



Заместитель руководителя Северо-Западного  
регионального центра — старший вице-президент  
Банка ВТБ Юрий Левченко

Поддержка российских образовательных учреждений является одним из важных направлений социальной деятельности Банка ВТБ. С Академией Штиглица мы реализовали уже много проектов. Уверены, итоги международной конференции достойно представят работы и исследования петербургских мастеров и позволят изучить опыт зарубежных коллег для дальнейшего развития новых направлений отечественного искусства стекла и керамики, а также для популяризации художественного образования и эффективной подготовки художников для производств.



Заведующий кафедрой художественной керамики и стекла, доцент С.Е. Сухарев

В год юбилея кафедры художественной керамики и стекла хочется вспомнить с благодарностью наших учителей, стараниями которых были сформированы основы образовательной программы и принципы воспитания молодых художников для производства. В период становления кафедры закладывались основы профессиональной подготовки, вырабатывалась определенная система ценностей. И в настоящее время преподаватели и учебные мастера поддерживают и развивают традиции передачи знаний, опыта и мастерства сегодняшним студентам, выбравшим путь художника декоративного искусства.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
имени А. Л. Штигилица

## **ИСКУССТВО КЕРАМИКИ И СТЕКЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Материалы международной научно-практической конференции  
6–8 октября 2015 г.

*Сборник научных статей*

Санкт-Петербург  
2016

УДК 745  
ББК 85.12  
И86

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

Рецензенты:

*Вячеслав Вячеславович Бабияк*, доктор искусствоведения, профессор кафедры рисунка РГПУ им. А.И. Герцена

*Анна Викторовна Тарханова*, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, хранитель фонда керамики и современной керамики Елагиноостровского дворца-музея СПб ГБУК ЦПКиО им. С.М. Кирова

И86

**Искусство керамики и стекла в современном мире**: материалы междунар. науч.-практ. конф., 6–8 октября 2015 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»; ред.-сост. С.Е. Сухарев, А.О. Котломанов. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2016. — 128 с. : ил.

ISBN 978-5-9907397-9-6

Сборник состоит из текстов выступлений, прозвучавших на международной научно-практической конференции, посвященной 60-летию объединения кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА им. А.Л. Штиглица. В материалах освещаются проблемы развития декоративно-прикладного искусства и художественно-промышленного образования. Сборник адресован преподавателям и студентам художественных вузов, а также всем интересующимся вопросами художественной культуры и высшего образования.

ISBN 978-5-9907397-9-6

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2016

А.С. Бугровская

## СООТНОШЕНИЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКЕ РОССИИ

На протяжении XX столетия искусство керамики прошло путь от преобладания утилитарного предназначения до свободного выражения интеллектуальных поисков художников в арт-объектах, инсталляциях, перформансах и видео-арте, а в XXI веке стало органичной частью нового образа художественного пространства России.

В творческой практике керамистов проявлен широкий потенциал новаторских тенденций в декоративном искусстве и новый взгляд на богатство художественного прошлого. Сегодня в ней наглядно отражены все сложные и противоречивые культурные процессы и метаморфозы современного мирового искусства. Параллельно существуют противоположные по своим эстетическим установкам творческие поиски разномасштабных, непохожих художников. Примерами тому могут служить О. и О. Татаринцевы, Н. Хлебцевич, И. Мазанова, Е. Хлендовская, В. Решетников с их стремлением к аскетичности геометрических форм и ярким локальным цветам и, с другой стороны — утонченная палитра и изысканность композиционных решений в творчестве В. Малолеткова, В. Ореховой, М. Фаворской и Ю. Леонова.

Особую ценность древний материал обретает в условиях века развитых технологий, безграничных возможностей репродуцирования, копий и реминисценций. Очевидно, что керамика с ее тысячелетней историей, особым пластическим языком и индивидуальностью метода ручной формовки тяготеет к традиции. Проявление традиции можно рассматривать с разных точек зрения: это и предметность, и модернизация творческого вектора ведущих керамических школ, и неизменное присутствие изначальной для материала формы сосуда, и возрастающий сегодня интерес к древним технологиям дровяных обжигов. На современном этапе развития искусство проявляет интерес к древнему миропониманию с его объектами-знаками, философией процесса создания предмета искусства и взаимодействию со стихией.

Искусство диалогично по своей сути, это всегда «разговор» о вечных ценностях и технологический эксперимент. Путь худож-

ников, обращенных к творческому переосмыслению художественного опыта минувших эпох, являет собой особый вектор развития. На традицию накладывается современный взгляд, и этот синтез рождает новую традицию. Основой новаторских пластических решений по-прежнему остаются общечеловеческие ценности и глобальные символы, которые открывают зрителю все новые и новые возможности древнейшего материала.

Одним из ярких примеров обращения к мировому художественному наследию и мифотворчеству являются произведения Вероники Ореховой — выдающегося мастера, связанного с важнейшими открытиями в декоративной керамике 1970–1980-х годов. Авторская манера Ореховой — синтез пластического дара, тонкого чувства ритма и виртуозного мастерства рисовальщика и живописца. Она работает на контрастах фактур чистой терракоты, ангобов и глазурей, совмещает криволинейные и прямые поверхности. В технике росписи керамическими красками по сырой эмали она создает прелестные, ироничные по своей пластике наброски-импровизации.

В сюжетах росписей художница ведет диалог с культурами прошлого, объединяя персонажей различных мифов и эпох. Например, в одном сюжете встречаются Кентавр и Ангел, и на подобных философских сопоставлениях — гротеске и иронии — возникает ее авторская мифология, метафоричность, символика и драматургия.

На основе художественно-образного контраста фантастических соприкосновений далеких друг от друга пластов культуры в сюжетах росписей Ореховой выявляется их глубинное единство, когда известные мифологические сцены наполняются понятными зрителю земными эмоциями. Например, в композиции «Суд Париса» художница работает, подобно режиссеру, и в результате мифы и легенды становятся реальными событиями.

В творчестве художницы прослеживается несколько направлений: литературно-мифологическое, образно-пластическое и ретроспективное (античное наследие, творчество Феофана Грека, Сандро Боттичелли, Марка Шагала, Пауля Клее и др.). Традиция и преемственность для Ореховой воплощается в первую очередь в реминисценциях античного наследия как критерия совершенного. Так рождаются ее реплики греческих амфор, гидрий, пелик, асков. Возникает драматичное противостояние статичных ретроспективных

форм и экспрессивной современной живописи, а в композициях росписей преобладает динамика (например, стремительно подхватывающая птицу счастья кентавресса, летящие кони и пегасы).

Несмотря на влияние глобализации, важной тенденцией в российской керамике остается интерес к традициям народной культуры. Начало новаторских творческих поисков в этом направлении пришлось на середину 1970-х годов, времени утраты чувства истоков и сакральных смыслов. Обращение к архетипическим образам в возрождении утраченного и забытого прослеживается не только в искусстве керамики тех лет, но и в литературе писателей-деревенщиков и в кинематографе. Само движение искусства требовало возвращения к вечному.

В поисках корневой культуры, узловой связи природы с сущностью человека современные художники часто обращаются к памятникам народного словесного творчества и к памятникам материальной культуры, отображающим синкретическое представление наших предков о мире. Архетип как первичный образ, положенный в основу мифов, фольклора и культуры в целом, все чаще возникает в сюжетах современных художников-керамистов. В качестве ярких примеров приведем творчество А. Камардина (Тверь), С. Воробьева (Москва), Г. Сметаниной (Рязань), Е. Расторгуева (Москва), Г. Визель (Ханты-Мансийск). Различное воплощение схожих образов в едином материале нередко носит отпечаток регионального колорита.

В московской школе керамики наиболее ранним обращением к острому и выразительному языку красок и форм фольклора стало творчество Е. Расторгуева. «Кентаврик из Городца», «Мужик с русалкой», «Выпускатель птиц», «Чаепитие» и другие сказки-аллегии, гротески, сценки провинциального быта — характерные сюжеты его необычных произведений. Керамика Расторгуева основана на традиции народной игрушки, в ней прослеживается предельная обобщенность форм и деталей. Так новое развитие пластики народных форм возвращает зрителей к истокам.

Мотивы традиционной игрушки возникают и в произведениях талантливой рязанской художницы Г. Сметаниной. Ведущие образы в ее творчестве — архаическая модель мироздания, славянское Древо жизни, мифологические образы животных, солярная символика (серии «Дивный сад» и «Предстоящие животные»). Многозначи-

тельное содержание сконцентрировано в ее работах, форма которых обобщена до уровня знака.

Ведущая тема в творчестве А. Камардина — бытие и мироощущение русского человека. Художник объединяет мифических существ и персонажей народных песен и прибауток, праздничные фольклорные образы и деревенские мотивы. Со временем доминантой в творчестве мастера становятся монументальные пространственные композиции, в которых главную роль играет синтез пластики и активного цвета. Пример тому серия «Ах да Ох» (2010) и декоративные скульптуры серии «Прибаутки» (2009). Опираясь на традиции русского лубка, художник создает работу по мотивам местных частушек «Тверские козы» (2007). В характеристике фигур композиции «Тверичанки» (1995) преобладает органичность крестьянской модели мироздания, в пластическом решении — монолитность формы, мажорное звучание цвета ассоциируется с ярким колоритом русского народного костюма. Художник творчески интерпретирует орнаментальные мотивы вышивки, создавая сложный ритмический рисунок в технике росписи подглазурными красками по белой эмали. Уважение к древнерусской художественной традиции не мешает мастеру убедительно использовать формальный язык современного искусства.

Мифы коренного населения Полярного Урала и Западной Сибири обретают зримое воплощение в работах Г. Визель. Художнице интересны таинства старинных обрядов и героическая романтика северного фольклора, в чьей поэтической красоте древние народы выразили свое чувство прекрасного. Боги и духи — бесконечная тема, для воплощения которой художница находит предельно лаконичную форму. Символ ее творчества — триада «человек — зверь — птица», пронизывающая традиционное искусство коренных народов и олицетворяющая вечный круговорот жизни, где связь верхнего, среднего и нижнего миров нерушима. Колорит каждого произведения не только выполняет функцию выражения художественного замысла автора, но и является символическим отражением специфики культа того или иного божества. С помощью изысканно подобранной палитры цветных глазурей, солей и металлических окислов Г. Визель создает тонкую мерцающую роспись по фаянсу. Г. Визель часто объединяет различные вариации на одну тему в циклы. Таковы серии

«Северные фантазии», «Праздник медведя», а также «Эхо предков» (1989) — декоративная композиция, состоящая из девяти предметов, декорированных характерными архаичными орнаментами.

Обращение художников к народной традиции дает ей дальнейшее развитие. Художники, обладая узнаваемым творческим почерком, интерпретируют ценности народного искусства в современной керамике, раскрывая их в обновленном значении и приближая зрителя к сакральному пониманию истоков и корней народа.

Противоположный вектор развития приобретают новаторские эксперименты и поиски в русле приближения авторской керамики к концептуальному искусству. В современной российской керамике ярчайшим образцом дизайнерского направления в решении предметных форм и объектов стало творчество О. и О. Татаринцевых. Формирование их узнаваемого творческого метода совпало со становлением актуального искусства в России. В абстрактных геометрических композициях художников преобладает конструктивный метод мышления, синтез монументальных крупных форм с архитектурным пространством. Четкая ритмичность образуется локально окрашенными поверхностями. Объекты Татаринцевых, составленные из простых элементов-модулей, становятся убедительными метафорами повседневных городских ритмов.

Многообразие в пространстве современной культуры нашей страны, появление сложных, неожиданных явлений и открытий в области технологии, активное внедрение медийных возможностей в область искусства влекут за собой существенное преобразование художественно-пластического языка на фоне возникновения новых идей, образов, а главное, явного изменения ценностных критериев и смыслов творчества.

Потребность в изменении пластического языка керамики отразилась в форматворческих экспериментах художников, осмыслении современного мира, пространства и времени, в поиске новых форм отражения реалий. Изображения важных событий и размышления о прошлом все чаще получают свое воплощение в керамическом материале. На примере керамических произведений Н. Хлебцевич заметно влияние на современную российскую керамику «контекстуализма» — направления современного искусства, исследующего взаимосвязи предметов, пространств и объектов, утверждающего

существование произведений художника в синтезе с его биографией, окружающим пространством и временем создания. Хлебцевич с успехом создает инсталляции в технике rarerclay и других экспериментальных материалах, а также активно использует современные медийные технологии. Размывание границ искусства, как закономерная тенденция, явно прослеживается в творчестве А. Пашт-Хана, синтезирующего видео-арт и искусство керамики, и в творчестве Хлебцевич, широко использующей медийные средства выразительности.

Одной из основных тенденций современной керамики становится движение от предметного начала, функциональности предмета к арт-объекту. Композиционные и образно-пластические решения часто строятся на основе интеллектуальной игры, концепции автора. В свою очередь, появление таких форм как арт-объект, инсталляция, видео-арт, перформанс, повлекло за собой возникновение созвучной им образно-пластической системы, что стало основой преобразования художественного языка. Для зрителя сегодня весьма важно разглядеть за внешним контекстом завуалированные смыслы «второго плана» и способы их переоценки в новом художественном пространстве. Восприятие произведения как целостного художественного пространства часто рассчитано на подготовленного зрителя, обладающего специфическими знаниями.

Произведения молодых российских художников-керамистов не отмечены печатью дегуманизации (чего нельзя сказать о современной европейской художественной керамике), скорее наоборот – им присущ повышенный интерес к личности, ее внутреннему миру. Выпускница строгановской школы Д. Суровцева создает сложные пространственные инсталляции на основе пластики природных форм, сочетая неглазурованный фарфор и текстильные нити. То же можно сказать и о российских представителях на международной биеннале керамики в Валорисе 2014 года — Н. Хлебцевич, О. и О. Татаринцевых, группе АЕС+Ф, А. Броше, Г. Брускине, группе CrocodilePOWER (П. Голощапов, О. Симатова), Д. Суровцевой и А. Яшигине.

Керамический материал сегодня активно используется в крупных концептуальных проектах. В них керамика — один из вариантов раскрытия темы в новом материале. Не занимая доминирующей позиции, она находится в тесной связи с объектами, выполненными

в других материалах. Как правило, в этом случае художник переводит в керамический материал графические и живописные произведения или фотографии. Нередко художники, обращающиеся в этом контексте к керамике (например, группа АЕС+Ф и А. Броше), прибегают к помощи других мастеров, которые исполняют их замыслы в материале. Яркий пример этой тенденции — проект Б. Мамонова «Транквилизация памяти» (2012), своеобразное исследование трагической истории XX века на примере судьбы прадеда художника — Г. Шпейера. Автор проекта — художник, куратор, теоретик современного искусства, автор инсталляций, живописи, видео и слайд-фильмов, перформансов и книжных иллюстраций. Обращение к керамическому материалу яркого представителя contemporary art — интересный опыт. На основе «базового модуля» проекта — двоичного стереокадра — строится композиционное решение керамических произведений. Керамика Мамонова, выполненная в соавторстве с М. Мельниковой, созвучна общему эмоциональному тону выставки: документы из архива 1913 года инженера-фотографа Шпейера, воссозданные в авторской интерпретации его правнуком в различных материалах и техниках — живописи, ксерографии, рисунках, керамике. Серия шестнадцати декоративных керамических пластов, декорированных в технике деколи, — глубоко личностный, исповедальный рассказ о прошлом, об истории семьи на фоне времени и эпохи.

Взаимодействие керамики и других материалов в выставочных проектах зачастую порождает дизайнерские решения без учета пластических возможностей материала. Например — экспозиция «Забор» в XL Галерее на «Винзаводе» в Москве, основанная на сопоставлении наследия советского агитационного фарфора и современного уличного искусства, где работы, выполненные в керамике, занимали одну из ведущих позиций. Так, художник Женя 0331С (Оззик) представил серию из 131 фарфоровых миниатюрных копий бетонного «забора с ромбиками». Визитной карточкой экспозиционной концепции стало сопоставление фарфоровой инсталляции и оригинального фрагмента ее прототипа — секция настоящего забора располагалась перед входом в галерею.

Таким образом, в создании произведений, отражающих реалии современности, необычайно важным становится сохранение принципов художественного мастерства. Достижение гармоничной вза-

имосвязи традиции и новаторства при сбережении национальной самобытности и особой эмоциональной образности российской керамической школы — одна из задач современного художественного образования.

#### Литература

1. Анатолий Камардин : альбом. — Тверь, 2008.
2. Вероника Орехова : кат. выст. — Москва, 1972.
3. Вероника Орехова. Керамика : кат. выст. — Москва, 1992
4. *Макаров К.А.* Советское декоративное искусство. — Москва, 1974.
5. *Малолетков В.А.* Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — Москва, 2010.
6. La Biennale Internationale de Vallauris. — Vallauris, 2014.

© Бугровская Ангелина Сергеевна — учебный мастер МГХПА имени С. Г. Строганова

Г.А. Власова

#### АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СПГХПА ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА И КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ И СТЕКЛА (1990–2015)

Начало 1990-х годов ознаменовалось радикальными изменениями в жизни Музея прикладного искусства, связанными, в первую очередь, с завершением реставрационных работ, вернувших исторический облик интерьерам многих залов и галерей. Ранее силами сотрудников музея был освобожден от спортивных снарядов и оборудования Флорентийский (Готический) зал, который в течение нескольких десятилетий использовался для занятий физкультурой. Эти события позволили в 1992–1994 годах осуществить полную реорганизацию музейных экспозиций, в научное обоснование которой были положены художественно-просветительские идеи М.Е. Месмахера, А.А. Карбоньера и Э.К. Кверфельдта<sup>1</sup>. Музей открыл двери для петербуржцев, гостей города, школьников и студентов со всех уголков России.

Впервые в послевоенной истории музея в залах были представлены около 3 000 произведений прикладного искусства от IV века до н. э. и до конца XX века. Новые экспозиции отразили связь музея с образовательными программами академии и стимулировали его научно-просветительскую деятельность. В этот период складываются два основных направления сотрудничества кафедры и Музея прикладного искусства — экспозиционно-выставочное и научно-просветительское. Кроме того, важным фактором в построении взаимодействия являлись основополагающие функции музея — собирание и хранение памятников культурного наследия, их изучение и экспонирование.

<sup>1</sup> Карбоньер Андрей Александрович (1846–1908) окончил в 1870 г. Академию художеств со званием классного художника первой степени по архитектуре. С 1879 г. преподавал в Начальной школе рисования, черчения и лепления Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Одновременно работал хранителем Музея Штиглица.

Кверфельдт Эрнест Конрадович (1877–1949) в 1900 г. окончил ЦУТР барона Штиглица. В 1907–1923 гг. занимал должности главного хранителя и директора Музея Штиглица. В 1924–1949 гг. — главный хранитель отдела Дальнего Востока Государственного Эрмитажа. Доктор искусствоведения.

В 1952 году после слияния ЛВХПУ и Московского института прикладного и декоративного искусства музей начал пополнять формирующиеся фонды работами студентов кафедры архитектурно-декоративной керамики и кафедры художественного стекла и пластмасс, объединенных в 1955 году. Сегодня это наиболее значительная и уникальная часть музейного собрания, насчитывающая около 16 000 единиц хранения.

Современные комплексные программы обучения и воспитания художников прикладного искусства включают в себя мировой информативно-коммуникативный опыт, скорректированный спецификой подготовки «немассового специалиста». В данных условиях роль музея как социокультурного феномена многократно возрастает, но не сводится исключительно к миссии «средства расширения культурного «горизонта», а занимает нишу «инструмента, в историческом контексте оформляющего процессы общения и взаимодействия носителей различных культур и субкультур» [3, с. 37].

Реализуя репрезентативные и образовательные проекты, музей активно представляет на временных выставках произведения маститых творцов ленинградско-петербургской школы керамики и стекла, произведения начинающих художников и студентов кафедры. Яркими событиями в жизни академии и города стали персональные выставки керамистов В.Н. Цыганкова, Н.Г. Савиновой, В.А. Цивина, В.Н. Гориславцева, Л.А. Соколова, мастеров стеклоделия Ю.В. Жульева, Н.В. Эверт, А.М. Натаревица, И.Б. Томского. Признанные мастера, яркие, обаятельные творческие личности — они привносили в традиционный выставочный процесс живую интонацию, вовлекая в своеобразное «собеседование» студенческую молодежь, открывая ей не только тайны ремесла, но и приобщая ее к современному искусству с его противоречиями, поисками и открытиями.

Особое место в планах музея занимают ретроспективные показы. Наиболее крупным событием в этом плане стала выставка, посвященная 100-летию В.Ф. Маркова (1912–1981) — заслуженного деятеля искусств РСФСР, талантливого художника и архитектора, выдающегося педагога, профессора, заведующего кафедрой художественной керамики и стекла, — собравшая на вернисаже более двухсот выпускников и студентов кафедры. Воспоминания коллег, учеников, друзей стали бесценным материалом для издания книги

«Владимир Федорович Марков», посвященной наследию Мастера и Учителя. Ежегодно после защит дипломных работ лучшему выпускнику года Елена Владимировна Маркова вручает эту книгу, которая символизирует собой не только память кафедры, ее традиции, но и является «эстафетной палочкой» для следующего этапа в жизни кафедры, будущих поколений художников прикладного искусства.

В периоды проведения временных выставок сотрудники музея в рамках обзорных экскурсий уделяют особое внимание этим экспозициям, освещая историю кафедры, рассказывая о тех, кто стоял у истоков создания ленинградской школы керамики и стекла, о выдающихся и малоизвестных воспитанниках кафедры, ее творческом потенциале и материально-технических возможностях. Можно сказать, что музей является своеобразной рекламой, популяризирующей это учебное подразделение академии.

Музей, располагая значительным собранием керамики и фарфора, включающим уникальные, высокохудожественные и малотиражные вещи, постоянно организывает небольшие (до 150–180 предметов) выставки, предоставляющие студентам возможность непосредственного знакомства с произведениями искусства. Достаточно назвать такие проекты, как «Дельфтский фаянс и стиль шинуазри в европейской керамике XVII–XVIII веков», «Югендстиль в немецком и скандинавском фарфоре конца XIX — начала XX века», «Китайский и японский фарфор: образы и технологии», «Фарфоровые сюрту де табли и сервировка стола в европейском контексте», «Воспоминание обладает тысячью спокойных радостей» и «Сувенирные чашки Берлинской королевской фарфоровой мануфактуры конца XVIII–XIX века» (куратор Г.А. Власова) [1]. Во время проведения подобных тематических выставок студенты имеют возможность не только расширить свои знания в области истории декоративно-прикладного искусства, технологии материалов, специфики формообразования предметов, но и получить непосредственные визуальные впечатления, которые трудно переоценить.

В 2012 году была скорректирована перспективная программа научно-методических выставок из фондов керамики, фарфора и стекла. Параллельная демонстрация в одной экспозиции памятников прошлых эпох и студенческих работ — курсовых, летней производственной практики, дипломных — позволяла яснее и разнообразнее отразить

векторы развития современного предметного творчества. В Аванзале музея в 2012–2013 годах прошла выставка «Сервизы и бокалы из стекла для торжественных приемов» (куратор Г.А. Власова). Ее идея — представление памятников художественного европейского стеклоделия XVIII–XX веков и дипломных работ студентов Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной. Наряду с просветительскими задачами выставка выполняла и дидактическую функцию — дополнить и развить тему учебного задания «Ансамбль посуды из стекла для сервировки стола» на третьем курсе кафедры художественной керамики и стекла. В экспозиции были представлены 167 сосудов для питья — кубки, бокалы, рюмки, фужеры, графины, кувшины, чайники и чашки из бесцветного и цветного стекла, декорированные в различных стилях и техниках. Эту выставку можно рассматривать как один из вариантов подготовительного этапа к выполнению задания, включающего изучение специальной литературы по истории художественных стилей декоративно-прикладного искусства, материалов и технологий стеклоделия, знакомство с коллекциями музеев, а также подбор и анализ аналогов [1].

Осознание ценности мирового художественного наследия, богатого опыта творческой мысли формирует у студентов видение путей развития современной стекольной промышленности и студийного стекла. Роль музея, аккумулирующего эстетический опыт человечества и представляющего возможности самоидентификации личности, в современном мире по-прежнему велика [3, с. 38].

Другая выставка «Фарфоровая пластика XVIII–XX веков: образы и стили» была открыта 20 марта 2014 года и представила 73 скульптуры из фарфора, фаянса и керамики (кураторы Г.А. Власова, А.А. Решетник). Доминирующее место в экспозиции занимали бисквитные фигуры и бюсты, созданные по моделям известных немецких скульпторов И.-Г. фон Шадова (1764–1850) и Х.-Д. Рауха (1777–1857) на Берлинской королевской фарфоровой мануфактуре в конце XVIII — первой половине XIX века. Например, аллегии божеств португальской реки Тайо и испанской реки Эрбо в виде мужских полулежащих фигур, входившие в сюрту де табль «Прусского сервиза герцога Веллингтона», созданного в 1817–1819 годы по моделям И.-Г. фон Шадова — выдающегося мастера прусского неоклассицизма, талантливого графика и незаурядного историка искусства. Прусский сервиз был выполнен

на Берлинской мануфактуре по указу Фридриха Вильгельма III (1770–1840) и подарен герцогу Веллингтону (1769–1852) в память о его победе в битве при Ватерлоо.

К редким музейным экспонатам относится и многофигурная композиция «Свадебное шествие», также представленная в экспозиции выставки. Ансамбль был разработан в 1904–1905 годах известным немецким скульптором Адольфом Амбергом (1874–1913) к бракосочетанию кронпринца Фридриха Вильгельма Прусского и принцессы Цецилии Мекленбург-Шверинской. Однако ко времени торжества фигуры не были выпущены и первые модели появились только в 1908 году после того, как директор Берлинской фарфоровой мануфактуры Теодор Херманн Шмуц-Баудисс приобрел для нее эскизы Амберга. В свадебной процессии фигура жениха, выделяющаяся своим размером (высота 41,5 см), представлена в виде римского воина, восседающего на коне. В образе невесты скульптор использовал иконографию мифа о похищении Европы, что связано с изображением быка на гербовом щитке семьи Мекленбург-Шверин. Всего в ансамбль входит 20 фигур, 2 вазы для фруктов, 2 жардиньерки и 2 канделябра на 6 свечей. В Музее прикладного искусства представлены 16 скульптур — африканка с обезьяной, индианка с павлином, египтянка с олененком, коленопреклоненная турчанка с корзиной фруктов, ассириец с пантерой, араб с волынкой и другие. Амберг скомпоновал это грандиозное настольное украшение (сюрту де табль) как некое ритмически ангажированное действие. Каждая фигура наделена особой пластикой, движением, цветовой отделкой, определенным местоположением в праздничной процессии.

Впервые музей представил в экспозиции выставки «Фарфоровая пластика XVIII–XX веков: образы и стили» фарфоровую анималистическую пластику Берлинской фарфоровой мануфактуры периода югендстиля первой четверти XX века. Трогательные фигурки попугаев-неразлучников по модели Вильгельма Карла Робра (1904–1914), какаду по модели Эдмунда Отто (1911), фигура тукана (около 1925) по модели Юлиуса Фельдмана, кокетливая мартышка Диана по модели Антона Пухгера (1910) демонстрируют пластические возможности фарфора как материала для технологически сложных изделий.

Здесь же показаны скульптуры из дипломных работ разных лет студентов ЛВХПУ имени В.И. Мухиной — Г.Б. Садикова (1954),

Б.Д. Быструшкина (1954), Л.В. Шлидермана (1957), В.В. Байкова (1976) и Л.Н. Алиевой (1981). От сатирических образов-шаржей «Стиляги», «Подхалим», «Модница» и «Сплетницы» Глеба Садикова до жанровой группы «Молодая семья» Любови Алиевой — таков диапазон скульптурного репертуара 1950–1980-х годов на кафедре керамики и стекла.

К сожалению, не востребован курс лекций «История декоративно-прикладного искусства», разработанный сотрудниками музея — хранителями фондов керамики и фарфора, стекла, мебели, металла, тканей, изобразительного искусства, который на протяжении многих лет читается на кафедрах искусствоведения и гуманитарных наук, художественной обработки металлов. Поэтому уникальная возможность приобщения студентов к подлинным произведениям прикладного искусства разных эпох и стилей, оказывающая неоценимую помощь в познании богатейшего накопленного человечеством опыта как в сфере материалов, технологий, техник, так и в художественно-эстетической области, в полной мере не используется.

Эпизодические коллоквиумы со студентами связаны, главным образом, с выполнением текущих заданий, например: «Кувшин и стакан», «Декоративное оформление зала Генриха II», «Изразцы в фонде музея и коллекция русских изразцовых печей середины XVIII — первой четверти XIX века», «Работы учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица в фонде ИЗО» и другие. На наш взгляд, собрание Музея прикладного искусства академии в целом и ценнейший раздел студенческих работ могут стать важной методической базой в реализации теоретических и практических дисциплин образовательного стандарта кафедры художественной керамики и стекла.

#### Литература

1. *Власова Г.А.* Воспоминание обладает тысячью спокойных радостей // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2004. — № 7–8. — С. 96–100.
2. *Власова Г.А.* Художественное стекло в собрании Музея прикладного искусства. — Санкт-Петербург, 2013.
3. *Столяров Б.А.* Эксперимент, длиною в столетие // Мир музея. — 1998. — № 5. — С. 37–39.

© Власова Галина Алексеевна — заслуженный работник культуры РФ, главный хранитель Музея прикладного искусства СПГХПА имени А.Л. Штиглица

Е.А. Власова

#### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЫПУСКНИКОВ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ И СТЕКЛА ЛВХПУ ИМЕНИ В. И. МУХИНОЙ И СПГХПА ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА В КОЛЛЕКЦИИ ЕЛАГИНООСТРОВСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ РУССКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ИНТЕРЬЕРА XVIII–XX ВЕКОВ

История и достижения Ленинградского завода художественного стекла тесным образом связаны с деятельностью кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В 1940 году стараниями скульптора В.И. Мухиной, академика Н.Н. Качалова, писателя А.Н. Толстого решением правительства СССР в Ленинграде было создано производство по выпуску изделий художественного стекла. В 1945 году начинает работать Ленинградское художественное училище, которое с 1949 года становится высшим учебным заведением. В 1952 году в нем была создана кафедра художественного стекла и пластмасс, а в 1955 году произошло объединение кафедр архитектурно-декоративной керамики и художественного стекла в кафедру художественной керамики и стекла. В это время восстанавливается после войны и вновь начинает работать Ленинградский завод художественного стекла и сортовой посуды, в 1966–1997 годы — Ленинградский завод художественного стекла (ЛЗХС). Художественным руководителем завода до 1953 года была В.И. Мухина.

История Ленинградского завода художественного стекла трагически обрывается в 1990-е годы: производство было остановлено, а 7-тысячная коллекция художественного стекла ЛЗХС была передана на хранение в Елагиноостровский дворец-музей (ЕОДМ). Таким образом, музей располагает самым крупным фондом художественного стекла ЛЗХС, спроектированного, в том числе, и выпускниками кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

С первых дней существования в Ленинграде стекольного производства его руководители ратовали о качестве выпускаемых изделий. После войны на предприятии была создана экспериментальная художественная лаборатория. Одним из первых ленинградцев (выпускников нашей кафедры, кто пришел работать на завод) стал

Ю.А. Мунтян. Молодой художник разрабатывал образцы для тиражного производства. Им были предложены многочисленные формы разнообразных ваз, наборов для воды и вина, конфетниц, бокалов и т.д. Предметы, выпускавшиеся в начале 1960-х годов из бесцветного и цветного хрустала, отражали новую моду на минимализм и геометрическую ясность. Одна из лучших работ заслуженного художника РСФСР Мунтяна ваза «Квадраты» — цельная, пропорционально выверенная, эффектно оформленная широкогранным «рустом». Не менее значима и ваза «Декоративная» — отклик на вызов к масштабности пластического мышления. Вслед за Мунтяном на завод приходят в будущем заслуженный художник РСФСР Л.Д. Смирнова, один из лучших разработчиков сортовой посуды и многопредметных сервизов, и А.Э. Сылова (окончила скульптурное отделение ЛВХПУ), продолжившая опыты В. И. Мухиной по созданию стеклянной скульптуры. Во многом благодаря ей в СССР начинает развиваться сувенирная анималистическая мелкая пластика, моллированная из высококачественного хрустала. Почти десять лет проработала на заводе А.И. Маева, создавая замечательные образцы сортовой посуды и внедряя роспись по стеклу в массовое производство. В собрании музея хранятся наборы для воды с широкой кистевой росписью в «русском стиле». Интересны сувенирные бокалы, посвященные дружбе народов, остроумно построенные на основе характерных элементов кубинского костюма. После ухода с завода в 1964 году Маева стала преподавать на родной кафедре художественной керамики и стекла и воспитала не одно поколение молодых художников.

В первой половине 1960-х годов после окончания художественного училища в экспериментальную лабораторию попадают художники, ставшие основным творческим ядром ЛЗХС 1970-х годов: А.М. Остроумов, А.А. Аствацатурьян, Ю.М. Бяков, А.П. Лаврова. В 1960–1970-е годы Ленинградский завод художественного стекла был ведущим предприятием СССР. Художники экспериментальной лаборатории трудились над новыми образцами для серийного и малотиражного производства, выполняли правительственные заказы, уникальные сервизы, подарочные кубки, разнообразные винные наборы, графины и другую ассортиментную продукцию. 1970–1980-е годы ознаменованы в стране подъемом декоративно-прикладного искусства.

ва. Проходят многочисленные отечественные и зарубежные выставки, для которых создаются уникальные авторские композиции. Стекло выходит за рамки утилитарного, предметного мира, становится частью общего процесса развития художественной культуры.

В конце 1960-х в 1970-е годы на заводе, в экспериментальной лаборатории начинают работать выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: Н. Гончарова, Н. Тихомирова, О. Киричек, Ю. Архипова. Они проектируют образцы для серийного производства, но им также предоставляется много времени и возможностей для создания выставочных произведений. Лучшие технологи, инженеры, мастера-выдувальщики, алмазчики, катальщики, отделыщики, граверы и другие специалисты способствуют процессу рождения уникальных изделий художественного стекла. Мухинская школа вновь демонстрирует способность молодых авторов быстро встраиваться в производство, предлагая решения, соответствующие задачам и стилистике времени.

Выпускники кафедры успешно работали и на других заводах нашей страны. Одним из ярких и самобытных художников, сделавших немало для развития отечественного художественного стекла, был заслуженный художник РСФСР В. Я. Шевченко. Яркий, темпераментный, постоянно ищущий новые пластические ходы, остро чувствующий время, автор прошел серьезный путь творческого развития. После окончания в 1961 году Мухинского училища Шевченко начал работать на Дятьковском хрустальном заводе. В 1975 году он стал главным художником стекольного завода «Красный Май», где в 1959–1961 годах работала технологом изобретатель «русского чуда» — сульфидно-цинкового стекла — Е. А. Иванова. Одним из первых Шевченко увлекся новым, необычным по своим свойствам материалом. Вскоре за творческим методом автора, примененным в сульфидном стекле, устойчиво закрепилось определение «линия Шевченко». Среди наиболее известных произведений тех лет в коллекции ЕОДМ хранится работа «Зима». Сульфид с его тяжестью, непрозрачностью, тончайшими растяжками меняющихся оттенков позволил автору создать эмоционально сильный образ. Декоративный комплект форм «В парке» продолжил живописно-пластическую линию поисков художника тех лет.

В 1979 году Шевченко создает композицию «Слово о полку Игореве». Художественный метод автора меняется, становится бо-

лее сдержанным, а образ, воплощенный в стекле, философски аллегоричным. В начале 1990-х годов такие работы, как «Камень», демонстрируют интерес Шевченко к созданию скульптуры в художественном стекле. К таким же сдержанным монументально-конструктивным работам относится «Белый объект». В нем, как и в «Камне», художник отказывается от излишней декоративности, цветности. Он ищет органику форм, фактур, колористической тонкости решений в иной эстетике образа.

Почти вся жизнь заслуженного художника России В.П. Самошкиной, выпускницы кафедры художественной керамики и стекла, была связана с преподаванием. Ее учениками в разное время были В.И. Касаткин, И.В. Мачнев, Б.В. Федоров, А.И. Фокин, К.Н. Литвин, Е.Ю. Есикова, ставшие ведущими художниками по стеклу в России. В собрании ЕОДМ хранятся декоративные сосуды Самошкиной из серии «Фантастические сны», которые выдувались на Львовской керамико-скульптурной фабрике в 1992 и 1995 годах, и «Фиеста» — одна из лучших композиций автора.

Пока функционировали заводы, варилось цветное стекло и высококачественный хрусталь, работали профессиональные стеклодувы, граверы, алмазчики, шлифовщики, технологи, произведения отечественных авторов полностью и достойно были представлены на российских и международных выставках. Особое внимание стоит уделить авторскому стеклу В.П. Жохова. Почти сразу после окончания кафедры художественной керамики и стекла молодой художник попадает на завод «Неман» в Белоруссии и работает на нем почти тридцать лет. Им создаются многочисленные изделия тиражного производства, разрабатывается обширный сувенирный ряд, особенно в анималистической мелкой пластике, кубки, всевозможные наградные комплекты в стекле, выставочные авторские произведения. Одним из наиболее известных произведений Жохова, находящихся в собрании ЕОДМ, является многопредметная композиция «Русское поле». В 1973 году она экспонировалась на Международной выставке стекла и керамики в Яблонце (Чехословакия) — центре европейской стекольной жизни, где Жохов за нее был награжден золотой медалью. Неоднократно экспонировались и публиковались композиции Жохова «Адам и Ева», «Венеция», «Фестиваль песни и пляски», кубок «Медведь», ваза «Эврика». В каждом из них есть

художественный секрет, и только заводское отлаженное производство с высокопрофессиональными выдувальщиками позволило художнику воплотить его замыслы. Не менее необычным было техническое решение по созданию внутренних высоких рельефов в блюдах «Конь» и «Олень».

Двадцать лет проработала на заводе «Восстание» в городе Чудово выпускница кафедры Е.В. Вихрова. В 1985 году она получила золотую медаль ВДНХ СССР за разработку образцов ручной росписи на изделиях из стекла. На заводе она организовала и возглавила группу по выпуску малых серий уникальных бытовых изделий с ручной росписью. Как новатор в данной области творчества в 1982 году она была приглашена на 1-й Международный симпозиум по стеклу «Inter-glass» в Чехословакию, для которого выполнила оригинальный комплект «Золотой мак» из молочного стекла с росписью. Часто ее произведения украшены либо затейливым графическим рисунком, как в комплекте «Белая вуаль», либо свободной кистевой росписью, как в декоративной композиции по японским мотивам «Золотой бант». Вихрова — художник детали, она строит образ на игре разновеликих объемов, смелых сдвигах изобразительных элементов, тактичном использовании золота и серебра в графическом рисовании, совмещении тонкой линии и живописного пятна в одной композиции.

Авторское стекло художников Гусь-Хрустального — выпускников кафедры художественной керамики и стекла, представлено в музее произведениями заслуженного художника России В.И. Касаткина и народного художника России В.В. Корнеева. У старейшего в России завода есть свои вековые традиции, излюбленные приемы работы в хрустале и, прежде всего, знаменитая алмазная грань. В год 300-летия Петербурга заводом в дар музею были переданы две большие декоративные вазы — «Княгиня» Корнеева и «Торжество» Касаткина. В них проявились весь блеск и мастерство художников, выдувальщиков, шлифовщиков, алмазчиков Гусь-Хрустального. После проведения в музее в 2012 году персональной выставки Касаткина коллекция ЕОДМ пополнилась рядом произведений автора.

Касаткин — потомственный стекольщик, своему ремеслу с ранних лет он учился у отца, одного из лучших алмазчиков завода, а дальнейшая учеба в Ленинграде способствовала формированию у молодого художника новых эстетических критериев взглядов

и на возможности древнего материала. На протяжении всей творческой жизни он совершенствует мастерство, ищет свежие приемы работы в стекле, оригинальные образные решения. Подтверждение этому — ваза «Навигатор», одно из последних произведений автора. Касаткин — художник наблюдательный, парадоксально мыслящий, понимающий разнообразные возможности материала и уникальные приемы работы в нем — такие, как, например, старинная техника травления, которой мало кто владеет сегодня.

Почти сразу по окончании ЛВХПУ на завод «Красный Май» были приглашены К. Н. Литвин и его жена Е.Ю. Есикова. Попастъ на именитое производство всегда было честью. Вскоре Литвин стал главным художником завода и возглавлял его почти десять лет. Супруги работали как на тиражную, сортовую продукцию, так и создавали новаторские выставочные произведения. Завод славился тем, что в изобилии варил цветное и сульфидно-цинковое стекло. В собрании музея хранится уникальная композиция заслуженных художников России Литвина и Есиковой «Архитектура». Она выполнена из сульфидно-цинкового стекла, выработка которого в промышленных объемах после остановки завода в 2002 году нигде в стране не происходит. В «Архитектуре» есть секрет — стекольное «ажурное кружево», на основе которого строится форма. Данный метод органичного создания объемов и декора стал авторским, узнаваемым, отличающим их от других художников.

Творческий темперамент Есиковой совпал с техническими возможностями производства на заводе стекла богатейшей палитры цвета, что в свою очередь обеспечило автору создание необычайно разнообразной «букетной» сюиты. В музее хранятся три подобных композиции — букеты в вазе «Постимпрессионизм» и «Пуантилизм» и арт-объект «Стул. Кантри». Формалистическая условность художественного языка, дух новаторства, синтез живописи, скульптурной пластики, декоративных фактур позволили автору создать выразительные, оригинальные, запоминающиеся образы.

Закончив кафедру художественной керамики и стекла, на завод «Красный гигант» приехала работать молодой специалист, а в будущем заслуженный художник России Е.В. Дубская. Уже с первых дней своей деятельности на старейшем в России предприятии она реализует те знания и умение, которые были получены в процессе

обучения на кафедре. Автор смело создает большие многопредметные композиции, берется за выполнение интерьерных декоративных объектов. В свою очередь опыт работы на заводе помог Дубской достичь профессионального мастерства не только в создании предметов для массового производства, но и в разработке авторских, уникальных произведений. В своих поисках художник движется в направлении создания декоративных интерьерных объектов, интересно компокует формы, чувствует ритм, игру объемов, удачно использует живописную красочность цветного стекла. Выразительна композиция «Рыбы Красного моря». В гутной технике выполнена и декоративная композиция «Регата на Волге». В ней прочитывается масштабность пластического мышления художника, удовольствие работы с эмоционально звучным цветным стеклом.

1990-е — начало 2000-х годов стали тяжелым временем для отечественного стекольного производства. Один за другим оставивали работу Ленинградский завод художественного стекла, «Красный Май», Гусь-Хрустальный, «Красный гигант», «Восстание», «Тверь-стекло». По всей стране из профессии уходили тысячи специалистов: художники, выдувальщики, отделыщики, алмазчики, граверы, шлифовальщики, полировальщики, формовщики, чеканщики, химики, технологи и т.д.

Одним из ярчайших по силе эмоционального воздействия, по точности выражения трагизма времени является произведение Ю.М. Манелиса «Бунт». «Дракон» Н.П. Малевской-Малевич — не менее аллегоричный образ эпохи разрухи. Хрустальные блины для ее конструкции были вылиты из последнего хрусталя, сваренного на Ленинградском заводе художественного стекла. На следующий день варка стекла на заводе была полностью остановлена. Образы, созданные Манелисом и Малевской-Малевич декларативны, эмоционально выразительны, максимально продуманы, и это замечательное подтверждение мастерства и самобытности мышления художников, впитавших культуру и знания нашей ленинградской — петербургской художественной школы.

Экономический спад в развитии стекольного производства коснулся не только нашей страны, но и европейских промышленных стекольных центров. Как альтернатива во всем мире нарастает студийное движение, укрепляется система международных симпозиумов

по стеклу. Именно они позволили продолжить развитие авторского стекла. Одним из первых в России, кто включился в студийное движение, был выпускник ЛВХПУ им. В.И. Мухиной заслуженный художник России А.А. Иванов. Он создал свою творческую мастерскую, поставил печи и начал всячески пропагандировать возможности фьюзинга: приглашал к себе молодых художников, демонстрировал новые приемы работы. В собрании ЕОДМ хранится композиция Иванова «Волки» — экспрессивная, динамичная, выполненная в технике спекания. Арт-объект «Турнир» в полной мере относится к скульптурным произведениям, исполненным оригинальным способом сборки с использованием цветных спеченных стекольных пластин.

Постоянно экспериментируя, работает в технике спекания еще один петербургский художник, выпускник кафедры художественной керамики и стекла И.В. Суворова. Она создает авторские медали из стекла, которые часто экспонируются на зарубежных выставках. Среди крупных работ хочется отметить объекты «Ракушка» и «Крик из невидимого объема. Океан».

Особое место в собрании ЕОДМ занимает коллекция оптического художественного стекла. Основная выработка его шла на заводе «Красный гигант» в Никольске. Это стекло, предназначенное для промышленного военного производства, заметили художники и попробовали творчески работать с материалом, обладающим уникальными свойствами. Одними из первых на «Красном гиганте» по окончании ЛВХПУ в 1968 году оказались молодые художники, супруги А.А. Иванов и Г.А. Иванова. Попробовав работать с оптическим стеклом, они всю свою жизнь связали с этим материалом. Традицию работы с любимым материалом супругов Ивановых после окончания ЛВЗПУ им. В.И. Мухиной продолжила их дочь И.А. Иванова. Для нее приоритетным становится гравировка в оптическом стекле. Темы ее произведений — птицы, цветы, экзотические животные. Работая в технике ручной гравировки, она достаточно глубоко выбирает твердь стекла, тщательно разрабатывая мельчайшие детали, как, например, в работах «Игуана», «Райская птица» и «Сова».

Было бы странным, если бы в Никольске, на родине Никольско-Бахметьевского завода (в советское время «Красного гиганта»), где варилось оптическое стекло, не вырос свой выдающийся мастер. Им оказался член-корреспондент Российской Академии художеств,

заслуженный художник России, бывший выпускник нашей кафедры А. И. Фокин, ныне один из лидеров художественной гравировки в стекле. У мастера родом из стекольных краев есть возможность выбирать тон и цвет оптики для своих произведений, и он с удовольствием этим пользуется. Часто произведения Фокина строятся на разломе, разрыве стекольной формы. В лирических произведениях «Пейзаж с упавшим деревом», «Парк» автор использует натурные зарисовки родных мест, что придает свежесть и живость изобразительным мотивам. Произведения Фокина сродни маленьким поэтическим новеллам. Так, в композиции «В дымке вечер догорает» органично соединились золотистый с лиловыми закатными оттенками цвета, легкость эскизного рисунка и растворяющаяся прозрачность оптического стекла. Из этой же серии образов-новелл стоит привести еще одну работу Фокина — «Деревенские весельчаки». Каждый раз, когда мы видим его произведения, мы понимаем, каким мастерством рисовальщика, гравера, «композиционера» с точным пониманием соотношения рисунка, пятна и чистого стекольного объема он владеет.

Интересно работают с оптическим стеклом петербургские художники Е.В. Лаврищева — выпускница кафедры художественной керамики и стекла, и В.К. Маковецкий. Примером тому является произведение «Охота на единорога», при создании которого использовались оптическое стекло, двухслойный хрусталь, линзы. Маковецкий и Лаврищева — одни из лучших рисовальщиков и граверов в нашей стране. Ими замечательно придуман и исполнен комплект «Галантные сцены» — изображенные на стаканах куртуазные сценки в духе веселого, игривого века барокко и рококо. С использованием техники ручной гравировки выполнена композиция Е.В. Ивановой «Цирк» — легкая, игровая, остроумно задуманная на эффекте перевернутых и стоящих на ножках или доньшках стаканов-бокалов. При матовой гравировке удачно использован эффект прозрачности стекла — создается иллюзия парящих в воздухе артистов цирка. В работе с формой предметов слышатся отголоски традиций венецианского стеклоделия.

Развитию художественного стекла способствуют международные симпозиумы. Они стимулируют творческую фантазию, являются замечательной состязательной площадкой для создания

оригинальных произведений, служат хорошей базой для обмена информацией. Одним из активных и постоянных участников стекольных симпозиумов, проходивших в Никольске, Гусь-Хрустальном, Львове, Сочи, в Белоруссии, был заслуженный художник России Б.В. Федоров, также выпускник нашей кафедры. Его талант — искрометный, импровизационный, подчас непредсказуемый и одновременно целенаправленный. В композициях «Норд-Ост» и «Ветры ледяные» автор создает пространственные объекты. Композиция «Контраст» выполнена из цельного куска стекла способом холодной обработки и шлифовки. Это замечательный образец скульптурной пластики в художественном стекле. В том же ключе решается и арт-объект «От земли».

Федоров постоянно экспериментирует. Переданная в дар музею композиция «Протуберанцы» (живопись на стекле) состоит из четырех крупных вертикальных полос, покрытых росписью. Художник придумывает выразительную импровизацию на тему космоса, в характерной для автора динамичной манере исполнено изображение. Декоративная композиция «Мелководье» выполнена свободно и строится на крупных прозрачных объемах. Характерный для художников цветной рельеф на поверхностях сосудов исполнен живо, раскованно.

В 2004–2013 годах заведующим кафедрой художественной керамики и стекла был бывший ее выпускник И.Б. Томский. Из интересных авторских произведений, находящихся в собрании музея, следует отметить исполненную тиходутым способом выдувания его композицию «Реконструкция» (1991). В ней художник обращается к славянской истории, пытается разобраться в закономерностях ее развития. В итоге он создает дипломную работу на тему древнего капища, а затем — одноименный арт-объект. Современный, острый, брутальный образ брэнности силы и мощи продолжает развитие скульптурной темы в художественном стекле.

Существенным приобретением в 2015 году стал дар музею Н.Ю. Третьяковым шести композиций. Этот художник — один из немногих в России, кто владеет техникой свободного выдувания и уникальными приемами декорирования стекла. Уже в дипломной работе, выполненной на кафедре художественной керамики и стекла СПГХПА им. А.Л. Штиглица, — «Северная Венеция» — он использовал включения в стекло цветных нитей, филигрань, миллефиори, выполненных

самостоятельно. У Третьякова есть любимые формы — такие, как «капля», «ладья», выстраивающиеся внутри композиций по ритмам, высотам, силуэтам объемов. В этом отношении привлекательна композиция «Ночная Венеция». Целостности восприятия художественного образа способствует декорировка тулова сосудов нитями-петлями (прием пилькхук) в авторском исполнении.

В композиции «Севиля» использован широкий спектр стекольных приемов: и цветное стекло, и филигрань, и миллефиори, и пилькхук. Все это позволило автору создать нарядный, яркий декоративный комплект. В том же ключе исполнена композиция «Синие сны». Декоративность произведений Третьякова строится на возможностях стекла, умении автора пользоваться древнейшими приемами стеклоделия и при этом создавать современные актуальные работы.

Совсем недавно в музее началось формирование фонда витража. Сегодня в Петербурге работает значительное количество витражных мастерских. К одной из таких относится творческая мастерская «Витраж и живопись на стекле. ИП С.А. Хвалов», где выполняются заказы по оформлению станций метрополитена, реставрации исторических интерьеров. Примером может служить реконструкция витража для Ново-Михайловского дворца, один из фрагментов которого передан Хваловым в дар музею. К известным петербургским художникам-монументалистам принадлежит А.М. Натаревиц, также обучавшийся в стенах ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Он автор многих больших витражных композиций. Одна из самых значительных его работ — плафон на тему «Морские фантазии Петербурга» диаметром 50 м для многофункционального комплекса «Олимпия» на Литейном проспекте. В собрание ЕОДМ также поступил ряд авторских витражей Натаревича. Среди них выделяется панно «Весна священная» — монументальная композиция из стекла, выполненная в технике спекания. Особенностью творческой манеры Натаревича является отношение к стеклу как к материалу, дающему возможность решать живописные задачи, при этом художник мыслит и выполняет большинство своих композиций с позиций монументалиста, обобщая и выходя на знаковую условность формы. Декоративный пласт «Раскол» яркое тому подтверждение.

Собрание художественного стекла Елагиноостровского дворца-музея достаточно обширно, в нем представлен широкий диапазон

методов и стилистик работы в этой области декоративно-прикладного искусства. Многие произведения почти 8-тысячного собрания художественного стекла выполнены преподавателями и выпускниками кафедры художественной керамики и стекла. Это свидетельствует о силе школы, о возможности ее выпускников пройти путь от студенческой скамьи до музейного собрания, стать частью истории отечественной культуры.

© Власова Елена Афанасьевна — доцент кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА имени А. Л. Штиглица, методист Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII—XX вв.

Ю.В. Гусарова

### **ВЫПУСКНИКИ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ СТЕКЛА 1990-Х ГОДОВ: ТВОРЧЕСКИЕ СУДЬБЫ**

В 1990-е годы художникам старой ленинградской школы и молодым керамистам, становление которых происходило после начала перестройки, пришлось искать новые направления творческой деятельности. Некоторые тенденции сейчас, спустя десятилетия, очевидны. Для недавних выпускников кафедры тогда встал вопрос о возможности дальнейшего существования в керамике. У большинства молодых художников не было возможности работы с глиной, обжигом, глазурями. Керамисты, как и другие прикладники, вынуждены были искать области профессиональной реализации в иных видах искусства (живопись, фотография, скульптура, оформление книг), многие ушли в преподавательскую деятельность.

Преподавание керамики в образовательных учреждениях разного уровня всегда было хорошей возможностью совмещать творчество и стабильную работу. На волне перестройки появлялись новые институции, заинтересованные в педагогах по керамике. Не прекращалась работа старой советской системы дополнительного образования, художественных школ, студий и кружков. Многие художники сделали преподавание своей второй специальностью.

Екатерина Токарева (1989 год выпуска) много лет руководит керамической студией на Васильевском острове. В 1990 году после окончания Мухинского училища автору этого текста пришлось организовать новую керамическую студию в Доме пионеров Смольнинского района. Там же позднее работали Ирина Древаль и Ольга Михайлова — того же выпуска. Михайлова теперь успешно руководит керамической студией, а также отделом ИЗО и детской галереей в «Школе искусств на Васильевском». И это только несколько примеров.

В 1990-х годах стал расти интерес к вузовской подготовке в области ДПИ. Многие выпускники кафедры стали работать в вузах, и не только в художественных. Помимо Института декоративно-прикладного искусства открывались и другие образовательные учреждения. Так, в Государственном университете сервиса и экономики много лет кафедра ДПИ ведет под руководством Т.В. Карачевской

программу по художественной керамике. Там преподают Е.И. Омнина (выпуск 1979 года) и Т.В. Новоселова (выпуск 1982 года).

Не все керамисты устраивались по прямой специальности. Некоторые нашли работу в изостудиях, вузовских программах более широкого профиля. Хорошая общехудожественная подготовка позволила выпускникам кафедры успешно реализовывать себя в преподавании разных видов творчества.

С началом перестройки стали меняться отношения между художником и государством. Выпускникам второй половины 1980-х — начала 1990-х годов пришлось приспособливаться к новым условиям. Устоявшаяся годами система, при которой студенты получали распределения на фарфоровые и керамические заводы или в экспериментальные мастерские художественных фондов, стала распадаться. Одни предприятия закрылись, другие переживали экономические трудности. Уже в 1990 году в Комбинате декоративно-прикладного искусства при ЛОХФ не было места для выпускников, хотя еще продолжали работать экспериментальная мастерская и цех мелкосерийной продукции, продававшейся в сети специализированных магазинов, самый известный из которых, «Лавка художника», размещался в доме 4 на Невском проспекте.

В конце 1980-х годов на волне возникшего кооперативного движения происходит замещение отсутствующих товаров отечественной легкой промышленности. Возникают небольшие лавочки, торгующие сувенирами и недорогими подарками. Некоторые «салоны» принимали на реализацию предметы декоративного искусства — мелкую сувенирную пластику, бижутерию, прочий керамический товар. Студенты и выпускники имели возможность сдавать туда свои изделия. Однако эта система была недолговечна и не могла стать реальной поддержкой художникам в тот сложный экономический период.

В начале 1990-х годов начинают возникать художественные галереи (такие, как существующая и ныне «Гильдия мастеров»), проявлявшие активный интерес к молодым художникам — не только к живописцам, графикам, но и прикладникам. Новые тенденции в большей степени способствовали творческой активизации, чем материальной поддержке выпускников кафедры. Арт-рынка тогда не существовало и, к сожалению, в области керамики в нашем го-

роде он не сложился и сейчас. Однако в 1990-х годах в Петербурге начал формироваться рынок серийной и сувенирной продукции.

Стали возникать мелкие производства — творческие лаборатории, занимавшиеся производством малосерийной керамики, занявшие нишу Комбината ДПИ при ЛОХФ. Поменялся заказчик художественных работ. Практически исчезли государственные заказы, а с ними и возможность работать в коллективных мастерских — комбинатах декоративно-прикладного и монументального искусства. Выставочная активность не прекратилась, однако в новой ситуации встал вопрос о выживании керамики как искусства.

Другое явление того времени — попытки создания частных производств керамики для украшения интерьера. В 1990-е годы появилось большое количество мелких керамических предприятий — 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, к тому же тогда была достаточно востребована керамическая посуда малых серий для кафе и ресторанов. В дальнейшем при насыщении рынка привозной керамической продукцией более высокого технического качества большинство мелких производств закрылись, перепрофилировались, и лишь немногие благополучно нашли узкую нишу сбыта.

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

Художники, работающие в керамике, искали пути творческой реализации за рубежом, что было еще одной постперестроечной тенденцией. Упростился выезд за границу, и началась «экономическая эмиграция». Выпускников кафедры этот процесс также коснулся. Некоторым мухинцам удалось продолжить художественную

карьеру, как Рафику Сайфуллину (выпуск 1987 года), в Финляндии. В США живет выпускник отделения стекла 1985 года Игорь Минченко. В поисках лучшего будущего уехали в США Борис Кац, Роман Свирский (выпуск 1989 года). Бросает учебу и уезжает туда же в 1989 году Янина Смукович. Анастасия Белова из той же группы через некоторое время перебирается в Голландию. В Германии оказались Марина Красницкая (выпуск 1992 года), Владислав Зайцев (выпуск 1984 года). Игорь Харченко (выпуск 1984 года) долгое время прожил в Швеции, а в начале 2000-х годов вернулся в Петербург и стал преподавать на кафедре.

В 1990-е годы появление в культурной жизни города феномена художественных симпозиумов стало закономерным результатом усиления творческих и дружеских связей с западными коллегами. Принцип творческого симпозиума, локальной по месту и времени встречи художников разных городов и стран, совместное творчество, обмен опытом и демонстрация результата — все давно и прочно занимает важное место в жизни керамистов. Ежегодно в мире проходят десятки таких мероприятий разного уровня. Можно считать, что петербургские художники вошли в это движение, начиная с 1990-х годов. Первый международный симпозиум керамистов «Шувалово» проходил на базе мастерской двух семейных пар керамистов — А.С. Гладкого и В.З. Носковой, Т.В. Новоселовой и В.А. Швецова, — расположенной в старом деревянном доме. Он был организован по собственной инициативе художников, практически без финансовой поддержки, и проходил четыре раза по системе биеннале. Первая совместная работа петербуржцев и американцев в 1993 году завершилась выставкой в Музее истории города. Симпозиум 1995 года был отмечен экспозицией в «Гильдии мастеров», на третий летом 1997 года 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 эту технику, включив ее в свою практику. Была построена первая в Петербурге 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. Теперь эти относительно новые тенденции развиваются наряду с проверенными временем традициями нашей школы.

В 1990-е годы на фоне экономических трудностей усилилась выставочная активность молодых керамистов. В ноябре 1994 года в двух залах Музея прикладного искусства СПбХПА открылась выставка «Возвращение», одна из первых групповых экспозиций этого периода. На ней представили свои работы недавние выпускники кафедры художественной керамики и стекла и других отделений академии. Зрители увидели, как реализуются художественные принципы, заложенные в Школе — почитание и развитие классических основ керамического искусства, совмещенные с поиском и разработкой новых идей, стремление к открытию новых возможностей материала.

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

В 1995–2000 годы творческая группа «Кратер», в которую входили О.Л. Некрасова-Каратеева и молодые преподаватели А.С. Гладкий, М.Ю. Капустин, С.Е. Сухарев и 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 СПбХПА в феврале 1997 года. Интересной инициативой группы была организация экспозиции керамики петербургских художников разных поколений «Встреча» в Музее СПбХПА в январе 1999 года.

Это был диалог двух поколений мастеров — основателей школы ленинградской керамики (В.А. Цивин, М.А. Копылков, О.Л. Некрасова-Каратеева, В.С. Васильковский, В.Н. Гориславцев, Н.Г. Савинова) и недавних выпускников (Л. Богатко, А. Гладкий, Д. Ильинский, К. Копылков, Е. Сухарева, С. Сухарев, С. Соринский, К. Капустин, Ю. Гусарова, Ю. Репина, В. Швецов). То, что в середине 1990-х годов на кафедре были организованы два керамических симпозиума, а в музее 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 традиции школы.

Ленинградская керамика с ее позициями, завоеванными в 1960–1980-е годы, в последнее десятилетие XX столетия продолжала существовать в Петербурге как одно из основных направлений декоративно-прикладного искусства. В новом веке многие керамисты Петербурга в своем творчестве продолжают традиции ленинградской школы, но в связи с изменением экономической и культурной ситуации происходит постепенное расслоение цельного в прошлом явления. Петербургская керамика, как и все отечественное декоративно-прикладное искусство, постепенно вливается в русло мировых тенденций. Активное влияние современной интернациональной художественной культуры ощущается в работах молодых авторов. Происходит переориентирование, смена эстетических приоритетов, расширение стилистического диапазона.

То, что кафедра не потеряла в переломные 1990-е годы позиции ведущего подразделения, выпускающего успешных профессиональных художников, говорит о жизнеспособности ее образовательной модели, о посильности сохранения художественных традиций, обеспечивающих ее историческую выживаемость.

Д.А. Ильинский

## ВЛИЯНИЕ ВЫЕЗДНЫХ ПРАКТИК НА ПОДГОТОВКУ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ

Проведение практик — это часть учебной программы в системе образования. Практическая работа подразумевает закрепление теоретических, технологических и узкоспециальных знаний, полученных в процессе обучения. Практики дают возможность студентам применить свои знания в самостоятельной работе, почувствовать уверенность в своих силах, лучше и быстрее понять многие процессы.

Исходя из жизненного опыта, мы оцениваем хорошо сделанную работу в любой сфере по конечному результату. Нам важно, насколько профессионально и качественно эта работа сделана. Пытаясь сформулировать мысли по поводу необходимости выездных летних практик студентов, я столкнулся с тем, что нам необходимо понять, насколько продумана новая образовательная программа относительно нашей специальности и нашего направления. Дело в том, что цель обучения, а значит и летние практики студентов, вытекает из государственной задачи — кого мы должны выпускать, специалистов какого качества и для чего.

Наша академия носит имя А.Л. Штигица, основателя Центральной школы технического рисования в Санкт-Петербурге. А.Л. Штигиц — банкир, промышленник, прогрессивно мыслящий человек, основал и финансировал школу, которая была оснащена по последнему слову техники того времени, куда были привлечены лучшие специалисты. В задачи этого учебного заведения входило готовить художников декоративно-прикладного искусства для промышленности, а также учителей рисования и черчения для средних художественно-промышленных школ. Это было время подъема промышленности и развития производств. Глубокое понимание необходимости воспитания своих квалифицированных кадров для промышленности было стратегической задачей для экономики дореволюционной России.

В СССР после Великой Отечественной войны необходимо было восстанавливать промышленность, реставрировать множество памятников культуры, налаживать быт, строить мирную жизнь. Поэтому решением правительства в 1945 году было воссоздано Художественно-промышленное училище, как многопрофильное

среднее специальное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального, декоративно-прикладного, промышленного и реставрационного искусства. В 1948 году Художественно-промышленное училище становится высшим учебным заведением, которому в 1953 году было присвоено имя В.И. Мухиной. Подготовка и обучение художников ДПИ для промышленности было необходимо для развития производств и создания конкурентной продукции. Направленность образования на промышленность, необходимость воспитания квалифицированных кадров, знающих технологические процессы, структуру и художественные возможности предприятий, обуславливало необходимость проведения студенческих летних практик на профильных производствах страны. Производственные практики были важной частью программы обучения как проверка знаний и навыков студентов непосредственно в условиях фабрики или завода.

Учебная программа отработывалась и шлифовалась на протяжении многих лет, выстроилась стройная и понятная система обучения. Летние производственные практики, как и учебная программа, усложнялись от курса к курсу. Практики были не только знакомством с особенностями профильных предприятий страны и изучением технологических возможностей, для студентов это была еще и смена привычных условий работы. Все это подготавливало будущих специалистов к работе на предприятиях.

Очень важным было и то, что на этих практиках пересекались студенты из разных учебных заведений. Происходило знакомство с будущими коллегами по цеху, лучше понимались особенности, преимущества и недостатки своей школы, вырабатывалась традиция здоровой конкуренции между вузами. Многие выпускники кафедры керамики и стекла Мухинского училища работали на ведущих фарфоровых, фаянсовых и стекольных предприятиях, в том числе в качестве главных художников, что показывало высокую конкурентоспособность нашей школы.

К сожалению, после распада СССР многое изменилось не в лучшую сторону. Предприятия союзных республик, где наши студенты проходили практику, оказались теперь в независимых государствах. Разрушилась некогда стройная система поставок сырья и производства. Наступило время коммерции. Хлынул поток иностранных

товаров, не всегда хорошего качества, на пустой большой рынок нашей страны. Заводы исчезали один за другим. Оставшиеся «старые связи» с предприятиями некоторое время помогали кафедре пристроить студентов на практику. Все контакты с заводами держались на личных взаимоотношениях заведующих кафедрой и авторитете «школы», заработанной многими годами сотрудничества.

В настоящее время мы наблюдаем грустную картину. Некогда ведущие предприятия, имевшие славное историческое прошлое, гордость нашей страны, известные далеко за ее пределами, перестали существовать. Вот некоторые из них: Конаковский фаянсовый завод, Хайтинский фарфоровый завод, Ленинградский опытный фарфоровый завод, фарфоровый завод «Пролетарий» (бывший фарфорово-фаянсовый завод Кузнецова) в поселке Пролетарий и фарфоровый завод «Возрождение» в селе Бронница под Новгородом. Сейчас осталось только одно место, где наши студенты имеют постоянную возможность прохождения летней производственной практики — это Императорский фарфоровый завод в Петербурге, в штате художников которого работают в основном наши выпускники.

В настоящее время произошли кардинальные изменения в высшей школе. Нам пришлось изменить проверенную десятилетиями систему обучения на новую двухуровневую программу. Изменилось количество часов по специальным предметам. Нельзя не отметить и подготовку абитуриентов, уровень которых вызывает обеспокоенность у преподавателей нашей кафедры в связи с сокращением средних специальных учебных заведений. Кафедре придется переориентироваться к новым условиям.

Вернемся к вопросу о летних студенческих практиках. Был период, когда они проходили в основном в мастерских кафедры. В это время мы стали «вариться в собственном соку», произошла изоляция студентов в рамках вуза. Наблюдался спад творческой активности, некая вялость в работе самих студентов и их работах. Во-первых, это психологический аспект — работа на одном месте в течение года с одними и теми же людьми и материалами в однообразных условиях. Во-вторых, некоторая «однобокость» возможностей создания керамики в условиях нашей кафедры. К большому сожалению, мы не имеем газовых и дровяных печей, что является большим минусом для обучения и понимания керамики как мате-

риала. А также диапазон температур (максимальная температура 1150°C), что исключает возможность полноценной работы с фарфоровой массой и высокотемпературными каменными массами.

В последнее время мы особенно активно пытаемся делать выездные летние практики, чтобы наши студенты имели бы возможность применить и приумножить свои знания в разных условиях, почувствовать интерес и поверить в свои силы в самостоятельной работе. Немаловажным является изучение истории и культуры тех мест, где проходит практика. В качестве примера можно привести выездную летнюю практику, которая уже несколько лет проходит на территории музея на Соловецких островах. Во время этой практики студенты занимались копированием и воссозданием старых печных изразцов, проектировали и исполняли гончарные сервизы для монастыря, а также имели возможность узнать старинную технику изготовления форм на поворотном круге. Занятия лепкой с местными детьми явилась новой областью практической работы, которая очень востребована в последнее время у наших выпускников. Неизгладимое впечатление у студентов осталось от экскурсий и истории этого знаменитого места.

В июне 2014 года была проведена выездная летняя практика на базе керамического предприятия ПО «Сады Аурики» в городе Гаврилов-Ям (Ярославская область). Во время этой практики произошла встреча двух знаменитых школ, где участвовали два студента из СПГХПА им. А.Л. Штиглица и три студента из МГХПА им. С.Г. Строганова. Студентам были предоставлены места для работы, материалы и электрическая муфельная печь. Максимальная самостоятельность, возможность самостоятельно загружать и выгружать печь, выбирать необходимый режим обжига, оказалась настоящей профессиональной проверкой. Помимо этого, им посчастливилось принять участие в строительстве первой в России профессиональной двухкамерной дровяной печи японского типа «ноборигамы». Печь была построена в июне того же года под руководством мастера по строительству печей, керамиста из Франции Клода Оссажа.

Эта практика и живой интерес к особенностям дровяного обжига послужил дальнейшей творческой активности этих студентов. Продолжением стало их участие в первых обжигах в этой печи, а также помощь в проведении первого международного симпозиума по керамике в августе 2015 года.

Особо хочется отметить и самостоятельные поездки студентов в Латвию. Кафедра керамики Рижской академии художеств ежегодно в апреле организует студенческий симпозиум в городе Ишкеле. Студенты из разных стран привозят туда свои работы и принимают участие в обжиге дровяной печи под руководством преподавателей. Это событие всегда оставляло яркие впечатления от общения, обмена опытом и знакомством со студентами из других вузов. Работа в команде по обжигу дровяной печи объединяла всех участников симпозиума, ставила перед ними новые технологические вопросы и помогала взглянуть на керамику с другой стороны. Также летом 2015 года была проведена практика в мастерской при музее в городе Сортавала, где наши студенты проектировали и исполняли серию сувениров. По окончании практики была проведена выставка сувениров и этюдов.

По опросу студентов, прошедших выездные практики, основными положительными факторами являются: самостоятельная работа, желание узнать больше, дополнительный стимул к творческой активности, выполнение конкретного заказа, знакомство с новыми людьми и технологиями, а также новые знания об истории и культуре местности, в которой проходит практика. В настоящее время многие выпускники нашей кафедры работают с частными заказами, создают небольшие мастерские, студии, участвуют в мастер-классах, преподают в художественных школах. Вектор направленности изменился. Нашей задачей является художественная подготовка студентов и ознакомление их с различными техниками и технологиями для того, чтобы они смогли профессионально справиться с возникающими перед ними задачами.

Во многом эту задачу помогают решать выездные летние практики студентов.

© Ильинский Дмитрий Александрович — доцент кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА имени А. Л. Штиглица

Е. Логинова

**КЕРАМИЧЕСКИЕ СИМПОЗИУМЫ В ЛАТВИИ**

Затрагивая тему керамических симпозиумов в Латвии, нельзя не вспомнить нашу общую советскую историю. Один из первых домов творчества на территории Советского Союза был основан как раз в Латвии, в курортном городке Юрмала. Решение о создании Дома творчества и отдыха N-2 по адресу Дзинтари, улица Тураидас, дом 13 было принято 5 апреля 1945 года в Москве на заседании всесоюзного Художественного фонда [4, р. 5]. Вначале там отдыхали и работали только живописцы, но позднее, в 1966 году, когда построили новый жилой корпус и керамические мастерские, Дом творчества в Дзинтари превратился в знаменитую кузницу керамических шедевров, из которых художественный совет отбирал лучшие работы для зарубежных выставок.

Сегодняшним студентам художественных вузов кажется странным, что раньше нельзя было самим подать заявку на участие в зарубежной выставке и потом послать утвержденную работу. Работы на международные выставки отбирал выставком в Москве, но шансы художников во много раз увеличивались, если была получена рекомендация выставкома в Дзинтари. Фактически участие в симпозиуме в Латвии могло стать путевкой на международную выставку за рубежом. Многие работы советских художников, которые получили премии в Италии на конкурсе в Фаэнце, были созданы в Дзинтари. Например, работы Петериса Мартинсона (Латвия), Владимира Цивина (Россия), Владимира Гориславцева (Россия) [3, р. 25, 27], Ани-ты Милбреты (Латвия), Нелли Федчун (Украина) [3, р. 63] и других. Работы художников Михаила Копылкова (Россия), Тараса Левкива (Украина), Отари Векхадзе (Грузия), также выполненные в Дзинтари, в разные годы были отмечены наградами на международной выставке в Валлорисе (Франция) [1, с. 191, 195].

Попасть на симпозиум в Дзинтари было очень непросто, так как каждый год отбирали только по два художника из каждой республики СССР — всего 30 участников. На этот симпозиум все готовились очень серьезно — ведь это была возможность в будущем попасть на одну из зарубежных выставок. Главная идея этих симпозиумов заключалась в создании керамических работ, которые могли бы до-

стойно представить нашу страну на международной арене. Два месяца художники могли творчески работать и не думать о житейских трудностях — это была оплаченная творческая командировка от Союза художников. Все, кто бывал в творческих группах в Дзинтари, попадали в круг «керамического сообщества», и эта дружба и взаимосвязь оставалась навсегда.

Поэтому совсем не удивительно, что после распада СССР в разных уголках бывших союзных республик стали возникать локальные творческие симпозиумы. Правда, их структура несколько изменилась: в основном они стали частной инициативой. Главная идея этих симпозиумов — общение и обмен опытом, создание небольших работ с использованием местных традиций или технических новшеств. Самофинансирование данных проектов определяет их продолжительность — обычно это одна, две недели.

Союз художников Латвии не смог удержать и дальше использовать Дом творчества в Дзинтари, поскольку земля под ним оказалась дорогой частной собственностью в курортной зоне у моря, и вскоре советская постройка была сравнена с землей. Потеряв Дзинтари, Союз художников Латвии стал восстанавливать поместье «Звартава» в 160 км от Риги, где долгие годы располагалась летняя дача СХ ([www.zvartavaspils.lv](http://www.zvartavaspils.lv)). Теперь это творческий центр — «арт-резиденция», где проводятся различные мероприятия, в том числе и керамические симпозиумы.

Академия художеств Латвии тесно сотрудничает с Союзом художников, и на этом основании кафедра керамики каждый год проводит в Звартаве один симпозиум продолжительностью от 10 до 14 дней. Материально-техническая база в Звартаве имеет в своем оснащении две дровяные печи на высокий обжиг и две электрические. Электрические печи немецкого производства просты в обращении — задал программу и получил готовые изделия. Дровяные печи в Звартаве сделаны по конструкции «двойной Олсен», названной в честь Фреда Олсена, американского керамиста, построившего много печей по всему свету и написавшего книгу о них — «The Kiln Book».

В конце 1990-х годов, когда Союз художников возрождал Звартаву, классик латвийской керамики Петерис Мартинсон пригласил Олсена, с которым они были хорошими друзьями, приехать в Латвию, чтобы помочь построить печь в Звартаве. Данная конструкция печи с двумя

топками и возможностью быстрого подъема температуры до 1300 градусов, которую сам Олсен назвал Fastfire wood [5, p. 114], получила в свое время престижную награду. Дровяной обжиг — долгий процесс, коллективная работа и, конечно же, интересный результат, каждый раз преподносящий сюрпризы. Разнообразие обжигов позволяет выбрать направленность симпозиума в зависимости от технологии.

#### **Международный Симпозиум «Вместе» (Together) в Звартаве**

Летом 2015 года проводился симпозиум по росписи фарфора Together [6], где были задействованы только электрические печи на низкий обжиг. Вследствие того, что Рижский фарфоровый завод уже в 1990-е годы прекратил свое существование, организаторам пришлось искать нового поставщика фарфорового белья под роспись. Наиболее подходящим для этого проекта оказался польский завод «Лубиана». Ваза «Гриф» традиционной округлой формы и высотой 39 см стала теперь визитной карточкой фарфоровой коллекции Звартавы, образовавшейся за 15 лет регулярного проведения симпозиумов. Первый такой симпозиум проводился еще на старой базе в Дзинтари в 1985 году, когда Союз художников Латвии решил пригласить всех желающих членов СХ попробовать свои силы в росписи по фарфору. Результат оказался очень интересным, и многие живописцы, графики и прикладники проявили свой талант в этой области декоративно-прикладного искусства. Тем более, что в Латвии есть замечательный опыт студии «Балтарс» [2, с. 31–33], когда на базе Рижского фарфорового завода в 1920-е годы работали известные рижские живописцы Роман Сута, Александра Бельцова и Сигизмунд Видберг, работы которых теперь можно посмотреть в Музее дизайна и декоративного искусства в Риге ([www.lnmm.lv/lv/dmdm](http://www.lnmm.lv/lv/dmdm)). Эта идея получила свое продолжение и в новой «арт-резиденции» в Звартаве. По условиям симпозиума каждый участник расписывает по две вазы, две тарелки и другие маленькие предметы. В конце симпозиума проводится день открытых дверей, где на импровизированной выставке комиссия СХ совместно с каждым автором выбирает вазу для фарфоровой коллекции, которая в будущем останется здесь в «арт-резиденции». А пока все отобранные вазы едут в Ригу в Музей фарфора, где обычно проводится открытие финальной выставки и закрытие симпозиума.

#### **Международный симпозиум «Диалог» (Dialogue) в Звартаве**

Другой симпозиум, который кафедра керамики проводит в Звартаве — «Диалог». Изначально он планировался как обмен опытом между художественными вузами разных стран, потом его рамки несколько расширились, и он стал доступен для всех профессиональных художников. Надо сказать, что в Европе работает программа «Эразмус», которая поддерживает творческие поездки педагогов, поэтому нашим западным коллегам всегда легче приехать в Латвию для участия в симпозиуме, чем «свободному» художнику.

Важная составляющая симпозиума — это обмен опытом, ежедневные семинары, лекции, мастер-классы, наряду с чем каждый участник создает свою небольшую творческую работу на заданную тему. Кафедра керамики обычно разрабатывает объединяющую идею, концепцию проекта, чтобы практический результат — выставка — выглядела более цельно. Например, в 2012 году в основу симпозиума легла идея керамистики из Франции Кристины Брукнер. За год до этого она создала коллекцию керамических скульптур тапиров и выставила их в одной из галерей Парижа. Эти смешные экзотические зверьки в исполнении Брукнер так всем понравились, что решено было продолжить эту тему. Так был запланирован «Диалог с тапирами», и появилась целая коллекция тапиров из Звартавы, которые были выставлены в Риге, а потом уехали в парижскую галерею.

#### **Международный Симпозиум «Буро-Бокс» (Buro-Box) в Икшкиле**

Еще один фестиваль, который ежегодно проводит кафедра керамики Латвийской Академии художеств — студенческий симпозиум «Буро-Бокс». По счастливой случайности в наше время коммерческих отношений живописец и бывший ректор (1934–1944) Латвийской Академии художеств профессор Янис Куга, после 1944 года живший в эмиграции, подарил Академии свой дом в Икшкиле в 30 км от Риги. Живописное место на берегу самой красивой реки Латвии — Даугавы — теперь является летней базой студенческих практик. В основном, конечно, оно используется для пленэрной живописи, но у кафедры керамики появилась возможность построить там две дровяные печи — одна из них на высокий обжиг (1300 градусов) конструкции «Буро-Бокс», другая сделана по образцу народных печек региона Латгалии для задымленной керамики. Дровяные

обжиги теперь дополняют программу обучения и являются неотъемлемой частью образования керамистов. Длительные обжиги лучше проводить в дружной компании, поэтому родилась идея дополнить обыденный учебный процесс веселым студенческим симпозиумом. Обычно информация рассылается ближайшим соседям, которые более мобильны и легки на подъем, — в Россию, Литву, Польшу, Нидерланды, Эстонию и Финляндию.

Информацию обо всех трех симпозиумах, которые организует Латвийская Академия искусств, можно получить на кафедре керамики ([www.lma.lv](http://www.lma.lv)) симпозиум по керамике в огре

### **Симпозиум по керамике в Огре**

Огре — небольшой уютный городок всего в 40 км от Риги с удобным пригородным сообщением. В 2015 году состоялся уже 17-й симпозиум по керамике, который проходит на базе художественной школы при поддержке местной администрации. Художественная школа Огре имеет в своем распоряжении высокотемпературную печь, позволяющую работать с каменной массой, но часто тематика симпозиума предполагает обжиг большой дровяной печи, которая построена по образцу очень популярной лаггальской народной печи для обжига глиняных изделий на температуру около 1060 градусов с загрузкой сверху.

Педагогический коллектив художественной школы очень активно участвует в керамическом симпозиуме и часто дополняет его программу перформансами на тему глины и разными другими приятными сюрпризами. Куратор, организатор и главный «мотор» симпозиума — художник Диана Вернера ([dvernera@inbox.lv](mailto:dvernera@inbox.lv)), которая каждый год приглашает разные партнерские организации к сотрудничеству и старается сделать это событие международным.

### **Международный симпозиум «Керамическая лаборатория» в Даугавпилсе**

Даугавпилс — второй по величине город Латвии после Риги, находится на востоке страны недалеко от границ с Литвой, Белоруссией и Россией. В Даугавпилсе родился Марк Ротко (1903–1970), впоследствии знаменитый американский художник, семья которого эмигрировала в Америку в 1913 году. Готовясь к 100-летию юбилею своего знаменитого земляка, городские власти плодотворно сотрудничают

с его родственниками, так как всех объединяет общая идея — создание арт-центра имени Ротко в Даугавпилсе. Была проделана огромная работа, после чего в 2012 году на территории Динабургской крепости в здании артиллерийского арсенала было создано новое пространство со всей необходимой инфраструктурой, и Даугавпилсский арт-центр Ротко начал свою работу ([www.rothkocenter.com](http://www.rothkocenter.com)). Музей Ротко занимает половину здания, на остальной территории проводятся конференции, семинары, выставки и симпозиумы. Благодаря программе развития регионов, в 2012–2017 годах эти мероприятия обеспечены финансированием. Надо сказать, что в проекте обозначен еще один музей в этом комплексе — Музей керамики Петериса Мартинсона, классика латвийской керамики, который тоже родился в Даугавпилсе и подарил своему родному городу все свое творческое наследие.

В такой комфортной и благоприятной атмосфере под крылом Ротко-центра возник международный симпозиум «Керамическая лаборатория». Первый симпозиум давал участникам много свободы в выборе материала и технологии, что значительно осложняло работу организаторов. В дальнейшем основным материалом была выбрана местная красная глина на низкую температуру, и упор сделан на печи разных конструкций, которые строились там же. Часто используется один из эффектных вариантов обжига — раку, другой интересный обжиг — бутылочная печь, хотя скорее это разновидность «световой скульптуры», нежели эффективный способ обжига изделий. Обширная неосвоенная территория бывшей крепости Даугавпилса располагает к созданию больших скульптурных объектов, что дает возможность полета фантазии для участников симпозиума. Куратор «Керамической лаборатории» — художник Валентин Петько ([valentins.petjko@gmail.com](mailto:valentins.petjko@gmail.com)).

Обозначенные пять симпозиумов, проводящиеся ежегодно, стабильно заняли свое место в культурной жизни Латвии. Это далеко не полный перечень всех возможностей для художников по керамике. Общение, обмен опытом, мастер-классы, лекции, совместные обжиги дровяных печей на симпозиумах — все это дает позитивный творческий заряд на долгое время и, несомненно, повышает профессиональный уровень участников.

Латвийские керамические симпозиумы ждут своих друзей.

## Литература

1. Владимир Федорович Марков / сост. В.А. Цивин. — Санкт-Петербург, 2012.
2. Рижский художественный фарфор. 1925–1940 / сост. И. Барановска. — Рига, 2012.
3. 40 Concorso Internazionale della Ceramica d'arte. — Faenza, 1982.
4. *Krumina A.* Dzintaru mākslinieku nams. Vesture. Funkcijas. Nozīme. — Rīga, 2000.
5. *Olsen F.* The Kiln Book. — Iola, 2001.
6. *Sokolowa-Zyzak E.* Zdobienie porcelany na Lotwie // Szkló i Ceramika. — 2015. — N 4. — P. 36–37.

© Логинова Евгения — ассоциированный профессор кафедры керамики отделения визуально-пластического искусства Академии художеств Латвии

В.А. Малолетков

### ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКЕ

Как известно, воспитание Художника — долгий процесс, и начинается он со школьной скамьи. Но, с сожалением приходится отметить, что наше невежественное чиновничество от образования и культуры по лекалам Болонской конвенции продолжает «успешно» разрушать уникальную академическую школу в высших художественно-промышленных заведениях России. Результатом этой «реформы» уже стало значительное сокращение учебных часов и опытных педагогов по специальным дисциплинам, что неизбежно снижает качество обучения и приводит к падению высокого уровня российского художественного образования.

В связи с этим будет полезно познакомиться с системой профессионального художественного обучения в Индии. Еще в древние времена индусы с гениальной простотой определили неразрывную взаимосвязь Природы, Творчества и Образования в виде равнобедренного треугольника, лежащего на плоскости, в которой все зависит от того, что находится на вершине, а что — у основания этого треугольника. Существуют три модели развития, которые приводят к совершенно разным результатам. Когда на вершине этого треугольника находится Природа, это способствует рождению Искусства великого Духа, Гармонии и Красоты. Во второй модели вершину пирамиды занимает Художник, обладающий яркой индивидуальностью (например, титаны Возрождения или великие экспериментаторы XX века). В третьей модели на вершине треугольника находится академическая Школа, вследствие чего идет ослабление творческого «эго» в процессе отражения окружающей Природы. Важно отметить, что каждый обучающийся имеет возможность выбора любой из представленных здесь моделей.

Однако вернемся к ситуации в России. Более тысячи лет она занимает в мире уникальное геополитическое положение, являясь одновременно носителем западной и восточной культуры. Благодаря этому отечественное искусство отличается оригинальностью творческого мышления, эмоциональностью, глубиной смысловых, пластических и цветовых поисков. И сегодня Россия — неотъемлемая часть миро-

вого культурного пространства, также испытывает мощное влияние процесса глобализации. Поэтому утрата национальной творческой самобытности представляет реальную опасность для нашего искусства. На этом непростом витке истории мы в очередной раз забыли об особой миссии российской культуры, без которой любые реформы в стране обречены на провал... Самым надежным фундаментом государственного развития России всегда были Религия, Образование и Культура, без которых невозможно гармоничное существование как целого Народа, так и отдельной Личности. К сожалению, за последние годы в этой устойчивой конструкции произошли негативные сдвиги, которые способствовали росту духовного невежества, творческой бездарности и духа коммерции. Что же можно сегодня противопоставить всем этим порокам, на глазах разрушающим наше государство? Прежде всего, опору на художественные традиции профессионального и народного искусства, мастерство, величайшее культурное наследие (от древнерусской иконописи до авангарда XX века), уникальный дар нашего народа, способного по своему трансформировать любое явление мировой культуры.

Конечно, развитие современного искусства требует постоянной эволюции творческого процесса, обновления художественного языка и технологических новаций. Подлинное творчество невозможно без яркого дарования, высокого мастерства, богатства художественных образов, метафор и аллегорий. К этому следует добавить чувство национального достоинства.

В декоративном искусстве России сегодня отчетливо проявляются новые тенденции развития, предполагающие широкое использование богатого наследия русского авангарда 1920-х годов. Появились и совершенно иные формы художественного самовыражения: арт-объекты, видеоинсталляции, инвайромент и т. п. Использование в них различных керамических материалов, а также техник формообразования, декора и обжига, способствует созданию качественно новых произведений.

Современные художники активно работают с формой, цветом и ритмом в глине, которая по-прежнему привлекательна для синтеза разных материалов и новых технологий. Однако отсутствие образного мышления у некоторых российских керамистов приводит к его подмене поверхностно-технологическими эффектами, замет-

но снижающими художественный уровень произведения. Именно эмоционально-образное мышление всегда выделяло работы ведущих мастеров российской керамики, художественные поиски которых отличает неразрывная связь художественного образа с формой, цветом, пространством и конструкцией, глубоким интересом к великому наследию мировой художественной культуры.

Отличительной чертой лучших керамических произведений является обостренное чувство органической сути и пластической первоосновы глины, изучение художником тайн формообразования в живой природе. Однако в современной керамике нередко преобладает стилизация и внешняя имитация природных форм. Например, американские художники снимают гипсовые формы с различных частей человеческого тела, и затем создают из них различные «композиции» с помощью метода шликерного литья или формовки.

Российские художники также широко используют технологические новации, сохраняя при этом творческую индивидуальность, высокое мастерство и национальную самобытность в искусстве. Например — произведения И. Олевской, М. Копылкова, В. Цивина, В. Гориславцева, В. Швецова (Санкт-Петербург), Л. Ненашевой, В. Кузнецовой (Москва), С. Ануфриева (Красноярск) и других мастеров.

Оригинальность творческого замысла и исполнения, синтез различных материалов и высокий профессионализм характерны для серьезного арт-проекта М. Копылкова «Декалог» (2006). Прекрасное владение техникой подглазурной росписи и тонкий колорит отличают фаянсовые работы В. Гориславцева, урбанистические пейзажи которого обладают собственным мировосприятием, романтическим настроением и высоким ремеслом. Традиции русской керамической скульптуры развивают художники В. Кузнецова, О. Скубченко и Ю. Леонов (Московская область), работы которых отличает убедительное соединение скульптурного объема и цветовой росписи, а также отсутствие внешней стилизации «под народные традиции».

В российской керамике сегодня идет активное освоение как новых эстетических категорий, так и традиционных технологий, влияющих на пластические и цветовые свойства глины. Особую популярность у нас в стране приобрели древние способы обжига керамики («раку», «селадон», обжиг в восстановительной газовой среде), которые порой сопровождаются активным участием зрите-

лей в этом созидательном процессе, иногда приобретающем ритуально-мистический характер.

Применение новых технологий в российской керамике заметно изменило сложившиеся представления о древнейшем на земле материале — глине. Но вместе с тем новые технологии в сочетании с низким профессиональным уровнем порождают китч, холодную рациональность и бездуховность, которые совершенно чужды как органической сути глиняного материала, так и нашей национальной ментальности. Однако в ряде случаев отечественные художники, открывают неисследованные стороны традиционного материала. Например, художник А. Пашт-Хан (Россия — Германия) с помощью новейших технологий и видео-арта создает оригинальные образцы художественной керамики. Высоким профессионализмом отмечены работы Г. Корзиной и Г. Антиповой, (обе — Москва) В. Швецова (Санкт-Петербург) и Е. Красновой (Красноярск), которые отражают характерные черты российской керамики и эстетические потребности нашего времени. При этом технология и индивидуальные приемы формообразования декора существенно влияют на художественное мышление современных мастеров.

Сочетание ярких творческих индивидуальностей, высокого мастерства и широких возможностей материала позволяют сегодня рассматривать художественную керамику России как совершенно самостоятельный вид искусства. Отечественные мастера обладают высокой культурой, глубиной и остротой мышления. Именно поэтому современная керамика России имеет собственное творческое лицо. Конечно, очень важно сохранять национальные традиции в искусстве, но любая традиция неизбежно умирает без творческой эволюции, которая требует от современного художника постоянной работы Души и Ума. Художественный образ, отражающий сложный внутренний мир нашего современника, по-прежнему является важной составляющей отечественной керамики. Благодаря этому произведения российского декоративного искусства обладают высокими духовно-нравственными и эстетическими категориями, без которых трудно представить произведение Искусства.

Сегодня особый интерес приобретают симпозиумы, мастер-классы, выставки и фестивали декоративного искусства на открытом воздухе, ставшие новой формой взаимодействия художников

с окружающей средой. Так, летом 2015 года с успехом прошли керамические симпозиумы в городах Уржум (Кировская область), Гаврилов-Ям (Ярославская область) и Международный симпозиум керамики «Байкал-керамистика» на острове Ольхон (Иркутская область). Их участники проводили обжиги в древней японской технике «раку», а также использовали многокамерные печи для высокотемпературного дровяного обжига. Безусловно, необходимо осваивать новые технологии и материалы. Но при этом не следует забывать, что главное в искусстве — Талант и Мастерство Художника, без чего невозможно создать художественное произведение. Уверен, что отсутствие Художника не могут заменить внешние цветопластические эффекты, ремесленные приемы и технологические новации, в основе которых лежит не искусство, а технология.

В последние годы стали популярны новые формы выставочной деятельности — «Керамика и стекло на траве» (Елагиноостровский музей декоративного искусства, Санкт-Петербург), выставки керамики во дворике Российской Академии художеств, в Государственном музее-заповеднике «Архангельское» и фестиваль «Лето в Кусково» (Москва). Однако всем этим творческим проектам не хватает профессиональной экспозиции, необходимого оборудования и информационной поддержки. Краткие сроки проведения (один — два дня) исключают главную цель любого выставочного проекта — диалог художников, критиков и представителей власти.

Убежден, что лишь гармоничное объединение художественных поисков и высокой технологии в современной российской керамике будут способствовать ее успешному развитию. При этом никакие технологические новации не могут заменить Душу, Разум, Талант, Индивидуальность и Мастерство Художника, без которых произведения, созданные с помощью самых современных технологий, останутся лишь «цеховыми» опусами и обманками с набором технических приемов.

© Малолетков Валерий Александрович — народный художник РФ, действительный член Российской Академии художеств, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Художественная керамика» МГХПА имени С.Г. Строганова

В.В. Мельник

**СТЕКЛО «ДАМАССКОГО БАРОККО»  
(ОТ ИСТОРИИ К СОВРЕМЕННОСТИ)**

Дамаск — один из древнейших городов мира. Средневековый арабский историк Ибн Асакир (XII в.) утверждал, что первой стеной, воздвигнутой после Всемирного потопа, была Дамасская стена, и относил возникновение города к IV тысячелетию до н. э. Нет в мире города с таким смешением различных культур Востока и Запада. Архитектура и искусство Сирии и Дамаска формировались как часть культурно-исторического комплекса. Здесь развивались ветви разных культур: финикийской, эллинистической, римской, византийской и исламской. Внимательно изучив историю Сирии, можно понять художественную культуру этой страны и разобраться в появлении дамасского барокко.

Географическое положение на пересечении важнейших торговых путей Востока и Запада обуславливало проникновение в искусство Сирии различных художественных влияний и их тесную связь с местными традициями — все это проявлялось в архитектуре и искусстве Дамаска. Вокруг старого города выросли новые кварталы, а на его окраинах — промышленные предприятия. Сирийцы особенно гордятся тем, что сотни лет назад одними из первых в мире научились изготавливать стекло. Согласно преданию, кто-то случайно бросил в костер траву аль-кали, которая, смешавшись в огне с песком, превратилась в стекло, и Дамаск был один из самых крупных центров стекольного производства на арабском Востоке.

Хотелось бы обратиться к истокам зарождения и развития художественного стекла на Ближнем Востоке и, в частности, в Дамаске — изделиям из неорганического стекла. Это витражи и мозаика и малые формы — посуда, предметы быта и разнообразные украшения. Изделия из стекла изготавливают выдуванием, прессованием и отливкой. В основном используется силикатное стекло, но распространены и другие виды, например фосфатное, с помощью которого имитируют дорогое богемское стекло.

История производства изделий из стекла насчитывает не один век. Его родиной считается Египет, хотя при раскопках в Месопотамии также находили фрагменты стеклянных изделий (ил. 1). Из

стеклянной пасты делали вставки в изделия из золота и бронзы. Такое непрозрачное стекло изготавливалось путем прессования в открытых глиняных формах или путем навивания стеклянной массы на палочку. Египетское стекло было предметом экспорта, а бусы, которые играли роль своего рода «международной валюты», находят даже в местах расселения славян.

В римский период и во время правления сельджуков здесь создают небольшие стеклянные сосуды, по форме напоминающие греческую керамику. Накануне наступления новой эры в Сирии, в Сидоне, была изобретена стекловыдувная трубка, и стеклянные изделия начинают изготавливать методом выдувания. Это позволило получать прозрачные тонкостенные сосуды. Сирийские стеклодувы славились изготовлением высокого качества флаконов, чаш, колб, которые нередко имели наlepные украшения. После распада Римской империи в стекольном производстве опять вперед выходит Восток. Одним из важнейших поставщиков стеклянных изделий в это время становится Византийская империя. Здесь рождаются новые техники обработки стекла: резьба и шлифовка. С помощью этих техник изготавливаются сосуды для вина и воды, стаканы, фляги. Важным нововведением в Византии является также начало использования в архитектуре мозаики из кусочков цветного стекла.

На Ближнем Востоке стекольная индустрия развивалась в течение исламского периода. Главные центры производства находились в Эр-Ракке, Алеппо и Дамаске. С возникновением мусульманского халифата ремесленники начинают расписывать стекло эмалевыми красками и золотом. Самыми важными продуктами производства были стекла высшей степени прозрачности и позолоченные стекла. Производство цветного стекла в Юго-Западной Азии было налажено в VIII веке, когда алхимик Джабир-ибн-Хайан в Китаб аль-Дурра аль-Макнуна разработал 46 рецептов производства цветного стекла и описал процесс создания искусственных драгоценных камней путем резки стекла. Наиболее распространенными видами изделий были большие лампы для мечетей (ил. 2), бокалы и кубки, вазы и бутылки, сделанные из белого или цветного (главным образом, зеленого или синего) стекла и покрытые росписями золотом и цветными эмалями (ил. 3). В украшении лампад большое место часто занимал эпиграфический орнамент: по основному базовому фону

был нанесен тонкими линиями мелкий растительный узор, поверх которого шли крупные белые буквы надписей с благопожеланиями. Орнаментальные полосы включали пожелания владельцам и тексты из Корана (ил. 4).

Искусство витража в данный период приобрело новые черты. В Дамаске, в отличие от других арабских стран, использовалась новая технология двойного стекла, что имело не только эстетическое значение, но и защищало от жаркого солнца и изолировало от холода и ветра. В искусстве витража использовался как геометрический орнамент (арабеск) (ил. 5), так и растительный. Сочетаниям цветов в дамасских витражах старались придавать значение: красный означал солнце, желтый — солнечные лучи, зеленый — благо, синий — небо...

Сирийское художественное стекло пользовалось широкой известностью и высоко ценилось не только в странах халифата, но и в средневековой Европе. Венецианские купцы, плававшие по всему Средиземному морю, обеспечивали итальянских мастеров секретами сирийского стекольного производства и знакомили итальянцев с традициями исламского искусства. Один из самых известных центров стекольного дела был расположен на острове Мурано в северной части Адриатического моря близ Венеции. Мастера его были и ранее знамениты на всю Южную Европу, но с приходом туда специалистов из Дамаска мастерские в Мурано поистине расцвели. С середины XII века начался расцвет производства дорогих изделий из стекла — ваз, сосудов, светильников, лам, колб и кальянов.

Однако после нашествия монголов в 1260 году производство эмалированного стекла вновь переместилось в Дамаск, где сохранялось вплоть до настоящего времени. Сирийское стекло с росписью эмалями стало предметом роскоши в Европе. Практически все восточное расписное стекло европейцы называли «дамасским». Наиболее распространенным видом стекла, изготовлявшегося в Сирии еще с древности, было «молочное», в состав которого входила смесь полевого и плавикового шпата. Ныне при использовании меньшего количества этой примеси получают опаловое стекло. Образцы изящных по форме сосудов молочного стекла сирийского производства представлены в коллекциях Эрмитажа и других крупных музеев. Шесть арабских ламп XIII–XV веков, хранящиеся в эрмитажной коллекции, демонстрируют высокий уровень развития этого вида искусства (ил. 6). Рас-



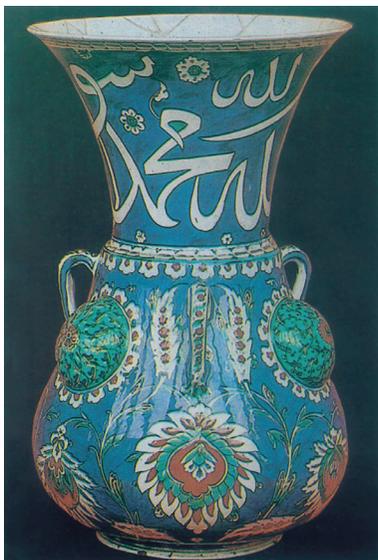
1. Вазы финикийского периода. Амрит.  
I—II тысячелетие до н.э.



2. Стилизованная под старину  
лампа для мечети



3. Вазы с золотым рисунком



4. Ваза с каллиграфической арабской вязью



5. Витраж геометрического рисунка



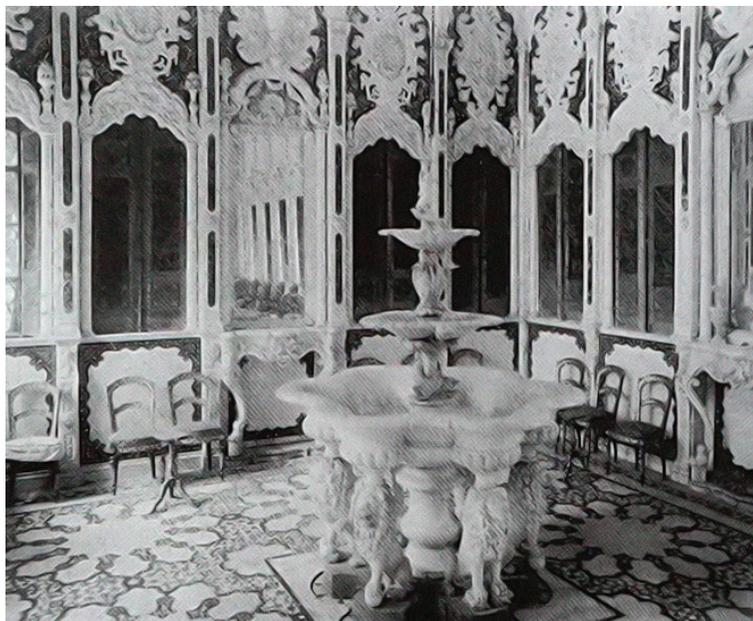
6. Лампа. Дамаск. XVII в.  
Государственный Эрмитаж



7. Стекло «дамасского барокко»



8. Встроенный шкаф с художественным стеклом. Дом Неядо. Дамаск



9. Интерьер дома Шамия. Дамаск

10. Флакон для духов.  
Сирия. Конец XIX в.

11. Орнамент «дамасское барокко»

цвет венецианского стеклоделия начался в конце XV века, когда сирийская продукция перестала заполнять рынок стекла.

Крестоносцы буквально охотились за восточными предметами из стекла. В частности, они вывозили лампы, которыми оснащались мечети, и преподносили их в дар христианским монастырям и церквам. Следует отметить, что в этот период в деле освещения своих домов (и даже улиц) европейцы заметно отставали от арабов.

Несмотря на то, что Османская империя включала в себя территории, известные своими традициями стекольного дела — в особенности Сирию и Египет, — османы мало что сделали в этой области. В XVI веке стекло в основном импортируется из Венеции, в первую очередь это цветное стекло, которое используется для витражей крупных мечетей. Вместе с тем в самом Стамбуле есть стекольная мастерская, открытая, вероятно, в XVI веке (книга записей султанского дворца за 1534 год свидетельствует о существовании стекольной мастерской во дворце Топкапы). В 1554–1560 годах султан Сулейман приказывает своему придворному архитектору Синану построить крупный культурно-благотворительный комплекс для паломников в Мекку в центре Дамаска — Такие Сулеймание, в который, помимо всемирно известной мечети, больницы, келий для паломников, торговой улицы, входили различные мастерские. Стекольная и керамическая мануфактуры занимали здесь значительное место, а мастера, работавшие в них, передавали свой опыт из поколения в поколение и радовали своей продукцией современников и потомков...

Кальян как предмет стекольного художественного искусства Сирии, до сих пор занимает главенствующее место в экспорте. В Османской империи первую кальянную курильню открыл в 1554 году некий Хаким из Алеппо вместе с партнером, выходцем из знати, по имени Хемс из Дамаска. В течение XVII века в Османской империи кальян видоизменился, став более «практичным» устройством. В настоящее время можно отметить заметное возрождение интереса к кальяну. Если пройти по любой улице в Аммане, Бейруте, Дамаске, можно убедиться в распространенности кальянных курилен. Зеленоватое или цветное стекло расписывали синей и красной эмалью, украшали позолотой — сирийские ремесленники достигли невероятного уровня мастерства в изготовлении стеклянной продукции. Они усовершенствовали технику резьбы по стеклу, а также научились делать рисунки в толще стекла.

Очень жаль, что в наше время в связи с военными действиями в Сирии эта прекрасная мануфактура прекратила свое существование – последний мастер умер, а помещение и оборудование продано... Но до сих пор в лавках Такие Сулеймание продаются прекрасные произведения из старейшей стекольной мануфактуры Дамаска.

Мастерство стеклодувов эволюционировало и перешло в новую фазу своего развития в поздний период Османской империи. На рубеже XIX–XX веков в художественной жизни Сирии произошли изменения, которые привели к появлению и развитию европейских форм искусства в элементах декора интерьера, художественном стекле, мебели, керамике и металле, выраженных в использовании барочных элементов (ил. 7). В этот же период торговцы экспортировали богемское и венецианское стекло из Европы, после чего началось влияние западноевропейской культуры на Ближний Восток.

Одним из интересных, но малоизученных периодов дамасской архитектуры и искусства можно считать период «постосманизма», относящийся к концу XIX — началу XX века. Постройки и предметы искусства, относящиеся к этому времени, очень яркие, запоминающиеся, представляют собой неповторимую историческую и художественную ценность. Проанализировав некоторые из построек данного периода, изучив его интерьеры, приходишь к выводу об их близости к стилю барокко (ил. 8). Среди качеств барокко имеет большое значение искусство иллюзии. Такая иллюзорность (обманчивость) прослеживается и в «дамасском барокко» (ил. 9).

Меняется цветовая гамма интерьера и экстерьера. На смену характерного для османского периода чередования цветного камня (черного с белым, желтым и красным) и росписи ажеми приходит более «академичный» европейский стиль, в котором преобладают сочетания зеленого с белым, белого с голубым, изумрудного с золотым, как в домах Низам, Мужалед и Куатли. Архитектурные формы — колонны, арки, купола — уменьшались и становились элементами декора мебели, изделий из стекла, металла, мрамора и дерева. Это смешение различных средств художественной пластики можно назвать «эkleктикой с барочными формами».

На смену потолкам из дерева приходят плафонные, часто расписанные по холсту натяжные потолки, с подвешенными к ним стеклянными и хрустальными люстрами. Стены также драпируются

и украшаются настенными бра. Форма фонтанов меняется: на смену восьмигранникам и шестигранникам приходит овал, иногда усложненный овал. Такие же по форме фонтаны мы видим в интерьерах. Стены второго этажа могут быть оформлены окнами овальной формы с цветными витражами. Зеркала становятся неотъемлемой частью интерьера. Под зеркалами — столики барочной формы, на которых стоят вазы, лампы и флаконы для духов. Встроенные стенные шкафы заполнены стеклянной и фаянсовой посудой. Даже мягкая мебель меняет свои очертания, становясь более изящной.

В данный период столовые комнаты могли располагаться на втором этаже, как, например, в доме Баруди, поблизости от будуаров и спальных покоев, что совершенно отрицалось в постройках Османского периода, когда подобные помещения находились строго на одном уровне с гостевыми комнатами. Интересны стеклянные предметы быта этого времени, они очень напоминают богемское или венецианское стекло периода барокко (те же краски — красный, синий или белый с золотом) (ил. 10).

Внутреннему убранству домов придавалось огромное значение — затейливые орнаменты, резьбу, скульптуры, мозаики, витражи, красочные росписи стен можно и сейчас увидеть в сотнях старинных домов, реконструированных под рестораны, отели, галереи и музеи. Сирийцы производят изделия из художественного стекла, керамические изделия, украшенные люстром и росписью, металлические изделия, инкрустированные серебром и перламутром, бронзовые и медные предметы, украшенные гравировкой, очень напоминающей европейские образцы.

В 1810–1890-е годы во Франции наряду с хрусталем Баккара, Сен-Клу и Крезе выпускались изделия из опалового стекла, по-новому продолжившие венецианскую традицию. Мастера разных стран соревновались между собой, особенно ревниво отслеживались новинки богемского производства. Цвет голубого неба, появившийся в изделиях 1835 года в Чехии, с 1843 года присутствовал в изделиях Баккара и Сен-Клу. Не менее быстро была подхвачена техника украшения в виде рисовых зерен. Насыщенный ультрамарин появляется в 1845–1850 годах. Двойной цвет (бело-голубой) встречается те же годы в изделиях фабрики Баккара. А вот пурпурное стекло выпускалось в небольших количествах на фабрике Берси в Париже

только в 1828 году. По оттенку зеленого узнается хронология изделий: яркий оттенок незрелого миндаля в 1825–1830 годах переходит в более нежные цветовые градации. С 1840 года из опалового стекла делают копии китайских и японских фарфоровых изделий. Для выпусков знаменитых предприятий второй половины XIX века характерен интерес к повторению старых, проверенных временем фасонов. Для многих изделий конца XIX века характерна эклектичность форм.

Большое количество современных мануфактур продолжают использовать стиль «дамасского барокко». Тонкий узнаваемый орнамент на однотонном фоне, сочетания цветов, как и столетие назад — бежевый с золотом, голубой и бирюзовый с золотым и белым, темно-красный. В настоящее время чаще встречается черно-белое цветовое решение, имеющее свои истоки в дамасском барокко — так называемый дамасский узор (ил. 11).

Хотелось бы надеяться, что, несмотря на войну, которая идет на территории Сирии уже почти пять лет, мы обретем мир и здравый смысл, благодаря которому сохранятся бесценные памятники архитектуры и искусства этой прекрасной многострадальной страны. Без прошлого нет настоящего и будущего, без изучения искусства человечество не может двигаться вперед... Новое — это хорошо забытое старое, до сих пор в дизайне интерьеров заметен стиль «дамасского барокко», до сих пор дизайнеры-стеклодувы используют этот прекрасный орнамент. Значит, история не прошла незаметно.

© Мельник Влада Валентиновна — кандидат архитектуры, преподаватель Университета Татбекие, Амман, Иордания

О.Л. Некрасова-Каратеева

### **В. Ф. МАРКОВ О ПРИНЦИПАХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Данная статья относится к реферативному жанру научного исследования. Размышляя об уникальной школе, сложившейся на кафедре художественной керамики и стекла ЛВХПУ имени В.И. Мухиной — СПГХПА имени А.Л. Штиглица, невольно задумываешься о базовых принципах ее формирования, о том серьезном и мудром подходе к созданию целостной, аргументированной образовательной концепции. При жизни В.Ф. Маркова его методические размышления мало публиковались, но сохранились в рукописях, многое было воспринято его коллегами и студентами, изложено в их воспоминаниях и собрано в большой том юбилейного издания<sup>1</sup>.

Владимир Федорович Марков (1912–1981), будучи уже опытным архитектором, в 1948 году начал свою преподавательскую деятельность в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухиной. В 1953 году он возглавил кафедру архитектурно-художественной керамики, а в 1955 году — объединенную кафедру художественной керамики и стекла и успешно руководил ею в течение двадцати пяти лет до конца своей жизни. Тщательно подобранный им состав преподавателей (архитекторов, художников, искусствоведов, технологов, мастеров) создавал уникальную школу подготовки специалистов-художников в области керамики и стекла.

Владимир Федорович не только осуществлял административное руководство кафедрой, но творчески последовательно разрабатывал концепцию профессионального образования будущих художников декоративно-прикладного искусства. Он ее «выстраивал» как систему, включая важные аспекты, исходя из собственных профессиональных знаний, понимания актуальных задач и широчайшей эрудиции (энциклопедические словари были его любимыми книгами).

<sup>1</sup> Материалы к статье почерпнуты из воспоминаний, конспектов и записей автора, из протоколов кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, из воспоминаний бывших сотрудников и студентов кафедры, из книги «Владимир Федорович Марков» (2012).

Он был уверен в профессиональной исключительности художника декоративно-прикладного искусства, у которого, как он говорил, «две стороны художественного творчества — талант и ум, чувства и рассудок, интуиция и точный расчет находятся в постоянной и тесной зависимости друг от друга». Он понимал и указывал на специфичность мышления художника декоративно-прикладного искусства и на его отличие от иных форм художественного творчества, на необходимость профессионального обучения студентов этому особому языку, базирующемуся на художественных возможностях различных материалов и способов производства.

Главным, определяющим принципом образования студентов на кафедре была установка, которую В.Ф. Марков неустанно повторял и которой следовал: «Готовить не узких специалистов для художественной промышленности — “керамистов” или “стекольщиков”, а воспитывать профессиональных художников — создателей эстетических объектов предметной среды для жизни человека на примере конкретного материала керамики и стекла» [1, с. 185].

Разрабатывая концепцию образовательной системы подготовки универсальных специалистов, Владимир Федорович сразу определил следующие **базовые позиции**:

- опора на традиции и достижения мирового и отечественного искусства;
- освоение современной художественно-технологической практики;
- поиск нового в авторском творчестве.

Владимир Федорович указывал на триединство важнейших категорий в создании произведения декоративно-прикладного искусства — **идея, материал, мастерство**. Он неустанно повторял, что это универсальные принципы, и они не зависят от свойств какого-то одного материала, но обязательны для работы с любыми материалами: керамикой, стеклом, металлом, текстилем, бумагой, деревом.

Он считал, что в обучении студентов искусству приоритетно поддерживать их творческое развитие: «Первоначально — их творческое проявление, идея, фантазия, развитие интуитивного начала; и уже вторично — использование всех научных средств, расширение кругозора, грамота». Он часто повторял: «Студент не столько сосуд, который мы должны наполнить знаниями, но и светильник, который мы должны зажечь, увлечь, вдохновить». Он всегда при-

ветствовал и поддерживал оригинальные идеи студентов, стремился понять мысль студента, часто даже не вполне им самим осознаваемую, увидеть в ней возможную перспективу развития и помочь довести задуманное до завершения.

Принципиальным в организации студенческих занятий Владимир Федорович считал согласованность заданий по проектированию с работой в материале. «Творческое проектирование “керамистов” или “стекольщиков” должно происходить в непосредственном общении с материалом, знакомством с его пластическими свойствами и возможностями, с его цветовой палитрой, с технологией (*знанием и пониманием*) и техникой (*умением*) изготовления изделий во всем многообразии и разнообразии приемов». Поэтому он большое значение придавал работе студентов с материалом в мастерских, поддерживал их творческие поиски и эксперименты.

В.Ф. Марковым были четко сформулированы основные принципы проектной деятельности художника декоративно-прикладного искусства, способного одинаково успешно решать задачи **функциональной, производственной и эстетической целесообразности создаваемого предмета**, а именно:

- понимать **предназначение** предмета и учитывать условия его эксплуатации;
- знать **технологии** создания и учитывать условия производства;
- добиваться **художественно-эстетической образности** предмета.

Главным в процессе авторского создания произведения декоративно-прикладного искусства он считал **целеполагание**, которое в предметно-художественном творчестве требует учета и решения конкретных *функциональных, технологических и эстетических задач*, исходящих из трех основ этого искусства: **человек — природа — культура**.

Владимир Федорович учил студентов логичному, целесообразному проектированию и созданию вещей по сути своей человеческих, «гуманных»: «Произведение не должно быть основано на поисках отвлеченных схем, хитроумной игре формы. Оно имеет целью сделать жизнь человека эмоционально и духовно богаче» [1, с. 13].

Принцип ориентированности **на человека** должен направлять творческий поиск студента на проектирование и создание вещей для обеспечения жизненных потребностей людей. В.Ф. Марков го-

ворил: «Художник декоративно-прикладного искусства должен хорошо осознать: кому, и каким жизненным надобностям будет служить создаваемое произведение, как оно согласуется с окружающей человека предметной и социальной средой, как выражает индивидуальные особенности автора, его талант и мастерство» [1, с. 12].

Другая фундаментальная основа творчества в декоративном искусстве — **природа**. В своих беседах со студентами В.Ф. Марков раскрывал *принцип согласованности с природой*, который заключается в том, как выражена в произведении природа материала, его тектонические и художественно-выразительные способности, какова технология его создания, насколько оно гармонично окружающей природной среде, какова его экологичность, корректность по отношению ко всему живому. Он учил тому, что в основе декоративной композиции лежит изучение природы: «Природа не терпит неразумного, каждое ее проявление есть торжество целесообразности» [1, с. 167], призывал изучать формы природы, рисовать с натуры, но не по принципу «срисовывания», а при внимательном, аналитическом изучении ее конструктивных и пластических особенностей.

Он также призывал студентов к серьезному исследованию химических, физических, тектонических, декоративных свойств природных материалов. Поэтому, первыми, основополагающими упражнениями и заданиями в разработанной им программе курса композиции на кафедре художественной керамики и стекла стали те, которые обучают студентов, как «претворить жизненные явления в декоративно-прикладном искусстве», как «перевести богатство живых природных форм на язык декоративного производства».

Третья основа декоративного искусства — **культура**. Принцип *культурнойсообразности* определяет, насколько художественное содержание и выразительные средства в создаваемом произведении адекватны критериям искусства, какова этнокультурная база для творчества, каким эстетическим запросам людей оно может служить, каковы его стилистические характеристики, нравственные ориентиры, историческая значимость. Он придавал большое значение изучению наследия мирового классического искусства, русской художественной школы (рисунок, живопись, композиция, работа с материалом) и европейскому пониманию дизайна как сбалансированного сочетания красоты, качества и пользы. Он верил, что на примере изучения

классических образцов искусства возможно воспитание художественного вкуса у студентов и развитие их способности к анализу и оценке произведений собственных и других авторов.

По его поручению искусствовед А.А. Татевосова подготовила и преподавала курс истории мирового декоративно-прикладного искусства, включавший в себя сведения о разных его видах с древних времен. Владимир Федорович настаивал на проведении занятий на экспозиции в Эрмитаже для непосредственного восприятия студентами исторических предметов-памятников. Он также способствовал проведению обмерных практик студентов в фондах учебного музея ЛВХПУ, где они не только делали копийные зарисовки, но и помогали хранителям музея в разборке коллекций, в мытье экспонатов, могли подержать в руках и внимательно рассмотреть раритеты.

Копированию лучших образцов мирового искусства отводилось много учебного времени для того, чтобы молодые люди могли ориентироваться в стилях, освоить технологию создания, познать специфику художественного языка, приобщиться к манере исполнения мастера и затем, на основе обретенных знаний и навыков, создавать собственные авторские произведения. Этим методом В.Ф. Марков дорожил как универсальным для введения молодых художников в профессию.

До начала занятий со студентами в ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, В.Ф. Марков не имел готовой программы и сам очень серьезно и подробно разрабатывал **курс композиции** с опорой на изученные им методики ВХУТЕИНа, ВХУТЕМАСа, Баухауза, Иоханнеса Иттена, Василия Кандинского, Владимира Фаворского. Созданная им программа учебно-творческих заданий по композиции обрела свою методическую обоснованность и целостность. «Он руководил композицией ревностно, а иногда и ревниво, отстаивая свое видение того, как программа должна строиться», — вспоминал В.С. Васильковский [1, с. 156].

Обучение студентов законам композиции В.Ф. Марков строил на базе фундаментальных основ архитектурной композиции, которая является универсальной для организации пространства и среды. Он, как профессиональный архитектор, рассказывал студентам об архитектонике форм, о пропорциях и масштабах, сопровождая речь простыми и убедительными рисунками. Владимир Федорович говорил, что, проектируя предмет, необходимо думать не только о нем и его внутренней системе (форме, цвете, функции), но помнить

о том, что любой предмет существует в среде и является элементом большого пространства, организующего предметную среду жизни человека. Он разъяснял студентам, что ансамблевый принцип достигается при решении комплексных задач, что создание комплекта или ансамбля предметов осуществляется так же, как архитектурно-художественные и градостроительные композиции, при которых каждый предмет воспринимается как элемент гармоничного целого. Он стремился раскрыть студентам значение *тектоники*, вводил их в понимание структуры произведения. «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», — написал в своих воспоминаниях В.А. Цивин [2, с. 14–15].

Владимир Федорович стремился указать студентам на проблемы предметной среды жилого интерьера и отмечал, что вопросы функциональности произведений ДПИ в разные исторические эпохи и в разных стилях были иными, но при этом направлял их внимание к современности, указывая на то, что нельзя уже создавать предметы только в старых системах формообразования. Выступая на методических совещаниях об организации учебного процесса в ЛВХПУ, он говорил: «Мы не можем пройти мимо таких понятий, как стандарт, унификация, совмещенная функция, технологичность, эргономика...» [2, с. 39].

В.Ф. Марков не был педагогом по своему базовому образованию, но в преподавательской деятельности он остро чувствовал и применял именно педагогические методы. Он говорил, что «очень отличаются художник, просто работающий творчески, и художник, преподающий, воспитывающий душу и талант будущего художника. Художник-педагог пребывает одновременно в трех ипостасях: учитель, художник и ученик». И еще — «Воспитание художника представляется задачей скорее сложной и затрагивает два основных раздела:

1. Способность человека к эмоциональному восприятию окружающей действительности, способность перевоплощать видимое в мир художественных образов, мир, бесконечный в своем разнообразии и богатстве.

2. Овладение средствами художественной выразительности, приобретение профессиональных навыков художественного мастерства, умения выразить ту или иную идею произведения в лаконичной художественно-выразительной форме» [1, с. 210].

Уже в первом обращении к первокурсникам В.Ф. Марков говорил: «Искусство требует мужества, силы воли и настойчивости, и мы будем помогать вам эти качества развивать, потому что они в значительной мере оказывают влияние на весь процесс художественного творчества» [1, с. 210].

Преподавателям же он настоятельно указывал: «Ваши знания, сведения, которые вы передаете студентам, должны быть энциклопедично верны и убедительно аргументированы, мы должны учить студентов думать». Сам Владимир Федорович формулировал композиционные задачи студентам по существу, а не по форме, никогда не давал конкретных примеров и образцов. Он говорил: «На этом задании мы должны научить студента... “тому-то”, а “как” — пусть каждый ищет сам». «Главное — воспитание таланта, творческое развитие; от нас же требуется — оснастить студента знаниями, навыками, ремеслом. Мы должны дать им фундаментальные понятия: функции предмета, способности и выразительности материала (разных материалов), концепции структуры, веса, массы; говорить с ними об отношении традиционного искусства в его традиционной ремесленной форме к современным условиям технологии, к механизации» [1, с. 185].

Важным методическим принципом было требование к преподавателям — **четко формулировать условия учебно-творческого задания**: «Когда ясна задача, когда четко сформулированы условия, от студентов можно ожидать и разнообразных, и интересных результатов. Этот процесс можно сравнить с рекой, у которой крутые берега направляют ее бег, усиливают, убыстряют течение, а у реки без ярко выраженных берегов разлив широкий, появляются ложные русла, множество пойм и рукавов, заболоченных стояков. Движение ослаблено. По такой реке нелегко добраться до нужного места, до цели».

В воспитании профессионального отношения у студентов к процессу композиционного проектирования он считал полезным сочетать длительные задания с краткосрочными клазурами, чтобы активизировать их творческое мышление. Необычность и свежесть тем для таких клазур провоцировали студентов на нестандартные, порой па-

радосальные решения, и Владимир Федорович всегда радовался неожиданному раскрытию творческих индивидуальностей студентов.

В.С. Васильковский вспоминал: «К предложениям студентов Марков относился внимательно... Часто пытался увидеть в эскизе больше того, что в действительности. Мне кажется, что это хороший педагогический прием» [1, с. 156].

Эту мысль поддержала О.А. Иванова: «Он всегда стремился понять мысль студента, часто даже не вполне им осознаваемую, увидеть в ней возможную перспективу развития и помочь довести задуманное до завершения». Он говорил: «Задача педагога — не сделать из ученика подобного себе, а сохранить и развить индивидуальность художника. Обнажить все творческие возможности студента, выпестовать такого мастера, который мог бы сказать в искусстве свое слово» [1, с. 165].

Он дорожил личными, индивидуальными методами преподавания разных художников и не раз говорил, что считает полезным это различие подходов и методов в деле разностороннего и цельного формирования личности будущего художника.

Владимир Федорович часто заходил в аудитории и мастерские, где трудились студенты во внеурочное время и, поинтересовавшись ходом их работы, начинал беседу об актуальных и вечных проблемах искусства, о предназначении художника, о ремесле и творчестве и т. д. Это были незапланированные, но очень ценные уроки, оставшиеся в памяти его воспитанников как фундаментальные рекомендации к творческой жизнедеятельности. Бывший студент В.П. Головин вспоминал: «Я всегда думал, что творчество — это что-то неожиданное и неясное, подсознательное, что художник творит по наитию, и ни помочь, ни понять его до конца нельзя. А Марков обратил наше внимание на абсолютную взаимосвязь всего в мире, в искусстве, в человеке; на закономерность поведения материалов и создания разных живых и неживых конструкций. Он раскрыл нам значение тектоники, ввел в понимание структуры произведения. Эти знания сделали композиционный процесс осмысленным, интересным» [1, с. 186].

Владимир Федорович внимательно следил за ростом студентов с первых занятий до их дипломных работ. Не скрывал свою любовь к талантливым, выказывал уважение к старательным, не раз спасал студентов от отчисления из училища за их молодецкие выходки.

Когда он пригласил меня на кафедру преподавать, то сказал: «У Вас хорошо получается работать с детьми, получится и со студентами. Только знайте, что все они — “великие” художники и уже сейчас могут владеть истиной. Их нужно любить как детей и ценить как творцов». «К таланту надо относиться осторожно, внимательно и требовательно», — часто повторял Владимир Федорович. Он заботливо поддерживал студентов в их неожиданных, смелых предложениях, заинтересованно подключался к таким работам, внимательно и требовательно руководил ими. Он отстаивал их достоинства даже тогда, когда не находил поддержки у других преподавателей кафедры. Профессор В.С. Васильковский вспоминал: «Иногда Владимир Федорович использовал прием “строгой оценки” не в осуждение, а во здравие. Бывали случаи, когда работа с точки зрения Маркова достойна похвалы. В этом случае он судил нарочито строго. Это вызывало у других желание возразить, звучали похвалы», и Владимир Федорович этому радовался [1, с. 157].

Владимир Федорович не предлагал студентам никаких учебников, не читал лекции в обычном смысле слова, он беседовал с группой и высказывался при обсуждении студенческих работ, но это было так убедительно и ясно, что врезалось в память. Во многих воспоминаниях о нем повторяются с той или иной степенью точности его высказывания, афоризмы, шутки, например: «Искусство должно быть умным, а не заумным» и другие.

В.Ф. Марков понимал стремление ребят к поиску нового, современного в искусстве, не ограничивал и не отбрасывал новаторские образные и пластические предложения студентов, а вел их в поиске новых идей и форм по разумным законам формообразования. Основным критерием успешности по Маркову было очевидное проявление личностного отношения студента через убедительное формально-образное выражение. Молодым людям, стремившимся вырваться за пределы традиций и создавать только никогда ранее не бывшее, абсолютно новое, он говорил: «Керамике уже много тысяч лет и все в ней уже открыто и создано. Наша же задача — найти свой образ, такие приемы и отношения пропорций, которые бы и сделали наше произведение очень личностным и современным»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Воспоминания Ф.Р. Ахметзянова. Запись сделана автором в 1984 г. во время беседы о Владимире Федоровиче.

Свои принципы художественного образования студентов Владимир Федорович Марков, будучи в течение ряда лет заместителем ректора по научной и проректором по учебно-производственной работе, излагал на методических совещаниях, влияя таким образом на суть «мухинской школы» в целом.

Разработанная В.Ф. Марковым концепция деятельности кафедры художественной керамики и стекла, выверенные принципы преподавания на практике сложились в устойчивую, теоретически обоснованную систему «школы», оправданную временем и результатами творчества ее выпускников.

Воспринятые студентами его концептуальные принципы и разработанные методические материалы теперь широко используются ими в собственной преподавательской работе во многих учебных заведениях страны и за ее пределами.

#### Литература

1. Владимир Федорович Марков / сост. В.А. Цивин. — Санкт-Петербург, 2012.
2. Цивин В.А. Скульптура. Комментарии. — В 2 т. — Санкт-Петербург, 2008.
3. Шистко В.И. Методические совещания ректората ЛВХПУ им. В.И. Мухиной 1965–67 гг. // Книга воспоминаний о С.А. Петрове. — С. 38–42.

© Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой художественного образования и декоративного искусства РГПУ имени А.И. Герцена, заслуженный деятель искусств РФ

С.К. Русаков

#### ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ ДЛЯ РАБОТЫ НА ФАРФОРОВОМ ПРЕДПРИЯТИИ

История кафедры керамики и стекла СПГХПА имени А.Л. Штиглица неразрывно связана с производством фарфора в нашей стране и, в частности, со старейшим предприятием России — Императорским фарфоровым заводом. Не углубляясь в историю академии со дня основания, достаточно взглянуть на период послевоенных десятилетий и начало XXI века. В эти годы, к взаимной выгоде академии и завода, складываются связи, без которых невозможно обучение образованных художников-керамистов, и нет возможности развития производства Императорского фарфорового завода.

Сегодня более двадцати выпускников нашей кафедры работают в художественной лаборатории завода. Пять художников удостоены звания заслуженного художника России. Их работы являются гордостью российских художественных музеев. Необходимо признать заслугу завода и его нынешних владельцев в сохранении коллектива художников и пополнение его выпускниками последних лет. Как правило, молодые художники являются «инвестициями» в будущее и не всегда вчерашним студентам удается соединиться с заводом на долгие годы. Нередки случаи, когда становление художника проходит долго и трудно. И если администрация достаточно терпелива, то вложения всегда окупятся. Художник на фарфоровом предприятии востребован столь разнообразно, что всякий художественный талант найдет применение, главное неуклонно повышать мастерство в той сфере художественной деятельности, в которой молодой художник чувствует свои способности.

Основная задача художников завода — работа для массового производства, перед ними постоянно стоит задача готовить новые образцы изделий, замещающие устаревший ассортимент. Это касается всего, что производит завод: новые формы сервизов, чашек и бокалов всевозможного назначения — от простых форм недорогой посуды до уникальных подарочных изделий. Необходимо постоянно пополнять новыми образцами коллекцию фарфоровой скульптуры, как анималистической, так и жанровой. Необходимо регулярно создавать

новые рисунки для декорирования большого количества ранее выпускавшихся форм. Художники создают так называемый «авторский фарфор» для продажи в галерее и пополнения заводской коллекции современного фарфора. Есть еще один вид деятельности — работа по специальному заказу. Эта сфера деятельности требует способности быстро реагировать на пожелание заказчика и обладать разнообразнейшими навыками и дизайнера, и художника.

При такой разнообразной востребованности выпускнику необходимо иметь большое количество навыков в ремесле, но прежде всего прекрасно владеть композицией и быть профессиональным рисовальщиком и живописцем.

Все необходимые навыки старается дать академия и наша кафедра в первую очередь. Проблемы такого комплексного воспитания специалиста являются основой учебных программ на всех курсах. Даже при переходе на двухуровневую систему обучения мы стараемся учить максимально универсальных керамистов, понимая, что только творческая жизнь поможет молодому специалисту определить «художественную специализацию».

Задания, связанные с производством фарфора, появляются в учебной программе только на втором курсе, но все предыдущие задания служат основой того, чем занимаются студенты в конце второго и начале третьего курсов. Мы стараемся дать максимально полное представление о фарфоре и сформировать профессиональное отношение к фарфору, как одному из материалов художника-керамиста. Конечно, можно посвятить занятие отличию фарфора от других материалов, но опыт показывает, что «чувство фарфора» появляется только в ходе выполнения авторских проектов и закрепляется на производственной практике в цехах ИФЗ. Без попытки сделать фарфоровое изделие своими руками студенты не воспринимают утверждений о характерных особенностях материала. Свойства фарфора надежно усваиваются только при работе с ним.

Знакомство с фарфором проходит в различной форме: заочное по книгам и Интернету, визуальное на художественных выставках и в музеях, торговых прилавках, пользовательское — взгляд на фарфор в быту. До недавних пор, в эру «специалитета», т. е. при шестилетнем цикле обучения, целый год был выделен для заданий, связанных с фарфором. Задания по композиции включали, как изучение

декорирования — проект и роспись авторских тарелок, так и связанные с разработкой авторских форм: фарфоровый сервиз и фарфоровый сувенир. Приемы надглазурного декорирования изучались в мастерских кафедры в течение всего года. На занятиях в процессе копирования классических образцов Мейсена, Китая, Агитфарфора под руководством Л.В. Назиной, студенты получали опыт работы мастеров-живописцев фарфорового завода.

Несомненно, кафедра никогда не ставила цели подготовить квалифицированных мастеров-живописцев, но за год опытов у начинающих фарфористов появлялись знания о работе с краской и приемах росписи. При желании вчерашний студент мог посвятить себя декорированию фарфора на производстве — от авторских росписей до подготовки образцов для участка ручного декорирования и, конечно же, для самого массового производства в цехе механизированной росписи. Во время экскурсий на ИФЗ студенты знакомились со всеми производствами, а на занятиях в мастерских академии реальностью становились понятия «деколь», «ручная доделка» и т. п. К сожалению все, что касается подглазурной росписи, оставалось только в форме экскурсионного знакомства. Кафедра не имеет печей для опытов с подглазурной росписью, а заводской практики не может хватить на пробы со всеми технологиями и материалами. Остается небольшая вероятность того, что в период двухмесячной практики перед выпускным курсом кто-то самый любознательный сможет попробовать «подглазурку», но это, скорее, исключение.

Работе с формой уделялось всегда особое внимание. Проектирование сервизов всегда было одним из главных заданий в программе обучения. Огромный комплекс задач решался во время создания проекта сервиза. Студентам необходимо проявить себя в качестве архитектора, дизайнера, конструктора, технолога. В ходе подготовки проекта рекомендовалось выполнить макет чайника в натуральную величину. Кроме решения композиционных вопросов эта работа давала возможность добавить навыков в гипсомодельном деле, что необходимо при создании рабочих моделей и снятия форм для литья фарфора на летней практике. Летом, во время производственной практики, студенты выполняли чайник для собственного сервиза. Изготовление чайника на заводе позволяло попробовать весь комплекс проблем, начиная от подготовки моделей, создания

рабочих форм, литья и заканчивая ставкой в обжиг глазурированного изделия. Проект сервиза и, как продолжение, создание чайника, дают хороший опыт для вероятной работы с формой на любом производстве. Знакомство с работой большого завода — это огромный вклад в обучение керамистов.

С сожалением пишу о положении дел сегодня. Первая проблема связана с разрушением фарфорово-фаянсовой промышленности. Из двух десятков производств, доставшихся России после распада Советского Союза, осталось три, работающие уже не с прежними масштабами. Нашей академии повезло, что в Санкт-Петербурге продолжает работать Императорский фарфоровый завод. Но завод не нуждается в постоянном обновлении кадров, перспектива работать на заводе маловероятна. Полученный опыт, скорее всего, не будет реализован на производстве.

Вторая проблема связана с изменением стандартов образования. Переход на двухуровневую систему и сокращение бюджетных мест уже начинают влиять на уровень обучения. Доказывая преимущества нововведений, их сторонники ссылаются на необходимость «учить учиться». По их мнению, функция современного преподавателя — указать путь студенту, а далее он выбирает сам, куда и как ему развиваться. Педагоги нашей кафедры являются противниками новой системы, и весь предыдущий опыт нашей работы доказывает, что человек, купивший книжку «Как научиться рисовать», скорее всего, так этому и не научится. Время, проведенное в мастерских и в студиях, никогда не заменить теорией. Мы переживаем, что сокращаются часы на рисунок, живопись и скульптуру. Мы не хотим сокращения практических занятий в мастерских. Только почувствовав радость от работы с материалом, студенты становятся художниками.

Если попробовать представить уровень навыков, необходимый для работы на старейшем фарфоровом заводе, то керамист должен уметь писать акварелью, как выпускник Академии художеств XIX века, лепить, как опытный скульптор, проектировать, иметь навыки графического дизайнера и владеть компьютером. И, при всех перечисленных умениях, быть современным активным художником с безупречным чувством стиля. Подготовить такого специалиста и прежде было трудно — теперь, с новыми программами — невозможно.



1. Вера Бакастова. Чайные пары «Диско», «Кружево», «Аромат», «Радуга»



2. Екатерина Сазонова. Сервиз «Сад». Костяной фарфор



3. Антон Яшигин. Серия ваз «Юкатан». Фарфор



4. Анна Трофимова. Скульптуры «Свиристель», «Щегол», «Снегирь», «Клест-еловик». Фарфор, подглазурная роспись



5. Надежда Якина. Декоративные композиции «Розы», «Букет на голубом». Бисквит, ручная лепка

Очень по-разному складывается судьба вчерашних выпускников на заводе. Вера Бакастова стала специализироваться в декорировании фарфора и сегодня это уже один из ведущих художников предприятия со своим уникальным стилем. За время работы на заводе она выработала свой неповторимый стиль, освоила массу приемов надглазурной росписи и сегодня она продолжает развиваться и совершенствоваться (ил. 1). Ее работы всегда можно увидеть на прилавках магазинов и на выставках с участием заводских авторов.

Екатерина Сазонова и Антон Яшигин после прихода на завод активно занимались работой с формой. Екатерина создала сервиз «Сад» (ил. 2), серию вазочек и большое количество авторских форм, которые, к сожалению, не были освоены на производстве по причинам, не зависящим от автора. Антон сразу после начала работы на заводе разработал серию декоративных скульптур «Знаки зодиака», позже производство освоило его вазы и серию бокалов костяного фарфора (ил. 3).

Специализацию скульптора выбрала для себя Анна Трофимова. Она — автор анималистической пластики, которую выпускает цех подглазурной росписи: и серии скульптур «Русские сказки», и «Скоморохи». Свои скульптуры Анна сама декорирует кобальтом, надглазурными красками и золотом (ил. 4).

Последней среди молодых авторов на завод пришла Надежда Якина. Сегодня она освоила лепку фарфоровых цветов, но иногда занимается декоративной пластикой и авторской росписью (ил. 5).

Здесь перечислены не все, кого принято сегодня называть молодыми художниками завода. Этот перечень приведен в доказательство того утверждения, что наша кафедра готовит достаточно универсальных художников. Сложись условия иначе, я уверен, что все они могли бы реализовать себя в других керамических материалах. Видимо, самое главное в подготовке студентов — это воспитание активного художника, профессионально владеющего ремеслом. Очень хочется надеяться, что базовое образование специалиста для фарфорового производства сохранится на прежнем уровне, а современность внесет в обучение новые требования и новые возможности, которые позволят кафедре по-прежнему гордиться своими выпускниками.

Е.П. Сталинская

**АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ ЗАДОРИН — ПРЕДСЕДАТЕЛЬ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ**

Защита дипломных работ — важнейшее событие в деятельности учебного заведения. Как правило, это публичное обсуждение и по результатам выпускных работ подведение итогов всего процесса обучения. Дипломная работа — авторское произведение студента, итог его серьезного и длительного творчества под руководством ведущего преподавателя, а оценивает его комиссия, состоящая из независимых экспертов, авторитетных специалистов. Студент-дипломник представляет свое произведение, рассказывает о нем и выслушивает мнение высокого профессионального жюри. Члены комиссии (их около 10 человек) подробно обсуждают достоинства и недостатки квалификационной работы, а председатель ГАК резюмирует все высказанные суждения.

Много лет (1995–2006) работой Государственной аттестационной комиссии по декоративно-прикладному искусству в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии руководил художник Александр Евгеньевич Задорин. Его творчество было широко известно по выставкам, симпозиумам, заказным работам, по художественным объектам в интерьерах общественных зданий. Членами аттестационной комиссии в те годы бывали крупные мастера декоративного искусства, такие как И.С. Олевская (фарфор), Б.Ф. Федоров (стекло), В.Н. Цивин (керамика), В.Н. Галкин (металл), Ф.И. Лейбович (текстиль), Н.Э. Меликова (дизайн одежды) и другие. Председатель, как и все члены ГАК, — люди приглашенные, независимые эксперты, художники, не имеющие прямого отношения к учебному процессу в данном вузе.

По протоколам заседаний ГАК № 3 — Декоративно-прикладное искусство, по многочисленным воспоминаниям участников и свидетелей защит дипломных работ создается образ ее председателя, каким был А.Е. Задорин<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В статье использованы фрагменты воспоминаний и бесед с В.П. Гусаровым, Ф.И. Лейбовичем, О.Л. Некрасовой-Каратеевой, М.Ю. Капустиным, А.А. Оминой, Е.А. Сухаревой, С.Е. Сухаревым, В.А. Цивиним,

Александр Евгеньевич Задорин (1941–2006) окончил ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в 1969 году по специальности «художник-керамист». В дальнейшем он проявил себя в разных видах искусства, был участником многочисленных международных конкурсов и симпозиумов, удостоился звания заслуженного художника РФ, много лет был председателем худсовета в Комбинате ДПИ Художественного фонда. Это личность известная, уважаемая, авторитетная. Он был широко эрудирован, много читал, знал литературу и искусство, был завсегдатаем музеев и художественных выставок, любил и знал кино. Он работал в живописи, графике, керамике, фарфоре, много путешествовал, давал многочисленные мастер-классы. Все это позволяло ему оставаться современным известным художником.

В своих воспоминаниях о нем В.А. Цивин писал: «Александр Задорин по природе своей завоеватель, покоритель, победитель. Он открыт новому опыту, как малолетний ребенок. Он осваивает новую территорию, новое неизведанное пространство с жадностью подлинного путешественника, авантюриста. Новое пространство он заполняет собой, покоряет любой ценой — не агрессией, но напором, смекалкой, острым умом, фантастической памятью, обаянием, щедростью, анекдотом, романсом, да чем угодно»<sup>2</sup>.

Его крупная фигура, походка вразвалочку, улыбающиеся глаза, образная речь, художественный вид сразу располагали к нему, и он всегда был в окружении людей и главенствовал в компании. Точный и образный штрих к портрету добавил в своих воспоминаниях о нем В.П. Гусаров: «Саша Задорин — в душе сильный и легкий, к жизни талантлив». «Он был обаятельным и дружелюбным, но в общении с людьми всегда знал, с кем он разговаривает и о чем» (А.А. Омина). «Он был очарователен во всех проявлениях, но мог быть и суровым» (Ф.И. Лейбович).

Председательством ГАК в своей альма-матер он дорожил и гордился. Его комиссия оценивала работу дипломников нескольких выпускающих кафедр: художественной керамики и стекла, художественного металла, художественного текстиля, моделирования одежды. Словно бывалый капитан слаженной команды, вел он свой

материалы протоколов заседаний ГАК № 3 — Декоративно-прикладное искусство, СПГХПА (1995–2006).

<sup>2</sup> Цивин В.А. Скульптура. Комментарии. — СПб., 2008. — С. 29.

корабль через морские штормы и рифы студенческих защит, осознавая особую значимость этих публичных событий.

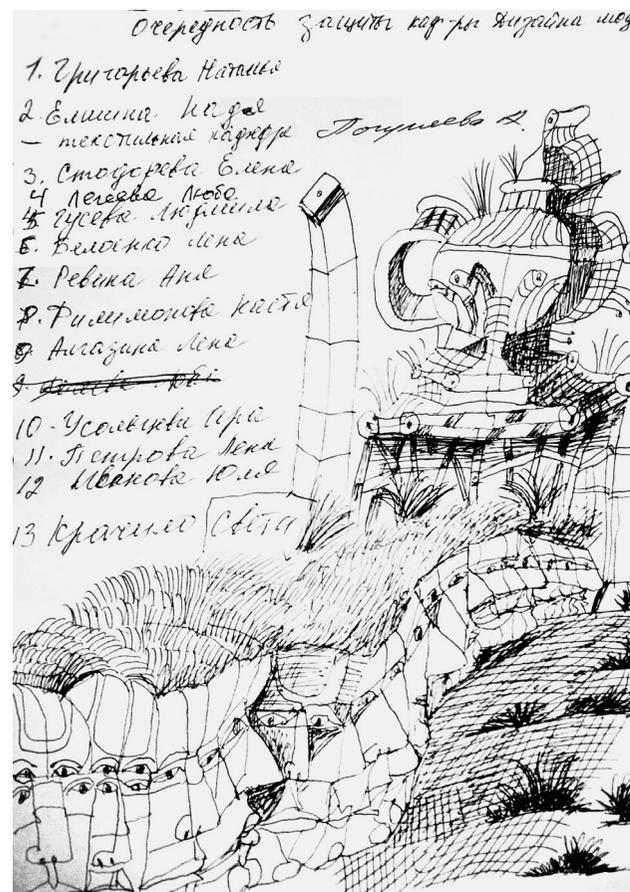
Ранее сложилась своеобразная традиция защит дипломов, которые в большинстве своем проходили как запланированные праздники, оценки давались в «комплиментарном» характере, сопровождалась аплодисментами публики. О дипломе говорили либо хорошо, либо очень хорошо. Не было критики. Но Задорин привнес в работу ГАК серьезный тонус профессионального обсуждения по существу представленной дипломной работы. Руководил защитой демократично, но строго. Ему нравилось быть «добрым барином», но в оценках он был точен и принципиален. Он был уникальным председателем, который сам универсально владел разными художественными материалами и видами творчества, поэтому суждения его были убедительны и авторитетны. Все члены его ГАК были настроены «высоко держать профессиональную планку» школы.

Процедуре защиты предшествовало его обращение к участникам: «Друзья мои, мы становимся сейчас коллегами, вы получаете диплом, давайте поговорим как коллеги с коллегами. Если вам интересна наша точка зрения как коллег, тогда давайте обсудим соображения, касающиеся вашей работы, которые вам будут интересны и полезны в будущем» (Из интервью с В.А. Цивиным).

К защитам Александр Евгеньевич относился как к важной и серьезной работе. Он осознавал всю ответственность за проведение самого акта защиты и за решения, принимаемые комиссией. Он понимал особое нервное состояние защищающихся и их руководителей, приветливо и ободряюще обращался к ним. Он мудро и уверенно вел обсуждение, внимательно выслушивал речь дипломника, руководителя и рецензента. Он просил выступить всех членов комиссии и аргументированно высказать свое мнение о работе дипломника, чтобы все могли услышать и узнать основные экспертные суждения. Выступления членов комиссии воспринимались студентами как виртуозные мастер-классы известных, почти легендарных мэтров из разных областей декоративно-прикладного искусства. Бывали споры, порой очень жаркие, но всегда было интересно. Эти защиты привлекали много публики, других студентов и даже уже давних выпускников, которые всякий раз приходили, чтобы посмотреть новые работы, послушать обсуждения, узнать о совре-



1. Автопортрет.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



2. Порядок защиты кафедры текстиля. 2004.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



3. Портреты членов ГАК В.П. Гусарова и В.А. Цивина. 2004.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



4. Ф. И. Лейбович на защите кафедры дизайна моды. 2004.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



5. Ф. И. Лейбович и В.Н. Галкин  
на защите кафедры дизайна  
моды. 2006.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



6. Модели на защите кафедры  
дизайна моды. 2006.  
(Из коллекции Ф.И. Лейбовича)



7. Модели на защите кафедры  
дизайна моды. 2006.  
(Из коллекции В.А. Цивина)



8. Модели на защите кафедры дизайна моды. 2006. (Из коллекции В.А. Цивина)



9. Защита А. Николаевой. Керамика. Члены ГАК Ф.И. Лейбович и В.А. Цивин. 2006. (Из коллекции Ф.И. Лейбовича)

менных направлениях в искусстве и в школе, почувствовать, как изменилось критическое мнение.

Сам А.Е. Задорин выступал с заключительным словом. Он умел в силу своего опыта и дарования замечательно резюмировать все ранее сказанное коллегами и, подводя итог, высказывал пожелания молодому художнику, ориентируя его на будущее творчество. Он всегда отмечал, что дипломная работа является завершением учебного процесса в вузе, но она же означает для человека начало пути в самостоятельную творческую жизнь, поэтому и саму защиту он воспринимал как самый важный урок в вузовском обучении.

Задорин, в прошлом воспитанник кафедры керамики и стекла, хорошо понимал специфику образовательного и технологического процесса и порой указывал на творческие и технические недоработки, чем косвенно корректировал работу кафедры.

Профессионально оценивая дипломную работу студента, он видел, насколько та еще не самостоятельна, но его привлекали «новая идея», «горящие глаза», «включенность» дипломника в тему и «явное желание за нее бороться». Он поддерживал те работы, в которых видел осознанность, заинтересованность темой, желание искать свой путь, свой язык в искусстве. (Из интервью с дочерью А.Е. Задорина — Александрой Омиминой).

Как отмечают близкие к нему люди, А.Е. Задорин сам не хотел преподавать, так как в годы его юности (в советское время) среди молодых художников считалось, что преподавание — это жалкий и подневольный труд, что им занимаются необустроенные, творчески несостоявшиеся люди. Со временем он осознал, что преподавательство — это нелегкое и ответственное дело, требующее больших личностных затрат и постоянного творческого самосовершенствования. Сам он часто давал публичные мастер-классы, живо, щедро и артистично делился своим опытом, но это были занятия на 3–4 часа, а на длительную и кропотливую преподавательскую работу не соглашался. Ему хотелось быть только художником и не отвлекаться от творчества, но накопленный опыт и потребность им делиться с молодыми побуждали его давать мастер-классы. И он делал это с радостью и бескорыстно, без пафоса, превращая сеанс в щедрый показ-монолог с ответами на вопросы из зала.

Таким же публичным мастер-классом было и проведение им защиты дипломных работ в СПГХПА.

На защитах он демонстрировал терпеливое внимание к студентам, но иногда бывал резок к преподавателям и публично делал им замечания; некоторые — обижались. Молодые преподаватели кафедры керамики и стекла (все в прошлом ее воспитанники) были творчески активными людьми и известными уже художниками, но и для них защита дипломников была своеобразным экзаменом и уроком.

Он хорошо чувствовал, насколько велик преподавательский труд в том или другом проекте. Он понимал, сколько было внесено преподавателем, а что оказалось под силу самому студенту, где видно, как развивался и рос студент в ходе воплощения этой работы. Он радостно приветствовал авторские открытия, ему всегда импонировало «встретить единове́рца» в творчестве. Он не терпел фальши, его раздражали дипломы, исполненные не по зову души, а для идеологической проформы, на «спекулятивную» тему. Он понимал, что не все студенты гении, но поддерживал их честные усилия. «Он говорил, что если студент угадал тему, то творчество его будет личностным. Тогда с любым руководителем получится отличный диплом» (*Из интервью с В.П. Гусаровым*).

Когда по работе он видел, что руководитель поддержал оригинальное предложение студента и помог тому смело и уверенно реализовать идею в материале, тогда он с удовольствием хвалил и студента, и руководителя. В случае же неубедительного результата и при очень уж критических высказываниях членов комиссии он пытался «спасти» студента, высказывая сожаление о том, что тот «не довел» неплохую идею до хорошего результата. Он профессионально видел, как можно было бы «довести» работу и предлагал даже (часто тут же рисуя) возможные варианты для дальнейших поисков решения этой творческой задачи. В качестве поддержки дипломника и, словно извиняясь, он говорил: «В хорошей работе хочется и поучаствовать». В некоторых случаях он отмечал чрезмерное влияние руководителя-художника, когда робкое собственное творческое желание студента оформлялось по чужой воле и в подражании манере старшего мастера. Желая поддержать творческий импульс одного дипломника, он как-то сказал: «Да, я вижу, на Вас давила кафедра. Значит, Вам самому нужно больше работать и откровеннее быть в своем творчестве» (*Из интервью с В.А. Цивиним*).

Задорин был хорошим аналитиком, точным критиком, находя убедительные аргументы для адекватной оценки творческой работы дипломника. Но, будучи человеком доброжелательным и стараясь быть справедливым, он, мудро руководя защитой, пытался «держать середину во мнениях»: если комиссия восторженно захваливала работу, то он, судя ее «по гамбургскому счету», находил в ней то, на что дипломнику следует в дальнейшем обратить особое внимание. Тем самым он давал понять молодому человеку, что, достигая высокого результата, не стоит гордиться и хвастаться этим, а нужно еще и еще много работать, стремясь к большему совершенству. Если же комиссия была недовольна работой дипломника и «учиняла разнос», а по его мнению, работа не так уж плоха и достойна более высокой оценки, то он, наоборот, находил в ней положительные моменты и указывал на них, а иногда и пользовался правом председателя на «два голоса» в голосовании оценки. Таким образом, он не только поддерживал молодого человека, но давал понять, что суждение о творчестве не может быть однозначным, и в каждой работе есть «свои плюсы и минусы», которые нужно видеть и работать с ними.

«Отец четко вел защиты. Он понимал, что дипломник растерян, это его первое серьезное испытание. Отец чувствовал момент или грань критики, чтобы не убить в молодом специалисте художника. Он безжалостно боролся с наглостью и хамством. Он понимал человеческую психологию и, когда это было действительно нужно, то поддерживал ребят» (*Из интервью с дочерью А.Е. Задорина – Екатериной Сухаревой*).

«Он понимал, что защита диплома – это трепетный момент, когда человек заканчивает свой учебный путь и выходит в самостоятельную жизнь. Для кого-то может все творчество на этом этапе и закончиться, а другие могут очень интересно развиваться дальше. И очень важно в этот момент, что ты скажешь дипломнику. Он осознавал, насколько его личность велика, и понимал, что одним своим резким и неверным словом он может махом уничтожить робкие начала, поэтому старался своими высказываниями не обижать, даже если ругал; лишнего себе не позволял» (*Из интервью с Александрой Омининой*).

Бывали и редкие вопиющие случаи халтурного отношения студентов к дипломной работе, тогда он собственноручно решительно ставил «двойку» и говорил: «Если ты не хочешь заниматься этим делом,

то лучше не берись! Надо с душой подходить к работе!». Уже только через год, исполнив всю работу заново, те получали оценки «хорошо» или даже «отлично». Это был для всех строгий и справедливый урок.

Задорин всегда внимательно слушал выступления рецензентов, хвалил их, если рецензии были четкие и обоснованные, но раздражался на излишнюю велеречивость некоторых искусствоведов. Он говорил: «Все самые сложные вещи можно и нужно объяснить самыми простыми словами».

Своему внешнему виду он всегда придавал большое значение. Благодаря частым поездкам за границу, он видел, как одеваются там люди, придерживался моды, но и предвидел новые тренды. «Саша был стилигой!» (Ф.И. Лейбович) На защиты надевал новый костюм и выглядел торжественно и стильно. Многие вспоминают случай, когда однажды студенту, пришедшему на защиту в неопрятном виде и вяло-невнятно представившему свой диплом, он сделал выговор: «Я оставил работу, вышел сюда из мастерской, нашел силы надеть свежую рубашку, а ты явился грязный и не можешь трех слов связать», и выгнал его с защиты. Тому пришлось срочно приводить себя в порядок и позже снова выйти к комиссии на защиту.

Задорин как эстет и художник оценивал внешний вид дипломников и часто хвалил девушек с кафедры керамики и стекла, когда они под цвет и образ дипломной композиции подбирали себе наряды, стремясь своим внешним видом быть одним целым с дипломом.

Он был артистичен. Выступая в студенческой среде, он понимал, что здесь работает все: как ты говоришь, что ты говоришь, для чего ты говоришь, кому ты говоришь, как ты выглядишь, и Задорин свою публику чувствовал очень хорошо. Исключительно чутко. Речь его украшалась шутками, смешными анекдотами, уместным цитированием высказываний замечательных людей.

Мало сохранилось записей его выступлений. Сухие строки протоколов защит и отчетов о них не раскрывают всего содержания и колорита его высказываний, но частично передают существо и характер оценок. Вот некоторые примеры фрагментов его замечаний из протоколов:

О дипломной работе Гриценко Романа — «Фарфоровый сервиз Санкт-Петербург» (1995) председатель ГАК сказал: «Автор сделал колоссальную работу, подтверждающую, что он великолепный мас-

тер. Студент виртуозно работал с формой». О керамическом алтаре для церкви в г. Кемь, сделанном Дятловой Натальей (1995), он сказал: «Нет такого материала, в котором нельзя славить Бога. Работу надо довести до конца». Или о гобелене Андриюниной Светланы «Сотворение мира» (1995): «Работа очень современна. Это живопись пряжей. Великолепные пробники, но фигуры несколько слабоваты. Следовало больше внимания уделить картону». О защите работы Волковой Елены — гобелен «Земля» (1996) он сказал: «Имел удовольствие видеть прекрасного мастера». Оценивая работу Климовой Светланы — серию кабинетных витражей «Летний сад» (1997), отметил: «Работу хочется разглядывать. Художник выбрал путь, по которому хочется идти». Принимая диплом Евшина Юрия (1998) — уточнил: «Металл не обязательно делать черным. Дипломник показал умение конструктивно мыслить и тягу к неизведанному». И так далее.

Многие вспоминают, как, сидя за столом комиссии, А.Е. Задорин делал какие-то зарисовки. «Рассмотрев работу, поняв дипломника и слушая выступления, Саша принимался рисовать самих защищающихся, гостей, моделей, комиссию и даже самого себя» (Из интервью с Ф.И. Лейбовичем). «Во время защит Задорин много и интересно рисовал, а потом раздаривал рисунки. Случалось и такое, что после защиты собиралась целая папка его рисунков» (Из интервью с В.П. Гусаровым)<sup>3</sup>.

Последняя защита, которой он руководил в 2006 году, состоялась незадолго до его кончины. Он сильно похудел, ослаб, но провел заседание комиссии по-прежнему торжественно, серьезно и интересно.

После него новый председатель Государственной аттестационной комиссии — художник В.Н. Галкин и члены комиссии сохраняют стиль работы и обсуждения дипломных работ студентов в духе Александра Евгеньевича Задорина.

© Сталинская Екатерина Павловна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусствоведения и культурологии СПГХПА имени А.Л. Штиглица

<sup>3</sup> К статье прилагаются некоторые рисунки А.Е. Задорина из коллекций Ф.И. Лейбовича и В.А. Цивина, сделанные им во время защит дипломов в разные годы.

С.Е. Сухарев

## ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СТАНДАРТ И СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Отмечая 60-летие объединения отделений керамики и стекла в единую кафедру, с благодарностью вспоминаем наших учителей — В.Ф. Маркова, В.С. Васильковского, К.М. Митрофанова, О.Л. Некрасову-Каратееву, В.П. Самошкину, Ф.С. Энтелиса и других замечательных специалистов. Первое поколение руководителей и преподавателей кафедры были архитекторами. Затем на ней стали преподавать художники, прошедшие здесь подготовку по направлению стекла и керамики и получившие опыт практической работы на предприятиях и художественных комбинатах.

Новое поколение преподавательского состава кафедры — это выпускники кафедры, художники, которые занимаются практической творческой деятельностью и параллельно ведут учебные курсы на кафедре. Совмещая два вида деятельности, преподаватели корректируют учебный процесс, внедряя в него свои практические достижения, и это позволяет сделать обучение студентов более профессионально ориентированным и динамичным. Художник-преподаватель, как особый тип профессии, сочетает в себе и создателя произведения, и теоретика искусства. Опыт работы на объектах, предприятиях, в оформлении интерьеров, в выставочных проектах дает понимание современных требований среды, для которой мы работаем, как художники декоративно-прикладного искусства. Сравнивая работы выпускников кафедры 1960-х, 1980-х и 2000-х годов, можно увидеть ту общность творческих принципов, которая называется школой. Можно понять, как происходит взаимовлияние двух факторов в процессе формирования молодого специалиста: школа с ее базовыми позициями и меняющаяся реальная среда. Школа — живой организм, который живет и тоже меняется. Какие же изменения произошли за 60 лет?

Первый директор Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица М. Е. Месмахер, обращаясь в 1896 году к студентам, говорил: «Помните, что все плоды ваших знаний, полученных здесь, вы понесете в провинцию, в самые дальние углы, где нужны люди, где нет знаний. На тех фабриках и заводах, где никто не умел того, что вы умеете, не видел того, что я старался вам по-

казать... там ваше место». Более полувека кафедра художественной керамики и стекла готовила профессионалов, способных создавать образцы для производства, предлагать художественное решение в архитектурную среду, реализовывать творческую программу. При этом выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной получали серьезную общепрофессиональную подготовку (рисунок, живопись, скульптура, графика). Видимо, поэтому диплом Мухинского училища был знаком высокого качества художественного образования.

Мы благодарны нашим учителям за помощь в выборе и обретении профессии. Сегодня устремления нашей кафедры направлены на сохранение и развитие высокого уровня профессиональной подготовки. Наши выпускники, следуя традициям школы, своим творчеством формируют эстетическую среду, облагораживают окружающее пространство. Но время изменило условия, форму и содержание профессионального образования в высшей школе. Сейчас, когда идут серьезные изменения в сфере образования, мы вынуждены выстраивать программу, согласно требованиям единого образовательного стандарта, без учета специфики подготовки не просто специалиста, а ХУДОЖНИКА.

При переходе вуза на новый стандарт — бакалавриат, мы потеряли необходимый объем учебных часов, нужный для полноценной подготовки художников декоративно-прикладного искусства. Другие направления (монументальное искусство, дизайн) смогли сохранить специалитет, либо сочетать эти два стандарта, предлагая абитуриентам выбор.

Сравнивая образовательные программы трех стандартов, видно, что общий список наименований учебных циклов остается неизменным. Это гуманитарный, общепрофессиональный, профессиональный или специальный циклы, учебная и производственная практика, итоговая государственная аттестация. Но распределение учебного материала (дисциплин) внутри этих циклов значительно и неблагоприятно изменилось. На примере четырех стандартов попробуем проследить изменения. По трудоемкости они сохраняют свой объем:

5 лет (специалитет) — 300 зачетных единиц;

6 лет (специалитет) — 360 зачетных единиц;

4 года (бакалавриат) — 240 зачетных единиц;

2 года (магистратура) — 120 зачетных единиц.

Одна зачетная единица равна 36 академическим часам.

Видно, что в сумме единиц бакалавриата и магистратуры получается по 360 единиц. Такое же число, что и на 6-летнем специальитете. Формально все сходится. Но что происходит при распределении учебных часов? И правомерно ли складывать объем часов двух программ стандартов: бакалавриата и магистратуры? Ведь это разные образовательные системы. Диплом бакалавриата не гарантирует полноту образования и поступление в магистратуру, т. к. число бюджетных мест ограничено контрольными цифрами приема.



Рис. 1

На представленной схеме показано, как изменилось соотношение количества общегуманитарных дисциплин и общий объем их часов по сравнению со специальными. Количество дисциплин выросло в три раза, и с этим увеличилось число учебных часов. Теперь студент изучает в три раза больше общих дисциплин, скорее только знакомится с ними, так как дается мало времени для глубокого их постижения. Интересно, что физическая культура сохранила свой объем часов на бакалавриате, он такой же, как и на специальитете (6 лет) — 11 зачетных единиц.

Обратимся теперь к общепрофессиональным дисциплинам, прежде всего к рисунку, живописи и лепке (скульптура).



Рис. 2

Произошло резкое сокращение объема часов по этим дисциплинам, которые и определяют профессионализм художника. Учитывая сокращение среднего профессионального образования, в Академию Штиглица поступают абитуриенты без достаточной общехудожественной подготовки. Но поступление в нее теперь (на бакалавриат) не гарантирует подготовку высокого уровня за данный укороченный срок обучения. Происходит серьезная и болезненная деформация в формировании профессионалов. Кафедра сделала первый выпуск в этом юбилейном году по стандарту «3+» и признала снижение уровня готовности выпускников-бакалавров к решению профессиональных задач при разработке и создании дипломной работы. Снизились и объем, и художественно-технологическое качество ВКР. А кафедра обязана сформировать самостоятельную, творческую личность художника, обладающего широким диапазоном профессиональных компетенций, способного интегрироваться в профессиональную среду.

Чем гордилась наша школа? Рисовальщиками, живописцами, пластиками, мастерами-художниками, готовыми эстетически преобразовывать окружающий мир посредством высокопрофессионального искусства. Мухинское училище изначально отличалось большой открытостью к современным тенденциям в мировом искусстве, что позволяло преподавателям и студентам ориентироваться на лучшие новейшие образцы. Это прежде всего ценилось студентами и выпус-

книками, которые уезжали по направлению в города Советского Союза или за рубеж и сохраняли верность традициям школы: уважению к мастерству, подлинности, истине, красоте и свободе в искусстве.



Рис. 3

Другой важной частью в учебной программе была практика (учебная и производственная). Теперь, по новому стандарту, объем практики также сократился и фактически делает невозможным полноценное выполнение задания в условиях производства. Также сложно студенту в конце первого курса выполнить свой проект в материале за время летней практики. При этом представить декоративное творчество без материала невозможно, а студенту дается недостаточно времени для освоения материала и воплощения проекта в предметном произведении.

Ушло в прошлое то время, когда просмотр итогов практики был настоящим праздником мастерства на кафедре. Все с гордостью представляли свои творческие достижения в материале. Практика была проверкой самостоятельности и зрелости. После опыта, приобретенного на заводе или в мастерских кафедры, появлялось желание продолжить начатую работу при дипломном проектировании. И, таким образом, легко находились новые предложения по созданию

формы или особого вида декоративного решения композиции. Это было естественно и органично в отличие от сегодняшней ситуации, когда приходится «вытягивать» из неуверенных в себе дипломников творческие идеи и решения.

Теперь, из-за перераспределения учебного времени внутри календарного плана занятий, студенты уже не проживают полноценно каждую дисциплину, связанную с будущей профессией. Возникает вопрос: кого же мы выпускаем в самостоятельную жизнь? Исполнителей чужих проектов и идей или художников-мастеров, высокообразованных профессионалов, готовых создавать авторские произведения и даже организовывать малые предприятия, понимая все тонкости специальности. Наши выпускники в прошлом были главными художниками на предприятиях и отвечали за художественный стиль выпускаемой продукции. Сейчас выходит поток неуверенных в себе и в своей профессии людей.

Возможно, кто-то попытается продолжить образование в магистратуре, но желание заняться теорией, научными вопросами в нашей области требует особых исследовательских способностей и большого практического опыта в создании произведений, а также достаточных знаний о современных достижениях в декоративном искусстве и в дизайне. Тогда теоретические разработки будут действительно интересны для специалистов, что невозможно при нынешней системе образования.

Тем более печально, что студенты не получают должной подготовки, а преподавательский состав работает по упрощенной программе, имея богатый потенциал для обеспечения высокого профессионального уровня наших выпускников и не реализуя его в полной мере. Мы с разочарованием наблюдаем деградацию и потери важных блоков в программе обучения. И вместо того, чтобы развиваться, совершенствовать учебную программу, ориентируясь на требования к современным специалистам декоративного искусства, кафедра пытается сохранить свою идентичность.

Я попытался описать здесь изменения, происшедшие за последние пять лет в системе нашего образования. Мы больше не готовим художников по программе специалитета, которую прошли все преподаватели кафедры и все художники, и которыми гордится кафедра, школа, страна. 5-летний срок обучения с приоритетом в сторону

профессиональной подготовки уже многократно подтвердил свою состоятельность в стране и даже в мире. Какой результат будет в будущем от наших выпускников-бакалавров, можно будет судить через какое-то время. В наши дни, к сожалению, не приходится думать о процессе формирования нового типа художника ДПИ.

Возможно, есть отдельные направления в образовании, где Болонская система оправдана и имеет хороший результат в итоге, но для нашего сегмента (профессионального художественного образования художников), такие перемены принесли больше потерь, чем приобретений.

На конференции, посвященной 60-летию создания кафедры художественной керамики и стекла, присутствовали наши коллеги — преподаватели художественных вузов Прибалтики: из Вильнюсской художественной академии, Эстонской академии художеств и Латвийской художественной академии, а также коллеги из МГХПА им. С.Г. Строганова. Во время обсуждения итогов конференции в рамках «круглого стола» была составлена резолюция, в которой дана отрицательная оценка тем изменениям, которые произошли со сменой стандарта в подготовке студентов по направлению декоративно-прикладного искусства. Особенно ценны были замечания наших коллег из прибалтийских вузов, где эти перемены, связанные с переходом на Болонскую систему, начались раньше, и теперь ощутимы связанные с этим потери.

Переход на новые стандарты сократил сроки обучения с 6 лет до 4 лет, при этом уменьшилось общее число часов по специальным и общепрофессиональным дисциплинам, учебным и производственным практикам, что повлекло за собой снижение уровня и качества дипломных работ. Сокращение учебного времени на процесс становления и творческий рост студентов не способствует выпуску сформированных специалистов, владеющих в необходимой степени широкими профессиональными знаниями и ремеслом. Учебная программа изменена в сторону упрощения, все курсы потеряли некоторые нужные задания, которые ранее были логически связаны между собой. Преподавательский состав вынужден каждый год снижать требования к студентам из-за их слабой общей художественной подготовки.

Магистратуру нельзя рассматривать, как естественное продолжение бакалавриата, так как набор студентов в магистратуру сокращен

и предполагает прием абитуриентов-бакалавров также из других вузов и с другой подготовкой, что не позволяет за два года восполнить необходимый объем профессиональных компетенций и опыта.

Поэтому сейчас, когда наша профессия художника декоративно-искусства в стекле и керамике становится элитарной, необходимо бережно сохранять и развивать тот опыт, какой накопился за период более полувека подготовки высококлассных специалистов.

© Сухарев Сергей Егорович — доцент, заведующий кафедрой художественной керамики и стекла СПГХПА имени А. Л. Штиглица

И.Б. Томский

## СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПИТАНИЯ ХУДОЖНИКОВ ПО СТЕКЛУ И КЕРАМИКЕ ДЛЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

### Задачи обучения художников для производства

Сегодня задача кафедры — выпустить не только художника-специалиста, способного выполнить дипломный проект, но и готового к самостоятельной творческой деятельности, в том числе (лучше сказать в первую очередь) к работе на производстве. Кроме эстетического воспитания, будущему специалисту необходимы знания по проектированию предметов сортовой посуды, товаров народного потребления и сувенирной продукции, основы эргономики, технологии производственного процесса, навыки концептуального осмысления и моделирования среды жизнедеятельности и т.д. Цель нашего образования — профессиональная подготовка высококвалифицированных специалистов в области декоративно-прикладного искусства, способных решать весь комплекс профессиональных задач по проектированию декоративных изделий.

Процесс обучения (мы говорим о заданиях производственной направленности) должен строиться по схеме «проектируем в вузе — выполняем на предприятии». В настоящее время только в редких случаях удается работать по техническим заданиям производств. Чаще всего, это разовые просьбы по выполнению того или иного образца, в итоге не пошедшего в тираж, а так и оставшегося проектом или выпущенного ограниченной серией. Происходит это и по вине вуза, и по вине предприятий. Мы не готовы приступить стремительно к выполнению заводского заказа из-за невозможности быстро менять учебные задания. Завод, в свою очередь, не выстраивает стратегических планов развития на будущее, а ищет сиюминутную выгоду и требует решения поставленных задач сейчас.

Для того, чтобы «на выходе» получить качественный тиражный продукт, необходимо планировать процесс, а главное — планировать ожидаемый результат. Сегодня, на мой взгляд, задача вуза — предложить предприятию стратегию развития и спроектировать изделия, которые будут пользоваться спросом в будущем, работать

на перспективу. А умение мыслить дизайнерски в сочетании с полученными ремесленными навыками, знаниями технологии производства и эстетическим воспитанием, дает нашим выпускникам способность разрабатывать не только конкретные виды изделий, но и разрабатывать стилистически современные направления продукции, что будет положительно отличать их на рынке труда.

### Проблемы современного образовательного процесса в аспекте «ВУЗ — предприятие»

Сотрудничающих с вузом предприятий не так много. Во-первых, это ОАО «Императорский фарфоровый завод», который многие годы был и остается одним из наших лучших партнеров. Основной состав художников этого производства — наши выпускники. Необходимо также упомянуть «Дятьковский хрусталь» (Брянская область), Гусь-Хрустальный стекольный завод, стекольный завод «Неман» (Белоруссия) и «Первомайский стекольный завод» (Смоленск). Ежегодно мы пытаемся обеспечить студентам прохождение производственной практики на перечисленных предприятиях. Это дает им возможность овладеть основными технологическими принципами и знаниями возможностей стекольной, керамической и фарфоровой промышленности.

Сегодня — это тенденция последнего десятилетия — технологические знания даются в объеме, позволяющем студенту работать студийно, но не более. Для работы на предприятии нужен уровень знаний, при котором студент является двигателем технического процесса. Студент должен генерировать идеи технических новшеств, приемов декорирования и обработки. Здесь можно вспомнить, как о ярком и положительном примере, о Федоре Семеновиче Энтелисе, который стоял у истоков зарождения профессии художника-стекольщика. Он преподавал на кафедре технологию и воспитал поколение художников для промышленного производства, успешно работающих на ныне действующих стекольных и фарфоровых предприятиях.

### Стратегия развития взаимоотношений «ВУЗ — предприятие»

Большое количество симпозиумов и выставок, инсталляций и перформансов создают определенный художественный климат в профессиональной среде стекольщиков и керамистов, но это абсолютно дезориентирует молодых художников, не указывая им вектор

правильного направления, если мы говорим о развитии и воспитании художника для предприятия. Еще не возродилась в государстве потребность в художниках-производственниках, способных определять художественную политику предприятий. Пока еще нет среды для развития промышленного дизайна в области стекла и керамики. Нет «площадок» для взаимодействия искусства и промышленности. Вуз должен стать такой экспертной площадкой, начав с популяризации промышленных разработок и организации мероприятий, направленных на ознакомление производств с возможностями кафедр, с результатами художественных поисков, с техническими новшествами, созданными в стенах академии как студентами, так и проходящими обучение специалистами предприятий. Хорошим и продуктивным началом для такой деятельности может стать ежегодная выставка для промышленных производителей и создание центра прототипирования и 3d-моделирования. Выставка станет площадкой для общения всех заинтересованных в этой деятельности сторон.

В вузе художественно-промышленной направленности основополагающим фактором успешного образования является наличие современной, хорошо оснащенной, использующей передовые технологии производственно-технической базы (центра / комбината художественного производства, производственных мастерских и т. д.) как для процесса обучения, так и для практической реализации полученных студентами теоретических знаний и навыков. В настоящее время наша академия лишена возможности использования современных инструментов моделирования и изготовления прототипов в материале. Центр прототипирования и 3d-моделирования может стать художественно-производственной базой для реализации механизмов продуктивного взаимодействия вуза и промышленных предприятий, а также для решения городских, региональных и международных социальных и коммерческих проектов. Он даст возможности для трудоустройства выпускников и повышения квалификации своих и сторонних специалистов. Мы не должны ждать, пока предприятия выстроятся к нам в очередь. Нужно работать в направлении создания климата для популяризации промышленного проектирования, создавая интерес к этому сначала внутри вуза, а затем за его стенами.

© Томский Игорь Борисович — профессор кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА имени А.Л. Штиглица

И. Шауша

## ОБВАРНАЯ КЕРАМИКА — НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Балтийские страны, Беларусь и ряд регионов России объединяет многовековая традиция выращивания ржи, черного хлеба, а также своеобразная, полузабытая техника обварной керамики, где сразу после обжига раскаленные докрасна сосуды с помощью щипцов вынимаются из печи и погружаются в кислую обвару. Существует несколько видов обвары, которые использовались и в других странах, но мы будем акцентировать керамику, обваривающейся в закваске, в основе которой используется рожь<sup>1</sup>.

Этот вид обвары содержит натуральные дрожжи, которые способствуют появлению на раскаленном черепке пенистого рисунка и во время обварки наполняют воздух запахом свежеепеченного черного хлеба. По древнему поверью, похожие на глаза круги, образующиеся иногда на поверхности посуды, охраняют пищу от дурного глаза, а приготовленная в такой посуде еда вкуснее и лучше сохраняет свои питательные свойства. Тем не менее, на рубеже XIX–XX веков в связи с повышением благосостояния населения, когда стало возможным позволить себе приобрести и более дорогую глазурованную утварь, применение этой техники постепенно уменьшалась.

Теперь, когда много говорится о возобновляемых ресурсах и здоровом образе жизни, экологичность техники, аттрактивный процесс закваски, неповторимый узор, который появляется прямо перед глазами зрителя, — благодаря всему этому обварная керамика снова может стать актуальной.

В 2006 году в среде даугавпилских керамистов возникла идея заняться процессом изучения и развития обварной керамики. Со временем сформировалась общая цель: помочь восстановить и развить эту технику на исторической территории, а также при возможности продвинуть ее на более широкий европейский рынок. И тут появились вопросы, требовавшие решения. Например, что нужно для восстановления полузабытого наследия культуры?

Было проведено исследование на основе нескольких гипотез и личного опыта автора, накопленного в ряде международных пле-

<sup>1</sup> Гончары в обвару могут добавлять овес, листья и семена различных растений, сажу, измельченный уголь и прочую органику.

нэров по керамике раку, опросов гончаров, искусствоведов, историков и археологов. Также исследовались источники: литература, интернет-ресурсы, музейные фонды. Помогали студии менеджмента культуры и участие в ряде семинаров для развития отрасли ремесел. После этого были установлены конкретные цели:

- улучшение теоретической платформы о происхождении и распространении техники;
- создание технической базы для изготовления обварной керамики;
- создание информационной системы для устойчивого развития этого наследия культуры.

Что известно о происхождении обварной техники? Ее начало на данный момент датируется XIV столетием — по крайней мере, обломки такой посуды с характерными пятнышками обваривания можно найти в археологическом хранилище Литовского государственного музея истории. Эти осколки были найдены на территории Вильнюса, где располагались гончарные мастерские. Самые ранние находки на территории России, по словам одного из ведущих специалистов по средневековой керамике в России Владимира Юрьевича Ковалева и некоторых других экспертов, тоже датируются XIV веком<sup>2</sup>.

Хранящаяся в Литовском государственном музее истории серия фотографий 1976 года показывает, как Повилас Каирис — последний из литовских мастеров обварной керамики — демонстрирует весь процесс изготовления такой посуды. Можно также привести в качестве примера воспоминания латгальского гончара Волдемаса Вогулса, рассказывавшего о том, как в 1957 году его бабушка в Резекненском районе в волости Лэнджи обваривала посуду. Несмотря на эти и некоторые другие относительно недавние свидетельства, в странах Балтии обварная керамика редко представлена в научных

<sup>2</sup> «После А.А. Бобринского среди российских археологов обварной керамикой специально никто не занимался. Вопросами датировки и распространения этого обычая также никто специально у нас не занимался и не занимается теперь. Могу поделиться только некоторыми своими наблюдениями — в Москве такая техника обработки керамики фиксируется с XVI в. и в основном на керамике, привезенной из окружающих Москву районов. Мне встречались среди не московской керамики сосуды со следами обвара в комплексах не ранее XIV в., но до XVI в. они очень редки. Керамика позже XVII в. недостаточно изучена археологами, почти не опубликована» (Из частного интервью с В.Ю. Ковалем, 10.03.2011).

исследованиях<sup>3</sup>. Автору удалось найти всего несколько очерков, созданных в прошлом столетии латвийским историком Дзидрой Фелдмане, с кратким описанием этой техники и зарисовкой печей [4, 5]. В Литве обварной керамикой интересовался этнограф Иозас Кудирка. В фондах Эстонского национального музея истории имеются несколько рисунков Гуго Блаубрука, созданных в 1935 году в поселениях Сеттомаа, с изображениями домов сетусских гончаров, гончарных печей и инструментов, а также зарисовки процесса обварки [3].

Тем не менее, процесс движения возрождения обварной керамики начался не только в Даугавпилсе. Уже пару десятилетий подряд, благодаря нескольким керамистам-энтузиастам, в Вильнюсе в мастерской *Vilniaus podziū sehas*, на пленэрах в древнем поместье Кернаве, в Беларуси на пленэрах в Бобруйске, в России на фестивале гончаров в Скопине проводятся международные семинары и симпозиумы с мастер-классами по изготовлению обварной керамики. Организация таких масштабных мероприятий требует немало усилий, они становятся возможны только при поддержке различных фондов и институтов, но после таких фестивалей всегда находятся новые мастера, готовые приобрести соответствующую печку и самостоятельно продолжить эксперименты с обваркой. Появляется возможность обменяться опытом, найти новых партнеров для дальнейших проектов. В Даугавпилсе был перенят опыт постройки дровяной печи раку бобруйского мастера В. Колтыгина, передававшийся дальше в другие мастерские Даугавпилса и города Утяны в Литве. При помощи кроссбордер-программы ЕС и тесного партнерства с керамистами Утяны реализован и более дорогостоящий проект, когда был реконструирован и полностью оборудован Даугавпилсский центр гончарного искусства, создан новый Утянский центр гончарного искусства и Музей керамики Витаутаса Валиушиса. Проект проводился под руководством управлений культуры обеих волостей.

С помощью партнеров, персональных контактов, поддержки местных и зарубежных фондов культуры проводятся новые исследования в музейных архивах, издаются книги и видеоматериалы, где разъясняется уникальность и значимость этого наследия культуры. Зачастую из-за нехватки данных сами керамисты проводят исследования, пишут статьи, что говорит об их серьезной потребности иметь под собой

<sup>3</sup> Частное интервью с В. Вогулсом, 25.04.2015.

теоретическую платформу. Проблема еще заключается в том, что исследователям-некерамистам трудно распознать следы обвары, а в старых текстах и книгах с черно-белыми иллюстрациями часто обварная и дымленая посуда представлена под одним наименованием — черная керамика, которая в этом случае обозначает функцию, а не цвет.

Участие мастеров и профессиональных керамистов в международных фестивалях, симпозиумах и выставках способствует творческому развитию, стимулирует поиски новых форм и нового применения древней техники. Теперь мастерами в обварной технике изготавливаются вазы, музыкальные инструменты, панно, малые и большие скульптурные формы. Проводятся эксперименты с цветными ангобами, пигментами, новые технологии позволяют изготавливать обварную керамику в перевозных газовых печах в детских лагерях, на городских праздниках и корпоративных мероприятиях.

Чтобы древняя обварная гончарная техника стала более привлекательной для потребителей, она должна соответствовать новым эстетическим требованиям, конкурировать с изделиями современного дизайна. Не каждый гончар способен сам создать такие формы. Какое может быть решение?

Интересный опыт автором был получен на семинаре «Региональное сотрудничество в развитии ремесел» в Нидерландах в канун 2012 года. Целью семинара было развить сотрудничество между Латвией, Нидерландами, Португалией, Болгарией, Испанией и Грецией, чтобы обеспечить развитие ремесел как части художественной индустрии, обменяться практическими навыками и опытом по продвижению ремесел и дизайна. На семинаре была устроена творческая мастерская под названием «скороварка». Поставленная задача была — свести вместе ремесленника и дизайнера из разных стран и в течение двух дней совместной работы создать новый продукт. Не каждый тандем справился с задачей, но, тем не менее, этот опыт был повторен в Латвии студентами кафедры дизайна Латвийской академии художеств и местными мастерами. Срок исполнения задачи здесь не был столь ограничен, главное было прийти к результату, и в итоге получился ряд интересных курсовых и дипломных работ.

Можно вспомнить и другой пример, когда на кафедру керамики Вильнюсской академии художеств был приглашен керамист Дайниус Страздас, чтобы обучить студентов обварной технике. Первая

практика была проведена в 1999 году. Дайниус так же стал руководителем нескольких дипломных работ.

Нужно отметить, что семинар и проект «Региональное сотрудничество в развитии ремесел» был осуществлен в рамках программы INTERREG IVC Земгальским регионом с участием шести стран. Важно, что в семинарах принимали участие ремесленники, производители, законодатели, члены органов самоуправления и другие влиятельные лица, приглашенные организаторами. В заключительной конференции в Риге были заявлены институции европейского и национального уровня, представители центров ремесел, учебных заведений, малого и среднего бизнеса, эксперты туризма. Они обсуждали, как сохранить и развивать древние навыки ремесленников, так как только в сотрудничестве всех вышеупомянутых сторон ремесленное производство может стать значимой частью художественной индустрии [2].

Возникла еще одна проблема, когда надо было переводить тексты об обварной керамике. Каждому региону присуще свое слово, обозначающее эту технику: *rudita keramika* или *melnie podi* в Латвии, *gaugo keramika* в Литве, *poripott* в Эстонии, «обварная керамика» в России, «гартаваная», «рябая» или «абварная керамика» в Белоруссии. В английском языке данная техника переводится *fermented, leaven ceramic* или *hardened ceramic* [2]. Следовательно, чтобы успешней продвигать информацию об обварной керамике как общем наследии нескольких государств, нужно определиться, какими терминами пользоваться, какое название более понятно, какое слово лучше передает смысл, образ, и легко ли это слово произнести? Тут, конечно, необходимо достичь согласия между заинтересованными лицами и экспертами.

Возникли и следующие вопросы: как создавать новый бренд для новых дизайнерских продуктов. Все эти вопросы могли решиться только в сотрудничестве с дизайнерами и специалистами по маркетингу. В Даугавпилсе вопрос о поиске общего названия техники стал решаться одновременно с поиском узнаваемого бренда и стратегии, миссия которой будет способствовать обновлению традиции обварной керамики в регионе. Автор доклада обратила внимание, что уникальная местная традиция практически неизвестна за пределами вышеупомянутых стран, но у нее есть определенное сходство со всемирно известными японскими и американскими техниками раку, суть которых, по мнению некоторых

американских экспертов, состоит в манипуляциях, производимых с только что обожженным раскаленным керамическим изделием вне печи. Технике обварной керамики присуща «философия радости», что соответствует старейшему смыслу иероглифа «раку». Несколько грубоватая техника коренится в природе, имеет свою собственную легенду и запах ржаного хлеба. Поэтому в Даугавпилсе возникла идея использовать для названия техники словосочетание «балтийское раку», обязательно вставляя его в кавычках, что акцентировало бы символическую схожесть с японским раку, в то же время указывая на существующие отличия [7]. Это название было использовано для создания бренда и закреплено названием общества «Baltic Raku» [2].

В заключении нужно сказать — приобретенный опыт подтвердил, что в области обварной керамики, так же как в разработке и продвижении любого другого продукта, необходимо международное междисциплинарное сотрудничество специалистов различных профилей: традиционной керамики, современного искусства, дизайна, истории, образования, менеджмента, культуры и маркетинга. Учебные силы университетов являются прекрасной базой для популяризации этой задачи, обмен ноу-хау, лучших практик на местном и международном уровне обещает интересные перспективы для создания и развития новых культурных продуктов. Существует достаточно причин, чтобы приложить усилия для восстановления традиции, и немало ожидаемой пользы, связанной с сохранением культурного наследия. Так, обогащается стилистика керамических изделий, создается новый продукт, способный привлечь туристов — интересующихся экологией, творчеством, культурой. Объективно ценным является содействие процессам интеграции между соседними государствами, их жителями и художниками. Открываются новые возможности для продвижения международных проектов и привлечения фондов ЕС. В настоящее время созданы предпосылки, чтобы традиция обварной керамики «балтийского раку» со временем заняла достойное место наряду с японским и американским раку.

### Литература

1. Бобринский А.А. 1978. Гончарство Восточной Европы. Источники и методы изучения. — Москва, 1978.

2. Baltic Raku. URL: <http://balticraku.eu/ru/balticraku/>; URL: <http://balticraku.eu/en/activities/63/>; URL: <https://www.facebook.com/balticrakuhome>.
3. Eesti Muuseumide Veebivaerav. URL: <http://www.muis.ee/museaal-view/605946>.
4. *Feldmane Dz.* Podniecība // Latviesu tautas maksla. — 1.sej. — Riga, 1961. — P. 159—184.
5. *Feldmane Dz.* Trauku apdedzināmie cepli Latgales un Vidzemes lauku podniecība 19.gs.b. un 20.gs.sak // Arheologija un etnografija. — 3.sej. — Riga, 1961. — P. 133—134.
6. *Pinkute G.* Puodziaus irankiu rinkinys Lietuvos nacionaliniame muziejuje // Etnografija 15—16. — Vilnius, 2005—2006.
7. *Sausa I.* Fermented 'Baltic raku' ceramics, similarities and distinction to other raku techniques. URL: [https://www.facebook.com/valentins.petjko/media\\_set?set=a.1102066813153250.1073741828.100000498249779&type=1](https://www.facebook.com/valentins.petjko/media_set?set=a.1102066813153250.1073741828.100000498249779&type=1).
8. *Strazdas D.* Senosios keramikos technologijos. Rekonstrukcija epizodai // Senosios keramikos pedomis. — Vilnius, 2004.

© Шауша Илона — бакалавр менеджмента культуры, менеджер проектов Даугавпилсского центра гончарного искусства, президент общества «Baltic Raku»

Е.А. Юдина

## ИСТОРИЯ КАФЕДРЫ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА» МГХПА ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Об истории кафедры Художественной керамики МГХПА имени С.Г. Строганова сложно говорить, не упомянув о факте учреждения данного учебного заведения.

31 октября 1825 года в доме князя С.Н. Салтыкова в Москве на Мясницкой состоялся торжественный молебен в честь открытия «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Присутствовали попечитель школы московский генерал-губернатор князь Дмитрий Владимирович Голицын, начальник кремлевской экспедиции князь Николай Борисович Юсупов, попечитель Дворцового архитектурного училища Дмитрий Михайлович Львов, граф Сергей Григорьевич Строганов и другие сиятельные особы.

Идея этого проекта была тесно связана не только с Отечественной войной 1812 года и печально памятным пожаром Москвы, когда для воссоздания разоренного города призвали художников, ремесленников и мастеровых; но была также вызвана запросами отечественной культуры, социально-экономического развития страны того времени, когда традиционные художественные ремесла уступали позиции наступающему промышленному производству. В это время стал необходим специально подготовленный художник, который был бы связующим звеном между художественными ремеслами с их традиционной схемой передачи творческого мастерства «от отца к сыну» и новыми требованиями быстро развивающейся национальной промышленности.

Главную цель своей деятельности граф С.Г. Строганов видел в том, чтобы «молодым людям (от 10 до 16 лет), посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство»<sup>1</sup>. В 1843 году Строганов передает Школу в ведение государства.

<sup>1</sup> Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. — М., 2002. — С. 28.

В разные годы в школе открывались все новые направления. В 1830-е — класс технического набивного рисунка, класс «леплення из глины украшений и фигур». К 1860 году, после объединения с Первой рисовальной школой в Строгановское училище технического рисования, состоявшее уже из пяти классов, где последние два года занятий были связаны со специализацией будущих художников по ткачеству, набойке и «орнаментации», вводится курс «Краткие понятия о начале изящного в искусстве» с разделом истории искусства. В этот период при училище открываются ткацкая, набивная, лепная, живописная и литографическая мастерские, а несколько позднее — около 1867 года — керамическая мастерская.

История кафедры в ее современной «редакции» началась, конечно, не с 1867 года, однако керамика относилась к тем искусствам и ремеслам, которые возрождали в Строгановской школе. Таким образом, направлению керамики в рамках этого учебного заведения в 2017 году исполнится 150 лет.

Строгановское училище сыграло важную роль в сфере изучения и сохранения художественного наследия Древней Руси. Учениками училища были выполнены слепки-копии с уникального белокаменного декора храмов Владимиро-Суздальских земель XII–XIII веков, копии с барельефов древних ворот Софии Новгородской, копии с древнейших рукописей. В общей сложности в 1862–1867 годы было создано около 1000 образцов, демонстрировавшихся на выставках в Москве, Петербурге, а на Всемирной выставке в Париже в 1867 году Строгановское училище получило серебряную медаль.

Авторитет училища как поборника национального искусства был подтвержден «почетными дипломами» за экспозиции училища на выставках в Вене в 1873 году и на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году.

В числе преподавателей училища предреволюционного десятилетия были известные архитекторы И.В. Жолтовский, Л.Н. Кекушев, А.В. Щусев, Д.П. Сухов, Ф.О. Шехтель, живописцы М.А. Врубель, К.А. Коровин, П.В. Кузнецов, К.К. Первухин и др.

В 1918 году Строгановское училище было преобразовано в Первые свободные государственные художественные мастерские, затем, в 1920 году, на базе 1-х и 2-х (бывшее МУЖВЗ) свободных государственных художественных мастерских был организован

ВХУТЕМАС. В 1928 году ВХУТЕМАС реорганизовали в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ). В 1930 году ВХУТЕИИ был расформирован, и на его основе создали архитектурный, художественный (ныне имени В.И. Сурикова), полиграфический и текстильный институт.

Наметившаяся еще в конце XIX столетия тенденция развития керамики как самостоятельного вида декоративного искусства постепенно обрела под собой почву. В разные годы во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИИ учились и преподавали такие замечательные художники, как В.Е. Татлин, В.В. Кандинский, Л.М. Лисицкий, К.С. Мельников, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, В.А. Фаворский и многие другие. А в керамических мастерских работали, например, П.М. Кожин и А.Г. Сотников. С такими мастерами искусство керамики не могло оставаться в рамках обычного ремесла.

Возрождение «Строгановки» совпало с завершением Великой Отечественной войны. В феврале 1945 года постановлением Совета Народных Комиссаров СССР было решено воссоздать Строгановское училище под названием «Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)». Наряду с другими специальностями организовано и направление декоративно-архитектурной керамики.

Современный период истории отделения керамики начинается с воссоздания в 1957 году старейших строгановских специальностей по приказу Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР от 1957 года. **В 1959 году на базе кафедры керамики был проведен первый набор студентов на первый курс отделения «Художественная обработка стекла».** Заведующим объединенной кафедрой стал профессор В.А. Васильев, который привлек к работе многих известных художников, среди которых были В.А. Ватагин, П.М. Кожин, Г.А. Антонова, С.М. Бескинская, М.Л. Нестеренко, В.П. Статун, Н.И. Левицкая, Н.С. Селезнев, А.Г. Ланцетти, З.С. Федорова. Они стали первыми учителями последующих поколений педагогов и художников. Среди художников-керамистов это — В.П. Дьяконов (оставшийся преподавать после выпуска и работавший с В.А. Ватагиным), В.А. Малолетков, Т.П. Шабанова, Ю.П. Сергеев (заведующий кафедрой в 1982–2001 годы), И.Г. Французова.

В разные годы на кафедре преподавали А.М. Белашов, И.Е. Ловладзе, Б. Калита, Т. Обухова, М. Прибылова, В. Петров и К. Патов. Кафедра художественной керамики и стекла с отделениями «ХОК» и «ХОС» просуществовала до 2001 года, когда были организованы две самостоятельные кафедры: «Художественная керамика» и «Художественное стекло».

Сейчас на кафедре «Художественная керамика» преподают В.А. Малолетков, Г.Н. Антипова, О.В. Татаринцев, Ю.Б. Шабаева, Н.Ю. Хлебцевич, В.Ю. Николаев, Т.В. Шевчук, Е.А. Юдина. Эти художники-керамисты стараются преподавать искусство керамики на высоком уровне, сохраняя как традиционный подход, так и развивая в молодых художниках чувство современной формы. Несмотря на то, что обучение сократилось до четырех лет (в связи с переходом на Болонскую систему образования), программа максимально затрагивает все виды керамики. При этом программа меняется. Не могли не повлиять на нее такие факторы, как угасание керамического производства по всей стране, а также прекращение работы Художественного комбината. И это большой удар по идее образования в художественно-промышленном вузе вообще.

Программа кафедры стала включать в себя больше заданий, направленных на станковую, студийную керамику. С новым временем приходят и новые возможности, и многие выпускники находят себе реализацию на уровне ведущих художественных галерей. На каждом курсе, помимо, конечно же, производственных заданий, есть темы, направленные на свободную композицию. Их немного, однако потребность в них ощущается со стороны студентов.

При этом кафедра надеется на восстановление художественной промышленности. К счастью, небольшими темпами возрождаются старые или образуются новые керамические производства и предприятия. У них другие задачи по сравнению с масштабными советскими заводами, но потребность в разработке новых форм остается. Кафедра старается сотрудничать с керамической промышленностью, стремится сохранить возможность прохождения студентами производственной практики.

## C. Aussage

### WOOD-FIRING IN CONTEMPORARY CERAMICS

Before the mid-nineteenth century, the only source of energy for ceramic firing was wood or other plant material. The availability of coal, gas and later, electricity, gave ceramists cheaper and easier control of firing process for consistent, clean results, needed for industrial production.

Shoji Hamada and Bernard Leach, in the 1920s and 30s, inspired by the Mingei (folk craft) movement initiated by Yanagi Soetsu, started their own pottery activities respectively in Mashiko (Japan) and St Ives (England). Both were instrumental to the renewed look on folk traditions of crafts, first in Japan and in the west, training many apprentices who disseminated over the world...

After the second world war, the pottery in the western world came into crisis, due to a change of habits of preserving and serving food (fridge, plastic).

In the 60s and 70s, in US and western Europe there was a big attraction for asian philosophy and aesthetic and also ecology («counter-culture»). This accelerated the studio potter movement and self-reliant ceramic artist, growing since then with a new generation of ceramists well rooted in the 21st century.

Wood-firing could be considered by some of us as a step back into the past. Many of us could ask why bother with wood-firing as we have gas and electricity?

Why so much trouble and efforts when we can simply push a button?

So, what are the motivation and rationale behind wood-firing today? Perhaps wood-firing had good reasons to exist since millenia, and still have!

#### Aspects of contemporary wood-firings

Some aspects of wood-firing can only be understood (or felt) when practicing it. However, I will try to evocate here three of them: aesthetic, environmental and educational.

**1. Aesthetic aspects.** The influence of asian and more specifically japanese aesthetic in wood-fired ceramics is visible in the use of more natural materials, processes, attitude and, of course, «style».

Far from classical beauty definition, assymetry and «imperfections» are perceived as beauty rather than defects. They are emphasized

as part of nature, as the more living dynamic component of things. This beauty cannons are related to what japanese call «wabi sabi», a more natural, non sophisticated, natural, imperfect way.

Making a pot or sculpture from natural matter, unrefined, coarse, may push us to discover and accept unplanned qualities or characteristics of the material we use. In a way it is the expressiveness of the material which may supercedes our own artistic aims. It means also realizing that full control on nature is an illusion or a dead-end. A priori unwanted qualities can, if we are more open-minded, become the main drivers of a new way of working, a creativity accelerator.

In the wood-firing process, we have only partial control of firing parameters, not full control, because the environment like weather, temperature, quality of wood, stocking style, etc. impacts the firing schedule and atmosphere of the kiln.

Using wood-firing is not only transforming raw clay into a more permanent and strong material. The wood-firing process becomes intimately part of our artistic work as we play with natural elements: clay, air, fire.

The full history of firing is recorded in the ceramics, and you can learn how to read this records.

When the firing is conducted by a team, the collective part of work makes the piece more «independant» from its «maker». The choice of kiln (each kiln has its own characteristics and «personality») and where and how the piece is loaded into the kiln impact the result.

So, wood-firing is definitely an holistic approach where «serendipity», as opposed to rigid expectations is a better, more productive, attitude. This approach leads to better results as we get ready to play with and use all events and parameters instead of fighting against the elements. It changes the way we are thinking about our own artistic rôle and what we are really doing and where we are...

*«The flame like a river flow between rocks».*

**2. Environmental, social, economical.** The «discovery» of the fact that humans are being part of a ecological system, we should respect, instead of only using and exploiting, is quite new. Ecology is an infant science but we can find, in old traditions, some wisdom which appeals to modern people and artists among them.

Wood-firing is often (but not only) linked to the use of natural materials, renewable fuel, local clay, natural glazes (or no glaze at all).

The ideas behind this are multiple. It means in some cases to come back to some local traditional works, to recognize the value of all these generations of men who made such beautiful artefacts (not limited to ceramics). In US, Japan and Europe, many artists are keeping alive traditions, with the type of firing, the glazes, styles, shapes of wares used in the last centuries.

This is not contradictory with a personal approach and new designs. Integrating and working in continuity with traditions don't disqualify unconventional re-use, or imaginative breakthrough or «cross-overs».

In the last 50 years, easy travels and growing information possibilities, made possible the cross feeding of world-wide stimulating influences, but local roots are also important.

Being independant from the big «ceramic companies» is also a point. Nowadays, it is usual to see people working with «spanish clay» from Portugal to France, Czech Republic, Denmark and to Russia... What about local material specificities? Many wood-firing artists try to work with local materials. This seems to be a coherent choice.

Cost of kiln and fuel are determinant in some places or local impossibilities of getting equipments or energy, but more often, it is a choice for a different life style. Many artists made simply the choice to work in the countryside, away from urban areas, using natural materials, working closer to nature and going back to the seasonal work cycle of cutting wood, throwing, firing, alone or with a group of people.

Harder work, indeed, but many are finding this way more meaningful. For some of us it is a real aesthetic of life.

**3. Educational.** Wood-firing is, in most cases, a highly visible process ! Often we fire rather big kilns (up to 10 cubic meters or more) in open spaces. Kilns are sheltered from the bad weather under big hangars or buildings. Difficult to hide our firings behind high walls when flames come out of the chimney at night...

Except for small kilns which can be fired by a lone artist in a single day, it is quite usual to gather a team of 3 to 10 people to participate in a single firing lasting 3 to 8 days. That's means many people aware of the process. That's also a lot of time. Long enough to invite friends to come and see, discuss or help...

Not only the firing is often a shared experience, but the loading and unloading are an open, transparent process. If it is a group firing (works

of different people fired in the same firing) we know that the ultimate result will show our dependancy on each others' work. All decisions about where to put the pieces inside the kiln, the way to stack them and, of course, the management of the firing itself, will influence our pieces.

This long time is a good time frame to exchange, ask questions, talk to other participants, either masters or students, seniors or juniors.

The firing team mates are often a very special advisers and «teachers», even unconventional ones...

Two or three weeks of team work from the loading to the unloading are moments of hands-on, practical, down-to-earth experience exchange with many aspects of ceramics possibly reviewed on one place.

Not surprinsigly, many art universities and institutes, world-wide, have wood-firing kilns in their ceramics department, available for undergraduate or graduate students.

Most important ceramic centers in the world have their own wood-firing kiln park, allowing artists to choose between different kilns for their own work during workshops and residency programs.

The wood-firing process specificities allow places with a wood-firing kiln to be good candidates for symposium and festival organization, with artists from different countries coming to give or follow master-classes.

From the most ancient times around the fire has been a social exchange place. In a way, our wood-firing kiln continues to assume the same role...

© Claude Aussage is a ceramic artist living in France, near Limoges, and is working internationally. After 20 years being involved in physics and business, he felt an imperious need for artistic expression and he chose clay as media. He also manages projects to design and build wood-firing kilns worldwide on demand of individuals, groups of artists or institutions.

---

Х. Киттель

**ПРЕЗЕНТАЦИЯ ФИЛЬМА «THE POWER OF MAKING. WORKING LIKE A CRAFTSMAN. THINKING LIKE A DESIGNER» / «ВЛАСТЬ СОЗДАВАТЬ. РАБОТАТЬ КАК МАСТЕР. ДУМАТЬ КАК ДИЗАЙНЕР» (предисловие и перевод С.В. Балаевой)**

Обмен опытом чрезвычайно важен в педагогическом и методическом отношении. Поэтому вполне закономерен интерес зарубежных школ к русской традиции преподавания и стремление показать результаты своей работы. В этом году на конференции был представлен немецкий фильм, посвященный работе кафедры «Дизайн керамики и стекла» Школы искусств Бург Гибихенштайн в Галле. Фильм показывает избранные работы студентов и преподавателей школы. Демонстрируемые работы можно было увидеть на выставке в Хемнице в Германии. Но и у тех, кто по разным причинам не сумел посетить данную выставку, сейчас есть возможность окунуться в ее атмосферу. В фильме мы видим работы, выставленные в контексте продуманной экспозиции, а нашим экскурсоводом становится руководитель специальности «Дизайн керамики и стекла» профессор Хуберт Киттель. Он рассказывает о работе своей кафедры и о сложностях и перипетиях творческого процесса художников-мастеров.

Но перед тем, как обратиться к фильму, в руках потенциального зрителя оказывается круглая коробочка с вложенным в нее DVD-диск и небольшой аннотацией. Аннотация гласит, что данный фильм предлагает актуальный взгляд на результаты обучения и исследовательской работы по специальности «Дизайн керамики и стекла» в Школе искусств. Разнообразие авторских решений в оформлении, тематике и стиле демонстрирует специфику учебного процесса в немецкой школе. А название выставки заставляет задуматься над новыми путями обучения специальности с оглядкой на материал и возможности мастерских.

Начальные титры фильма еще раз напоминают зрителю о целях, поставленных его авторами. А следом за вводными титрами начинается удивительное путешествие в мир школы. Профессор Киттель

не только ведет нас на выставку, но и рассказывает о своем понимании творческого процесса.

Предлагаем читателю ознакомиться с его рассказом.

**Профессор Хуберт Киттель, руководитель специальности «Дизайн керамики и стекла» (Школа искусств Бург Гибихенштайн, Галле):** Выставка в городе Хемниц представляет работы, созданные в рамках обучения специальности «Дизайн керамики и стекла» в школе искусств Бург Гибихенштайн в городе Галле. Выставка — первый обширный обзор нашей специальности, она представляет актуальный взгляд на выпускные работы и на специфику процесса обучения.

Выставка подчеркивает радость и ту физическую связь, которая возникает с материалом в процессе работы в мастерской — работы руками и всем своим существом. В процессе создания произведения я контролирую всего себя, а не только руки. Нет ничего прекраснее этого процесса, этой связи с материалом, с которым я сближаюсь, которым я овладеваю. Это означает, вместе с радостью, и сопутствующее разочарование, если случается какая-то неудача. А от приближения к прототипу или идеалу ощущаешь радость. В этом кроется смысл названия выставки — Власть создавать.

Так, название выставки подразумевает еще и длительность процесса, где важную роль играет личность создателя, его точка зрения, решение возникающих трудностей, умение пробовать разные варианты. Процесс созидания означает интенсивное взаимодействие с предметом, с формой, с концепцией.

Индивидуальность имеет огромное значение. Она отражается в стилистике, в работе над совершенством формы. Так, я могу пробудить в зрителе интерес к моему продукту. Например, я могу побудить зрителя захотеть его купить. Интерес связан с идеей продукта. Идея связана с личностью, с индивидуальностью. Речь не идет об уверенности в себе или скромности. Важна лишь связь между произведением и автором.

Эта связь, это тождество действительно играет очень важную роль. Через нее чувствуется мой стиль, мой взгляд на мир, на работу, на жизнь. Добавьте к ним интенсивный труд, весь рабочий про-

цесс, процесс творения. В выставленных работах ощущаются все эти составляющие творческого процесса.

Произведения обладают своим языком. Они обращаются ко мне, чтобы я мог их понять. Они говорят со мной, с нами с помощью дизайна, с помощью своей функции. Это явление можно сравнить с душой, с глазами, с частицей жизни, которая должна ощущаться в каждом предмете. Иногда произведение активно по отношению к нам, в нем чувствуется какая-то общественная позиция, программа, даже проблема. Произведения всегда должны апеллировать к зрителю. И этому, вероятно, нельзя обучить. Но этого эффекта можно добиться посредством глубокого проникновения в творческий процесс.

Умение рассказывать историю притягивает внимание. Некоторые формы могут быть подобными «рассказчиками», те же свойства могут иметь материалы. Эти свойства даже более ценны, чем рациональные дизайнерские решения. Сущность прикладных искусств состоит в том, что в произведении всегда имеется скрытый смысл.

Образование в сфере дизайна — это всегда умение работать в мастерских, знакомство с материалами и технологиями, умение учиться самостоятельно, в том смысле, чтобы впоследствии уметь создавать новые вещи. И это ремесло неразрывно связано с грандиозными идеями. И задача дизайнера — найти подходящее решение. С одной стороны, он создает предмет своими руками. С другой стороны, ищет форму, которая подойдет для массового производства, и при этом продукт производства сохранит ауру изначального замысла. Это соотношение умений иллюстрирует наша выставка «Власть создавать. Работать как мастер. Думать как дизайнер».

Следует помнить о потребностях людей, о мире снаружи, о человеческом любопытстве. Всегда есть желание узнать о мире вокруг себя — о том, что нас окружает, о пространстве, которое создается вокруг нас. Следует помнить о том, как люди любят дарить друг другу подарки, чем обставляют квартиры — обо всем, что очень важно в повседневной жизни. Мы не даем забыть об этом в нашей школе. Особенно теперь, когда общество потребления и глобализация культуры противостоят нам.

Мы должны стать маяками в формировании вкуса и морали. Наши произведения обладают скрытыми смыслами. Взятые по одному, они значат мало. Но в контексте всей истории возникнове-

ния дизайнерских продуктов — они означают очень много. Так же много они значат для культурного образования. Для нашей работы, для обучения студентов важны отношения между личностью и обществом, общественные дискуссии и форумы. И данная выставка открывает наши произведения миру.

- © Киттель Хуберт — профессор, руководитель специальности «Дизайн керамики и стекла», Школа искусств Бург Гибихенштайн, Галле
- © Балаева Светлана Владимировна — кандидат филологических наук, заведующая кафедрой «Гуманитарные и инженерные дисциплины» СПГХПА им. А.Л. Штиглица

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бугровская А.С.</i> Соотношение традиции и новаторства в современной авторской керамике России.....	5
<i>Власова Г.А.</i> Аспекты творческого сотрудничества Музея прикладного искусства СПГХПА имени А.Л. Штиглица и кафедры художественной керамики и стекла (1990–2015).....	13
<i>Власова Е.А.</i> Произведения выпускников кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ имени В.И. Мухиной и СПГХПА имени А.Л. Штиглица в коллекции Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX веков .....	19
<i>Гусарова Ю.В.</i> Выпускники кафедры художественной керамики стекла 1990-х годов: творческие судьбы .....	31
<i>Ильинский Д.А.</i> Влияние выездных практик на подготовку молодых художников .....	37
<i>Логина Е.</i> Керамические симпозиумы в Латвии .....	42
<i>Малолетков В.А.</i> Взаимосвязь художественного образа и технологии в современной авторской керамике .....	49
<i>Мельник В.В.</i> Стекло «дамасского барокко» (от истории к современности) .....	54
<i>Некрасова-Каратеева О.Л.</i> В.Ф. Марков о принципах профессиональной подготовки художников декоративно-прикладного искусства.....	65
<i>Русаков С.К.</i> Особенности подготовки художников для работы на фарфоровом предприятии .....	75
<i>Сталинская Е.П.</i> Александр Евгеньевич Задорин — председатель Государственной аттестационной комиссии.....	84
<i>Сухарев С.Е.</i> Образовательный стандарт и становление художника декоративно-прикладного искусства .....	96
<i>Томский И.Б.</i> Современные особенности воспитания художников по стеклу и керамике для промышленного производства.....	104

---

<i>Шауша И.</i> Обварная керамика — новые возможности.....	107
<i>Юдина Е.А.</i> История кафедры «Художественная керамика» МГХПА имени С.Г. Строганова. Основные направления современной учебной программы .....	114
<i>Aussage C.</i> Wood-firing in contemporary ceramics.....	118
<i>Kummel X.</i> Презентация фильма «The Power of Making. Working like a craftsman. Thinking like a designer» / «Власть создавать. Работать как мастер. Думать как дизайнер» (предисловие и перевод С.В. Балаевой).....	122

*Научное издание*

## ИСКУССТВО КЕРАМИКИ И СТЕКЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы международной научно-практической конференции  
6–8 октября 2015 г.

*Сборник научных статей*

Состав редакционно-издательского совета: В.Н. Кичеджи, А.О. Котломанов,  
А.М. Фатеева, Т.В. Ковалева, Т.В. Горбунова, С.В. Балаева, П.С. Канайкин,  
И.Н. Гусева, А.В. Корнилова, М.С. Штиглиц, Г.Е. Прохоренко, О.Г. Попов,  
О.Ф. Никандрова, А.А. Абакумов

Научный редактор А.О. Котломанов  
Корректор Е.А. Телегина

Подготовка оригинал-макета ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Отпечатано в ЦНИТ «АСТЕРИОН»  
Заказ № 044. Подписано в печать 08.04.2016 г.  
Бумага офсетная. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Объем 39,875 п. л. Тираж 200 экз.  
Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,  
тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70  
E-mail: asterion@asterion.ru