПб. .2010 – С.265

соответствовали запросам художественной промышленности, упор был на функциональные, посудные формы. Однако и в середине 1960-х некоторые дипломники выполняли по сути, выставочные работы. Например – расписные блюда (Н.Г.Савинова), большие простые по форме вазы со свободной росписью (А.Е.Задорин). В 1970-е гг. – паритет функциональных и интерьерных работ, связан с расширением функционирования керамики впоследствии «керамического бума». 1980-е гг. – весь спектр тем и форм, избираемых студентами для итоговой работы демонстрирует разнообразие при сохранении основных тенденций функционирования ленинградской художественной керамики этого периода – авторскую, индивидуальную, камерную ноту в декоративных ансамблях, интерьерных композициях. 1990-е – функциональная керамика менее востребована из-за перестройки производственной сферы, заводские базы потеряны, уклон в сторону выставочных композиций, демонстрирующих художественно-образные позиции школы, в их числе особое место занимают единичные концептуальные работы. К концу XX века выработался новый тип дипломной работы, представляющий авторскую керамику, которая может существовать в выставочном пространстве или интерьере, как концептуальное произведение.

Изменились параметры синтеза керамики с интерьером. Общественные и частные интерьеры стали более разнообразны, керамический объект подчас потерял стилеобразующую роль, стал одним из акцентов, как предмет роскоши или станковое произведение. Однако такие темы, как интерьерные расписные блюда, панно, сервизы, комплекты декоративных сосудов в течение десятилетий реализуются в удачных и разных воплощениях, согласно стилистическим предпочтениям времени. Тематика работ претерпела изменения вместе с общей социально-политической обстановкой. Если в 1960-1980-х гг. несколько дипломов посвящались идеологическим темам (юбилеи революции, Ленина и др.), то с 1980-х акцент сдвигается к истории Ленинграда — Петербурга, России. Темы истории отечественной культуры, истории стилей

остаются популярны и по сей день, наряду с вечно питающей молодых керамистов темой природы, биоформ, «натурстиля».

Дни защиты дипломов всегда были важным моментом встречи для выпускников разных лет, традиционно приходящих в Альма-Матер посмотреть на новое поколение коллег и увидеть своих учителей. Экспозиция дипломных проектов становилась полноценной выставкой, их защита – не только формальным соблюдением процедуры, но серьезным и интересным обсуждением, иногда выходящим за рамки протокола. В государственную аттестационную комиссию, являющуюся по сути, жюри профессионалов, всегда входили интересные, уважаемые, сложившиеся мастера с мировым именем, специалисты в области керамики и фарфора.

В разные годы членами ГАК были такие признанные мастера ленинградской керамики, как: Т.В.Афанасьева, А.Е.Задорин, М.А.Копылков, И.С.Олевская, О.Л.Некрасова-Каратеева, В.А.Цивин; мастера художественного стекла: Н.М.Гончарова, Ю.В.Жульев, Б.В.Федоров. Комплексная Государственная аттестационная комиссия, рассматривающая дипломные проекты нескольких кафедр, состоит также из художников по художественной обработке металла, текстиля, моделирования одежды, архитекторов. Их участие в защитах расширяет спектр профессиональных суждений. На обсуждениях дипломов всегда возникает дискуссия о путях развития школы, о роли современной керамики и фарфора, о связи художника с производством, уточняются позиции керамики как вида искусства и их трансформация. Взгляд профессиональных художников со стороны помогает кафедре сохранять объективную оценку происходящего образовательного процесса. Школа, благодаря таким обсуждениям развивается как живая система, выходящая за внутренние учебные рамки. Заинтересованное и неравнодушное отношение профессионалов, возвращающихся в стены вуза, специально приезжающих на защиты из других городов, говорит о глубоких связях ленинградской керамической школы с ее последователями.

На протяжении всей истории кафедры ее коллектив пополнялся выпускниками. Некоторых приглашали сразу по окончании института, другие приходили, приобретая опыт в профессии. В 1990-е гг. произошла, по существу, смена поколений. По инициативе О.Л.Некрасовой-Каратеевой на кафедру были приглашены или оставлены после окончания учёбы выпускники: Ф.Р.Ахметзянов, С.Е.Сухарев, Д.А.Ильинский, М.Ю.Капустин, С.К.Русаков, И.Е.Васильев, О.В.Долженкова, В.В.Светлова. Сложившиеся художники, представители ленинградской–петербургской школы возвращались в Alma-Mater, чтобы продолжить ее образовательные традиции. Можно отметить уже третье поколение преподавателей, бережно несущих и развивающих традиции кафедры не только в своем творчестве, но и в учениках.

В настоящее время вопрос о выживании искусства художественной керамики в нашей стране и о целесообразности подготовки керамистов- профессионалов требует отдельной дискуссии. События времени развивают, модифицируют школу, но и разрушают ее в зависимости от возможных метаморфоз. Очевидно, что сейчас мы проходим один из непростых этапов культурного процесса. За последние полвека искусство керамики в стране и в мире переживало разные периоды – от «керамического бума» 1960-х до растерянности конца 1990-х гг. Однако в Ленинграде – Петербурге продолжали работать и творить десятки художников-керамистов, среди них – художники с мировым именем. То, что кафедра не потеряла в переломные 1990-е гг. позиции ведущего подразделения, выпускающего успешных, профессиональных художников, говорит о жизнеспособности ее образовательной модели, о посильности сохранения художественных традиций, обеспечивающих ее историческую выживаемость. Итак, в стенах ЛВХПУ им В.И.Мухиной, начиная с 60-х гг. XX в., формируется образовательная система, уникальная по своим параметрам. К ней применимы понятия «профессиональная школа». Практически все представители художественного направления – ленинградской школы керамики являются выпускниками Школы, дающей профессиональное образова-

ние – кафедры художественной керамики и стекла.

2.2 *Развитие традиций школы в индивидуальном творчестве ленинградских художников-керамистов.*

В первом разделе второй главы понятие *профессиональной школы* определялось как совокупность системы обучения в вузе и дальнейшего периода становления молодого художника, важной частью которого является общение с творчеством и лично со старшими коллегами – художниками, ставшими неформальными учителями. Передача практического опыта и мировоззренческих установок в совместном художническом существовании является прямым способом развития *традиций* школы. В начале самостоятельного пути большую роль играет поддержка старшего поколения. Так, в жизни многих керамистов и других прикладников, кроме их учителей в ЛВХПУ, огромную роль сыграл Б.А.Смирнов. Его творческое мировоззрение значительно повлияло на изменение представления не только о художественном стекле, в котором он творил, но и о декоративно-прикладном искусстве в целом. Общение с ним помогло молодым выйти за установленные рамки и воспринимать декоративно-прикладное искусство, как синтетическое и универсальное, не бояться экспериментировать с темами и материалами.

Профессиональная школа продолжалась для керамистов в общении со старшими коллегами еще годы. Так, своими учителями О.Л.Некрасова-Каратеева называет А.А.Лепорскую и Б.А.Смирнова. М.А.Копылков – Петериса Мартинсона – керамиста, архитектора, профессора рижской Академии Художеств – «он был настоящим гуру для многих молодых художников, общавшихся с ним и его творчеством».⁶³

Продолжение школы профессионального мастерства керамистов происходило также по линии Ленинградской организации Союза художников, где были сильны позиции секции декоративно-прикладного искусства. В 1970-х организуется молодежная секция, для художников моложе 35 лет. Недавние вы-

63

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С. 40

пускники ЛВХПУ им В.И.Мухиной поступали в молодежную секцию, где продолжалось профессиональное совершенствование в контакте со старшими коллегами, которые на общественных началах занимались поддержкой молодых, пестовали, направляли их. Неформальные творческие встречи – обсуждения выставок, встречи с представителями других творческих союзов, общие культурные мероприятия, «закрытые» показы фильмов не поощряемых официально режиссеров, лекции интересных узких специалистов в разных областях культуры – все это формировало и расширяло мировоззрение, творческие устремления художников, помогало им найти свое кредо. Специальные экскурсии по профессиональным интересам, практика выездов на пленер, творческие поездки по стране, организация особых молодежных творческих групп в домах творчества Худфонда РСФСР инициировали творческую активность и практический рост молодых.

С 1970-х гг. стали организовываться специальные выставки в Ленинграде и Москве, куда ленинградцы посылали свои работы, отобранные жюри из признанных мастеров-прикладников. На таких выставках производились государственные закупки, отмечались успешные работы. Шел обмен и накопление опыта практической творческой работы, столь важные в начале пути.

Другим местом, где продолжалась профессиональная школа, были керамические мастерские комбината ДПИ ЛОХФ. Для выпускников кафедры Художественной керамики и стекла ЛВХПУ, работа в экспериментальных мастерских комбината ДПИ – это возможность практического творческого роста. М.А.Копылков назвал совместную работу в мастерских комбината школой постдипломного образования, «где синтезировались индивидуальные и производственные возможности, локальные традиции и художественные новации. Здесь «стол в стол» работали опытные мастера и жаждавшие у них поучиться недавние студенты»⁶⁴. Такая прямая передача мастерства характерна для технически сложных видов творчества, как керамика. Поскольку техни-

⁶⁴

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С 32

ческое мастерство играет огромную роль для керамиста, нельзя недооценивать его важность в становлении художника.

Не всегда профессиональная школа художника-керамиста предполагает момент прямого ученичества. Влияние коллег также можно рассматривать в контексте профессионального роста. В.А.Цивин говорит о влиянии на него В.Н.Цыганкова: «он был не только моим коллегой, но и учителем, ведь у коллег мы учимся не меньше, а может быть, и больше, чем у учителей»⁶⁵

Таким образом работая в одних пространствах (комбинат ДПИ, ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, творческие группы) молодые ленинградские керамисты не только развивались профессионально, но и впитывали дух школы, перенимая и развивая ее традиции. Изучение творчества, взаимного влияния художников, принадлежащих к ленинградской керамической школе в экспозициях персональных и групповых выставок и непосредственно в мастерских художников, явилось одним из компонентов данной работы. Многолетнее наблюдение за творческим путем лидирующих керамистов, ценная информация, полученная непосредственно от них в беседах и обсуждениях дали ценный материал, порой компенсирующий недостаточность опубликованной информации, дающий более широкую панораму для исследования.

В 1960-х-1970-х гг. вместе с развитием современной отечественной керамики происходило формирование нового понятийного аппарата, который потребовался для уточнения новых тенденций в декоративно-прикладном искусстве. Ленинградская керамика как одна из наиболее активно развивающихся школ, наряду с московской, привлекала серьезное внимание искусствоведов и критиков. В статьях, анализирующих современное состояние искусства керамики, на примере работ ленинградских художников проводились попытки систематизировать и анализировать стилистические, формообразовательные, художественные принципы.

Размышления о художественно-идейном смысле декоративно-прикладного

⁶⁵

Цивин В.А. Комментарии. СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – С.22

искусства, о соотношении в нем эстетического и утилитарного начала, о «станковых» и «прикладных» чертах в статьях про искусство 1960-х гг. привели критиков к выводу, что поток декоративного искусства разделился на несколько видов, различных по конкретным эстетическим задачам и художественным средствам. В керамике это создание образцов для массового производства (художественная промышленность) и уникальное творчество художников для выставок и общественных интерьеров⁶⁶.

Для описания последнего понадобились новые искусствоведческие термины. На протяжении следующих десятилетий были выработаны устойчивые понятия для нового искусства керамики, нового предмета этого искусства. К ним относятся – «декоративная керамика», «декоративная керамическая пластика», «керамопластика», «кераможивопись», «натурстиль», «станковая керамика», «подиумная керамика», «изокерамика».

Достаточно неудачным был термин «грубая керамика» использовавшийся искусствоведами в 1950-60-х гг. для описания произведений художественной керамики, выполненных в различных видах глин и шамотных масс. Термин был введен в противовес «тонким» керамическим материалам – фаянсу и фарфору, но не прижился в искусствоведческом языке. Позднее его заменило определение «декоративная керамика». «Декоративная керамика» – с конца 50-х — мировая тенденция и термин для обозначения нового вида произведения.

В статье «Буря в стакане без дна» Ю.Я.Герчук критикует «декоративизм» выставочных предметов, отказывая им в принадлежности к области прикладного искусства. Он утверждал, что такие нефункциональные предметы — создают новый жанр изобразительного искусства – своего рода «объемные натюрморты в натуральном материале»⁶⁷. Термин «декоративизм» — явно

⁶⁶ Крамаренко Л.Г. Введение. / В сб. О красоте и пользе. По страницам журнала "Декоративное искусство". М., Советский художник. 1974. – С.10.

⁶⁷ Герчук Ю.Я. Буря в стакане без дна. // О красоте и пользе. По страницам журнала "Декоративное искусство". М.: Советский художник. 1974.– С. 116

имеет отрицательную окраску в духе времени поисков новой функциональности, в отличие от «декоративности», «декоративной керамики» – устойчивых нейтральных понятий для обозначения предмета описания в искусствоведческих статьях.

В статье «Споры и художественная практика» К.М.Кантор, подводя итог дискуссиям середины 1960-х о задачах декоративно-прикладного искусства, использует понятие «станково-прикладное» искусство в применении к выставочному декоративно-прикладному искусству⁶⁸. Об этом определении упоминает Б.А.Смирнов в статье «Кризис? Чего?», указывая на станковое видение вещей, зародившееся в XIX веке (пример — интерьерные вазы) и перешедшее на выставочные и сувенирные вещи⁶⁹.

Новое направление в московской и ленинградской керамике начала 1970-х было осознано критиками как синтетичное в понимании больших задач искусства. В таком произведении «слились черты и признаки скульптуры, живописи, графики, театральной декорации, но в органическом синтезе соединились принципы станкового и декоративного искусства»⁷⁰. Соответственно, к нему стали применимы термины из области изобразительного искусства. С этого времени определения «скульптурная форма», «живописность», «графичность» керамического произведения встречаются в искусствоведческих статьях.

После выставок-симпозиумов в Вильнюсе в 1971 и 1975 гг. критики Н.С.Степанян, Л.В.Андреева подвели итог: «керамика вышла за пределы только материального, предметно-бытового творчества, сблизилась с изобразительным искусством и тем самым вписала себя в общий ряд пластических и пространственных искусств»⁷¹. Там же к ленинградской керамике впервые

⁶⁸ Кантор К.М. Споры и художественная практика. // Декоративное искусство СССР. – 1970, №10 – С.156

⁶⁹ Смирнов Б.А. Кризис? Чего? //Декоративное искусство СССР 1969 , № 12. – С. 28.

⁷⁰ Воронов Н.В. От «чистой» формы к изобразительности //Декоративное искусство СССР – 1973, №4, – С.23

⁷¹ Андреева Л.В. Тенденции и принципы ("Керамика 75"). //Декоративное искусство СССР. – 1976, №3

применено определение «живописная школа». В результате появляются новые термины «кераможивопись» и «керамопластика». Вторым становится устойчивым определением для работ ленинградских художников. В описании произведения декоративного искусства он успешно заменяет понятие «скульптура», «скульптурная форма», ранее заимствованное из изобразительного искусства. Это определение, данное по принципу формообразования, не отменяло широкий термин «декоративная керамика», который с 1960-х гг. противопоставлялся термину «функциональная керамика» и определял отход от утилитарности, начавшийся в этот период в мировой керамике. Мировой «керамический бум» 1960 - 1970-х гг. собственно и был связан с самоопределением декоративной керамики в среде пластических искусств, повышением статуса керамического объекта до уровня произведения высокого искусства, несущего в себе самые сложные образы и концепции.

Л.Г.Крамаренко относит появление понятий «керамопластика» и «кераможивопись» к 1970-м гг., к периоду отечественного «керамического бума», когда керамика «становится синтетическим видом творчества, в котором соединяются формотворческое и изобразительное начала. Она оперирует как архитектурно-тектоническими, так и скульптурно-пластическими средствами, использует живописные и графические приемы»⁷². В своей докторской диссертации один из разделов Л.Г.Крамаренко озаглавила «Керамика как пластическое искусство», показывая самоопределенность керамики наравне с другим пластическим искусством – скульптурой. В этот период керамика углубляется в интеллектуальные и эмоциональные сферы человеческой природы. Адекватным способом выражения сложных философских понятий становятся выразительные технические приемы работы с глиной и глазурями, при которых сам материал говорит своим исконным языком, выражая проявлением

– С.38

⁷²

Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. – С.

своих тектонических и физических свойств идею художника.

Некоторые критики видели в таком расширении сферы декоративно-прикладного искусства опасность потери его родовых черт: «из текстильщиков, стекольщиков и сосудоделателей художники-прикладники, как мы видим, все больше и больше превращались в скульпторов и живописцев. Росли новые жанры: стеклопластика, керамопластика, металло-пластика, текстильная скульптура, а вместе с тем выявлялись и отрицательные черты этого процесса»⁷³

Ненасилие над материалом, внимательное обращение к его природным качествам, его предельная выразительность плюс интерес к нетривиально выраженным темам природы вызвали появление понятия «натурстиль», во многом определявшего предпочтение ленинградских керамистов середины 1970-х – 80-х гг. Автором этого словообразования был искусствовед К.А.Макаров. В статье «"Натурстиль" 70-х годов» он проанализировал несколько тенденций отечественного декоративного искусства, в основном – керамики. Одна из них – изменение понимания предметной формы, когда керамика порывает с конструкцией и переходит в чистую пластику переливающихся объемов. Критик видит опасность разрыва с предметной формой в том, что художники стали превращать реальные формы утилитарных предметов в их изображения. «Утрачивая свою истинную природу, вещь мистифицировалась»⁷⁴ (Приводится пример – композиции М.А.Копылкова «Осеннее пальто и розовое платье» 1977 г.)

Складывающийся «натурстиль» критик видел и в новых, более независимых видах взаимодействия предметных форм, а также в новых формах их связей с архитектурным пространством. Пространственность создаваемых сегодня композиций основывается не на «отражении» окружающего пространства и не на акценте в нем, как в 1950-х и 60-х годах, а в «приятии» в себя этого

3. ⁷³ Макаров К.А. "Натурстиль" 70-х годов. // Декоративное искусство СССР. – 1979, №2 – С.23
⁷⁴ Там же. С.24

пространства. При этом пустота становится органической частью самой композиции. Критик приводит в пример композицию П.Мартинсона «Раскрытие» состоящую из трех отдельных объемов, промежутки между которыми должны представлять в составе целого одну непрерывность, отмечая связь, слияние, синтез реального пространства с художественным, структурно-формальный и духовно-осмысленный характер подобных связей. Композиция А.Е.Задорина «Пять портретов» также отмечена К.А.Макаровым, как один из лучших примеров синтеза целого в пространственном восприятии круглых форм с росписью.

И само понятие, и работы, к которым оно применялось, породили интенсивную дискуссию, которая была развернута в журнале «Декоративное искусство СССР» на протяжении 1979-1980 гг. В нее включились критики А.Д.Боровский, Л.В.Мочалов, М.Д.Изотова, А.П.Павлинская, Н.И.Василевская. Знаменательно было очное участие в дискуссии самих ленинградских и московских керамистов, работы которых упоминались как примеры «натурстиля» (А.Е.Задорин, М.А.Копылков). Они отстаивали свое право на новый художественный язык керамики: «до недавнего времени бытовало мнение, что декоративно-прикладное искусство – это сосуды, горшки, вазы, что мы – лишь оформители бытовых предметов. В последние десять лет все это резко изменилось. Художники декоративного искусства стали решать большие художественные задачи наравне с живописцами и скульпторами. Наше творчество стало идти в авангарде современных художественных тенденций; современная керамика объединила в одном предмете живопись и скульптуру, цвет и форму».⁷⁵ Понятие «натурстиль», примененное в первую очередь к работам ленинградских и московских керамистов, вышло в область декоративно-прикладного искусства. Его стали использовать для характеристики произведений ювелирной пластики и других видов декоративного искусства. При этом разные авторы трактовали его, как понятие, в разной сте-

⁷⁵ Задорин А.Е. "Натурстиль" 70-х годов. «Круглый стол» // Декоративное искусство СССР 1979, №12 – С. 10

пени связанное с внешними или внутренними признаками природного принципа формообразования или образа. «Натурстиль» определял внимание к архитектурным и живописным выразительным качествам материала керамики, ее структуре и фактуре и фиксировал, по существу, не стиль, а принцип подхода к созданию объекта.

Определение «изокерамика», впервые использованное критиком М.Д.Изотовой и художником М.А.Копылковым, раскрывает стилевые особенности керамического искусства, которое, сохраняя природу материала, вышло на изображение и задачи, близкие станковому искусству. М.А.Копылков определил неологизмом «изокерамика» область и предмет своего творчества и творчества соратников по выставкам «Одна композиция», в которых создавались не предметы-утварь, а предметы-изображения, в том числе и беспредметные формы, ассоциативно относимые сознанием к реальным образам. «Дух исконной первичности породил новую, свободную от жанровых, образных и тематических границ область искусства – изобразительную керамику – сплав современного искусства с опытом древнего ремесла»⁷⁶.

Это наиболее позднее по времени определение, которое применяется с 1990 гг. для работ ленинградской керамической школы, создаваемых на протяжении предыдущих десятилетий. Данное понятие не является бесспорным и устоявшимся, в отличие от определения «декоративная керамика», в котором «декоративность» шире, и глубже, чем «украшение», и давно воспринимается как область искусства со своими образно-стилистическими особенностями.

При общности явления ленинградской школы, творчество ленинградских художников-керамистов не было однородным. Можно вычленить несколько направлений, по которым развивались их пути: скульптурно-пластическое, живописное, графическое, театрализованное, технологическое, философско-

⁷⁶

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С.312

концептуальное, предметно-бытовое, ювелирное. Все видовое разнообразие керамических произведений было представлено в творчестве ленинградских керамистов. Представляет определенную сложность попытка сгруппировать персоналии по этому принципу, логичнее рассматривать творчество художников по условному делению на «поколения» выпускников мухинской школы – кафедры Художественной керамики и стекла.

Это художники первого поколения, учителя большинства ленинградских керамистов: В.Ф.Марков, В.С.Васильковский, Н.С.Кочнева, Б.А.Смирнов;

Художники, сформировавшиеся на волне «керамического бума», лидеры ленинградской керамики – участники группы «Одна композиция»: В.С.Васильковский, А.В.Гущин и Н.Е.Гущина, А.В.Громов, В.Н.Гориславцев, А.Е.Задорин, М.А.Копылков, Г.Н.Корнилов, Н.С.Кочнева, О.Л.Некрасова-Каратеева, Е.П.Рудина, Н.С.Ротанова, Н.Г.Савинова, Л.С.Солодков, В.А.Цивин, В.Н.Цыганков.

Поколение выпуска 1970-х — 1980-х гг.: В.З.Носкова, Л.Г.Максимова, Е.Н.Лобовкина, Г.В.Молчанов, Г.Н.Рейн, Е.И.Оминина, О.Ю.Мунтян, Р.Д.Сайфулин, А.В.Олейник, Т.Г.Карачевская, Ю.В.Бугуева-Генерозова, В.С.Генерозов. Объединение «Круг» (вып. 1984 г.): Т.В.Новоселова, М.С.Алексеева, О.Б.Белоусова, В.А.Зайцев, В.А.Швецов. И.Б.Харченко, К.Я.Грачева. Художники, не примкнувшие к группам, в работах которых проявлены черты школы: Т.П.Николаенко, В.М.Виглина, Т.В.Соломатина, Г.Ю.Рейн, И.Е.Васильев и другие.

В творчестве всех этих авторов прослеживаются традиции школы, заложенные образованием, развивавшиеся в индивидуальном направлении. На творческую судьбу каждого из них повлияли, кроме образовательной школы, личностей учителей и нахождение в группе, мастерской, коллективе коллег, и кратковременная совместная работа в творческих группах и на симпозиумах, и совместное участие в выставках.

Остановимся на нескольких именах, которые являются для ленинградской

керамики знаковыми.

Профессор *Владимир Федорович Марков* – архитектор. В середине 1950-х начал осваивать новый для него материал – керамику, став заведующим кафедрой Художественной керамики и стекла. Критики отмечали, что «большая декоративная ваза В.Ф.Маркова с пластическими прилепами, созданная в 1958 году, вошла во многие общественные интерьеры Москвы, Ленинграда и других городов, предвосхищая пластические поиски керамистов 70-х годов»⁷⁷. Его ученик, М.А.Копылков считает, что квазиутилитарные композиции «Осень», «Троица», «Лесное чудо» – наиболее совершенное воплощение его творческих устремлений, образец сбалансированности функций. В них синтезированы рационализм предшествующего периода и изобразительность последнего. К последнему периоду в творчестве мастера, М.А.Копылков относит декоративную скульптуру 1981 г. «Робот» – проросшую цветами антропоморфную машину, воплощающую технический прогресс⁷⁸.

Ученики 1960-х, теперь признанные мастера, увидели в сотрудничестве двух ведущих педагогов В.Ф.Маркова — В.С.Васильковского основу ленинградской керамической школы 1970-х – 1980-х гг., соединяющую сложный метафорический образ и чистоту и ясность формообразования. М.А.Копылков считает, что «Марков — форма, рацию, Васильковский – образность, артистизм, а вместе – интеллект и эксперимент». В.А.Цивин образно сравнил деятельность двух таких разных педагогов с жерновами, из которых в результате споров и творческого соревнования появлялась суть понимания керамики.⁷⁹

Владимир Сергеевич Васильковский также пришел в керамику из архитекту-

⁷⁷ Макаров К. А. Керамика РСФСР / Советское декоративное искусство. Очерки. 1945-1975. М. 1989 – С.90

⁷⁸ Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С.301

⁷⁹ Цивин В.А. Запись беседы на встрече со студентами на экспозиции персональной выставки, галерея дизайна Bulthaup. 2008

ры. Колоссальный опыт архитектора позволил ему быстро освоить новый материал и технологию, он с легкостью творил в новом материале, не скованный цеховыми традициями. В монографии, посвященной творчеству Владимира Сергеевича, А.К.Лансере заметила: «В нашей керамике до этого сочинения Васильковского не было композиций, которые бы с такой убедительностью, внутренней логикой и простотой раскрыли простор замысла художника, используя язык, сугубо принадлежащий этому виду искусства»⁸⁰ «Ансамбль «Табун» несколько вырывался из представлений о современном стиле, в нем угадывался прообраз новой керамики и в то же время он сохранял еще черты старого: фигурки коней, как и фигурки оленей в вазе «Стадо», выполнены все тем же упрощенным графическим способом»⁸¹. М.А.Копылков считает, что «Табун» В.С.Васильковского был предвидением грядущей через десять лет трансформации искусства керамики. Это произведение – ключ российской изобразительной керамики последней четверти XX века. В этом художественном послании символичен выход табуна из степи – декора с поверхности сосудов в пространство, ставшее благодаря этому изобразительным. Значение этого произведения и в том, что оно – блестящий пример и утверждение в керамике, и не только в ней, очень плодотворного типа композиции, который называю дискретным»⁸².

Петербург всегда «питал» творчество В.С.Васильковского. Метафорический, непостижимый, серьезный и ироничный он проступал сквозь графические листы и глазурные блюда метафорическим и парадоксальным обликом. Преподаватель кафедры художественной керамики и стекла М.Ю.Капустин вспоминает, как во время просмотра студенческих работ по заданию на тему петербургского пейзажа, преподаватели взялись обсуждать – почему так мало интересных решений: скучные, виденные варианты. «Наверное, им надоело рисовать Питер, заезженная тема» – сказал один из них. Владимир Сергеевич

⁸⁰

⁸¹

⁸²

Макаров К.А. Керамика РСФСР /в сб. Советское декоративное искусство. 1945-1975. – С. 90

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция» СПб.: Новая Нива, 2011. – С.19

искренне возмутился: «Как может надоест рисовать Петербург! Этот город не может надоест художнику!»⁸³ Его Петербург всегда был интересен, нов, неожидан. Этого он искал и в студенческих работах. «Владимир Сергеевич навсегда вошел в петербургскую архитектуру своими мостами, но и сам он был мостом между классической культурой и современной»⁸⁴. М.А.Копылков отмечает «в композиции – изысканное архитектурское чувство пропорций и масштабности, острое чувство материала, абсолютный слух цвета и линий, фактуры и массы, тектоники и ансамбля»⁸⁵. Владимир Сергеевич любил «Мир искусства», В.А.Цивин в буклете к выставке «Читая Пушкина», открывшейся в выставочном зале Бироновы конюшни Всероссийского музея А.С.Пушкина в 2003 г. называет его «последним мирискусником в русской культуре»⁸⁶.

Борис Александрович Смирнов был уникальным художником-творцом в разных видах декоративно-прикладного искусства. В 1964 году он представил на выставке работу «Пара чая» из цветного стекла керамики. Ее можно назвать своеобразным пластическим натюрмортом, в котором обыгрывается форма чайной посуды, образуя цельную декоративную композицию. Это одна из смелых и выразительных антиутилитарных работ, поскольку ни лить ни пить из таких чайников было невозможно. В критике она получила название «чайник с запаянным носиком» и стала своего рода знаковой вещью «красоты без пользы».⁸⁷ А.П.Павлинская указывает на новаторство Б.А.Смирнова в развитии сфер творческих поисков керамики: «Тогда это произведение было воспринято как «бунт», а была эта вещь объемным натюрмортом – станково-

⁸³ Из беседы с художником-керамистом М.Ю.Капустиным. 2006

⁸⁴ Читая Пушкина. Художник-архитектор Владимир Васильковский. 1921-2002. Каталог. /Авт вступ ст. М.А.Копылков СПб., 2002. – С.4

⁸⁵ Читая Пушкина. Художник-архитектор Владимир Васильковский. 1921-2002. Каталог. /Авт вступ ст. М.А.Копылков СПб., 2002. – С.4

⁸⁶ Там же. – С.5

⁸⁷ Крамаренко Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. – С 86

декоративным произведением»,⁸⁸ называет сервиз «динамичным спектаклем вещей».

Особняком стоят выпускники кафедры первых лет (1951-1960), много лет работавшие в комбинате авторы, благодаря творчеству которых сложился стиль сувенирной художественной керамики, авторских ленинградских сувениров — М.М.Колосова-Лисовская, И.Н.Розова, В.А.Дробашко, М.С.Давыдова, И.В.Калитаева, В.М.Засульская (выпуска 1967 г.).

Ирина Вячеславовна Калитаева — одна из первых выпускников-керамистов. В 1955 г. окончила отделение мастеров-исполнителей ЛВХПУ и в 1965г. — кафедру Художественной керамики ЛВХПУ им. Мухиной. Работала в экспериментальной мастерской Комбината декоративно-прикладного искусства со времени его основания, до закрытия. И.В.Калитаева создавала оформление интерьеров общественных зданий и малые формы. Керамические панно, вазы, камины, зеркальные рамы, подсвечники, блюда, декоративные пласти, бра, медали, гербы, подарочно-сувенирные изделия. Ее работы оформляли интерьеры гостиниц "Пулковская", "Ленинград" и др.

Творчество И.В.Калитаевой отличается приверженностью к классическим традициям. Художника привлекают устойчивые ценности, поэтому ее керамика предлагает зрителю самые ясные, классические формы: идеальные овалы, чистые круги блюд, традиционные по очертаниям вазы, подсвечники, настенные декоративные пласти, панно из керамических плиток и т.д. На этой традиционной основе художник рассыпает цветы — самые разные, сделанные с величайшим тщанием, нарисованные и рельефные, реалистические и декоративно-условные. И.В.Калитаева самозабвенно проникает в тайны материала и технологического процесса. Путем многих экспериментов она разработала свои уникальные сочетания глазурей на основе черной, белой, сиреневой эмали и золотого глянец-гольда в сочетании с ярким черным или

⁸⁸

Павлинская А. П. Пути нашей керамики. //Декоративное искусство СССР. — 1984 №5. — С. 24.

белым цеком (сеткой кракелюр). Роспись и сграффито по эмали – излюбленный прием мастера. Ее композиции часто симметричны и всегда выверены в масштабах. Работы И.В.Калитаевой во многом определили лицо «комбинатской» керамики и всегда узнаваемы.

Ирина Николаевна Розова с 1960 г. работала в системе Художественного фонда, в экспериментальной керамической мастерской комбината Декоративно-прикладного искусства, занималась разработкой эталонов для керамического цеха и выполняла заказы по оформлению интерьеров во многих городах Советского Союза: Ленинграде, Череповце, Норильске, Калининграде. Сервиз «Изразцовый» 1994 года представляет собой пример «петровского стиля», десятилетия разрабатываемого в экспериментальной мастерской. Перевод в объемные формы графики расписных петровских изразцов с кораблями оказался удачным сочетанием традиций петербургской и ленинградской керамики – с характерным марганцево-медным или бело-синим (кобальтовым) колоритом, с трещинками-кракле по всему объему предмета⁸⁹ Ее сосуды и формы эмоциональны, выразительны по силуэту, легкости декора. Художник предпочитает насыщенные, сочные, но гармоничные цветовые сочетания. Чтобы достичь необходимого эффекта, И.Розова много экспериментировала в технологии, разрабатывая свою цветовую гамму.

Марина Михайловна Колосова-Лисовская узнаваема среди «комбинатских» художников своими светлыми сосудами, покрытыми россыпью мелких цветов. Чистый керамический прием лепки, простая классическая основа формы, чувство меры, визуальная легкость выделяли ее работы из ряда малотиражных эталонов. Такова композиция «Элегия» 1978 г. с белыми эмалевыми поверхностями и сине-зелеными деталями-прилепами.

⁸⁹ Власова Е.А. Несколько слов о коллекции керамики. / дст. статья к каталогу: Керамика. Елагиностровский дворец — музей. СПб. 2006. – С.2

Владимир Михайлович Городецкий творил в фарфоре, но в сложении ленинградской керамики его творчество сыграло свою роль. В.М.Городецкий, главный художник ЛФЗ, во второй половине 1960-х гг. выставляет сервиз «Цветущий кобальт» с изделиями укрупненных округлых форм, с лепными деталями в виде цветов, расписанный густым кобальтом, полностью покрывающим фарфоровую поверхность. Здесь явно проявил себя идущий на смену «современному стилю» «неодекоративизм». Не случайно в феврале 1977 г. первая групповая выставка «Одна композиция», кроме керамики демонстрировала стоящую в стеклянной витрине вазу «Натюрморт» В.М.Городецкого из коллекции завода в память о недавно ушедшем (в январе 1977 г.) замечательном художнике, который отечески относился к молодым коллегам и приветствовал новые тенденции в «грубой керамике».

Нина Степановна Кочнева преподавала технику росписи по фарфору у большинства ленинградских керамистов. Однако ее творческое лицо связано с керамическими формами. Импрессионистичность, живописность и размашистость, характерная для московской керамики как авторский стиль прослеживается в работах Н.С.Кочневой, которая перебралась в Ленинград из Москвы в 1955 году, но доля юмора, гротескности в разработке образа и темы указывает на их несомненно ленинградское происхождение. Она создавала лепные сложные формы — сосуды и виртуозные глазурные росписи. Ее темы театра, поэзия, ирония. На выставках «Одной композиции» экспонировались театрализованные фигурки кентавров-музыкантов «Дивертисмент» 1981 г, «Сафо» 1986 г. , «Шлем князя» 1985 г., «Сундучок» 1984 г. Почти каждая работа совмещает сосуд со сложной ручной лепкой и роспись глазурями.

Василий Никитич Цыганков был одним из самых творчески активных, представителем экспериментального направления. Эксперименты В.Н.Цыганкова с гончарной формой с начала 1970-х породили множество открытий и стали отправным толчком для опытов и творческих поисков многих ленинградских

керамистов. Победа над стереотипным отношением к керамике 1960-х гг. во многом связана с его творческой деятельностью. Цыганкова занимал сосуд как естественная форма, рожденная по законам природы, и сосуд как воплощение человеческой личности. В 1970-80х гг. он разрабатывал тему деформации и метаморфозы гончарных форм. Его сосуды антропоморфны – как люди переживают события, рефлексируют на них. Сосуд прорастает, испытывает воздействия извне, пробит металлом, раздавлен, смят, сбрасывает одежду и т.д. На этом пути Цыганков делает открытия, которые на годы вперед определяют многие тенденции в развитии ленинградской керамики. Форма в его руках становилась воплощением философских категорий. Его композиции «Опыты», «Созерцание», «Происшествие» вновь обнаруживали метафоричность керамического сосуда. Этот путь позднее был определен критиками как движение «от горшка к метафоре»⁹⁰.

Параллельно с исследованием движения формы, художник заново открывал живописную природу керамики. На протяжении творческой жизни он разработал несколько авторских, узнаваемых сочетаний глазурей. В его первых работах – лаконичный бирюзово-синий (сосуд 1962 г.), напряженный контраст черного и белого, черного и красного (блюда и пласты 1962 г.), «Красная птица» и «Золотая птица» (1965). Блюдо «Солнце» (1965) стало первой пробой одной из знаковых для автора тем. Целое десятилетие наряду с другими темами, Цыганков разыгрывал круг глазури на плоскости пласта, в гончарной неглубокой форме, находя новые цветовые и технические решения. В цветовом пятне рождалось живописное богатство, которое можно было получить только многократным обжигом. «Василий Никитич был алхимиком по части глазурей. Как никто в ленинградской керамике он чувствовал материальную и органическую природу синтеза керамики и стекла. Его палитра цветов и фактур глазурей была необычайно широка и питала многих керамистов. Глазури он прижигал, набирал слой, сначала на низкой температуре,

⁹⁰ Маркин Ю. П. От горшка – к метафоре и иронии. // Декоративное искусство СССР. 1988, №7, С. – 38

почти «невкусно», но с дальним прицелом. Потом обжигал высоко и получалась нерукотворная драгоценность, самым огнем сделанная. Но за этой нерукотворностью стоял умелый и вдохновенный технолог-художник.»⁹¹

Вариации темы – лейтмотив и метод творчества Василия Цыганкова. Смена тем – принцип его творческого движения. Один из первых он начал эксперименты с соединением разных материалов в композиции. Керамика с металлом, железом в нескольких его работах показала новые возможности, не только для керамистов, но и для художников стекла, металла, текстиля. Композиция «Реставрация» (1989) – железная конструкция поддерживает лежащий сосуд, заключает его в себя, как в структурную сетку. Два материала контрастны и органичны в сотрудничестве. Художник гончарил формы, потом сухие необожженные кувшины бил, грубо склеивал и обжигал. Получалась естественная сетка трещин, которую невозможно симитировать. Элемент случайности всегда находил место в его творчестве. Здесь же случайность была задумана и реализована в законченной форме. Композиция «Опыты», представленная на биеннале керамики в Фаенце в 1981 г., одно из программных произведений Цыганкова. В ней – сильное и новое на тот момент воплощение образа рождения сосуда. Тема сосуда, как метафоры жизни, раскрывается в абсолютно простой, чистой идее прорастания изнутри. Живые гончарные формы, как бы рожденные одна в другой. Гармония и простота внешнего решения раскрывают метафоричность и глубину идеи обнажения внутреннего, сущностного. Красная глина покрыта тепло-зеленоватой глазурью с мягким металлическим блеском, которая усиливает контраст внешней и внутренней поверхностей форм.

Однако не всегда критики понимали истинное значение опытов Цыганкова для движения ленинградской керамики. Его работы зачастую просты и мудры одновременно, в них отсутствует литературность, составляющая основу описания, но их живое восприятие вызывало глубокое эмоциональное впе-

⁹¹

Интервью, запись беседы с художником В.А.Цивиным. 2010 г.

чатление. «Почти все его произведения – сильные пластические метафоры, воплощенные с виртуозным мастерством; каждое – поэтическое и технологическое открытие. Несомненно, современное состояние петербургской и российской керамики во многом обязано его творчеству»⁹².

Его волновала спонтанность, кажущаяся случайность рождения формы или деформации как предмет изучения. Работа 1991 г. «Происшествие» – исследование влияния неспровоцированной деформации на образ получившегося объекта. К метафоре пробитой плоти сосуда художник обратился в непростые 1990-е гг. Фарфоровые сосуды, пробитые коваными гвоздями, деформировавшаяся под тяжестью удара проткнутая керамическая плоть как метафора распятия в композиции «Чайники» (1990), представленной на выставке «Керамика Ленинграда» в 1991 г. в Болонье (Италия). Это, вероятно, самая драматичная работа В.Н.Цыганкова, в которой автор буквально столкнул два этих сильных материала – пластичную глину и кованое железо.

В последние годы жизни В.Н.Цыганков пробовал новые сочетания материалов. Его поздние работы (синтез природных и рукотворных объектов) из детских ощущений от дерева, камня. Таковы серия «Клин», серия святых Себастьянов — миниатюрных скульптур из наплывов фарфоровой массы на геометрических постаментах. Небольшие скульптурные объекты производили впечатление созданных тектоникой природы, заключали в себе двоякую сущность фарфора как материала льющегося, пластичного и хрупкого, твердого. Этот путь концептуального творчества в ленинградской керамике почти не был представлен, но был оценен коллегами-художниками.

В своем творчестве В.Н.Цыганков развивал многие направления, по которым пошла ленинградская керамика: философское, концептуальное, метафорическое, ироничное. В основе его творчества всегда интерес к естественным физическим возможностям керамической формы в момент ее рождения и новый взгляд на нее, как на объект творчества и возможного сочетания с другими

⁹² Копылков М.А. Памяти Василия Цыганкова. // Сборник к персональной выставке в залах музея ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, СПб, Репринт., 1995г., – С.6

материалами.

Михаил Андреевич Копылков, другой лидер ленинградской керамики, затронул в своем творчестве столь серьезные темы, которых керамика раньше не касалась. «Копылкову свойственно разрабатывать темы универсального значения, укорененные в древних мифопоэтических традициях»⁹³ Однако критики неоднозначно реагировали на непривычный художественный язык. Диапазон реакции – от полного неприятия, до восторженного приветствования показывает, как глубоко революционно Копылков шагнул за рамки, традиционно отводимых керамике тем и языка. Искусствоведы, писавшие о Копылкове, единодушно отмечали сгущенный метафоризм его керамических композиций и чрезвычайно высокий уровень технологии. Это «линия духовной работы – этического, эмоционального, зачастую драматического характера отношений с исторической памятью... Метафоричность его работы «Хунта» («Расстрел»), где керамические горшки объединенные в две противостоящие группы, вступают в напряженные драматические взаимоотношения. А.Д.Боровский привел эту композицию как пример работы, которые «оправдывают в содержательном плане многие претензии станковой ветви декоративного искусства...»⁹⁴

М.А.Копылков свое философское кредо выразил в работе «Отторжение», позже названной «Силой жизни» (1976). На Международной керамической выставке в Валлорисе (Франция) он получил за нее золотую медаль. «Сила жизни» – метаморфоза прорыва, рождения, образ природной силы средствами керамической технологии. В композиции «Сила жизни» сформулировано кредо автора – использование выразительных средств керамики для выражения тем высокого искусства. Дискуссии критиков о таком пути нашей керамики возобновлялись после показа таких работ как: «Розовое платье и осен-

⁹³ Даниэль С.М. Михаил Копылков. Скульптура в керамической транскрипции.
<http://www.worldart.ru/about/archive/19/783>

⁹⁴ Боровский А.Д. Говорить о стилевой общности пока рано // Декоративное искусство СССР №9 1981, – С.30

нее пальто» 1976 г, «Post mortem» 1978 г., «Стая» 1978 г., «Иконные горки» 1979 г., «Мария» 1981 г.

Сложность тем, свойственная концептуальному искусству, к которому зритель еще не был так привычен, как в ХХI веке вызывала неоднозначность реакции на его художественный язык. Близость его работ к скульптуре очевидна. «Ближе всех к скульптурной пластике из ленинградцев работает М.Копылков...» Однако работа с пластом, которую проделывает Копылков, абсолютно керамическая — движение в двух направлениях — извне и вовнутрь, чего не знала классическая скульптура — не отъем, не прибавление. А.П.Павлинская видит в его керамических скульптурах неразрывную связь с керамическими традициями, одна из которых — «синтез двух равноправных начал: живописи и пластики». Пример — «Vita nova», которая «керамична во всем: в особенностях пластической манеры, в фактуре обожженного черепка, в активной роли цвета»⁹⁵.

В творчестве М.А.Копылкова явлено органичное соединение пластики и цвета. Обычно скульптор мыслит пластическими формами, живописец — цветовыми отношениями. Копылков же обладает полифоническим мышлением: у него пластика и живопись едины, они возникают, развиваются и воплощаются одновременно. «Для меня важно, — говорит художник, — проникновение цвета в плоть материала, сцепление фактуры и цвета. Поэтому я стараюсь не «раскрашивать» поверхность, а «вгонять» живопись в тело предмета, чтобы цвет был качеством массы, объема»⁹⁶.

Не случайно через десятилетия сам М.А.Копылков определит неологизмом «изокерамика» область и предмет своего творчества и творчества соратников по выставкам «Одна композиция», поскольку создаются «не предметы — утварь, а предметы — изображения», с том числе и «беспредметные» формы,

⁹⁵ Павлинская А. П. Пути нашей керамики. Продолжение разговора // Декоративное искусство СССР № 5, 1984. — С.24

⁹⁶

ассоциативно относимые сознанием к реальным образам⁹⁷.

Московский критик К.А.Макаров писал: «Ленинградцы по-своему воплотили на практике выдвинутый теоретический тезис («от горшка к метафоре»). В основе предметности форм М.А.Копылкова и А.Е.Задорина, лидеров ленинградских керамистов, не программируемый ими керамический сосуд, а то, что отошло от сосуда, как от адамова ребра и стало самостоятельным элементом – вогнутый или выгнутый керамический пласт. У А.Е.Задорина много работ, построенных таким способом. В композиции «Пять портретов» с помощью глиняного пласта создано пространственное сооружение, в которое помещены портреты людей. Они сближаются при кажущемся вращении керамических форм. Синтез целого наступает в восприятии зрителя при круговом обходе композиции»⁹⁸

«Олимпийская квадрига» – характерное для творчества *Александра Евгеньевича Задорина* произведение, в котором, по словам ленинградского критика А.Д.Боровского, «ассоциативная природа образа четко скоординирована с его керамической природой: автор использует чисто керамические образные средства, опирается на внутренние выразительные ресурсы материала. Композиция, при всей своей пространственной активности очень лаконична: пять выверенных, лишенных всего лишнего, свободно обтекаемых пространством объемов. Приемы формовки и обжига обретают образное наполнение, в этом видится специфическая керамичность произведения – точность реализации замысла, удача».⁹⁹

Художник Александр Задорин в дискуссии на страницах журнала так сформулировал кредо свое и своих друзей – единомышленников: «До недавнего времени бытовало мнение, что декоративно-прикладное искусство -- это сосуды, горшки, вазы, что мы лишь оформители бытовых предметов. В послед-

⁹⁷ Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция» СПб.; Новая нива. 2010, – С.6

⁹⁸

⁹⁹ Боровский А.Д. «Советская Россия – VI». Керамика. // Декоративное искусство СССР. 1981. № 3. – С.10

ние десять лет все это резко изменилось. Художники декоративного искусства стали решать большие художественные задачи наравне с живописцами и скульпторами. Наше творчество стало идти в авангарде современных художественных тенденций; современная керамика объединила в одном предмете живопись и скульптуру, цвет и форму. Александр Задорин, ярко выступающий в выставках группы «Одна композиция», прошел свой особенный путь «реализуя в глине страсть живописца, изобретательность графика и обостренное чутье скульптора».

Активную работу в керамике он совмещал с занятием живописью и графикой, своим творчеством являя пример широкого и щедрого таланта, реализуемого в постоянных трудах и поисках. «Исключительно тепло и целомудренно относящийся к человеку при всех своих формально-пластических поисках. Создающий в лаконично замкнутой вещи сильное и пространное поле ассоциативного восприятия. Художник, до тонкости чувствующий природу материала...»¹⁰⁰ Его программные произведения «Себастьян» 1980 г., «Путник» 1985 г., «Всадник», «Отдых» 1986 г. оказали большое влияние на коллег, представляя пластическую свободу, оригинальность и простоту создания объема в сочетании с самыми сложными, возвышающе духовными темами — ассоциациями.

Одним из ведущих ленинградских художников-керамистов является *Владимир Александрович Цивин*, в творчестве которого керамика выходит за рамки декоративного искусства, она может анализироваться по законам изобразительного искусства. В.А.Цивин виртуозно работает с керамическим пластом, в ранних произведениях он «сворачивает» фигуры или торсы. Пластический язык скульптора метафоричен. «Стоящие» 1979 г. — композиция из 13 обобщенных человеческих фигур, собранных в драматически звучащую, напряженную, даже трагическую группу. В работе "Летний сад осенью" (1981),

¹⁰⁰

Симуни А.Е. Александр Задорин. // Декоративное искусство СССР. — 1989, №3 — С. 8-9

одном из самых изобразительных произведений художника, 3 фигуры мраморных статуй в грубых ящиках воспринимаются, как пластическая метафора плененной красоты.

Для Владимира Цивина характерно стремление к большому объёму, монументальность даже в небольших по размеру произведениях. Его работы «Дом» 1979 г., «Люди и предметы», 1980 г., представленные на выставках «Одна композиция», демонстрируют авторское кредо В.А.Цивина. Античный цикл в его творчестве проходит через годы. «Греческий хор» из пяти форм в 1980г. получил премию в Фаэнце, стал визитной карточкой художника за границей. Автор комментирует: «Греческий хор» – это скорее одушевленные колонны, столбы, торсы, чем фигуры, поэтому я отказался от голов». «Фактура, как часть плоти, ее тончайшее колебание, структура глиняного теста, текстура обожженного бисквита меня всегда завораживает и волнует»¹⁰¹ На подобных принципах построены работы античного цикла: «Переводы с греческого» (1980), «Диалог», «Афродита» (1982), «Объемы» (1982), «Влюбленные» (1985). В работе «На ветру» (или «Пугала») (1983) – ритм повторяющихся объемов, экспрессия внутреннего движения бьющихся на ветру лохмотьев и трагическое ощущение, транслированное автором через напряженную фактуру глиняных пластов. Работа получила в 1984 г. приз на международном биеннале в Фаэнце. «Семья» - 7 форм, моделированных из шамотного пласта с красным и белым ангобом, солями и минимумом глазури, втертыми в поверхности разной фактурности были показаны на 7 выставке «Одна композиция», проходившей под лозунгом «Автопортрет» Эти словно выдутые ветром антропоморфные объемы завораживали фактурой и оттенком поверхности. Глина проявила здесь свои природные качества, раскрывая природу человеческих связей.

Скульптурные композиции для зимнего сада Дворца культуры электромеханического завода г. Нерехта, выполненные в 1983-86 гг. представляют собой

¹⁰¹

Цивин В.А. Комментарии. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – С.58

монументальные — до 2.5 м фигуры из шамотных блоков. Эта одна из предельно крупных керамических композиций, созданных в Ленинграде, к сожалению, мало известная критикам и зрителям, представляет монументальную интерьерную керамику ленинградских авторов, которая создавалась для социальных объектов других городов. У этой масштабной работы, как и у многих комбинатских «заказов» неясная пост-перестроечная судьба. В двух скульптурных группах – аллегориях 4 времен дня и «Союзе Земли и Воды» художник решал интересную пространственную и пластическую задачу создания больших, в два человеческих роста фигур, состоящих из блоковых элементов, с возможностью движения. В.С.Васильковский писал о статуях в Нерехте, что они «одновременно близки к изображениям на фонтанах Рима и к тому, что восхищает в скульптурных украшениях Адмиралтейства»¹⁰². В этой работе проявилось движение к кинетической скульптуре, позднее развитое в таких произведениях, как «Объемы», скульптуры Египетского цикла и др.

Петербургская тема проходит через творчество многих ленинградских авторов: Н.Г.Савиновой, В.Н.Гориславцева, Н.С.Ротановой, О.Л.Некрасовой-Каратеевой.

Творческий почерк *Натальи Глебовны Савиновой* определяет гармоничное соединение цветописи и формотворчества. Для Н.Г.Савиновой излюбленной техникой стала роспись по сырой эмали на лепной объемной форме. В ее работах роспись по сырой эмали, которая ложится на классический гончарный объем с лепными деталями, всегда полихромна, но выдержана в единой авторской гамме с бережным сохранением белой эмали. Это сочетание графичного черного с сиреневыми и зелеными, гамма золотистых охр (в теме лета), мажорность сочетания белого фона эмали с богатством теплых оттенков. Мастерское владение фактурами, сочетание гладкой, блестящей поверхности

¹⁰²

Цит. по :Цивин В.А. Комментарии. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – С.107.

подглазурной росписи, шершавых, напоминающих старую древесину, боковых плоскостей композиции «Веранда» и мягкой матовостью синей глазури развивает темы гармонии, красоты и лирического настроения. Сюжеты работ Н.Г.Савиновой просты, многократно прожиты, но, как бы вновь увидены. «Хочется замкнуться в небольшом пространстве сцены, которая увидена и почувствована давно, еще в детстве»¹⁰³ — говорит автор. Эволюция ее творчества происходит согласно внутренней духовной жизни автора, ее опыта переживаний и размышлений. «Перед Н.Савиновой сосуд раскрывает свое внутренне пространство и оказывается интерьером дома. его оболочка хранит домашний очаг. Распахивается окно, отодвигаются занавески, открывается клетка — и везде внутри тепло человеческого бытия. Н.Савинова — единственный лирик среди рациональных, холодновато-ироничных ленинградских керамистов»¹⁰⁴. Керамика Н.Г.Савиновой часто тяготеет к небольшим пластическим объемам. Ее любимая форма — сосуд, выкрученный на гончарном круге или вылепленный руками и хранящий их тепло. Он может быть цельным или разомкнутым как скорлупа-оболочка, чтобы можно было увидеть действие, развивающееся внутри его — чаще всего обычный житейский сюжет, опоэтизированный художником; может обрасти деталями — фигуркой девочки, сидящей на крышке чайника, полотенцем, свернувшимся на его ручке. И всегда эти детали соразмерны по отношению к целому и друг к другу, объединены внутренними связями. Пластика работ Н.Г. Савиновой обычно сдержанна, но она удивительно выразительна. «Но за легкостью общения с материалом — самое уважительное к нему отношение, высокая профессиональная культура художника. Культура, которую она впитывала с детства от родителей-художников, от города с богатейшими художественными традициями, где она родилась и выросла. Истоки ее творчества в архитектуре Петер-

¹⁰³ Матвеев Л. Выставка произведений Натальи Савиновой из серии «Петербургские керамисты» // каталог выставки. ГРМ. СПб. 2003 — С.2

¹⁰⁴ Крамаренко Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. — С 116

бурга, в реалистической живописи начала нашего века, и в графике объединения "Мир искусства", но все они органично сплавлены в единый живо и эмоциональный поток – керамику Натальи Савиновой»¹⁰⁵.

Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева – один из последовательных адептов ленинградской керамической школы, в сфере которой она находилась в студенчестве, затем, преподавателем и заведующим кафедрой Художественной керамики и стекла, продолжая традиции, заложенные профессором В.Ф.Марковым. В ее творчестве большое место занимают рельефные композиции – тематические, пейзажные, натюрморты в заказных и выставочных произведениях. Такова серия рельефов «Времена года» и «Петербургские мотивы» с росписью глазурями. Рельефы «Летний сад» получили премию Ленинского комсомола на всесоюзной выставке «Молодость страны» в 1974 г. Композиция из 5 пластов «Фотопортреты» (1982 г.) с выразительным рельефом, не повторяющим, но переосмысливающим в графичном полубъеме мотивы старых фотографий. Сквозь творчество автора проходят изящные росписи на блюдах в технике подглазурной росписи по сырой эмали, иногда с графикой глянец-гольдом, полихромные росписи глазурями. Тема театра, одна из важных для ленинградской керамики, разыгрывается в объемно-пространственных композициях «Персонажи» 1977 г., «Комедия дель арте» («Арлекинада») 1979, «Синий цирк», показанных в 1984 г. на персональной выставке в Елагином дворце. В составе группы «Одна композиция» Ольга Леонидовна представляла работы, в которых поиск образного выражения подчас философской темы сочетался с ясностью «керамического языка». «Птицы», показанные на X выставке «Одна композиция» в 1986 г. переосмысливают образ традиционной деревянной северной игрушки через возможности глиняного пласта, его пластику и колористику.

¹⁰⁵

Габриэль Г.Н. Керамика Натальи Савиновой / статья в каталоге к персональной выставке. СПб.2009. С.-3.

Наталья Сергеевна Ротанова (1940-1992) декорировала геометрические объемы сосудов свободной кистевой росписью с изображением сумеречных северных пейзажей и строгих натюрмортов. Небольшое количество образов: город, птицы, растения, сдержанная, выверенная палитра постоянно варьировалась, совершенствовалась, в ее работах царила гармония сдержанной графичной росписи с формой. А.Е.Задорин особенно отмечал ее «вещи с петербургскими мотивами, этими пустынными перспективами, несколько сюрреалистическим состоянием белых ночей, с бело-синими небесами, черно-зеленой листвой и четкими ажурными силуэтами. У этих работ есть своя музыкальная нота. Аура – суть нашего города. Аскетизм и выверенность формы в сочетании с ритмично повторяемыми мотивами росписи – это свойство работ притягивает зрителя, заставляет включиться в поток ассоциаций, воспоминаний, может быть, снов. Это очень петербургские вещи, какая-то еще одна сторона темы, столь блистательно разрабатываемой ранее художниками «Мира искусства», Остроумовой-Лебедевой, Добужинским и другими»¹⁰⁶.

Владимир Николаевич Гориславцев – еще один преданный певец Ленинграда-Петербурга. Он приехал в Ленинград уже взрослым 25-летним человеком. Город его потряс. Когда он поступил в Мухинское училище и понял, что останется здесь, счел себя самым счастливым человеком на Земле. Ленинград стал раем. Не случайно одна из композиций, ему посвященная, названа «Парадиз». Волшебная, концентрированная красота нашего города на всю жизнь стала счастьем и главной художественной темой¹⁰⁷. «Парадиз» – программное произведение – керамический портрет-объект, лестница в никуда. Владимир Гориславцев в творчестве тяготеет к скульптурной трактовке предметной формы в синтезе с живописной техникой. Керамическая форма у Гориславцева архитектурна, конструктивна, а керамическая роспись – тон-

¹⁰⁶

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.,: Новая Нива. 2011. – С.285

¹⁰⁷

Изотова М.Д. Владимир Гориславцев – культура созерцания // ДИ № 1, 2006. – С. 101

кий «акварельный» пейзаж, виртуозно совмещающий в себе сложнейшую технику росписи солями и слегка – подглазурными красками. Таковы «Дом и завод» 1975 г, «Прогулка по Коломне» 1975 г., «Синий вечер» 1981 г.

«Неоконченный разговор» 1979 г. – тени обобщенных фигур на просто свернутых из шамотных пластов формах, напоминающих садовые кресла демонстративно неизобразительны. Художника увлекают не столько знаменитые ансамбли и памятники, сколько окраинные городские районы, скромные улицы и набережные, обыденные дома. («Коломна» 1980 г.). В.Н.Гориславцев удивительно тонко передает в керамических росписях линейный ритм петербургской архитектуры, пульс городской жизни, холодный колорит северного города. Его Петербург – разночинный, непарадный, задумчивый. Тема окна, отражения, осколка прошлого – метафизика города во многих работах разных лет: «Отражение» 1977 г., «Мое окно» 1981 г., «Знакомые окна» 1983 г., «Осколки» 1983 г., «Старое зеркало. Автопортрет» 1986 г.

Работа «Мои воспоминания», составленная из керамических «бумажных змеев» с фактурной графикой, получила первый приз на международном керамическом биеннале в г. Фаэнца в 1981 г. Позднее автор обращался к этой теме в 1990-е г.

Керамика *Льва Степановича Солодкова* всегда очень технична. Так созданы «Хаос и логос», в этом же ключе решена композиция «Рождение вселенной» для стены холла гостиницы «Москва» в Ленинграде, композиция «Следы цивилизации» 1981 г. Иногда технологический эксперимент приводит автора в область холодного рассудка. Пласты «Пейзажи родины», изображающие картины в рамках, показанные на «Одной композиции» 1986 г., вызвали неоднозначную реакцию критики. «Пласты-пейзажи Л.Солодкова подчеркнуто декоративны, и в них продемонстрировано сегодняшнее ощущение возможностей технологии керамиста. Это дерзкий выпад «с позиции силы» в адрес мастеров традиционной живописи, а заодно и нашего представления о ее

незыблемом авторитете в каких-то жанрах»¹⁰⁸.

Композиции «Зимний сад» 1984г. – балансирование на грани технического совершенства и потери ощущения материала. Стеклянные кубы, куда заключены колючие шары — бансаи усиливают ощущение хрупкости, обратное материальности керамики. Однако в подглазурной росписи пластов и блюдец с тихими русскими пейзажами Л.С.Солодков вполне традиционен. Его «Русь белокаменная» и «Заонежье» в 1973 г. получили золотую медаль в Фазэнце. Сложная пирамидальная форма строится из сосудов-объемов, напоминающих луковицы древнерусских церквей. Художник неоднократно обращался к этой теме в своем творчестве.

Елена Петровна Рудина развивает традиции пластически образного решения народной керамики, при этом не привязывая свое творчество к какой-то определенной народной традиции. В культуре любого гончарства есть ряд органичных материалу приемов. Их Е.П.Рудина включила в свой творческий арсенал. Ее тема – сосуды – звери, сосуды – персонажи. Затейливая лепка на гончарной форме и мазковая полихромная роспись или крытые глазуриями. Таковы «Мой двор» 1977 г., «Разговор» 1979 г., «Мой ковчег» 1980 г. В композиции «Хор» гончарные детали собираются в объемы голов, шапки-тарелки намекают на традиционность керамики. Автор говорит о своем кредо: «Мне всегда было очень близко народное творчество, гончарные формы, которые и лежали в основе всех моих работ»¹⁰⁹ Однако ее работы очевидно профессиональны, в композиционных приемах, принципах построения ансамбля, подходе к образу узнаваемо ленинградские черты. Ироничная игра с сосудом-конструктивным элементом и просто сосудом в автопортретных композициях «Отдых» 1978 г., «Мой ковчег» 1980 г., и «Автопортрет» 1983 г.

¹⁰⁸

Маркин Ю.П. От горшка -- к метафоре и иронии. // Декоративное искусство СССР 1988 .№7, С. –

38

¹⁰⁹

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С.286

Александр Васильевич Гуцин – керамист, окончивший отделение монументально-декоративной росписи, работавший в керамической мастерской Комбината ДПИ вместе со своей женой, Н.Е.Гущиной. Один из немногих, кто не получил образования на кафедре Художественной керамики и стекла, но в стенах того же вуза получив композиционные и художественные основы родственного ДПИ монументального искусства, А.В.Гуцин воспринял от коллег технические принципы и приемы работы с глиной. Он участвовал в группе «Одна композиция» со второй выставки. «Из увлечения работами А.Задорина А.Гуцин не делал секрета долгие годы, но он вышел в конце концов на свои темы, свое понимание цвета в керамике, сильные декоративные приемы»¹¹⁰.

Нина Евгеньевна Гуцина вдохновляется природой, соединяя мотив человеческой фигуры с цветением. Красота природных форм и фигуры человека – основная тема ее творчества. Одна из ее композиций называется «Этот удивительный мир» 1985 г., представляет пример оригинально собранной из пластов условно решенной фигуры мальчика-Эрота, воплощение природы. В изысканных деталях ее работ всегда найдется место ящерице, лягушке, растениям, решенным условно-керамическими приемами, но вполне узнаваемым. Таковы автопортрет 1983 г «Нежный листок», «Природа» 1980 г, «Вдохновение» 1981 г. В то же время Н.Е.Гуцина создавала в Комбинате ДПИ эталоны сувениров, сосудов с виртуозной росписью в петербургских традициях. В некоторых выставочных работах соединяются два направления ее творчества: «Зимнее утро» 1979 г, «Тишина летнего дня» 1980г.

Геннадий Николаевич Корнилов часто играет с гончарной формой сосуда. «Ах вы, черти полосатые!» (памяти гончара А. Джули) 1982 г. – фигурки чертей остроумно и виртуозно сложенные из гончарных форм. Для критика эта

¹¹⁰

Маркин Ю.П. От горшка -- к метафоре и иронии. // Декоративное искусство СССР . 1988. №7 – С.37

работа – разжалованные идиомы, реализованные фразеологизмы»¹¹¹. Однако керамисты увидели в ней добрую память об А.Джуле — мастере-гончаре, много лет сотрудничавшем с керамистами на кафедре керамики и стекла и в керамических мастерских Комбината ДПИ. Его фирменные сосуды-образы (черты, головы-портреты) с гончарными деталями. В этой же стилистике выдержана композиция «Силач Бамбула» 1986 г. – объемистый сосуд в полосатой майке лишен реалистических деталей и оттого еще выразительней.

В начале 1980-х керамика переживала период увлечения материальностью. Технологические изыски были негативно восприняты критиками, но керамисты отстаивали свое право на эксперименты. Композиция «№ 43 и № 44» представляла собой две пары керамических ботинок, с юмором и виртуозно выполненных. Зрители увидели в этих объектах портреты владельцев. Бурные споры вызвала его «Остановка», показанная на «Одной композиции» в 1985 г. Эффект передачи материала – цементного столба и белых бумажек – объявлений был так силен, что зрители украдкой трогали работу, убеждаясь в ее керамической природе. В «Остановке» проявилась и тенденция 1980-х к игре с материальностью и парадоксальный талант, умеющего сфокусировать внимание на обыденном предмете, превратив его в главного героя с «историей жизни», но сохранить керамическое начало.

Анатолий Владимирович Громов представляет ироническое направление в ленинградской керамике. Виртуозный, легкий график, он в набранном из прямоугольных плиток панно «Про это» 1974-1977 г. разрисовывает керамические плоскости, слегка подкрашенные окислом меди, соединяя русские лубочные и изразцовые традиции. Но А.В.Громову близка и лирическая образность. В 1978 г. свернутый вертикально пласт «Воспоминание» художник декорирует тончайшей монохромной графикой. И снова ироничны «Рыбачка Соня. Двое» 1979 г. и «Хиромантия» 1981 г. – конструктивно сложенные из

4. ¹¹¹ Письман Л.З. Ленинградская керамика 1970-1980 х. г.г. в контексте постмодернизма // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов. СПбГХПА. СПб. 2005. – С. 84

пластов формы (плоских коробок и ладоней) с лубочной графикой на цветных глазурных и светлых шамотных полях автор показал на выставках «Одной композиции». Там же экспонировалась остро-плакатная «Катка» 1982 г. «Опытный А. Громов в последнее десятилетие пришел к неожиданному методу, совмещая в небольших но сложных композициях приемы литературного сценария, остросюжетного рассказа и даже кинематографического монтажа. Рискованно? Спорно? Отмечу только, что перед его работами не исчезает все то же чувство – что они возможны только в шамоте и что при их круговом обходе создается тот максимум впечатлений, который немислим в других видах станкового и декоративного искусства»¹¹² В упражнениях в гротеске Л.З.Письман видит убедительный признак постмодернизма у ленинградских керамистов. Возможно, в ироничных играх-объектах А.В.Громова эта тенденция наиболее проявлена.

Галина Юрьевна Рейн, выпускница 1979 г., в своем творчестве представляет ювелирную пластику в керамике. Ее небольшие произведения удивляют виртуозностью, остроумием и техническим совершенством. Ее пластика сочетает в себе сугубо керамические технологические ходы и дизайнерское, конструктивное мышление. Соразмерность и «человеческий» масштаб ее ювелирных объектов привлекают и запоминаются.

Вячеслав Аркадьевич Швецов нашел свой узнаваемый пластический ход в скручивании и соединении глиняных пластов в условный объем сосуда, тяготеющего к уплощению. Так построены работы «Холмы» 1984 г., «Сенокос» 1985 г., отмеченный, как лучшая работа года среди молодых художников Ленинграда. В композициях «Причал» 1986 г. и «Рыбаки» 1987 г. разрабатываются пластические способы игры с пространством в тонком рельефе-фактуре. Художник активно вводит в композиции цветные глазури, латунную

¹¹²

Маркин Ю.П. От горшка – к метафоре и иронии. // Декоративное искусство СССР. 1988. №7 – С.38

проволоку, создающую дополнительные силуэты.

Счастливую судьбу имеет его многочастная композиция «Чижик-Пыжик», в 2003 г. выполненная для одноименного кафе на Московском вокзале в Петербурге. Легко двигаясь по стенам интерьера, небольшие керамические рельефы с цветовыми акцентами глазурей становятся доминантой пространства, его фирменным отличием. Такой прием в 1960-е годы использовали керамисты старшего поколения. Композиция В.А.Швецова демонстрирует его актуальность.

Ольга Юрьевна Мунтян окончила ЛВХПУ в 1979 г. Для ее работ активным выразительным средством служит пластика. Вещи ее содержательны, оригинальны, наполнены теплым чувством. Лепные из пластов не слишком реалистические, но очень узнаваемые, фигуры зверей, птиц, фантастических существ. В традиционных для керамики темах она находила острые формальные решения. Керамический пласт легко и оригинально принимал нужную форму. В ее работах – элемент игры и иронии. Они демонстрируют одно из ярких направлений ленинградской керамики – поиск острой характеристики образа и ненасилие над материалом, развитие традиции «натурстиля».

Итак, рассмотрев индивидуальное творчество участников процесса, сыгравших особую роль в формировании и развитии ленинградской керамики, можно сделать несколько выводов:

- творчество большинства ленинградских керамистов исследуемого периода развивает традиции художественно-образовательной школы ленинградской керамики, заложенные при обучении на кафедре художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И.Мухиной;
- керамисты «первого поколения» – преподаватели кафедры, пришедшие в керамику архитекторы, в своем индивидуальном творчестве развивали художественно-эстетические позиции ленинградской керамической школы;

- находясь в творческом контакте с яркими педагогами-творцами, их ученики избежали прямого влияния личной «школы» (например, В.Ф.Маркова, В.С.Васильковского), заимствования внешних форм и приемов их творчества, благодаря урокам художественного мировосприятия полученным наряду с прикладными навыками;
- ленинградская школа, как система художественного воспитания, не имела связи с определенным стилевым направлением в искусстве, что позволило ей эволюционировать на протяжении полувека согласно предпочтениям времени, переживая интерес к «новой декоративности», театрализации, биоформам, сверх-материальности и другим этапным явлениям, сохраняя эстетические основы;
- единство пластического языка большинства ленинградских авторов связано с использованием свободной моделировки полого керамического пласта, как основным способом формообразования. Требующий виртуозного владения техникой прием стал «фирменным» для ленинградской керамики, в которой, по определению многих критиков соединялись свобода метафорического языка и аналитический расчет. В работах лидеров «Одной композиции» и следующих поколений керамистов (В.Швецов, О.Мунтян, Ю.Генерозовой-Бугуевой, Т.Новоселовой, М.Капустина, Е.Сухаревой и др.) это – излюбленный прием;
- лидеры этого явления разрабатывали индивидуальные направления, хотя критики при обсуждении выставок, где был представлен широкий спектр городов и республик, отмечали, что у ленинградской керамики всегда было свое «лицо». Этому способствовало единство в понимании проблематики этических и эстетических тем и близость пластического языка художников разных поколений. Творчество столь разных художников трудно поддается обобщению, но с позиций рассмотрения такого явления, как школа в искусстве, выявляются некоторые общие их черты, что будет детально рассмотрено в следующем разделе диссертации. Анализ индивидуального творчества ленинград-

ских керамистов второй половины XX в. показал, что при всем многообразии авторских предъятий, складывается целостная картина художественной школы в искусстве керамики.

Глава 3 Ленинградская керамика как художественное явление

3.1. *Формы творческой реализации ленинградских художников-керамистов*

В отечественной культуре ленинградская керамика стала заметным явлением искусства с 60-х годов XX века. Хотя явление это имело множество проявлений, при всем разнообразии творческих индивидуальностей художников, творческую деятельность ленинградских керамистов можно классифицировать по видам. Художественная керамика как область искусства неоднородна и многообразна: это архитектурная керамика, декоративные объекты для оформления интерьеров, станковые пластические композиции для выставок, посудные формы, а также сувенирная и мелкая (ювелирная) пластика. По формальным признакам ее можно разделить на множество подвидов: по целевому назначению, по функциональному использованию, по масштабу работ и способу их экспонирования, по материалам и техникам создания. По способу создания различаются образцы ручной лепки, отлитые или оттиснутые в форму, дополненные другими материалами, декорированные солями, глазуриями, росписью по черепку, по сырой эмали, по обожжённой глазури. Рассмотрим все разнообразие керамических работ ленинградских художников по признакам их функционирования в культурном пространстве.

Большинство ленинградских авторов создавали произведения, которые можно отнести к разным видам керамики. В зависимости от авторского замысла, государственного заказа, производственной задачи менялись объемы, размеры, формы, образный характер работ. Хотя некоторые керамисты предпочитали работать в собственной неизменной манере, определенном жанре, размере, технике. Их авторский почерк заключен в комплексе художественных и технологических приемов, виртуозное владение которыми позволяет свободно изъясняться в рамках «керамического языка». Примерами может служить

творчество В.Н.Гориславцева с его пейзажными росписями солями и подглазурной краской, гончарные опыты В.Н.Цыганкова, монументальные, но небольшие скульптуры В.А.Цивина и т.д.

Монументальная, архитектурно-декоративная керамика имеет долгую, более века, историю в архитектуре Санкт-Петербурга – Ленинграда. Украшением изразцами зданий в неорусском стиле и стиле модерн занималось на рубеже XIX-XX вв. несколько мастерских. Наиболее известна и прославлена мастерская П.К.Ваулина, прекратившая свою деятельность после революции.

После длительного перерыва интерес к монументальной, архитектурно-декоративной керамике возник на волне «керамического бума», который был связан с новой архитектурной политикой и попыткой создания «современного стиля» в 1960-х гг.

К началу 1970-х архитектурная и садовая керамика выделилась в самостоятельный род деятельности. Особенно преуспели в ней керамисты прибалтийских республик. Ленинградские керамисты в силу объективных факторов были лишены возможности активно работать в экстерьере. Базы, на которых ленинградские художники работали, в основном были оснащены электрическими печами для обжига, которые не давали достаточно высокой температуры для прочного спекания черепка. Требовалось создание так называемой «каменной» массы, способной выдерживать большие перепады влажности и температуры, которые губительны для пористой керамики. Влажные и одновременно морозные питерские зимы расслаивают поверхность политой керамики, крошат кирпич. Разрушительные результаты этого процесса можно увидеть на немногочисленных облицованных керамикой фасадах города. В этом причина того, что архитектурная керамика не получила своего развития в рамках ленинградской школы.

Высокий обжиг был доступен ленинградским керамистам в основном на творческой базе в Дзинтари, где обжиг осуществлялся на керамическом производстве Кипсала в горнах с дровяным и мазутным обжигом. Но там худож-

ники создавали в основном программные, выставочные произведения для советских и международных выставок.

Дровяной обжиг, дающий высокую температуру спекания, не был популярен среди ленинградцев, так как требовал наличия индивидуальных мастерских вне города. Кроме того, он имеет ряд ограничений по палитре красителей, поскольку некоторые из них сгорали при высокой температуре. Ленинградская керамика всегда развивала цветовую палитру, доступную в электрическом обжиге и в этом одна из ее особенностей.

Однако несколько архитектурно-декоративных работ были сделаны ленинградскими керамистами в 1980-е гг. Еще сохранились вмонтированные в стену ателье мужской одежды на Садовой улице д. 79 расписные пласти А.Задорина. Легкая, виртуозная роспись по сырой эмали изображала модников разных эпох. Это, пожалуй, один из последних уцелевших керамических объектов этого автора в экстерьере.

В 1960-х гг. в оформлении общественных помещений керамика стала одним из активных средств создания стильного интерьера. Эстетика «современного стиля» предполагала взаимосвязь предметов декоративно-прикладного искусства и архитектуры для создания завершенного художественного образа¹¹³. В дальнейшем эта система взаимодействия сохранилась. Многие архитекторы включали керамические объекты в свои проекты. В силу естественных внешних факторов ленинградская керамика помещалась в большей степени в интерьеры. И не только в Ленинграде. Интерьерная керамика ленинградских авторов имеет большой спектр географических точек.

В создании керамических форм в 1960-е гг. стали цениться простота и лаконизм как выражение внешних черт искомого качества. Приметы, как его тогда называли – «современного стиля», искусствоведы увидели в работах первых ленинградских керамистов В.Н.Ольшевского и К.М.Петрова-Полярного.

¹¹³ Митрофанов К.М. Современная монументально-декоративная керамика. М.: Искусство, 1967. – С.134

Общая для искусства тех лет тяга к лаконизму, к экономии выразительных средств сочеталась с опорой на традиционную культуру графического обобщения, с особым вниманием к качеству сделанности – разработке поверхности, эмоциональной выразительности фактуры, со всегда ценным здесь интересом к художественно-культурным ассоциациям. Эти качества, составляющие специфически ленинградскую интонацию «современного стиля», характерны и для следующих этапов творчества керамистов.

В это время осваивал новый для него материал профессор ЛВХПУ им. В.И.Мухиной В.Ф.Марков – архитектор, заведующий кафедрой Художественной керамики и стекла. В современном стиле была выполнена его ольшанская декоративная интерьерная ваза 1958 г. с пластическими прилепами, композиция «Троица» из трех изящных сосудов.

К сожалению, многие интересные, программные творческие работы ленинградских керамистов, созданные в 1970-х-1980-х гг. – самом продуктивном времени для ленинградской керамики, сгинули в постперестроечные годы вместе с госпредприятиями, в инфраструктуру которых они создавались. Заводы меняли своих владельцев, дома отдыха, клубы, дворцы культуры и спортивные комплексы приватизировались и перепрофилировались. Ремонт в них часто носил характер стихийного бедствия, керамические скульптуры, вазы, панно, не имея хозяина или хранителя, уничтожались. Сами авторы не в состоянии были проследить судьбу своих детищ. Например, А.Е.Задорин случайно узнавал о разрушении его керамических композиций в бывших государственных гостиницах, ресторанах, домах культуры; М.А.Копылков со слов сотрудника гостиницы «Прибалтийская» узнал, что его скульптура «Лев», созданная в 1980-х гг. из массивных прочных керамических блоков для интерьера холла, была разбита в процессе передвижения и списана. Однако автор не видел осколков и вправе сомневаться в такой судьбе скульптуры. Очевидно, что отправленные за многие сотни километров от Петербурга, заказные работы, участвовавшие в комплексном оформлении госпредприятий

сейчас уже невозможно обнаружить без специального расследования. Хотя некоторые работы ждала счастливая многолетняя экспозиция в интерьерах, бережно подновляемых рачительными руководителями.

О.Л.Некрасова-Каратеева и В.А.Швецов несколько лет создавали комплексное оформление интерьеров культурных объектов в г. Йошкар-Ола – Театра оперы и балета, больницы и Дворца Культуры (декоративные рельефы, фигурные рамы для зеркал, керамические вазы и кашпо на тему атрибутов искусств). По словам В.А.Швецова, часть объектов до сих пор находится в этих интерьерах.

В 1980 – 90-е интерьер магазина «Цветы Болгарии» на Кировском проспекте в Ленинграде был оформлен керамическими композициями скульпторов М.Круппа и Л.Ланца и расписными вазами керамиста В.Н.Гориславцева. Декоративное панно «Буревестник», созданное А.В.Громовым для одноименного кинотеатра критики Г.Н.Габриэль и А.Е.Симуни отметили, как удачное сочетание с архитектурой благодаря «органичному композиционному и колористическому решению темы»¹¹⁴. Л.С. Солодковым созданы монументально-декоративные панно «Рождение галактики» для гостиницы «Москва» (Ленинград), панно для гостиницы «Дружба» (Выборг) и др. Декоративная композиция — многочастное панно с росписью и гончарными элементами Н.Г.Савиновой и А.Е.Задорина украсила интерьер столовой Кораблестроительного института (Ленинград) в 1985 г. О.Л.Некрасова-Каратеева создала серию декоративных рельефов для ресторана «Кавказ» и серию декоративных керамических блюд «Натюрморты» для украшения интерьеров столовых и банкетного зала в здании ЛенНИИХИММАШа. В.А.Дробашко исполнила композицию, обрамившую бассейн Зимнего сада Дворца молодежи, а Л.Г.Максимова – стоящую среди зелени скульптуру «Садовница». В целом, по наблюдению искусствоведов, в искусстве Ленинграда 1970 – 80-х гг. керамика оставалась второстепенно украшающей частью интерьера, хотя при-

¹¹⁴ Габриэль Г.Н. Симуни А.Е. Керамика в интерьере. // Декоративное искусство СССР. – 1985, №4 – С.38

веденные выше работы представляют ее лучшие образцы.

Функциональная керамика была представлена авторами, связанными с производством и художниками, эпизодически сотрудничавшими с керамическими заводами, и признанными заводскими художниками. Так, до 1962-г. В.Н.Ольшевский работал с керамикой в двух направлениях: он создавал керамические приборы бытового назначения и чисто декоративные изделия. Посуда Ольшевского из глины строго обтекаемой формы, покрытая глазурью естественных цветов, вполне отвечала «современному стилю», и ее тиражированные образцы широко вошли в быт советских людей. Наряду с этим он первый обратился к «грубой керамике» и создал целый ряд сосудов из каменной массы сугубо декоративного плана. Изделия В.Н.Ольшевского отличались своеобразной формой, не повторяющей традиционные функциональные предметы. В них керамика выступала как самостоятельная эстетическая субстанция. Это были первые шаги декоративной керамики в современном направлении.¹¹⁵

Среднюю нишу между авторской и заводской занимала малотиражная керамика комбината декоративно-прикладного искусства ЛОХФ, где трудились многие ленинградские керамисты, не связавшие свою судьбу с производством, но нуждавшиеся в технической базе для творчества и самореализации в заказных работах.

Работа над эталонами была одной из обязательных нагрузок «фондового» художника. Дефицит времени на создание образца для небольшого тиража и технологические рамки производства иногда давали интересные результаты. В мастерских комбината ДПИ ЛОХФ возник особый стиль ленинградской сувенирной керамики. Его можно было увидеть в 2006 г. на выставке к 40-летию производства в залах Елагина дворца. Подглазурная роспись по сырой эмали сочным почти фиолетовым кобальтом превалирует в ассортименте

115

Крамаренко Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. – С. 78.

«комбинатской» продукции. Образцы изделий с сине-белой росписью преимущественно создавались Е.П.Рудиной, Н.Е.Гушиной, М.М.Колосовой-Лисовской, В.М.Засульской, с зелено-белой росписью медным окислом – И.Н.Розовой. При индивидуальном различии авторских образцов, в них наблюдается общая декоративная стилистика, например, – синяя подглазурная роспись кобальтом или коричневым марганцем, окисью меди и оранжевым люстром или глянец-гольдом (золотом) на сливочно-белой эмали с мелким кракле. Прямые ассоциации с петровским барокко, расписными изразцами дворцов пригородов делали такую керамику узнаваемо петербургской, ленинградской.

Эталоны для комбинатского производства создавали мастера первого поколения послевоенной керамики со своей сложившейся палитрой авторских приемов: Ю.П.Гремячинская, М.М.Колосова-Лисовская, И.Н.Розова, В.А.Дробашко, И.В.Калитаева, М.С.Давыдова, К.М.Петров-Полярный, а также молодые выпускники кафедры художественной керамики и стекла 1967-1970 гг.: В.М.Засульская, Е.П.Рудина, Н.Е.Гушина, Н.С.Ротанова, О.Л.Некрасова-Каратеева, Т.Г.Карачевская и другие. Художники тех лет создавали декоративные панно, плакетки, светильники, вазы, скульптурную пластику и всевозможную керамическую посуду.

Эти изделия, выпускавшиеся малыми сериями, не механистичны, несут тепло ручного труда. Они сохраняют авторский почерк, хорошее техническое исполнение, культуру декора, свойственную ленинградской керамике. Ретроспективная экспозиция включила в себя работы, выполненные с конца 1960-х гг. до начала XX в. Она охватила широкий круг авторов и дала зрителям представление о ленинградской — петербургской малотиражной керамике в целом.

В Комбинате декоративно-прикладного искусства при Художественном фонде РСФСР, в экспериментальной керамической мастерской, где художники (в основном выпускники кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ

им В.И.Мухиной) исполняли государственные заказы в общественные интерьеры, они имели возможность создавать авторские произведения к выставкам. В 1970-х гг. это было специально устроенное пространство для творчества, где в одной мастерской трудились лидеры ленинградской керамической школы и молодые художники. Здесь они годами отрабатывали свою палитру красок и глазурей, технологических приемов. Возможность в экспериментальной мастерской вырабатывать авторский почерк и создавать индивидуальные программные произведения параллельно с социальным заказом в конце 1960-х – 70-е гг. дала искусству керамики Ленинграда мощный всплеск выставочного движения, сформировав его уникальные черты, наиболее ярко проявившиеся в серии выставок группы керамистов «Одна композиция».

Выставки – форма предъявления своего творчества широкому зрителю (специалистам, любителям искусства и неподготовленному зрителю) были важной частью процесса формирования ленинградской керамической школы. В выставочной истории ленинградской керамики условно можно выделить несколько этапов:

В 1950-е – до середины 1960-х гг. – отечественная художественная керамика переживает общий период становления, начало интереса к ней в стране и влияние мирового «керамического бума»;

конец 1960-х – 1970-е гг. – становление школы ленинградской декоративной керамики, революционные поиски и эксперименты с формами и темами;

1980-е – 1990-е гг. осознание изобразительно-выразительных возможностей керамики («изокерамики»), разработка намеченных путей – «тихие поиски» поколения 1980-х гг., вхождение в международное сообщество керамистов.

Проведение выставки «Советская Россия» в 1960 г. оказалось важной вехой в развитии всего российского искусства. Она показала, что на периферии страны созрели значительные художественные силы, без которых поступательное движение советского искусства было бы неполным. А вскоре вышло Постановление СХ СССР о проведении зональных, республиканских и всесоюзных

выставок. Эти выставки были важными и обязательными смотрами, где ленинградцы демонстрировали свои произведения. По итогам зональных выставок в журнале «Декоративное искусство СССР» выходили статьи с анализом экспозиций. Поначалу ленинградские керамисты показывали на выставках декоративную посуду, но всё чаще произведения становились фигуративными.

Первые выставки, на которых стали заметны работы художников, позднее ставших лидерами ленинградской керамики, проходили за границей, в Праге и Женеве. Представлять в этот момент возникающую, как явление, ленинградскую керамику выпадает первым выпускникам и преподавателям ЛВХПУ им В.И.Мухиной. В.Цыганков, еще студентом, создал свои первые выставочные работы в мастерских кафедры Художественной керамики и стекла. Блюдо «Красные крыши», пласти «Город» и «Стройка» были посланы в 1962 г. на выставку в Прагу, где получили серебряную медаль. В том же году, на Международной выставке керамики в Праге за декоративную композицию «Табун» В.С.Васильковский был награжден золотой медалью «за необычность композиционного и цветового решения и разнообразного применения техник» (шамот, сграффито, эмали).

Критики отмечают, что в «грубой» керамике этого периода авторы избегают прямой изобразительности. «Международная выставка керамики в Праге обнаружила важную тенденцию современной керамики – постепенную утрату узкоутилитарных функций и превращение ее по существу в искусство чисто декоративное. (Речь идет, конечно, о так называемой "грубой" керамике, а не о фарфоре и фаянсе)»¹¹⁶.

Штофы В.Ф.Маркова из фаянсовой массы с черной поливой также были отмечены почетным дипломом выставки в Праге в 1962 г. Запущенные в производство, они разошлись огромными тиражами по всей стране и служили своего рода первыми керамическими сувенирами.

¹¹⁶ Крамаренко Л. Г. Декоративность современной керамики // Декоративное искусство СССР, 1962, №10 – С.12

К.А.Макаров, первый из критиков, сформулировал положение о художественной самоценности декоративной формы, точно уловив направление работы художников конца 1960-х - начала 70-х гг. В искусствоведческих статьях того времени отмечалось проявление новых тенденций в искусстве стекла, фарфора, керамики, ткачества. Очевиден был отход от утилитарного функционализма прикладных изделий в сторону расширения сферы уникальных декоративных решений. «Что же стало с нашими критериями конца пятидесятих годов, когда красота вещей и их целесообразность почти полностью отождествлялись?»¹¹⁷ – восклицал критик в статье «Наши критерии» в журнале «Декоративное искусство СССР».

В это время выставочная жизнь не была еще так активна для ленинградской керамики, как в последующие два десятилетия. Возможно, поэтому каждая презентация вызывала активную реакцию культурного сообщества.

В 1970-е гг. проследить процессы, происходящие в искусстве керамики, возможно, благодаря достаточному количеству статей, анализирующих работы, показанные на выставках. В 1970-е гг. художники-керамисты в Ленинграде, как и в Москве, выполняя государственные заказы, создают много интересных интерьерных композиций и отдельных произведений, которые, в основном, не попадали в поле зрения критиков и искусствоведов. По окончании работы, она отправлялась к заказчику, часто в другие города, часто отдаленные. Это связано с тем, что заказчиками в Ленинграде часто выступали имеющие хорошее финансирование, позволяющее тратить средства на художественное оформление, государственные учреждения, связанные с тяжелой или оборонной промышленностью, закрытые институты. Архитекторы, сотрудничавшие с художниками, работали в «почтовых ящиках», проектировали закрытые и новые города, заводы, корабли. Зрители и специалисты часто просто не имели возможности увидеть заказные работы, художественный уровень которых в ленинградской керамике всегда был достаточно высок.

¹¹⁷

Макаров К.А. Наши критерии // Декоративное искусство, 1967, №11 – С.38

Негласная этическая норма не позволяла художникам в комбинате ДПИ ЛОХФ опускать планку «фондовских» (то есть заказных) работ по сравнению с выставочными. Можно считать требовательность к себе при выполнении заказных работ одним из проявлений черт ленинградской школы. Истоки ее – в обучении в ЛВХПУ, во время которого студенты ориентировались на лучшие образцы мирового ДПИ и на работу с интерьером или производством. В.А.Цивин отмечает, что «культ заводского художника был очень велик, и на заводах работали блистательные художники – выпускники кафедры»¹¹⁸. Что не мешало им развиваться творчески, свободно от тесных рамок производства. Примером может служить творчество в фарфоре И.С.Олевской, далеко выходящее за рамки заводских требований, за десятилетия раздвинувших представление об этом, казалось бы, сугубо заводском материале.

Первый Международный симпозиум в Вильнюсе и выставка «Керамика СССР» 1971 гг. стали важной вехой для отечественного декоративно-прикладного искусства. От Ленинграда там участвовали В.С.Васильковский и В.Н.Цыганков (композиция из трех предметов «Самовары»).

Следующим серьезным событием в истории выставок отечественной керамики был Второй международный симпозиум в Вильнюсе и его отчетная выставка «Керамика-75», собравшая самые интересные и разнообразные произведения современных художников. По результатам этой выставки было опубликовано несколько статей, основанных на стенограммах выступлений участников с интереснейшим анализом экспозиции.

Н.С.Степанян в статье с говорящим названием «Расширение фронта действия» вновь, как в 1960-е гг., декларирует задачу декоративного искусства – вхождение керамики в синтез с архитектурой и другими видами искусств. Значение вильнюсских симпозиумов в том, что они «стали систематическим смотром экспериментального творчества. В необычайном разнообразии жанровых поисков, обогащении самого выразительного языка каждого вида де-

¹¹⁸

Цивин Владимир. Комментарии. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – С.14

коративного искусства, выхода в смежные области. Здесь демонстрируются предложения на будущее, прощупываются новые пути, художники высказываются открыто и в полную силу.»¹¹⁹

В обсуждениях была поднята дискуссия о национальных школах. Хелена Кума, известный эстонский керамист и теоретик, чьё творчество заметно повлияло на развитие эстонской керамики после 1960-х гг. писала о том, что «в экспозициях 1970-х гг. определились различия московской и ленинградской керамики, как локальных внутри единого явления российской керамики».¹²⁰

Х.Кума условно разделила керамику на два четких русла, условно называя их «изобразительное» и «собственно-предметное», и отметила тяготение российских авторов (как пример, московская школа) к изобразительному, а прибалтийской – к предметному. При этом Х.Кума внутри «изобразительного» направления разделяет образный подход к теме и станковый – безразличный к материалу (живопись на керамике). Как удачный пример образного подхода к теме, критик рассматривает гончарную составную композицию Л.С.Солодкова «Русь». Против такого однозначного деления керамики на собственно предметную и изобразительную выступила Н.С.Степанян, справедливо указав на то, что прибалтийская керамика по-своему изобразительна, а русская керамика по-своему предметна¹²¹.

Таким образом, по результатам выставки «Керамика 75» была сформулирована проблематика художественной керамики 1970-х годов. Оживление, которое переживало творчество керамистов, благодаря возможности встреч на симпозиумах, подготовке к международным конкурсам, при всей стилевой неоднородности, помогло оформлению двух основных направлений в советской «профессиональной» керамике. Одно по преимуществу связано с при-

¹¹⁹ Степанян Н. С. Расширение фронта действия. ("Керамика 75") // Декоративное искусство СССР, 1976, №3. – С. 41

¹²⁰ Кума Х. О национальных школах. ("Керамика 75") // Декоративное искусство СССР, 1976, №3 С. – 40

¹²¹ Степанян Н.С. Расширение фронта действия. ("Керамика 75") // Декоративное искусство СССР. – 1976, №3. – С. 41

балтийской культурой, с их традициями гончарства, другое – керамика московских и ленинградских керамистов, которая «вышла за пределы только материального, предметно-бытового творчества, сблизилась с изобразительным искусством и тем самым вписала себя в общий ряд пластических и пространственных искусств. Горизонты, диапазон тем и возможностей очень расширились».¹²²

В 1974 г. в Ленинграде, в залах Елагина дворца, состоялась выставка «Молодые художники Ленинграда», на которой были представлены работы прикладников разных направлений: текстиль, стекло, керамика.

Керамика прозвучала на этой экспозиции особенно сильно и ярко, ощущалось единство художественного языка, свежесть сил. Одно из главных мест экспозиции занимали работы В.Н.Гориславцева (сервиз «Прогулка по Павловску»), М.А.Копылкова (композиция «Звонница»), Н.С.Ротановой (ваза «Яблоко»), Н.Е.Гущиной, О.Л.Некрасовой-Каратеевой (большие рельефные блюда из шамота «Летний сад» и «Кофейный домик»), Н.Г.Савиновой.

После этой выставки стало понятно, что новая волна керамистов готова представить на суд зрителей результаты своих исканий. Несколько тематических и концептуальных («Одна композиция») экспозиций закрепили эту заявку.

Поддержанная энтузиазмом критики и зрителей, переживающая «керамического бума», то есть ставшая интересной для зрителей, ленинградская керамика набирала выставочные обороты. Ситуация для нее складывалась вполне благожелательная. Керамика избежала участи живописи, с необходимостью выбора направления «лево» – «право», «кон» или «нон». Власть не требовала от керамиста лояльности. Материальность глины, прикладное, ремесленное начало защищали керамиста от подозрений в недостаточной идеологичности. Потому откровением стали работы конца 1970-х, которые заговорили на язы-

¹²² Андреева Л.В. Тенденции и принципы ("Керамика 75") . //Декоративное искусство СССР. – 1976, №3, С.39

ке других искусств. Но и тогда прикладная составляющая защищала художников. Непринадлежность к изобразительному искусству делала керамику заранее «беспартийной» и открывала художнику свободу для экспериментирования с образами и темами, о которых официальная живопись могла только мечтать. Эта свобода и единый язык керамики делали ее искусством поистине интернациональным. Не случайно в эти годы на лучших мировых конкурсах в Валлорисе и Фазэнце ленинградские авторы получают призы и резонанс в прессе. Их работы оказываются вполне в рамках новейших течений, эти новые тенденции в выставочной керамике, видимо, витают в воздухе, и разрабатываются в разных странах. Однако, ленинградская керамика и на международном уровне имеет свое лицо, в котором отражаются лучшие тенденции ее развития и движения. Критики определяют его как философское, метафорическое направление, отличающее ее от московской, в которой скульптурное качество заложено изначально. Хотя и московскую и ленинградскую школы в сравнении с национальными прибалтийскими и складывающимися на традиционной основе украинской, грузинской и пр. называют «живописными». Роспись и цветность как элементы художественного языка играют огромную роль для ленинградской керамики, но не определяют ее основные художественные характеристики.

В экспозициях зональных и республиканских выставок работы выпускников Мухинского училища часто выделялись на фоне национальной или региональной экспозиции некой общей культурой выбора языковых средств, сильным графическим началом, владением техники формообразования из пласта и другими чертами ленинградской керамической школы. Выпускники ЛВХПУ увозили с собой частицу духовной культуры города, и несли ее в своих работах, соединяя с традициями национальной керамики, что служило взаимному обогащению различных школ.

Ленинградская керамика никогда не была закрытой системой. На протяжении всей истории ленинградские керамисты впитывали новейшие тенденции на

симпозиумах.

Участие современных советских художников в международных культурных событиях должно было продемонстрировать, что не только «в области балета мы впереди планеты всей». Несмотря на жесткий и последовательный диктат в таких идеологизированных сферах, как изобразительное искусство и отсутствие контактов с иностранцами в частной жизни советских людей, участие работ отечественных мастеров керамики (как и стекла, текстиля и других видов декоративно-прикладного искусства) поощрялось и поддерживалось на уровне Министерства культуры и Союза художников СССР. Возникла уникальная ситуация, когда система практически спонсировала художников, обеспечивая им возможность творить в достаточно широких рамках керамики, как вида декоративного искусства. Хотя спонсорство это было весьма условно. В действительности, материальная база домов творчества существовала на отчисления со средств, заработанные художниками в системе Худ. Фонда по государственным заказам.

Важным аспектом для развития отечественной керамики было функционирование на протяжении 1970х-до 90х гг. дома творчества художников в Дзинтари (Латвия). Художники из союзных республик приезжали на 2 месяца на хорошо оборудованную базу, включавшую места для работы, печи для обжига, керамические материалы, выдерживающие мировые стандарты качества (высокотемпературный обжиг). Творческая атмосфера соревновательности, общение, взаимный обмен идеями, технологическими секретами, отсутствие диктата «сверху» – все это способствовало творческому росту. Ленинградцы, москвичи, керамисты прибалтийских республик, столиц и небольших городов взаимно обогащали технологический и образный «лексикон», не теряя творческой индивидуальности. «Это был колоссальный источник общения и творческой работы. Возглавлял группы бессменный руководитель, «играющий тренер», Петерис Мартинсон. Влияние его личности, отношения к тру-

ду, свободы чистого керамического творчества было необычайно ценно»¹²³. Итоговая выставка превращалась в краткосрочное, но яркое событие, на которое съезжались со всего Союза коллеги, друзья, студенты художественных вузов, ценители керамики. Работы, выполненные на базе Дзинтари, отбирались на престижные международные конкурсы в Валлорис (Франция), Фаэнцу (Италия). Некоторые творческие группы специально собирались для подготовки к конкурсу в Валлорисе.

Влияние общения с прибалтийскими керамистами в творческих группах в Дзинтари было для многих ленинградских керамистов очень важной дополнительной школой мастерства, постижения новых приемов работы с глиной, глазуриями, солями, невозможных в Ленинграде. «Местные художники щедро делились своим опытом оперирования фактурами, солями и окислами металлов и другими студийными, возможными только в ручном исполнении технологиями, мало или вовсе неизвестными восточным коллегам до начала 1970-х»¹²⁴. Роль керамической базы симпозиумов в Дзинтари трудно переоценить для отечественной керамики в целом.

Опыт участия в творческих группах на базе Дома творчества Союза художников СССР в Дзинтари (Латвия) оказал большое влияние на развитие ленинградской керамики в 1970-80-е гг. Он служил площадкой для встреч, обмена опытом и активных творческих предъявлений художников со всего Союза. Там ленинградские керамисты использовали керамические материалы и печи высокого дровяного обжига (при температуре 1150° С) в экспериментально-творческой мастерской Художественного фонда Латвийской ССР в Кипсале и мазутный обжиг при температуре 1350° С на заводе керамических труб в Болдерае. В Дзинтари были созданы работы, которые участвовали в международных выставках-конкурсах керамики. Награды в конкурсах, проводимых в Фаэнце, (Италия) удостоились в 1970-80-е гг. В.Н.Цыганков, В.А.Цивин, В.Н.Гориславцев, Н.Е.Гущина Л.С.Солодков. В 1972 г. за пласт

¹²³ Интервью, запись беседы с В.А. Цивиным от 11.07. 2008

¹²⁴ Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива. 2011 – С.39

«Цветок» В.Н.Цыганков получил почетный диплом престижного Международного биеннале в Валлорисе (Франция). В 1973 г. на 31 Международном биеннале искусства керамики в Фаэнце (Италия) большую золотую медаль получил Л.С.Солодков за композиции «Русь белокаменная» и «Заонежье», В.Н.Цыганков за композицию «Розы» там же получил первую премию. Метафоричная композиция М.А.Копылкова «Сила жизни» получила Золотую медаль в 1978 г. на VI Международной биеннале керамики в Валлорисе (Франция). А в 1979 и 1982 гг. первый приз на 37 и 40 Международных биеннале искусства керамики в Фаэнце (Италия) получил В.Н.Гориславцев за композиции «Мое окно» и «Воспоминание». 1980, 1982 и 1984 г премии в Фаэнце получил В.А.Цивин. В 1980-е гг. работы ленинградских керамистов с успехом участвуют в престижных международных конкурсах. В частности, жюри VIII биеннале керамики в Валлорисе в 1982 г. приняло де факто всю присланную Союзом Художников коллекцию на конкурс, а Оргкомитет международного конкурса и муниципалитет города Фаэнца планируют национальную выставку советской керамики. Критерии, по которым награждается советская керамика в Фаэнце: гуманизм, искренность, простота, поэтичность, мастерство¹²⁵.

На общем благополучном фоне развития прикладного искусства в Ленинграде острым акцентом стало появление группы керамистов «Одна композиция». «Голубая гостиная в те годы стала ареной острых откровений и новаций в декоративно-прикладном искусстве. Здесь проходили экспериментальные выставки художников стекла, керамики, в том числе знаменитая "Одна композиция"». ¹²⁶

Идея специальной групповой керамической выставки созрела у керамистов, работавших в экспериментальных мастерских Комбината ДПИ. Благодаря

¹²⁵ Копылков М.А. Цивин В.А. Пути нашей керамики. Из писем художников // Декоративное искусство СССР. – № 7, 1984. – С.36 .

¹²⁶ Габриэль Г.Н. Экспериментальные выставки 1980-х: «Ювелирная пластика» // Вопросы искусствознания и культурологии. Вып. 4. СПб, 2006. – С.189

открытию Голубой гостиной появилась возможность показать работы, которые не входили в формат официальных выставок Союза Художников, но представляли интерес для коллег и подготовленных зрителей. Воодушевленные возможностью показать доселе недозволенное, инициаторы сформулировали четкие требования — одна композиция неутилитарной керамики от каждого автора. «Этот проект-экспромт в 30-летней ретроспекции представляется глубоко продуманной программой самоидентификации и легализации изокерамики, спонтанно исполненный керамистами». Участники выставки все делали сами. 20 авторов откликнулись на требования, описанные на плакатах, висевших в Союзе художников и Комбинате ДПИ. Инициаторы — М.А.Копылков, Г.И.Капелян создали концепцию, плакат-буклет, экспозицию выставки. Название родилось из основного условия.

На страницах старинной книги о ремеслах Г.И.Капелян нашел идущего горшечника — архаичный образ придавал глубокую, серьезную интонацию плакатам. «Он стал активной семантической составляющей «Одной композиции», был молчаливым спутником и участником всех десяти выставок, окрашивал собой все, что связано с "ОК", создавал ее ауру»¹²⁷. Медали с оттиском горшечника и годом проведения выставки участники дарили друзьям, пришедшим на открытие в Голубую гостиную ЛОСХа 19 февраля 1977 года. На ней каждый из двадцати участников был представлен одной работой: В.Н.Гориславцев, А.В.Громов, Н.Е.Гущина, А.Н.Данов, А.Е.Задорин, Г.И.Капелян, Ю.А.Кокояннин, М.А.Копылков, Г.Н.Корнилов, К.Б.Михалева, О.Л.Некрасова-Каратеева, Н.В.Орлова, А.П.Поваров, Е.П.Рудина, Н.Г.Савинова, Л.А.Соколов, В.А.Цивин, В.И.Широколобов, а также мастера старшего поколения — В.В.Васильковский и В.М.Городецкий.

Выставку предваряла афиша-манифест, написанный Г.И.Капеляном, где была продекларирована ясная логика ее организации. В нем провозглашалось, что керамика — искусство, открывающее художнику путь к созидательному таин-

¹²⁷

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. — С.24

ству природы, к первоосновам творческого начала в человеке. В то же время «Керамика – не скульптура, хоть и способна иногда оказаться ею. В начале керамики – сосуд, то есть не изображение вещи, а сама вещь. Дух исконной первичности, древние и непреходящие технологические приемы, в которых неразделимы понятия ручного труда и эстетики, – эти обеспеченные многовековым опытом ценности керамики представляют художнику фундаментальные позиции для осуществления его творческой идеи».128

Отличительной чертой выставок «Одна композиция» был активный резонанс в творческих кругах, в том числе за пределами Ленинграда. На открытие выставки съезжались керамисты не только из Москвы, но и со всего Союза. Благодаря личным дружеским связям внутри керамического сообщества, создавалась удивительная атмосфера, о которой до сих пор вспоминают участники процесса. По впечатлению М.А.Копылкова, «Этот маленький островок свободной керамики превращался на две недели в неофициальный ежегодный всесоюзный фестиваль, на котором встречались художники-керамисты и искусствоведы из многих городов и республик страны. Он нарушал ауру мертвящей скуки в доме СХ, будил и объединял свежие творческие силы»¹²⁹

Каждая выставка заканчивалась обсуждением, в котором принимали участие зрители и авторы. Обсуждения не были формальными. Это были интересные, острые дискуссии между профессионалами, отстаивающими свое видение керамики. Надо помнить, что случайные зрители на эти номинально закрытые показы не приходили, хотя контроль не был организован, и попасть на выставку могли все желающие. Однако статус выставки керамики без намека на протестность или официальный запрет лишал мероприятие скандального налета. В то же время, отсутствие рекламы в городе и внутренний статус выставки «для специалистов» создавал уникальную заинтересованную аудиторию коллег — профессионалов, не только прикладников, и критиков. Коли-

¹²⁸ Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – С.24

¹²⁹ Копылков М.А. «Одна композиция». 1977-1986. / Ленинград.70-е в лицах и личностях . Сост. Скобкина Л.А. – СПб., 1999. – С. 135.

чество зрителей ограничивалось только возможностями камерного зала. Полемика продолжалась на страницах журнала «Декоративное искусство».

«Это был ежегодный весенний праздник, который мы коллективно готовили с помощью друзей и коллег для них и для себя. 10-14-дневные крамольные акции в стенах идеологически облученного дома Союза художников ассоциировались с детскими оргиями в отсутствие родителей. Эта ассоциация вызывалась и «положением керамики на периферии идеологического контроля» (точная формулировка искусствоведа Ю.В.Новикова). Правда, особенно дремучие специалисты требовали запрета выставок, несмотря на то, что они имели статус «закрытых просмотров» в Голубой гостиной ЛОСХ и без финансирования»¹³⁰.

По воспоминаниям керамиста В.А.Цивина, участника выставок «Одной композиции», председатель правления ленинградской организации союза художников, М.К.Аникушин, контролируя состав экспозиции выставки, не раз настойчиво задавал вопрос – «это керамика, или скульптура?». Те острые, подчас формальные решения, которые допускались в искусстве декоративном, были запретны в «серьезной» скульптуре¹³¹.

Вторая выставка существенно отличалась по составу от первой. На ней смогли участвовать только члены ЛОСХ, так что список авторов уменьшился, но были приглашены Н.С.Ротанова, В.Н.Цыганков и Н.С.Кочнева, преподаватель кафедры керамики. Выставка состояла из 14 композиций.

Постоянный состав оформился на III выставке: в него вошли А.В.Гущин и Л.С.Солодков. До IX выставки включительно состав оставался неизменным. Сейчас невозможно представить себе обзор ленинградской керамической школы без творчества В.С.Васильковского, А.В.Гущина и Н.Е.Гущиной, А.В.Громова, В.Н.Гориславцева, А.Е.Задорина, М.А.Копылкова, Г.Н.Корнилова, Н.С.Кочневой, О.Л.Некрасовой-Каратеевой, Е.П.Рудиной,

¹³⁰ Копылков М.А. «Одна композиция». 1977-1986. / Ленинград.70-е в лицах и личностях. Сост. Скобкина Л.А. . – СПб. 1999. – С. 134-136.

¹³¹ Интервью, запись беседы с В.А. Цивиным . 2010

Н.С.Ротановой, Н.Г.Савиновой, Л.С.Солодкова, В.А.Цивина, В.Н.Цыганкова – наиболее активно работающих в 1970-80-е гг. в уникальной керамике и отстаивающих ее специфические особенности и задачи. На выставках «Одна композиция» были показаны такие программные работы как: «Post mortem», «Розовое платье и осеннее пальто», «Vita nuova» («Мария») М.А. Копылкова; «Опыты» и «Цыганковина» В.Н.Цыганкова; «Путник», «Себастьян» А.Е.Задорина, которые не только произвели огромное впечатление на зрителей, коллег и критиков, но и повлияли на движение ленинградской керамики к «натурстилю» (К.Макаров).¹³²

VII выставка была объявлена тематической. Тема «Автопортрет», предложенная А.Е.Задориным, показала, сколь разнообразны авторские решения от самоиронично-конструктивной композиции О.Л.Некрасовой-Каратеевой до романтической стилизации М.А.Копылкова. Н.С.Кочнева представила хороший из 16 сосудов-портретов участников выставки.

В 1986 г. десятая выставка «Одна композиция» была декларирована, как последняя экспозиция этой группы. На плакате знакомый зрителям горшечник был перечеркнут крестом римской цифры X. М.А.Копылков, один из лидеров группы, почувствовал тенденции к разобщению, расхождению творческих и человеческих путей: «Я считал роль «ОК» исчерпанной, а продолжение по инерции не актуальным и даже вредным. Мои друзья в принципе были со мной согласны, но предложили последней сделать десятую выставку»¹³³. М.А.Копылков вышел из состава группы. В последней выставке также не участвовал А.В.Громов.

Явление «Одной композиции» часто называют группой по названию выставки. Однако в полной мере группой единомышленников она не была. Не было изначально объединяющей концепции и общих установок. Спонтанность рождения идеи выставки не предусматривало серьезной идеологической платформы. Работы не отсматривались заранее, авторы приносили их непо-

¹³²

Макаров К.А. «Натурстиль» 70-х годов // Декоративное искусство СССР. 1979. № 2. – С.20

¹³³

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива. 2011. – С.230

средственно на экспозицию. Спонтанность экспозиции определяла ее лицо. В этом контексте гармоничность каждой экспозиции, соразмерность и вариативность работ демонстрирует движение всех авторов в общем русле керамического творчества.

Сейчас, когда интерес к «Одной композиции» всколыхнуло издание М.А.Копылковым прекрасного альбома-каталога по всем 10 выставкам, с дистанции прошедшего времени, участники процесса, осмысливая значение выставок, не сходятся в едином мнении, что предсказуемо. В их творческой судьбе выставки сыграли большую, но разную роль. Творчество каждого из 16 постоянных участников после «Одной композиции» развивалось с разной степенью успешности, по разным маршрутам. Однако очевидно, что своим творчеством в период 1977-1986 гг. они оказались в условиях определения общих ценностных установок, не теряя своей индивидуальности.

Рефлексия (от лат. *reflexio* - "обращение назад, отражение") - это мыслительный процесс, направленный на анализ, понимание, осознание себя: собственных действий, поведения, речи, опыта, чувств, состояний, способностей, характера, отношений к себе других, своих задач, назначения¹³⁴. Это понятие вполне может быть применено к группе, которая постоянно анализировала и осознала путь своего развития во время выставок и позже. Проявлением такой рефлексии были обязательные обсуждения, носящие неформальный характер, вызывавшие подчас эмоциональные выступления членов группы, искусствоведов, художников – не только керамистов, но и «текстильщиков», «стекольщиков» и других прикладников.

Так, в обсуждении восьмой выставки, (в ней наметились моменты разобщения группы), были высказаны тезисы о деятельности группы в целом (О.Л.Некрасова-Каратеева), о принципах содружества, объединения в группу (С.Мальян, М.Д.Изотова), концептуальности декоративно-прикладного ис-

¹³⁴ Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б.Мещеряков, В.П.Зинченко. - СПб., 2004. С.469

кусства (А.В.Громов), о модели синтеза искусств в керамике и признаках нового стиля (М.А.Копылков), об этической и эстетической проблематике в керамике (В.А.Цивин).

«Одна композиция» спровоцировала появление похожих творческих групп в других прикладных искусствах. «Она была генератором активных процессов обновления не только керамического искусства, но и художественного стекла, ювелирного искусства, металлопластики в Ленинграде и далеко за его пределами»¹³⁵.

М.Д.Изотова сформулировала в альбоме, посвященном деятельности группы новации: «Десять выставок «Одна композиция» обнаружили и утвердили несколько важных вещей, которые постепенно вошли в художественную практику и до сих пор актуальны.

Первое: уважительное отношение к экспонату и ее автору. Пристальное внимание к единственной выставленной работе означало и внимание к ее создателю. Это было настойчивое веяние времени – формирование точки отсчета от себя, от личности, а не от общей безликой установки.

Второе: средствами искусства художники тактично стремились расширить границы дозволенного, и они же – границы познания, ибо время к тому подвело.

И третье: «Одну композицию» составили все выставленные работы, объединенные, при всех различиях, общим духом эксперимента. Эксперимент же состоял в том, чтобы снять с себя стандартную маску и открыть свое живое внутреннее лицо»¹³⁶.

М.А.Копылков считает, что «“Одна композиция”», как художественный феномен, сфокусировала в себе российское и петербургское отражение мировой керамической революции, преобразовавшей керамику в самодостаточное искусство, свободное от утилитаризма, тематических, образных и пластических

¹³⁵

Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». – СПб.: Новая Нива, 2011 – С.12

¹³⁶

Там же. С.247

границ»¹³⁷.

Выставка «Ленинградская керамика» 1977 г. сделали отчетливой картину развития ленинградской керамики середины 70-х г. Работа с сосудными формами и керамическими пластинами в этот период стала главной темой для почти всех мастеров Ленинграда¹³⁸. В экспозиции участвовало более 60 авторов, что позволило зрителям увидеть практически полную картину состояния искусства керамики в Ленинграде на тот период. Своеобразным символом основной концепции выставки была работа В.Н.Цыганкова «Розы».

Экспозиция керамики на республиканской выставке «Советская Россия» 1981 года показала установившееся равновесие между новаторством, революционным и реализацией накопленного потенциала в творчестве ленинградских керамистов. Появился в ряде работ какой-то общий камерный настрой – негромкие интонации, разговор на полутонах, домашность атмосферы у некоторых мастеров (например, Н.Г.Савиновой).

Критики отмечают, что под знаком утверждения самооценности развивается керамика, всецело находящаяся на уровне новых содержательных интересов, завоеванных в 70-е годы, постоянно их обогащающая. В них ассоциативная природа образа четко скоординирована с его керамической природой: художник использует чисто керамические образные средства, опирается на внутренние ресурсы материала.

В декоративном искусстве утрата интереса к утилитарным предметам восполнилась интересом к «предметам-образам», к портретированию обычных предметов. На двойственность в развитии керамики 1970-х гг – движение от родовой специфики керамической формы и обратно к ней обращали внимание критики в многочисленных статьях этого периода (дискуссия «Натур-стиль»).

М.Д.Изотова с интересом следила за творчеством группы, участвовала в об-

¹³⁷ Копылков М.А. «Одна композиция». 1977-1986. Ленинград. 70-е в лицах и личностях / Сост. Скобкина Л.А. – СПб., 1999. – С. 134-136.

¹³⁸ Макаров К.А. Керамика РСФСР // Советское декоративное искусство. 1945-1975. Очерки., М.: Искусство. 1989– С.96

суждениях, в своих статьях проводила позитивные попытки анализа новой керамики в период ее становления. «Современное декоративное искусство – это огромная творческая копилка. Оно утрачивает свои родовые черты и учится быть искусством вообще»¹³⁹.

В то же время критик А.Д.Боровский так сформулировал задачи искусства керамики: самоценность, сосредоточенность на своей, "керамической", образной проблематике, постоянная корректировка пластических исканий заботой о родовой специфике керамической формы.

В 1986 выставка «Ленинградская керамика» была организована в Риге. На ней экспонировались работы известных ленинградских керамистов за последнее десятилетие. Творческие связи латвийских и ленинградских художников всегда были тесными. Начинаясь благодаря сотрудничеству на симпозиумах и в творческих группах в Дзинтари, они продолжались в дружеском общении, взаимных поездках на выставки. Петерис Мартинсон – лидер латышской керамики, профессор Рижской Академии Художеств, поддерживает дружеские связи с большинством активно работающих ленинградцев.

С завершением в 1986 году совместной выставочной деятельности художников объединения «Одна композиция», встал вопрос о дальнейшем пути ленинградской керамики, как яркого и целостного явления художественной культуры города. К этому времени сформировались, вышли на путь самостоятельного художественного творчества новые поколения керамистов. На волне успеха «Одной композиции» молодые художники, объединявшиеся по принципу «сокурсники, соратники, сотрудники» стали организовывать неформальные, но официальные выставки в Голубой гостиной и других залах города.

М.А.Копылков инициировал выставочную активность молодых художников, пришедших в Комбинат ДПИ после окончания ЛВХПУ в 1980-м гг. и чуть

¹³⁹

Изотова М.Д. «Натурстиль 1970-х». «Круглый стол ДИ СССР» в Ленинграде // Декоративное искусство СССР. – 1979, №12 – С.6

раньше: В.З.Носкова, Е.И.Оминина, Н.Ф.Передерий, Г.В.Молчанов, Е.Н.Лобовкина, Г.Н.Истомина, Т.Г.Карачевская, О.Ю.Мунтян объединившись, придумали название, созвучное году их выпуска. Отсчитывая от знакомого всем керамистам числа 980° (температура обжига работ в электропечах комбината), они называли выставки «982°C» – в 1982 г. и в следующем году – «983°C». Однако, без сильного ядра лидеров и мотивации, совместная активность быстро затихла. Авторы продолжали выставляться на официальных выставках Союза художников – весенней, осенней, зональной, и.т.д.

В середине 1980-х гг. студенты старших курсов и выпускники кафедры Художественной керамики и стекла, несколько лет подряд устраивали выставки «Дебют», которые знакомили зрителей с новыми именами в ленинградской керамике. Инициатором и организатором выставок была О.Л.Некрасова-Каратеева. "Дебют-86", выставка студентов кафедры Художественной керамики и стекла старших курсов состоялась в Чайном домике Летнего сада.

Студенты и вчерашние выпускники ЛВХПУ, объединившиеся вокруг своего учителя, О.Л.Некрасовой-Каратеевой, на принципах совпадения творческого мировоззрения и дружеских связей создали объединение "Круг" – круг друзей, единомышленников, соучеников. В него входили выпускники 1984 г. М.С.Алексеева, О.Л.Белоусова, К.Я.Грачева, В.А.Зайцев, В.В.Кузнецов, И.Б.Харченко, В.А.Швецов, А.Р.Шретер. Группа организовывала выставки в Чайном домике ежегодно до 1991 года. Выставки молодых художников запомнились интересными, неоднозначными, подчас, острыми работами, развивающими традиции школы. Композиция В.Швецова «Сенокос», выставленная в Чайном домике в 1985 г. была признана жюри ЛОСХ лучшей работой года среди молодых художников.

В 1987 г. «III выставка произведений ленинградских керамистов», проходившая в выставочном зале на Охте, по существу была отчетной за предыдущее десятилетие. Она спровоцировала критиков на целый ряд интересных статей с различными мнениями, пафос которых можно сформулировать как «Кера-

мика на перепутье»¹⁴⁰ (название одной из них, авторов Д.И.Немчиновой и А.Г.Раскина).

Работа Р.Д.Сайфулина «Мой стол» в которой, виртуозно используя шероховатую фактуру серого шамота, автор создает керамические объекты, имитирующие обычные предметы, забытые на столе художника — гончарную крынку, фотографию в рамке, ракушки, пуговицы, рисунок, карандаши и кисти в стакане, жука, пересекающего на страницу блокнота с началом зарисовки, яблоко, лежащее на журнале. Умышленность выбора журнала «Декоративное искусство СССР» за декабрь 1986 г. с фотографией работы М.А.Копылкова «Vita puova» понятна только специалистам. В этом журнале находится статья «Итоги "Одной композиции"» М.Д.Изотовой, которую можно прочесть и как поэтическую оду, и как поэтическую эпитафию. Написанное ритмической прозой краткое эссе оканчивается вопросом: «Какой станет завтра керамика, так много обещавшая нам?». Кажется, художник Сайфулин пытается своей работой ответить критику. Вербализировать этот ответ можно так: «время открытий, потрясений и споров прошло. Керамике теперь позволено быть любой — и сверхизобразительной, и абсолютно формальной. Технология в руках художника может служить воплощению любой темы. Поиграем с милыми нашему сердцу вещами: наступает время тихих маленьких открытий. Время революции — «керамического бума» прошло. Знак одного из его достижений — керамическая скульптура одного из мастеров на обложке. Наступает период не революции, но авторской эволюции. Представляю вам свой путь».

Эта работа в какой-то мере справедливо подверглась критике, как крайность, когда «продиктованный художественной чуткостью воплощения в материале, предмет начал отступать перед эффектом натуралистического подобия, являющегося пороком для современного искусства»¹⁴¹ Искусствоведы едко за-

¹⁴⁰ Немчинова Д.И., Раскин А.Г. Керамика на перепутье. // Декоративное искусство СССР. — № 12, 1987. — С.14.

¹⁴¹ Немчинова Д.И., Раскин А.Г. Керамика на перепутье. // Декоративное искусство СССР. — № 12,

метили, что сейчас керамическим деревом или тараканом никого не удивишь. Однако в ней ясно просматривается одна из тенденций школы второй половины 1980-х гг. – поиски границ в эксперименте с темой и техникой.

Искусствовед Ю.П.Маркин в ответной статье «От горшка – к метафоре и иронии» выразил более позитивное видение движения ленинградской керамики. 1980-е гг. оказались временем окончательного сложения школы, шлифовки найденных в 1970-е гг. приемов, сближения уровня ведущих и молодых мастеров, временем торжества ленинградской керамики, ее принципиальных творческих установок. В программном произведении – Р. Сайфулина ("Приходите ко мне в гости", 1987) оба критика (Д.И.Немчинова и А.Г.Раскин) не поняли творческую декларацию третьего поколения ленинградских керамистов, оставшегося верным направлению зрелых мастеров, то есть фундаменту школы.

Ю.П.Маркин не согласен с негативным истолкованием проблемы преемственности поколений у керамистов Ленинграда. «Большинство ленинградских керамистов трудятся вместе в Комбинате декоративно-прикладного искусства Худфонда РСФСР, поэтому найденный кем-то удачный технический или образный прием нередко начинает повторяться, правда, чаще всего в несколько ином варианте. Главное заключается не в авторстве такого приема, а в способности всей школы подхватить его и импровизировать с ним коллективно, извлекая из него все возможное. Склонность к поискам молодых ленинградских керамистов заложена в них все той же школой, и это качество гарантирует их от положения обычных цеховых эпигонов»¹⁴².

На этой выставке были представлены как работы керамистов старшего поколения и лидеров «Одной композиции» – «Мексиканец» А.Е.Задорина, «Силач Бамбула» Г.Корнилова, «Дерево» Л.С.Солодкова, «Этюд» В.С.Васильковского, «Эпитафия» М.А.Копылкова, так и работы выпускников

1987. – С.17 .

¹⁴² Маркин Ю.П. От горшка — к метафоре и иронии. ДИ СССР 1988 №7 – С.37.

1980-х – «Сенокос» В.А.Швецова, «Поэт и муза» М.С.Алексеевой, «Дебют» В.С.Генерозова, «Звери» О.Ю.Мунтян и др.

Новое поколение, выпусков после середины 1970-х гг. восприняли революционные преобразования старших мастеров, как органичное и неотъемлемое свойство этого вида искусства. Язык ленинградской керамики сложился. Молодым авторам осталось заговорить на нем. Встала проблема не образного или технического, а смыслового уровня. Что мог выразить молодой художник, что его беспокоило, в чем видел он свою авторскую реализацию?

Конец 1980-х – начало перестройки, депрессивное состояние экономики и ожидание неизвестных перемен. Круг тем расширяется и сужается одновременно. Вечные темы остаются самыми востребованными. Критики упрекают художников в повторе удачных революционных решений, но это вполне закономерно для периода, следующего за взрывом открытий. Многие темы и образы многократно повторяются в творчестве разных авторов. Новое поколение проходит не по кругу, проторенному лидерами процесса, но по спирали, впитывая, расширяя, углубляя их открытия и эксперименты. Однако очевидно, что следующий период в ленинградской керамике не будет революцией.

До перестройки функционировали производственные базы Худфонда в Вильнюсе, Ташкенте, Львове. Совместная работа в таких коллективах обмен опытом, творческое соревнование и личные контакты сыграли огромную положительную роль в повышении мастерства и раскрепощения мысли художников. В результате этих симпозиумов, наряду с художниками прибалтийских республик, которые традиционно в советский период лидировали в керамике по мастерству работы с формой и технологией, выдвигается группа ленинградцев¹⁴³.

В этот период достаточно активны были контакты со странами социалистического лагеря. На международные симпозиумы в Кечкемете (Венгрия),

¹⁴³ Крамаренко Л.Г. Концепции керамистов // О красоте и пользе. По страницам журнала «Декоративное искусство СССР», М., 1974. – С. 115

Вроцлаве (Польша) приезжали активно работающие ленинградские керамисты, приобретая и расширяя связи с коллегами из многих европейских стран. С 1991 г. с крушением Советского Союза постепенно нарушались творческие связи между керамистами разных республик, при местных организациях союза художников перестали существовать дома творчества с регулярными симпозиумами, столь важными для обмена опытом и творческого соревнования. Закрылся Дом творчества в Дзинтари (Латвия), бывший долгие годы площадкой для встреч, обмена опытом, экспериментов, активного творчества керамистов всего бывшего Советского Союза, сыгравший важную роль в становлении ленинградской керамики. В то же время, международные связи стали укрепляться «снизу». Сами керамисты, в силу необходимости, стали организовывать творческие содружества, симпозиумы регионального и международного уровня.

Явление «ленинградская керамика» не закончилось в момент возвращения нашему городу исторического названия Санкт-Петербург в 1991 г. Ленинградская керамика с ее позициями, завоеванными в 1960-е – 1980-е гг. продолжала существовать в Санкт-Петербурге как генеральное течение в рамках этого вида отечественного декоративно-прикладного искусства еще, по меньшей мере, десятилетие. Только на рубеже XX-XXI вв. затухает энергичное проявление ленинградской школы. В новом веке многие керамисты Петербурга в своем творчестве продолжают ее традиции, но в связи с изменением историко-политической и культурной ситуацией происходит постепенное расслоение целостного в прошлом явления. Сейчас в петербургской керамике, как и в отечественном декоративно-прикладном искусстве нет целостности. Художники, которые принадлежат к ленинградской школе, и молодые керамисты, становление которых происходило после «перестройки», ищут новые направления. Керамисты занялись другими видами искусства (живопись, фотография, скульптура, оформление книг и пр.), ушли в преподавательскую деятельность. Художники, работающие в керамике, ищут пути

для творческой реализации за рубежом. Активное влияние тенденций современного мирового искусства ощущается в работах молодых авторов. Происходит переориентирование, смена эстетических приоритетов, расширение диапазона стилей и направлений в области керамики, в сфере декоративного искусства в целом.

С приходом перестройки упрощается организация небольших узкопрофессиональных симпозиумов, пленеров, выставок в России. Художников-керамистов активно приглашают за рубеж с выставками, мастер-классами, лекциями. На волне интереса к Российской культуре с художниками начинают сотрудничать западные галереи современного искусства.

Стали возникать мелкие производства – творческие лаборатории, занимающиеся производством малосерийной продукции, занявшие нишу комбината ДПИ ЛОХФ. Изменился заказчик художественных работ. Практически исчез институт заказных работ для общественных интерьеров, а с ним и возможность работать в коллективных мастерских – комбинатах декоративно-прикладного и монументального искусства. Но выставочная активность не прекратилась. В новой ситуации встал вопрос о выживании керамики, как вида высокого искусства. Не случайно в период 1990-х гг. возникло большое количество мелких керамических производств – от фирм, арендовавших цеха на территории старых заводов, связанных с производством всех видов керамических изделий, до новых самостоятельных производств, в основном кустарных и примитивных по технологии. Произошел откат на сто лет назад, к ремесленному мастерским. В короткий период тотального дефицита промтоваров эти мастерские удовлетворяли покупательский спрос на простую и незатейливую продукцию от сувенирных фигурок до цветочных горшков. При насыщенности рынка привозной керамической продукцией более высокого технического качества, большинство мелких производств закрылись, перепрофилировались, немногие благополучно нашли узкую нишу сбыта. Сейчас можно констатировать, что многие творчески работающие художники-

керамисты не ушли в сферу производства, не преуспели в нем. Большинство предпочло искать возможность для авторского творчества, оборудовать свои индивидуальные мастерские, выживать с помощью случайных частных заказов, продаж в арт-галереях, при этом активно экспонировать свои работы на выставках разного масштаба.

Одна из первых из групповых выставок этого периода, проходивших в залах Музея Прикладного искусства СПГХПА, открылась в ноябре 1994 г. и знаменательно называлась «Возвращение». На ней представили свои работы недавние выпускники кафедры Художественной керамики и стекла и других отделений Академии. В этих работах видно, как реализуются художественные принципы, заложенные в Школе. Почитание и развитие классических основ искусства, совмещенные с поиском и разработкой новых идей, стремление к открытию новых возможностей в себе и в материале. Возвращение еще и потому, что многие из участников выставки, закончив кафедру Художественной керамики и стекла СПГХПА, вернулись в академию преподавателями, а в этом залог ее развития и обновления. Успех выставки «Возвращение» продемонстрировал явную тенденцию к активизации молодых художников и привел к созданию творческой группы «Кратер» в 1996 г. По результатам работы двух керамических симпозиумов, проведенных группой «Кратер» – «Начало» в 1996 и «Продолжение следует» в январе 1997 года, в музее Академии состоялись две «отчетные» выставки. «Симпозиум для нас – это творческая встреча друзей, совместная работа, обсуждение актуальных проблем искусства, взаимный обмен суждениями и новыми знаниями» – декларировали участники в буклете к выставке «Продолжение следует».

Закономерна в этом ряду выставка «Встреча». Она была организована керамистами двух поколений, двух творческих объединений: «Одна композиция» и «Кратер» в 1999 году. Встреча двух поколений активно работающих художников: тех, благодаря творчеству которых возникла школа ленинградской керамики (В.А.Цывин, М.А.Копылков, О.Л.Некрасова-Каратеева,

Н.Г.Савинова, В.Н.Гориславцев, В.С.Васильковский) и выпускников конца 1980-х – начала 90-х: Л.Богатко, А.Гладкий, Д.Ильинский, К.Копылков, Е.Сухарева, С.Сухарев, С.Соринский, К.Капустин, Ю.Гусарова, Ю.Репина, В.Швецов. Эта встреча была важна для недавних выпускников, возможно, неосознанно стремившихся подтвердить свою принадлежность к пути ленинградской-петербургской керамики. В тот период творческая активность особенно отчетливо воспринималась как путь профессионального роста. Организаторы и участники выставок сознательно не преследовали какие-либо коммерческие цели. Их цель – презентация собственного творчества, их зрители – коллеги, преподаватели и студенты Мухинской академии, люди, близкие по духу.

Привычная с «застойных» времен традиция, согласно которой на ежегодных сборных выставках Союза Художников прикладникам выделялись несколько залов, давала демократичную возможность всем профессионально работающим авторам показать свои последние произведения. Раздел ДПИ в ежегодных «весенних» и «осенних» выставках в залах Союза художников остается привлекательной площадкой для самых молодых авторов, ищущих свой путь, для художников признанных, с большим опытом экспозиций интереснее объединяться с коллегами по принципу тематических или групповых выставок.

Свободное владение языком керамики для создания яркого, философски осмысленного образа – то, что отличает ленинградскую школу. Этот особый стиль ясно продемонстрировали совместные выставки петербургских и европейских авторов. На выставке «Коллекция» (1998 г.) были показаны работы художников из Германии, Франции, Бельгии, США, Швейцарии, созданные на международных симпозиумах, организованных петербургскими керамистами во второй половине 1990-х гг. Появление в культурной жизни города такого явления, как творческие симпозиумы, стало закономерным результатом усиления творческих и дружеских связей с западными художниками. Принцип творческого симпозиума, локальной по месту и времени встречи

художников разных городов и стран, совместное творчество, обмен опытом и демонстрация результата – давно и прочно занимает важное место в жизни художников-керамистов. Ежегодно в мире проходят десятки таких симпозиумов разного уровня. Можно считать, что петербургские художники вошли в это движение в 1990-х, с перестройкой. На базе мастерской четырех керамистов: А.С.Гладкого, В.З.Носковой, Т.В.Новоселовой, В.А. Швецова, расположенной в старом деревянном доме в Шувалово, проходил I международный симпозиум керамистов «Шувалово». Он был организован по собственной инициативе художников, практически без поддержки, и проходил, как бьеннале, четырежды. Первая совместная работа петербуржцев и американцев в 1993 г. завершилась выставкой в Музее Истории города. Симпозиум 1995 г. – в галерее «Гильдия мастеров», на третий летом 1997 г. приехали художники из США, Финляндии, Германии, Бельгии, Австрии. Керамисты Европы и США продемонстрировали в ходе совместной работы особые техники и способы обжига, мало используемые художниками Санкт-Петербурга. Наши художники научились пользоваться эффектами «раку» («прерванный обжиг») и полюбили этот способ обжига, включив его в активную палитру возможностей керамики. Была построена, первая в городе большая печь для дровяного обжига керамики, также расширившая диапазон технических возможностей. Можно с уверенностью утверждать, что совместная работа на симпозиумах, как в России, так и за рубежом, дала петербургским керамистам толчок для развития направления, связанного с неизобразительными возможностями искусства керамики. Внимание к фактуре поверхности, оттенку и нюансу формы как достаточным для существования артефакта элементам стало одним из популярных направлений этой области декоративного искусства, формально-декоративная керамика развивается сегодня наряду с философской, образной керамикой с изобразительными элементами, которая всегда отличала ленинградскую школу.

Выставка «Соседи» (2000 г.) родилась благодаря дружеским отношениям, ху-

дожников-керамистов из Финляндии и Санкт-Петербурга. Зрители увидели, сколь разной может быть понимание керамики, как вида искусства. В ней работы финских и питерских керамистов экспонировались вместе, явно прослеживалась разница образных и технологических приемов. Успех этой выставки вызвал организацию в 2001 г. ответной выставки “Naapurit II” («Соседи II») в Хельсинки, где петербургской керамике был отведен отдельный зал. Экспозиция еще раз показала разительное отличие нашей керамики в сторону усиления образного изобразительного, философского, иногда литературного начала в работах не только старшего поколения, но и более молодых, но уже сложившихся авторов. В ней участвовали выпускники СПГХПА середины 1980-х - начала 90-х гг. О.Мунтян, Ю.Репина, Е.Сухарева, С.Соринский, Ю.Гусарова, А.Гладкий, В.Носкова, В.Швецов, М.Капустин и др. Ясную образность наших работ отмечали на вернисаже и финские коллеги. Стоит заметить, что финны обладают интересной национальной школой керамики, построенной в большой степени на традициях народного гончарства и развитии технологической стороны творчества.

Эти экспозиции продемонстрировали новую тенденцию выставочной деятельности. Необходимость объединяться, чтобы выжить, типичная для перестроечных времен не актуальна. Потому возникают не долговременные арт-группы, а мобильные союзы единомышленников, объединенных не только профессией и образованием, но и общностью интересов настоящего времени, единым пониманием пути современного искусства керамики и своего места в культурном художественном пространстве города в данный момент, в данной культурной акции. Объединение по этому принципу включает в себя элемент соревновательности, творческой конкуренции, помогающей сохранять активность, поступательность в творчестве, не бояться экспериментировать как в области новых технологий, так и в сфере образов и проблематики творчества. Персональные выставки лидеров ленинградской школы: В.С.Васильковского, В.Н.Цыганкова, А.Е.Задорина, В.А.Цивина,

И.В.Калитаевой, В.Н.Гориславцева, Н.Г.Савиновой прошедшие в залах Музея прикладного искусства СПбГХПА и на других площадках города последние полтора десятилетия, дали нам уникальную возможность увидеть эволюцию творчества каждого автора, от самых истоков, ранних, до сегодняшних работ.

Сейчас выставочная деятельность лидеров ленинградской керамики уже не так активна. Однако последние годы прослеживается явная тенденция к представлению отдельных авторов на крупных персональных выставках, демонстрирующих обзор их творчества за несколько десятилетий. В том числе А.Е. Задорина, В.С.Васильковского, В.Н.Гориславцева, Н.Г.Савиновой, В.Н.Цыганкова. В 2008 г. к выпуску двухтомного издания «В.А.Цивин. Скульптура. Комментарии» в этой же галерее была организована большая экспозиция из работ, хранящихся в мастерской у автора. Зрители смогли увидеть собранными вместе работы, созданные в России, за границей, в США. В конце 2010 г. в залах Союза художников прошла персональная выставка В.Н.Гориславцева, к ней был приурочен выпуск большого альбома о творчестве мастера. В 2010 г. Н.Г.Савинова на персональной выставке в галерее Росарт наряду с ретроспективной показала целую серию расписной декоративной скульптурной пластики, развивающую ее многолетние творческие поиски.

В 2006 году на базе Елагиноостровского дворца-музея был создан фонд современной керамики. Его костяк составили работы, показанные на выставке «Рождественские дары». В экспозиции были представлены работы, переданные в дар Елагиноостровскому дворцу-музею петербургскими художниками-керамистами. В фонд современной керамики вошли работы разных лет, от 1960-х до последних лет и он продолжает пополняться. Таким образом ленинградская керамика 1960-х – 1980-х оказалась представлена широким диапазоном работ и авторов. Экспозиция стала неким экскурсом в историю ле-

нинградской — петербургской керамики¹⁴⁴. Ежегодные летние трехдневные выставки-акции «Керамика в пейзаже» с 2006 г. представляют новейшее творчество Санкт-Петербургских керамистов. В первой выставке участвовала ретроспективная экспозиция из фонда современной керамики. Работы ленинградской керамической школы органично соседствовали с поисками молодых авторов. Еще раз была наглядно продемонстрирована преемственность традиций ленинградской керамики.

Кроме выставок, возможность увидеть реализацию принципов ленинградской керамики дает информация из каталогов и монографий. За последние годы изданы альбомы «Владимир Васильковский» и «Владимир Васильковский. Образы 30-х и воспоминания о художнике» (автор концепции М.А.Копылков, 2005 и 2006 гг.); В.А.Цивин собрал свои работы и размышления о многих важных вещах в два тома — «Скульптура» и «Комментарии» (2008 г.); альбом о творчестве В.Н.Гориславцева вышел в конце 2010 года.

В зарубежных изданиях выходили как переведенные статьи отечественных авторов, так и зарубежных арт-критиков, связанные с выставками и симпозиумами, где участвовали наши керамисты. Они содержат в основном обзорную и справочную информацию, но также интересны для более широкого охвата явления. (Это американский журнал *The Studio Potter*, каталоги симпозиумов в Фаэнце и Валлорисе и т.д.).

Фотографии отдельных работ ленинградских керамистов, демонстрирующих авторские техники и концепции, были опубликованы в альбомах по современной керамике, изданных в разные годы в США, что говорит о признании ленинградской керамики на самом высоком профессиональном уровне. В статье для американского журнала «*The Studio Potter*» Владимир Сергеевич Васильковский писал об участниках выставок «Одна композиция», своих коллегах и друзьях: «Ленинградские художники, в работах которых изобразительное начало играет важную роль, все взаимосвязаны не только потому,

¹⁴⁴ Власова Е.А. Несколько слов о коллекции керамики. Вст. Статья к каталогу: Керамика. Елагиностровский дворец — музей. СПб. 2006. — С.2

что работают в одном пространстве и знают друг друга много лет, но также потому, что их объединяет их творческие и мировоззренческие позиции, позиции независимости»¹⁴⁵.

Еще одним аспектом функционирования и развития ленинградской керамики является образовательная деятельность художников. Преподавательской деятельностью стали заниматься: О.Л.Некрасова-Каратеева, М.А.Копылков, Л.С.Солодков, С.Е.Сухарев, М.Ю.Капустин, Д.А.Ильинский, Ф.Р.Ахметзянов, С.К.Русаков, А.В.Олейник, И.Е.Васильев, И.Б.Харченко – на кафедре Художественной керамики и стекла в ЛВХПУ – СПГХПА; Ю.В.Гусарова, О.А.Михайлова на кафедре декоративно-прикладного искусства в РГПУ им. А.И.Герцена; Г.В.Молчанов, Е.Н.Алексеева – на кафедре Изобразительного искусства факультета Искусств СПбГУ; Т.Г.Карачевская, Т.В.Новоселова, Е.И.Оминина Л.А.Соколов – на кафедре Декоративно-прикладного искусства в ГУСЭ; Г.Н.Корнилов в средней Художественной школе; Е.В.Токарева, Т.В.Соломатина и многие другие – в системе дополнительного образования детей.

Таким образом бывшие воспитанники кафедры Художественной керамики и стекла ЛВХПУ – СПГХПА продолжают развивать принципы школы ленинградской керамики не только в своем творчестве, но и в творчестве своих учеников. Прослеживается этапность этого явления:

В 1970-х происходило становление ленинградской керамической школы, как явления, связанного со всей российской, советской керамикой. Прояснялись особенности этого явления. Выставки наглядно демонстрировали эволюцию этого вида искусства в сторону расширения пластических и образных возможностей.

1980-е гг. можно считать временем окончательного сложения школы, ее принципиальных творческих установок, шлифовки найденных в 70-е годы приемов. В это время некоторые критики видят признаки сближения уровня

ведущих и молодых мастеров.

В 1990-х гг. реализуются художественные принципы, заложенные в Школе, а именно: почитание и развитие классических основ искусства, поиск и разработка новых идей, стремление к открытию новых возможностей в себе и в материале, в котором работают, чувствование пульса времени и его особенностей.

3.2 Особенности ленинградской керамики как школы в искусстве

В процессе исследования ленинградской керамики второй половины XX в. были определены главные характеристики и выявлены основные особенности этого художественного феномена. Конкретизации понятия «ленинградская керамическая школа» и возможность применения этого понятия к керамике ленинградских авторов, творивших во временном отрезке 60х-80х годов XX столетия вызывает необходимо определить образовательные и творческие принципы, составляющие ее сущностные характеристики, понять, какие признаки творчества разных ее представителей можно рассматривать в контексте общей системы школы.

Как было отмечено в 1 разделе второй главы, понятие *художественной школы* предполагает общность или близость мировоззрения определенного круга художников, связанных одними идеалами, духовными устремлениями, творческим методом, что сближает его с «художественным направлением», либо учебной системой. Рассмотрение образовательной системы, дающей профессиональную подготовку – кафедра художественной керамики и стекла показало, что по основным параметрам она соответствует понятию «художественно-педагогическая школа». Дальнейшая творческая деятельность керамистов продемонстрировала развитие *профессиональной школы ленинградской керамики*. Кроме того важными аспектами явления художественной школы являются ее локализация во времени и пространстве – хронологические и географические рамки.

Представляется возможным, исходя из приведенных выше определений школы в искусстве, рассмотреть феномен ленинградской керамической школы по следующим основным **параметрам**:

1. Ленинград – город с глубокими культурными, художественными традициями, историко-художественным бытием и визуальным рядом с чистыми образцами стиля, бытования архитектуры в природной среде является культурно-

образовательным пространством, в котором закономерно возникновение круга близких по мировоззрению художников.

2. В стенах ЛВХПУ им В.И.Мухиной, начиная с 60-х гг. XX в., формируется образовательная система, уникальная по своим параметрам. Практически все представители ленинградской школы, как искусствоведческого понятия, являются выпускниками Школы, дающей профессиональное образование – кафедры Художественной керамики и стекла.

3. Утверждается преемственность эстетических принципов ленинградской – петербургской керамики: учителя – ученики, ученики – мастера, мастера – новые учителя и новые ученики.

4. Четкие временные рамки возникновения и расцвета школы (60е – 90-е гг. XX в.) в историческом контексте развития отечественного декоративно-прикладного искусства.

Эти основные параметры позволяют сформулировать ряд аспектов феномена. Важными **принципами** ленинградской керамики являются ее *природосообразность*, *человекообразность* и *культуроориентированность*. Основные **особенности** этого художественного явления определяют его уникальность:

- Возникновение школы ленинградской керамики как явления в отечественном искусстве второй половины XX в. обусловлено её зарождением внутри одного учебного заведения (ЛВХПУ им. В.И.Мухиной), одной образовательной системы, созданной на основе чётких принципов профессионального обучения и ориентированной на современные достижения художественной керамики, в том числе, – промышленной. Творчество не всех выпускников кафедры Художественной керамики и стекла ЛВХПУ-СПГХПА находится в рамках художественного феномена ленинградской школы керамики, не все представители ленинградской керамики окончили кафедру керамики, хотя таковых – единицы. Школа как образовательная модель в данном случае выступает не только как учебное заведение, но и как художественная система, которая эволюционирует в индивидуальном творчестве учителей и

учеников, превратившись в Школу – длительное явление в искусстве, развиваемое в творческой деятельности своих приверженцев.

- Культуросообразность ленинградской керамики проявилась в ориентированности художников на культуру Санкт-Петербурга, русскую и мировую, на европейское керамическое искусство в прошлом и настоящем. Исторически сложилось так, что традиционная народная керамика не была развита, как промысел на этой территории. Ориентированность на Европу была заложена при основании Петербурга. Лучшие достижения мирового художественного ремесла и архитектуры были заложены в концепцию Центрального Училища Технического рисования барона А.Л.Штиглица, наследником традиций которого стало ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. Изучение наследия мирового искусства керамики, внимание к новому в искусстве и технологии керамики всегда было обязательным условием профессионального образования и творческого роста молодых художников.

- Особенность ленинградской керамики в том, что она опирается на наследие культурной традиции петербургского стиля (в литературе, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве). Критики неоднократно отмечали, что отголоски творчества мирискусников, М.В.Добужинского, А.П.Остоумовой-Лебедевой и других деятелей искусства начала XX в. ощущаются в художественном строе работ ленинградских керамистов. «В ленинградской керамике сложилась новая “живописная школа”, развивающая, в частности, традиции мирискуснической декоративной графики».¹⁴⁶ Сами керамисты одним из важных факторов своего творческого становления считают город (его архитектуру, природную атмосферу, культурную жизнь), в котором происходило их творческое становление. Сам город с его историко-художественным бытием и визуальным рядом с чистыми образцами стиля бытования архитектуры в природной среде является культурно-

¹⁴⁶

Андреева Л.В. "Керамика-75" Тенденции и принципы // Декоративное искусство СССР, 1976, №3. – С.39

образовательным пространством для молодых художников.

- Человекоориентированность ленинградской керамики проявляется в гуманистических темах, в поиске ответов на разные социальные запросы, в соответствии физической и эмоциональной природе человека. Творчество лидеров ленинградской керамики часто затрагивает непростые темы жизни и смерти, насилия и гармонии, ностальгии, детства, любви и др. Характерной чертой ленинградской керамики является соразмерность композиций человеку, точное ощущение размера композиции конкретной ситуации, в которой ей суждено существовать. В выставочных работах авторы не стремятся к увеличению размеров ради большей выразительности. Самые яркие, программные произведения ленинградских керамистов, если они фигуративны, редко бывают больше «натуры». Примером могут служить скульптурные композиции М.А.Копылкова, А.Е.Задорина и других. В то же время, если особенности интерьера диктуют необходимость увеличения, как это было в некоторых заказных работах, художникам подвластны монументальные объемы и технологически и образно (пример – серия скульптур для Дворца культуры в Нерехте В.А.Цивина).

- Особенность становления ленинградской керамики в ее соответствии и включенности в процесс расцвета отечественного ДПИ во второй половине XX в. Мировой керамический бум 60-х совпал с активной фазой развития ленинградской керамики. Она была актуальна в общем русле и даже двигалась с опережением, оказывая влияние на творчество керамистов других городов и регионов страны. Одна из причин расцвета советского керамического искусства «это огромная потенциальная энергия, веками накапливавшаяся в широком и многослойном культурном пласте прикладного искусства». Второй симпозиум и выставка всех республик в Вильнюсе в 1975 г. показала, что керамика активно развивается как вид искусства в индивидуальных авторских поисках и в движении школ. Н.С.Степанян читает, что «отчетливо просматривается общая для всех видов советского декоративного искусства тенден-

ция – расширение фронта действия. Оно выражается в необычайном разнообразии жанровых поисков, обогащении самого выразительного языка каждого вида декоративного искусства, выхода в смежные области. Очевидно, сама жизнь поставила у нас в стране перед декоративным искусством новую задачу, и в его сегодняшнем преображении есть глубокая потребность»¹⁴⁷. Л.Г.Крамаренко определяет сложение региональных направлений в керамике, другие искусствоведы говорят о национальных школах. Национальный компонент в ленинградской школе практически отсутствует. Ленинградская и московская школы стоят особняком, выделяясь на общем фоне национальных керамик. В то время как керамика Украины и Белоруссии основывается на традициях народного творчества; в керамике Грузии и Армении идентифицируются широкие пласты национальных культур, а художники прибалтийских республик реализуют в керамике свою традиционную склонность к формальному эксперименту и совершенству исполнения, ленинградская школа керамики искала новые пути в художественной выразительности «керамопластики».

– Ленинградская школа в своих истоках опиралась на общемировые керамические тенденции и высшие достижения европейской керамики от античности и ренессанса до авангарда. Ее развитие отличалось от во многом новаторской московской керамики более мощным импульсом и концептуальностью. Игра с посудными формами в поиске новой изобразительности – это существенное отличие ленинградской керамики и от московской и от западных школ, в которых произошел либо отказ от сосуда, и материал – обожженная глина стал основой для концептуального эксперимента, либо продолжение гончарной традиции с новациями в технологии. Яркий представитель московской керамики, В.А.Малолетков отметил, что «самым существенным в почерке ленинградских керамистов были архитектура формы, ее конструк-

¹⁴⁷ Степанян Н.С. Расширение фронта действия ("Керамика 75") // Декоративное искусство СССР, 1976, №3 – С.41

тивность, которые составляют основу ленинградской школы керамики; сложную композиционную систему, определяющую приверженность строгой архитектурной форме; использование принципа архитектурного мышления при создании ансамбля из нескольких частей, усиление декоративных качеств материала посредством фактуры и цвета»¹⁴⁸.

- Самостоятельное явление – ленинградская керамика – не была замкнута в себе. Она повлияла на всю культурную ситуацию в стране, помогла изменить стереотип отношения к керамике и декоративно-прикладному искусству в целом, придав ему признание большей художественной значимости, чем просто ремесленного промысла. На выставки ленинградских керамистов, в частности, «Одна композиция», съезжались художники со всего Союза. Иногородние выпускники кафедры в своем творчестве транслировали традиции обучения, оказывая влияние на состояние керамического искусства своего региона; часто творческие связи поддерживались встречами на творческих дачах, на симпозиумах.

- Особенностью становления и развития ленинградской керамики как школы в искусстве является творческая и выставочная активность ее представителей на всем периоде ее существования, стремление к новаторству в творчестве. Творческая активность выпускников ЛВХПУ им. В.И.Мухиной (ныне СПбГХПА им А.Л.Штиглица) середины 1960-х – 70-х гг., заявивших о себе на ленинградских и всесоюзных выставках, привела к расширению пространства актуального декоративного искусства. Художники создавали произведения, в которых, помимо индивидуальности авторского почерка зрители увидели единое понимание пластического языка керамики, который до того не был так очевиден. Анализируя выставки «Одна композиция», Л.Г.Крамаренко отмечала, что они выпукло, как бы в концентрированной форме, выражали современные тенденции декоративной керамики, во главе

148

Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв. Автореферат дис. док. Искусствоведения 17.00.04 / М. 2010 Мос. Гос. худ-пром академии им. С.Г.Строганова. – С.19

которых – «правда материала и его технико-художественное многообразие, серьезность пластической формы и изощренность живописной палитры, интеллектуализм и содержательность декоративных произведений. Последнее стало мерилom современности и своеобразия керамических композиций, но в нем же заключены трудности и просчеты».¹⁴⁹

- Особенностью развития ленинградской керамики является преемственность ее художественно-эстетических основ, общих для большинства ее представителей: паритетный диалог с материалом, выявление пластических и декоративных возможностей глины (шамота, фаянса и т.д.), выразительная художественная образность произведений, глубина философского содержания, технологичность (способ создания произведения становился выразительным элементом композиции), целостное композиционное решение (в одном объекте и в ансамбле предметов), колористическая гармония, чуткое отношение к фактуре керамического тела, соразмерность работ человеку.

- Особенностью функционирования ленинградской керамической школы является широкий спектр направлений творческой самореализации художников в разных видах керамического искусства – от архитектурно-монументальной до ювелирной пластики, от создания интерьерных произведений до фирменной посуды, от разработки производственных образцов до уникальных выставочных произведений. Ленинградская керамика второй половины XX в. стала всеохватным явлением в работе с одним природным материалом – глиной.

- Особенностью ленинградской керамики является постоянный поиск и расширение выразительных средств, который проводят ее представители в своем творчестве. «Разнообразные эстетические качества материалов (будь то керамика, металл, стекло) позволяют художникам синтезировать в своем творчестве пластику, живопись, графику».¹⁵⁰

¹⁴⁹

¹⁵⁰

Павлинская А.П. Пути нашей керамики. Продолжение разговора // Декоративное искусство

- Особенностью выразительных средств ленинградской керамики является ее богатая живописная палитра, связанная с использованием глазурей Дулевского завода керамических красителей. «Технологическая нищета парадоксальным образом была на руку изокерамике. Низкие температуры обжига позволяли смело оперировать всей палитрой красителей и ставить смелые пластические опыты. Однообразие материала дополнительно стимулировало расширение палитры средств пластической выразительности и остроту образности»¹⁵¹

- Особенностью развития ленинградской керамики является утверждение нового жанра, потребовавшего нового понятия – керамопластика. Этот термин возник параллельно с родственными ему понятиями стеклопластика, металлопластика, текстильная пластика, появившимися в статьях, анализирующих выставки декоративно-прикладного искусства середины 1970-х — 1980-х гг. В это время был выработан пластический язык ленинградской керамики. Стало возможно говорить о высоком академическом стиле. Глубокая образность, литературно-философская нота и точное использование возможностей материала (культура технологии) сближало керамику с изящными изобразительными искусствами. Наряду с «керамопластикой» искусствоведами последние десятилетия используется термин «изокерамика». Керамика из сугубо прикладного превратилась в искусство, равное по силе художественного образа изобразительным искусствам. При этом керамистам были доступны темы и поиски, которые в изобразительном искусстве преследовались идеологией социалистического реализма. В 1970-х гг. керамика отстаивала право на декоративность. В 1980-е гг. «в потеках глазури и сложносочиненных формах идеологи изобразительного искусства уже не обнаруживали следов абстракционизма, как это случалось в 1950-х»¹⁵². Керамистам были подвластны лю-

СССР"№5, 1984 – С. 24-25

¹⁵¹

Копылков М.А., Изотова М.Д. «Одна композиция» СПб. «Новая Нива», 2011. – С.40

5.

¹⁵²

Письман Л.З. Ленинградская керамика 1970-1980 х. гг. в контексте постмодернизма // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов / СПГХПА, СПб. 2005. – С.80-85

бые философские темы и образы.

- Особенностью ленинградской керамики является ее природоориентированность (согласованность с природой материала, возможностями диалога с ним в процессе создания, обращение к природным формам и мотивам). К.А.Макаров в программной статье «"Натурстиль" 70-х годов» зафиксировал резкое изменение движения этого искусства «от конструктивной формы к пластической раскованности». Главная формообразующая тенденция 1970-х гг. — все более растущий интерес к «органике» формы и материала, по сравнению с архитектурными поисками и «геометризмом» предшествующих десятилетий, навеянных успехами технического прогресса¹⁵³. Критик А.Д.Боровский в дискуссии выдвигает свое понимание определения «натурстиль» — «сближение формообразования в искусстве и в природе. Действительно, декоративно-прикладное искусство начала и середины 70-х годов развивалось под знаком этого сближения: не готовый результат, а сам процесс обнажения формообразующих усилий, родственных у творца-природы и творца-художника, запечатлен во многих произведениях той поры»¹⁵⁴. В дальнейшем принципы «натурстиля» прослеживаются во многих работах ленинградцев, но не исчерпывают их.

- Ленинградские керамисты в своем творчестве открывали самые сложные, метафорические темы, не ограничиваясь предметно-образным кругом прикладного искусства, какой керамика воспринималась до 1960-х гг.. Некоторые темы и образы, трансформируясь, повторялись в творчестве разных авторов. Критик Л.В.Андреева отмечала принцип театрализации, имеющий в ленинградской керамике «особую грань интеллектуальной фантастики»¹⁵⁵, который просматривался в работах А.Е.Задорина, М.А.Копылкова, Г.И.Капеляна, О.Л.Некрасовой-Каратеевой Н.Г.Савиновой, Л.А.Соколова и

¹⁵³ Макаров К.А. «Натурстиль» 70-х годов. // Декоративное искусство СССР, М. №2 1979 – С 22

¹⁵⁴ Боровский А.Д. «Натурстиль» 70-х годов. Круглый стол в Ленинграде // Декоративное искусство СССР, М. 1979, №12 – С.9

¹⁵⁵ Андреева Л.В. Тенденции и принципы ("Керамика 75"). // Декоративное искусство СССР. – 1976, №3, – С.39

А.В.Ларионова. Образы театра, цирка, карнавала были одной из популярных тем 1970-х гг., особенно для московской и ленинградской керамики. Однако в ленинградской керамике тема театра более метафорична, композиционно парадоксальна, технически остроумна.

- Тема игры и принцип интеллектуальной игры часто используется ленинградскими керамистами как конструктивный. Игра в предмет, материальность, игра в объект, сюжет. На этом принципе построены композиции А.В. Громова «Контора» 1980 г., «Хиромантия» 1981 г., «Остановка» 1985 г., Н.Г. Савиновой «Тревога» 1982 г., В.Н.Цыганкова «Цыганковина» 1985г. и многие другие. Критик Л.З.Письман видит в игре ленинградских керамистов проявление одной из стадий модернизма. Игры ума в 1980-е гг. во многом определяют движение мировой керамики. Стилиевые поиски 80-х существенно раздвигают границы тем ленинградской керамики, техническая высота позволяет следовать мировым тенденциям, однако ленинградские художники не уходят в область концептуального искусства, сохраняя в керамическом творчестве баланс традиций и новаций. Элементы сложного понимания и преломления образов очевидны в работах ленинградских керамистов в сравнении с другими школами.

- Типичной особенностью ленинградской керамики оказалось стремление её представителей к самоорганизации, возникновение и существование на протяжении ее истории добровольных профессиональных творческих объединений, творческих групп керамистов («Одна композиция», «982°С», «Круг», «Кратер», постоянные участники симпозиумов «Шувалово» и пр.). Объединения эти умножали творческие усилия отдельных керамистов, и все они продвигали вперед развитие ленинградской керамики, придавая ему новые импульсы и стимулы.

- Особенностью развития ленинградской керамики являются неразрывные *связи и взаимодействие между разными поколениями художников—керамистов*, связанных между собой отношениями учитель – ученик – колле-

га, то, что делает эту школу живой, развивающейся изнутри. На протяжении всей истории кафедры Художественной керамики и стекла ее коллектив пополнялся выпускниками. Сложившиеся художники, представители ленинградской – петербургской школы возвращались в Альма-Матер, чтобы продолжить ее образовательные традиции. Сейчас можно говорить уже о третьем поколении преподавателей, бережно несущих и развивающих традиции кафедры Художественной керамики и стекла не только в своем творчестве, но и в учениках. Организация совместных выставок и симпозиумов керамистами разных поколений также говорит о неразрывности этих связей («Возвращение», «Встреча», «Шувалово» и др.).

– Особенностью ленинградской керамики является то, что этот феномен был осознаваем участниками и специалистами в процессе развития. Реакцией на это явление было появление многочисленных статей, дискуссий, монографий. Самосознание творческого пути художниками-участниками процесса, общественная и специальная критика были частью процесса. «Случайное явление не вызвало бы появления стабильного зрителя и целого потока дискуссий и статей, сопровождающих это искусство на всем пути его движения – от повышенной декоративности утилитарных вещей до станково-содержательных пластических форм».

Итак, анализ процесса развития ленинградской керамики позволил определить характерные особенности ее как явления в искусстве со своей спецификой, принципами и собственной эволюцией. Правомерно определение художественное направление – ленинградская керамика или «ленинградская школа».

Заключение

Начавшиеся во второе послевоенное десятилетие перемены в стране оказали серьезное влияние на подъем отечественного искусства. Окончание и развенчание культа личности всколыхнуло энергию общества. Множество ярких событий культурной жизни в короткий временной промежуток формировало творческую активность. Молодые художники, вступающие в жизнь, в этот период имели возможность увидеть разные пути, течения, направления мирового искусства, открыть для себя искусство перелома XIX – XX вв. И такие открытия происходили многократно. Поколение, пришедшее в искусство в конце 1960-х гг., благодаря проходящей «оттепели», затронувшей все сферы жизни общества, получило дополнительный толчок к раскрытию искусства в его многообразии. Все это подготовило подъем такого синтетического вида искусства, как художественная керамика, которая с середины 1950-х гг. все активнее выступала на городских, зональных, республиканских и всесоюзных выставках как отдельный вид декоративно-прикладного искусства и сразу привлекла внимание критиков и зрителей.

Социокультурная ситуация второй половины 1950-х – начала 60-х гг., благодаря всем этим событиям, стала уникальным периодом в истории нашей страны, плодотворно сказавшемся на развитии многих направлений в культуре и искусстве. Художественная промышленность была сферой, в которой происходили процессы формирования современного декоративно-прикладного искусства, в частности, искусства керамики. Во многом происходившие процессы были причиной появления нового поколения художников-прикладников в Москве и Ленинграде с творческой позицией, активизированной духом времени, творчество которых развернулось в последней трети XX в., став уникальным явлением в отечественной культуре.

1960-е гг. стали периодом формирования нового декоративно-прикладного искусства и заложили предпосылки его расцвета в следующие десятилетия в

силу воздействия комплекса факторов: социально-политических – «оттепель», экономических – изменения в архитектуре, новые требования к товарам народного потребления; социально-культурных – поиски новой эстетики «современного стиля» для нового современного человека. Дополнительным фактором для расцвета керамики стал мировой «керамический бум» 1960-х, в который СССР оказался вовлеченным после XX съезда, падения «железного занавеса» и других социально-политических изменений. К 1970 гг. вполне сложилась техническая база и эстетическая среда для устойчивого расцвета ленинградской керамики в последние десятилетия XX в.

В стенах ЛВХПУ им В.И.Мухиной, начиная с 60-х гг. XX в., формируется образовательная система, уникальная по своим параметрам. Практически все представители ленинградской школы керамики, как искусствоведческого понятия, являются выпускниками Школы, дающей профессиональное образование – кафедры Художественной керамики и стекла.

В 1970-е гг. происходило становление ленинградской керамической школы, как явления, связанного со всей российской, советской керамикой. Прояснялись особенности этого явления. Выставки наглядно демонстрировали эволюцию этого вида искусства в сторону расширения пластических и образных возможностей.

1980-е гг. можно считать временем окончательного сложения школы, ее принципиальных творческих установок, шлифовки найденных в 70-е гг. приемов. В это время некоторые критики видят признаки сближения уровня ведущих и молодых мастеров.

В 1990-х гг. реализуются художественные принципы, заложенные в Школе, а именно: почитание и развитие классических основ искусства, поиск и разработка новых идей, стремление к открытию новых возможностей в себе и в том материале, в котором работают, чувствование пульса времени и его особенностей. Однако годы экономических и социальных изменений в стране стали трудным периодом для керамики. Противоречивые тенденции времени

расслоили целостное явление ленинградской керамики. Новая петербургская керамика как комплексная, неоднородная система пока не определяется, как сложившееся художественное явление, вмещает в себя разные движения и традиции, в том числе – продолжение ленинградской школы. Рассматривая произведения, созданные ленинградскими керамистами за 1960-е — 1990-е годы, можно увидеть признаки возникновения, эволюции, а затем затихания развития явления.

Ленинградская школа, как система художественного образования, реализуемая в творчестве своих последователей, не имела связи с определенным стилевым направлением в искусстве, что позволило ей эволюционировать на протяжении полувека согласно предпочтениям времени.

Анализ индивидуального творчества ленинградских керамистов второй половины XX в. показал, что при всем многообразии авторских предъявлений, с 1960 – 70-х гг. складывается целостная картина художественной школы в искусстве керамики. Лидеры этого направления – выпускники второй половины 1960-х гг. формируют в своем творчестве образно-художественную систему декоративной керамики (или керамопластики); художники следующих поколений развивают и расширяют сферу этого вида декоративно-прикладного искусства. Выявляются общие черты явления. Прежде всего, это стремление к уникальным образным решениям, к эксперименту с пластикой, образом, техникой исполнения. Внимание к архитектурным и живописным выразительным качествам материала керамики, ее структуре и фактуре (в 1970-х определенный критиками, как «натурстиль», но являющийся по существу, не стилем, а принципом подхода к созданию объекта). Движение от образно-эмоционального начала к метафоре и интеллектуальной игре, при этом сохранение родовых черт керамики, ее связи с сосудом. Особую роль в определенности ленинградской керамической школы играет город, в котором они творят. Образ города пронизывает творчество многих ленинградских керамистов. Для некоторых это – бесконечно новая любимая тема (Н.С.Ротанова,

В.Н.Гориславцев, Н.Г.Савинова). В творчестве других авторов Петербург — Ленинград это не только визуальный ряд, воспитывающий глаз художника, чувство стиля и меры, сомасштабностью своих ансамблей, бесконечный ряд примеров бытования предметов искусства в среде обитания. Особая метафизическая атмосфера города города, влиявшая на творцов, в нем живущих, явленная еще в XIX веке, в графике мирискусников, поэзии — нашла отзвук в творчестве таких ленинградских керамистов, как В.С.Васильковский, Е.А.Задорин, М.А.Копылков, О.Л.Некрасова-Каратеева.

Феномен ленинградской керамики был осознаваем участниками и специалистами (критиками, искусствоведами, художниками) в процессе развития. Появление многочисленных статей, дискуссий, монографий, общественная и специальная критика, самоосознание творческого пути в авторских статьях и монографиях художников-керамистов были важной частью явления.

Анализ процесса развития ленинградской керамики позволил определить характерные особенности ее как феномена отечественного искусства со своей эволюцией, спецификой, принципами и художественными особенностями.

Библиография:

1. Адомонис Ю. Встречи керамистов в Вильнюсе. / сб. ст.: Сов. декоративное искусство - 76. Под ред. К.И.Рожественского. – М.: Сов. Художник. – С. 85-92.
2. Алексеев Б. К международной выставке художественной керамики. // Декоративное искусство СССР. – 1959, № 4. – С. 31-32.
3. Алексеев Б. Искусство сближает народы. На международной выставке современной керамики // Декоративное искусство СССР. – 1962, №6. С.15-16.
4. Алпатова И.А. Проблемы развития керамической мелкой пластики в СССР. / Искусство керамики : сб.ст. Ред.: Н.С. Степанян – М. : Советский художник, 1970. – С. 132-156.
5. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие. / Под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с., илл.
6. Андреева Л.В. Тенденции и принципы ("Керамика 75"). // Декоративное искусство СССР. – 1976, №3 – С.35-39.
7. Анненкова Л. Пути нашей керамики. // Декоративное искусство СССР. – 1983 №12, – С. 2-3.
8. Анциферов Н.П. Непостижимый город... – Л. :[б.и.]. 1991. – 335 с.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
10. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с., илл.
11. Архитектор художник Владимир Васильковский. Ред. Копылков М.А. Левандовский С.Н. – СПб.: Аврора-дизайн, 2006. – 199 с., илл.
12. Асеева Е.Е. Послевоенное абстрактное искусство в России (1950-80) : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 / СПб., СПбГУП, 2002, – 169 с.
13. Бабияк В.В. Русский учебный рисунок: Петербургская академическая художественная школа конца XVIII – начала XX века. – СПб.: Гиппократ,

2004. – 296 с., илл.

14. Базазьянц С.Б. Блеск и нищета декоративной керамики // Декоративное искусство СССР. 1972. № 1. – С. 31-34.

15. Басин Е.Я Двудликий Янус: О природе творческой личности. – М.: Полюс, 1996. – 171 с.

16. Беликова Л. Первородство керамики и реабилитация изобразительности. К итогам дискуссии. // Декоративное искусство СССР, 1981, № 10. – С. 9-12.

17. Блюм А.В. Как это делалось в Ленинграде. Цензура в годы оттепели, застоя и перестройки. 1953-1991. – СПб.: Академ. проект, 2004. – 296 с.

18. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с., илл.

19. Богатко Л.А. Материалы по истории кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА // Сб.: Материалы Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». Сост Г.Е.Прохоренко. СПГХПА, – СПб., 1997. – С. 213-218

20. Богуславская И.Я. Народное искусство или ширпотреб? // Декоративное искусство СССР, 1976, №6 – С. 21-23.

21. Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка. – Л.: Искусство, 1975. – 178 с., илл.

22. Богуславская И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов. / Сб. статей Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л. Художник РСФСР, 1981. – 399 с.

23. Боровский А.Д. Говорить о стилевой общности пока рано... // Декоративное искусство СССР. — 1981, №9. – С. 27-30.

24. Боровский А.Д. Керамика. // Декоративное искусство СССР. – 1981, №3 – С. 23-26.

25. Боровский А.Д. Ленинградская молодежная. (К 60-летию ВЛКСМ). //

Декоративное искусство СССР. – 1978, №10. – С.12.

26. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 704 с., илл.

27. Бубнова Е.А. Конаковский фаянс. – М. : Изобразит, искусство, 1978. – 232 с., илл.

28. В.Ф. Марков. Каталог / Сост. А.А.Татевосова. – Л.: Художник РСФСР. 1983. – 16 с.

29. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое лит. обозрение. 2001. – 368 с.

30. Василевская Е.В. На стыке двух видов. Керамопластика 1970-х годов. / Страницы истории отечественного искусства. XVI-XX века. Вып. VI, ГРМ. – СПб, 1999. – С. 60-68.

31. Василевская Н.И., Задорин А.Е., Мочалов Л.В. Обсуждение статьи К.А. Макарова "Натурстиль 70-х годов". // Декоративное искусство СССР. – 1979, №12 – С. 6-13.

32. Василевская Н.И. Фарфоровые розы Инны Олевской. // Декоративное искусство СССР. – 1974, №10 – С. 21-24.

33. Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X-XX веков. – М., 1974. – 294 с.

34. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.: Изд. Шевчук, 2002. – 290 с.

35. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

36. Владимир Васильковский. Альбом, под ред М.А.Копылкова. вст. ст. С.Н.Левандовский. – СПб.: Аврора-дизайн, 2005. – 200 с., илл.

37. Владимир Васильковский. Образы 30-х и воспоминания о художнике. Альбом, под ред М.А.Копылкова. – СПб.: Новая Нива. 2006. – 128 с., илл.

38. Владимир Гориславцев. Керамика. Альбом. Вст. ст. Л.Г. Крамаренко –

СПб.: СПб оркестр. 2010 – 190 с., илл.

39. Власов А.В. Творческая группа художников-керамистов "Одна композиция" как явление культуры Ленинграда (1977-1986 года). / Вопросы искусствознания и культурологии: сб. научных трудов преподавателей и аспирантов. Вып.4. – СПб.: СПГХПА, 2006. – С. 196-207.

40. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб. : ЛИТА, 2000.

41. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура) – СПб. : «Кольна», 1995.

42. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. – СПб. : Азбука – классика, 2005. – 320 с.

43. Воронов Н.В., Дубова М.М. Алмазная грань. – Л.: Лениздат, 1974. – 102 с., илл.

44. Воронов Н.В. Искусство, рожденное огнем. – М.: Сов. Художник, 1970. – 142 с, илл.

45. Воронов Н.В. Фрих-Хар. М.: Советский художник. 1975. – 152 с., илл.

46. Воронов Н.В. От «чистой» формы к изобразительности. // Декоративное искусство СССР. – 1973, №4. – С. 21-25.

47. Воронов Н.В. Стиль детских грез. // Декоративное искусство СССР. – 1981, №1 – С. 24-26.

48. Воронов Н.В. Тенденции развития современной керамики. / Искусство керамики. Сб. ст. под ред. Степанян Н.С. – М. : Советский художник. 1970 – С 6-56.

49. Воронов Н.В. Уникальное творчество и промышленность. // Декоративное искусство СССР. – 1968, №2 – С. 39-60.

50. Воронов Н.В. 20 лет спустя. (о выставке «Искусство и быт»). // Декоративное искусство СССР. – 1982, № 9 – С. 2-4.

51. Вострецова Л.Н. Духовный горизонт. Художники круга Кондратьева. Круг Кондратьева. Под ред. А.Андрушенко, СПб. : П. Р.П, 2005. — 24 с

52. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 480 с.
53. Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М. : Аграф, 2002. – 863 с.
54. Габриэль Г.Н. Симуни А.Б. Керамика в интерьере. // Декоративное искусство СССР. – 1985, №4 – С.38-40.
55. Габриэль Г.Н. Да внемлют же поэту веки. Фарфор Инны Олевской. // Наше наследие. 1990. №50-51. – С. 213-218.
56. Габриэль Г.Н. Экспериментальные выставки 1980-х: «Ювелирная пластика». // Вопросы искусствознания и культурологии. Вып. 4, СПб, 2006. – С.189-195
57. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – 368с.
58. Гадамер Г.Г. Истина и метод. – М. : Прогресс, 2003. – 699 с.
59. Герчук Ю.Я. Искусство «оттепели». 1954-1964. // Вопросы искусствознания X (1/97)
60. Герчук Ю.Я. Буря в стакане без дна. / О красоте и пользе. По страницам журнала "Декоративное искусство". М.: Советский художник. 1974. – С. 110-120.
61. Глазычев В.Л. Красота и польза декоративного искусства. // Декоративное искусство СССР. – 1969, № 8 – С. 122.
62. Гуревич Л. Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. – СПб. : Искусство - Санкт-Петербург, 2007. – 319 с.
63. Гуссерль Э. Идея феноменологии: пять лекций. / пер. с нем. Н.А.Артёменко. – СПб. : Гуманитарная академия. 2006. – 219 с.
64. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. – М. : Изд. «Русский язык», 1978.
65. Даниэль С.М. Михаил Копылков: скульптура в керамической транскрипции. // НОМИ 2008, №65
66. Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб. :[б.и.] 2002. – 304 с.

67. Долинин В.Э., Северюхин Д.Я. Преодоление немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953-1991. / Петербургские исторические записки. Вып.2. СПб.: Изд. им. Н.И.Новикова. 2003. – 136 с.
68. Зись А.Я. На подступах к общей теории искусства. – М. : ГИТИС, 1995. – 292 с.
69. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. / Авт.-сост. Лейкинд О.Л., Северюхин Д.Я. – СПб. :[б.и.], 1992. – 400 с.
70. Зудин А.Ю. Культура советского общества: логика политической трансформации. // Общественные науки и современность. 1999, №3. М., 1999. – С. 59-72.
71. Иванов Б.И. По ту сторону официального. Воспоминания и размышления о неофициальной культуре 1960-1980-х. / Петербургские исторические записки. Вып.9. – СПб. : Издательство имени Н.И.Новикова. 2005 – 176 с.
72. Из падения в полёт. Независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века. – СПб. :[б.и.], 2006. – 576 с., ил.
73. Изотова М.Д. Вещь в пространстве. // Декоративное искусство СССР. – 1985. № 2. – С. 30-31.
74. Изотова М.Д. Владимир Гориславцев – культура созерцания. // ДИ, 2006. №1 – С. 100-103.
75. Изотова М.Д. Итоги одной композиции. // Декоративное искусство СССР. – 1986, №12. – С. 29-34.
76. Изотова М.Д. «Натурстиль 70-х». «Круглый стол ДИ СССР» в Ленинграде. // Декоративное искусство СССР. – 1979, № 12 – С. 6-9.
77. Изотова М.Д. Одна композиция. Творчество, как свобода. // Мир музея. 1997., № 156, июль-август – С. 39-41.
78. Изотова М.Д. Михаил Копылков. М.: Сов художник, 1982. – 31 с., илл.
79. Искусство и быт. 1963-64. /Сб. ст. Вып. 2. М.: Сов. Худ., 1964 – 179 с.
80. Искусство и промышленность. Сборник статей под ред. В.П. Толстого ,

- К.М.Кантора — М.: Искусство, 1967. — 144 с.
81. Искусство керамики. Сборник статей под ред Степанян Н.С. М.: Советский художник, 1970 — 296 с., илл.
82. Каган М.С. Град петров в истории русской культуры. — СПб.: Паритет. — 479 с.
83. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
84. Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Л.: Художник РСФСР, 1962. — 160 с.
85. Калугина Е.О. Группа «Кратер». // Мир дизайна. 1996, №3-4. — С.54.
86. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — 560 с., илл.
87. Кантор В.И. О художественной направленности работы советской фарфоровой промышленности / Искусство керамики : сб. статей под ред. Н.С. Степанян. М.: Сов художник, 1970. — С.156-178
88. Кантор К.М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры.— М.: Искусство, 1967. — 279 с.
89. Кантор К.М. Людмила и Дмитрий Шущановы: О художественном образе быта в станково-прикладном искусстве. — М.: Сов. Худ., 1982. — 199 с.
90. Кантор К.М. Полезное и прекрасное в прикладном искусстве. // Декоративное искусство СССР. — 1958. №6 — С. 33-38.
91. Кантор К.М. Споры и художественная практика. // Декоративное искусство СССР. — 1970, №10 — С. 141-157.
92. Капелян Г.Д. Тенденции развития. // Декоративное искусство СССР. — 1968, №6 — С. 2-5.
93. Керамика СССР. изд. Художественного фонда Литовской ССР, Вильнюс, 1971, — 18 с.
94. Коваль Р.М. Покой и тревога в рельефах А.Сошинской. // Декоративное искусство СССР, 1978, №12, — С. 20-23.

95. Коллекция. Международная выставка керамики. Буклет-каталог выставки в Музее декоративно-прикладного искусства СПГХПА. – СПб., 1998.
96. Копылков М.А. «Одна композиция». 1977-1986. / Ленинград.70-е в лицах и личностях. Сост. Скобкина Л.А. – СПб., 1999. – С. 134-136.
97. Копылков М.А. Изотова М.Д. «Одна композиция». СПб.: Новая Нива, 2011. – 320 с., илл.
98. Копылков М.А. Открытая школа. // Автобус. 2004, №5. – С. 16-19
99. Копылков М.А., Цивин В.А. «Пути нашей керамики». Из писем художников // Декоративное искусство СССР 1984, №7. – С. 36-37
100. Кочнева Н.С. Роспись фарфора. – СПб. СПбИСИ. 1995. – 136 с., ил.
101. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. –160 с., илл.
102. Крамаренко Л.Г. «Одна композиция» ленинградских керамистов. // Декоративное искусство СССР. – 1980, №11– С. 12-13.
103. Крамаренко Л.Г. Анна Максимовна Ефимова. 1897-1962. М.: Художник РСФСР, 1980 – 134с., илл.
104. Крамаренко Л.Г. Владимир Михайлович Городецкий. Художник РСФСР, 1976 – 23с., илл.
105. Крамаренко Л.Г. Город в юбилейной глазури. Керамика Владимира Гориславцева. / Газета "Культура" № 14 (7373) 10 – 16 апреля 2003 г.
106. Крамаренко Л.Г. Декоративность как самоцель. // Декоративное искусство СССР, 1972, № 1 – С. 24-25.
107. Крамаренко Л.Г. Декоративность современной керамики. // Декоративное искусство СССР. – 1962, №10 – С. 12-13.
108. Крамаренко Л.Г. Керамика вышла на улицы. // Декоративное искусство СССР, 1967, № 4 – С.11-16.
109. Крамаренко Л.Г. Заметки о московской выставке. // Декоративное искусство СССР, 1974, № 4 – С.10-13.
110. Крамаренко Л.Г. Вторая выставка "Московская керамика". Осмысление

опыта. // Декоративное искусство СССР. – 1984, № 9 – С. 32-38

111. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века (К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды): дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / М., РГБ ОД. 2004. – 242 с.

112. Красильникова Т.В. "Современный стиль" в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: дис. канд. искусствоведения: 17.00.09 / М., РГБ ОД. 2004. – 327 с.

113. Круглый стол «ДИ СССР» на ЛФЗ. Ленинградский фарфор – синоним качества. // Декоративное искусство СССР. – 1984, № 3 – С. 3-18

114. Крюкова И.А. О природе декоративного искусства. / Советское декоративное искусство. 73/74. Сб. ст. сост. Н.С. Степанян. М.: Советский художник. 1975. – С. 19-25.

115. Крюкова И.А. Стилистические особенности современной советской керамики. / Искусство керамики. Сб. ст. под ред. Н.С. Степанян М.: Советский художник. 1970. С. 56-80.

116. Кума Х. О национальных школах. ("Керамика 75"). // Декоративное искусство СССР. – 1976. № 3 – С. 40

117. Лансере А.К. Владимир Сергеевич Васильковский. М.: Художник России, 1992. – 141 с., илл.

118. Ленинград.70-е в лицах и личностях / Сост. Л.А. Скобкина. – СПб., 1999. – 152 с.

119. Литвинова Ж.П. Искусство вечных красок. Уроки творчества художника керамиста П.К.Ваулина. // Стр-во и архитектура Лен. 1976. № 8. – С.8

120. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство СПб, 1998.– 704 с.

121. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева, предисл. С.М.Даниэля – серия «Мир искусства». – СПб.: Академический проект, 2002. – 554 с.

122. Лысюк В.К. Художественный образ и его пластическое воплощение. – СПб.: Борей-Арт, 2001. – 201 с.

123. Макаров К.А. "Натурстиль" 70-х годов. // Декоративное искусство СССР. – 1979, №2 – С. 21-26.
124. Макаров К.А. Декоративное искусство в ансамбле города. / Советское декоративное искусство. Очерки. 1945-1975. Т. 2. 1989. – М.: Иск. – С. 227-250.
125. Макаров К.А. Керамика РСФСР. / Советское декоративное искусство. Очерки. 1945-1975. Т. 2. 1989. М.: Искусство. – С 87-96.
126. Макаров К.А. Наши критерии. // Декоративное искусство СССР. – 1967, №11 – С. 11-16.
127. Макаров К.А. Новые формы, новые жанры. // Декоративное искусство СССР. – 1969. №1 – С. 27-31.
128. Макаров К.А. Проблема традиций в советской керамике. / Искусство керамики. Сб.ст. под ред. Степанян Н.С. М.: Сов. Худ. 1970 – С. 80-106.
129. Макаров К.А. Советское декоративное искусство. М.: Советский художник, 1974, М., – С. 167-232.
130. Макаров К.А., Некрасова М.А. Декоративно-прикладное искусство 60-х – 70-х годов. / В кн.: Искусство народов СССР 1960 – 1977 годов. Т.9. Кн.1.М., 1982, С – 131 - 150.
131. Малкова О.П. Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910-1950-х гг. Социокультурные и пластические аспекты. (на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств) : дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 / СПб., 2006. – 282 с.
132. Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв. Автореферат дис. док. Искусствоведения: 17.00.04 / М. 2008 МГХПА им. С.Г.Строганова. – 47 с.
133. Маркин Ю.П. От горшка – к метафоре и иронии. // Декоративное искусство СССР. – 1988, №7 – С. 36-38.
134. Махрова Э.В. Художественно-педагогическая школа: к определению понятия. / Российские художественно-педагогические школы в истории и со-

временности. Сборник мат. всероссийской научно-практической конференции. Вып.3. СПб.: НОУ «Экспресс» 2010. – С.10-13

135. Мейланд В.Л. «Суровые» и «другие» // Наше наследие. 2001. — № 56. — С. 198—207.

136. Мейланд В.Л. Керамический оазис. // Декоративное искусство СССР. — № 5, 1989. — С. 2-7.

137. Мелик-Пашаев А.А. Мир художника. — М.: Прогресс-традиция, 2000. — 271 с.

138. Митрофанов К.М. Современная монументально-декоративная керамика. М., Искусство, 1967. — 182 с., илл.

139. Михаил Копылков. Альбом. Авт. текста и сост. Изотова М.Д. М.: Сов. Художник, 1982 — 31с., илл.

140. Михайловская К.А. Цветущий кобальт.- М.: Сов. Россия, 1980. — 224 с.

141. Мочалов Л.В. Взгляд в ретроспективе с личными воспоминаниями. // Художник Петербурга. — 2001. № 6 (февраль-март). — С. — 12.

142. Музей прикладного искусства. Таллин. Путеводитель. Сост Тедер И. Таллин, Периодика. 1985. — 72 с., илл.

143. Мусина Р.Р. Традиционная керамика. Альбом-монография — М.: Интербук — 96 с., илл.

144. Мусина Р.Р. Традиционная отечественная керамика 1920-1980-х годов. (Особенности развития и художественное своеобразие) Автореферат. дис. канд. искусствоведения 17.00.04 / М., МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010. — 24 с.

145. Мусина Р.Р., Федорова З.С. История художественной керамики. Учебное пособие. — М.: Издательство МГХПА им. Строганова — 256 с.

146. Некрасова-Каратеева О.Л. Музей и кафедра, к вопросу о взаимодействии. // Сб. матер. Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». Сост Прохоренко Г.Е., СПГХПА. СПб. 1997. — С.207-212

147. Некрасова-Каратеева О.Л. Подготовка керамистов в СПбГХПА им. А.Л.Штиглица: Копирование исторических образцов. / Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII-XXI вв.: предприятия. Коллекции. Эксперты. Мат. межд. Научно-практич. конференций. 2007-2009. СПб 2010 – С. 266.
148. Немчинова Д.И. И мастерство и вдохновение. / «Смена» № 103 от 4 мая 1986 г
149. Немчинова Д.И. Раскин А. Изыски или поиски? / «Смена» от 4 июня 1987 г.
150. Немчинова Д.И. Синяя птица Натальи Ротановой. // Декоративное искусство СССР. – № 1, 1984. – С. 42-43
151. Немчинова Д.И. Двенадцать композиций Михаила Копылкова. // Декоративное искусство СССР. – № 2, 1982. – С. 24-27
152. Немчинова Д.И., Раскин А.Г. Керамика на перепутье. // Декоративное искусство СССР. – № 12, 1987. – С.14-19 .
153. Никифорова Л.Р. Родина русского фарфора. – Л.: Лениздат, 1979. – 28 с., илл.
154. Новый художественный Петербург: справ.-аналит. сб. / Междунар. благотворит. фонд им. Д. С. Лихачева; общ. ред. и сост. О.Л. Лейкинд, Д.Я. Северюхин. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004. – 628 с.
155. О красоте и пользе. По страницам журнала "Декоративное искусство". Сост. Л.Г. Крамаренко. М.: Советский художник. 1974. – 190 с, илл.
156. Овсянников Ю.М. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. – М.: Сов. Художник, 1967. – 208 с., илл.
157. Овсянников Ю.М. Русские изразцы. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 135 с., илл.
158. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Около 57000 слов. – М.: Русский язык, 1987. – 749 с.
159. Остроумова М.Д. Лирические образы. // Декоративное искусство СССР. – 1974, №8. – С.17-22.

160. Павлинская А.П. Пути нашей керамики. // Декоративное искусство СССР. – 1984, №5. – С. 24-25.
161. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. / Перевод с англ. В.В.Симонова. – СПб.: Академический проект, 1999. – 394 с.
162. Письман Л.З. Ленинградская керамика 1970-1980 х. гг. в контексте постмодернизма // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов – СПГХПА СПб. 2005. – С. 80-85
163. Платонова Ю. Во власти Мельпомены. // Декоративное искусство СССР. – 1978, №2. – С. 24-27.
164. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. – Москва: ПАССИМ, 1995. – 156 с.
165. Померанцев В.М. Об искренности в литературе. // Новый мир. 1953, № 12, – С. 218-219.
166. Проблемы народного искусства: сб. статей. / под ред М.А. Некрасовой, К.А.Макарова. – М.: Изобр. Искусство, 1982. – 137 с., ил.
167. Пруслина, К.Н. Русская керамика (конец XIX начало XX века). – М.: Наука, 1974. – 133 с., илл.
168. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1968. – 271 с., илл.
169. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. – М.: Сов. художник, 1978. – 237 с., ил.
170. Раппопорт Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1968. – 272 с.
171. Романова Л.Ф. О ДТХ в Дзинтари. // Архитектура. № 1, 2007.
172. Рождественский К. Международный симпозиум в Вильнюсе и выставка «Керамика СССР». // Декоративное искусство СССР, 1972, №1. – С.4-6.
173. Русское декоративное искусство, т. 3. Девятнадцатый - начало двадцатого века. – М., 1965, – 434 с
174. Салтыков А.Б. Избранные труды. Предисл. М.Некрасова – М.: Сов. ху-

дожник, 1962. – 728с., илл.

175. Салтыков А.Б. Передовая статья // Декоративное искусство СССР, 1957, №1. – С.2-4.

176. Салтыков А.Б. Массовость и уникальность. // Декоративное искусство СССР. – 1958. №3 – С. 1-6.

177. Салтыков А.Б. Пути развития советской керамики. // Декоративное искусство СССР. – 1969, №12 – С. 3-5.

178. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. – М.: Просвещение, 1968. – 296с., илл.

179. Санкт-Петербург – Шувалово: IV симпозиум по керамике, 1999. Каталог. / Авт. вступ. ст. Бородина Т. – Финляндия: KeraPro Oy, 1999. – 56 с., илл.

180. Северюхин Д. Я. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. Серия: Петербургские исторические записки. Вып.4. – СПб.: Изд. имени Н.И.Новикова. 2003. – 77 с., илл.

181. Симуни. А.Б. Александр Задорин. // Декоративное искусство СССР. – 1989, №3 – С. 8-10.

182. Смирнов Б.А. Кризис? Чего? // Декоративное искусство СССР. – 1969, №12 – С. 27-29.

183. Смирнов Б.А. Художник о природе вещей. – Л.: Художник РСФСР. 1970. – 186 с., илл.

184. Советское декоративное искусство 73/74. Сб. ст. Сост. Степанян Н.С. – М.: Советский художник, 1975. – 152 с.

185. Советское декоративное искусство 75. Сб. ст. под ред. К.И. Рождественского. – М.: Советский художник, 1976. – 191 с.

186. Советское декоративное искусство - 76. Сб. ст. Сост. Н.С. Степанян, В.Р. Аронов. – М.: Советский художник, 1975. – 279 с.

187. Советское декоративное искусство - 77/78. Сб. ст. Сост. Н.С. Степанян – М.; Советский художник, 1980. – 287 с.

188. Советское декоративное искусство. Вып. №8, Сб. ст. Сост. Т.К. Стри-

- женова, Л.Я. Супрун – М.: Советский художник, 1986 – 276 с.
189. Советское декоративное искусство. Очерки. 1945-1975. Т. 2. 1989. – М.: Искусство. – 258 с., илл.
190. Современное искусствознание: Методологические проблемы. – М.: Наука, 1994, – 255 с.
191. Сталинская Е.П. "Деревня художников" как художественно-творческий феномен отечественного искусства рубежа XX-XXI веков. / Вопросы искусствознания и культурологии: Сб. научных трудов преподавателей и аспирантов. Вып.4. СПб.:СПГХПА, 2006. – С. 207-214.
192. Стекло и керамика в пейзаже. / Каталог. сост. Е.А.Власова. Елагино-островский дворец-музей. – СПб., 2010. – 141 стр, илл.
193. Степанян Н.С. Вчера и завтра декоративного искусства. // Декоративное искусство СССР. – 1971, №3. – С. 159-184.
194. Степанян Н.С. Керамика других союзных республик. / Советское декоративное искусство. Очерки. 1945-1975. Т. 2. 1989. М.: Искусство. – С. 97-102
195. Степанян Н.С. Конаковский фаянс. / Искусство керамики. Сб.ст. под ред. Степанян Н.С. – М.: Сов. художник. 1970. – С. 106-132.
196. Степанян Н.С. Новые тенденции в области формообразования. / Советское декоративное искусство 1973/74. – М.: Сов. Худ. 1975. – С. 191 -198.
197. Степанян Н.С. Пути продвижения авангардной пластической формы в советское искусство 1960-х годов. / Сб. статей. XX век: Эпоха. Человек. Вещь. Сост. Соснина О.А. - М.: Новый индекс, 2001. – С. 148 -155.
198. Степанян Н.С. Расширение фронта действия. Керамика 75. // Декоративное искусство СССР. – 1976, №3. – С. 41-42.
199. Степанян Н.С. Художественная керамика в архитектуре. // Искусство керамики. Сб. ст. под ред. Степанян Н.С. М.: Сов. Худ. 1970. – С. 178-198.
200. Степанян Н.С. Художественная керамика в архитектуре. / Сб. ст.: Искусство керамики. М.: Советский художник, 1970. – С. 178-197.
201. Сто (100) имён в современном искусстве Санкт-Петербурга: Справоч-

- ник./ Под общ. ред. Е. Коловской. – СПб, 1997. – 225 с., илл.
202. Страницы истории отечественного искусства XVI-XX века. ГРМ. Выпуск XIV. – СПб. 2007. – 198 с.
203. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера: 1930-е - первая половина 1940-х годов.: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / М. 2008. Гос. ин-т искусствознания, 233 с.
204. Терминологический Аполлон. Словарь художественных терминов. – М.: Элис Лак. 1990. – 736 с.
205. Тихомирова М.А. На ленинградской выставке. // Декоративное искусство СССР. – 1963, №4. – С. 36-39.
206. Тубли М.П. Эльвира Еропкина: Фарфор, керамика. — СПб: Алаборг, 2009. — 216 с., илл.
207. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с., илл.
208. Федорова З.С. Декоративные возможности облицовочной керамики. / сб.ст.: Искусство керамики. М.: Сов. художник 1970. – С. 224-242
209. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989. – 815 с.
210. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству / Священник Павел Флоренский (Сост. игумен Андроник (А.С.Трубачёв) и др.) – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 335 с., илл.
211. Фролов В. А. Особенности творческого почерка художника-керамиста П.К. Ваулина. // Петербургская мозаика. СПб.: РИИИ. 2006 г. – С. 151-169.
212. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Пер. с нем. СПб. 2001. – 442 с.
213. Художественная промышленность / Очерки. под ред. Пронина А, Степанян Н.С. Советское декоративное искусство. 1945-1975. Т. 2. – М.: Искусство. 1989. – С. 190-202.
214. Художники группы восьми. «Лестница». / Каталог. Вступ. статья: А. Заславский. – СПб., 2002.

215. Цивин В.А. Комментарии. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – 472 с., илл.
216. Цивин В.А. Скульптура. – СПб.: Аврора-дизайн, 2008 г. – 421 с., илл.
217. Человек, предмет, среда. / Декоративно-прикладное искусство 60-70-х годов. Сб. ст. под ред. Толстого В.М., – 1980. – 255 с., илл.
218. Черейская М.И., Серебренников В.С. Керамика в современной квартире. – Л.: Художник РСФСР, 1969. – 122 с., илл.
219. Чижова И.Б. Нина Павловна Славина. – Л.: Художник РСФСР, 1988г. – 180 с., илл.
220. Читая Пушкина. Художник-архитектор Владимир Васильковский. 1921-2002. / Каталог. Вступ ст. Копылков М.А. СПб., 2002. – 8 с.
221. Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: Текст лекций. – СПб: СПбГТУ, 1995. – 137 с.
222. Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла.- Л.: Изд-во ЛИСИ, 1982. – 144 с.
223. III Международный симпозиум по керамике. Санкт-Петербург, Шува-лово, 1997. Каталог. / Вступ ст. Е.И. Оминина – СПб.: ПиК, 1997. – 36 с., ил.
224. II выставка «Московская керамика». 1984. Каталог. Авт. вст. ст. Мака-ров К.А. М.: Сов. Художник, 1984. – 72с., илл.
225. III выставка «Московская керамика». Выставка работ. 1989. Каталог. / Вст. ст. Крамаренко Л.Г. Сост. Григорьева О.В. М.: Сов. Художник, 1989. – 96 с., илл.
226. 50 лет ЛОСХ. Ленинградцы о своей выставке. // Декоративное искусство СССР. – 1982, №11 – С.18-22.

Иностранные источники:

227. "Les emaux dans la ceramique actuelle", Каталог международной выставки керамики, Музей Артана, 1965, Женева, Швейцария.
228. "Troisieme biennale internationale de ceramique d`art". Каталог выставки;

1972, Валлорис, Франция; – 260 с.

229. "XXXI Concorso internazionale della ceramica d'art contemporanea". Каталог 1973, Фаэнца, Италия, – 250 с;

230. "Contemporary East European Ceramics" Каталог, 1992, Филадельфия, США; – 142 с.

231. "XXXIII Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea", 1975, Фаэнца, Италия, с. 117.

232. Vladimir Vasiljkovskii. The inventive beginning in the creative works of Leningrad artists. //The Studio Potter/ USA. December, 1988, с. 2-5.

Материалы публикаций в Интернет:

233. <http://www.iemrams.spb.ru/russian/library/vaulinru.htm> / – Петр Ваулин — керамист. – 11. 09 2010.

234. www.zaozerye.ru/ – Официальный сайт «Деревни художников». – 12.06.2007.

235. <http://xz.gif.ru/numbers/45/60-e/> – Ельшевская Г. 60-е: конфигурация пространства. Художественный журнал. № 45/46 – 2002. – 17.08.2008.

236. <http://xz.gif.ru/numbers/51/52/surovo/> – Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция. Художественный журнал. № 51/52 – 2003. – 28.09.2008.

237. <http://www.worldart.ru/about/archive/19/783> / – Даниэль С.М. Михаил Копылков. Скульптура в керамической транскрипции. – 12.11.2010.

238. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2006-79.php> / – Прохоренко Г.Е. Музей после революции // Наше Наследие № 79-80, 2006. – 7.02.2010.

239. http://www.di.mmoma.ru/history/articles/fragment_zapisi_vospominanij_kanrla_kantora/ – К.В.Кантор. Интервью журналу «ДИ», 2003. № 3—4. 25.03.2011.

240. <http://www.p-10.ru/texts/shehter/> – Татьяна Шехтер. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) Очерки истории. – 19.10.2010