

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Степанова Дарья Геннадьевна

**ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
И ТИРАЖНОГО ПРОИЗВОДСТВА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ
ЛЕНИНГРАДА**

Том 1

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии, профессор
заведующий кафедрой искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А. И. Герцена
Ольга Сергеевна Сапанжа

Санкт-Петербург

2025

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда как художественная целостность.....	27
1.1 Декоративно-прикладное искусство Ленинграда и проблема его стилевых характеристик: дефиниции, контексты использования, границы употребления ...	27
1.2 Ленинградский стиль как интегральная характеристика авторского уникального и тиражного декоративно-прикладного искусства Ленинграда	44
1.3. Исторические этапы развития ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве	66
Глава 2. Ленинградский стиль в эталонных авторских и тиражных произведениях декоративно-прикладного искусства	91
2.1. Ленинградский стиль в искусстве художественной керамики	93
2.2. Ленинградский стиль в искусстве художественного фарфора	105
2.3. Ленинградский стиль в искусстве художественного стекла	122
2.4. Ленинградский стиль в искусстве художественного текстиля	133
2.5 Ленинградский стиль в ювелирном искусстве	154
Глава 3. Институциональные структуры и их влияние на развитие авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства Ленинграда	171
3.1 Образовательные площадки: училища и учебные мастерские	173
3.2. Экспериментальные площадки: Комбинат декоративно-прикладного искусства и его роль в процессах перехода от авторского к тиражному искусству	186
3.3. Экспертные площадки: Союз художников и художественные советы как инструменты регулирования качества ассортимента тиражной продукции	193
3.4. Производственные площадки: ключевые предприятия Ленинграда.....	202
3.5. Авторские площадки: индивидуальное художественное творчество в советской системе институционализации искусства	219
Заключение	225
Список литературы.....	230

Введение

Диссертация посвящена изучению ключевых художественно-пластических особенностей произведений декоративно-прикладного искусства ленинградского периода (1924–1991), объединенных интегральной характеристикой, определяемой как ленинградский стиль, в оптике развития авторского искусства и тиражного производства, а также формам его институциональной организации.

Актуальность темы исследования. Актуальность исследования определяется нарастающим интересом к изучению предметов художественной промышленности как произведений искусства. Временная дистанция позволила изменить статус произведений, еще недавно считавшихся элементами быта. Следствием широкого интереса к советской культуре стало формирование самостоятельных коллекций, появление частных музеев и расширение собраний государственных музеев, в центре внимания которых находятся различные проявления феномена «советского». Если десять лет назад ряд произведений декоративного и промышленного искусства рассматривались как маргинальные для пространства музея искусств, то сегодня они становятся частью их экспозиционного и выставочного пространства. При этом крупнейшие музеи России проводят выставки, не просто посвященные советскому искусству, но возрождающие интерес к его бытовой и повседневной стороне. Вот лишь некоторые проекты последних лет, представляющие искусство и быт в единой системе координат: «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950 – середина 1960-х» (Государственный Русский музей), «Декоративный минимализм. “Оттепель” в советском фарфоре», «Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда» (Государственный Эрмитаж), «На просвет. Художественное стекло советской и постсоветской эпох», выставка «Новогоднее чудо», посвященная советской новогодней игрушке и прочей праздничной атрибутике, (Всероссийский музей декоративного искусства), «Оттепель» (Государственная Третьяковская галерея), «Ткани Москвы» (Музей

Москвы), «Советский быт: промышленный дизайн и неофициальное искусство» (Московский музей дизайна).

Очевидно, что количество предметов советского периода, попадающих в музейные собрания различного уровня и типа, неуклонно возрастает. Проблема музеефикации предметного ряда произведений советской эпохи неизбежно ставит вопросы проведения научной атрибуции. Особенно остро этот вопрос стоит для комплексных собраний, в которых сотрудники не являются специалистами в различных областях декоративного и промышленного искусства и испытывают затруднения в процессе атрибуции новых предметов, поступающих на хранение. Последнее десятилетие отмечено появлением круга справочных изданий и научных работ, посвященных различным аспектам предметного мира 1917–1991 гг., однако основная работа еще впереди, и она связана с выделением «проблемных полей» советской культуры и разработкой материалов, помогающих уверенно проводить атрибуцию предметов советского периода.

Подобная научная атрибуция должна быть основана не только на понимании роли и места этих произведений в организации жизненной среды, но и на определении художественных особенностей тиражных предметов, стилистические и выразительные основания которых лежат в области декоративного искусства.

Возросший в последнее десятилетие интерес к декоративно-прикладному искусству советского периода в этом смысле можно считать вполне оправданным – как показатель актуальности изучения оснований развития промышленного искусства, визуальные характеристики которого не могут быть целостно осмыслены без обращения к проблеме его художественных истоков. При этом и авторское искусство – ручное и уникальное – не могло не испытывать влияния процессов, определявших визуальное оформление пространства советских рутинных практик – и технологических, и сугубо художественных.

Опыт изучения процессов и результатов обозначенного взаимодействия составляют содержательную основу представленного исследования.

Степень изученности проблемы. Анализ существующей научной литературы позволил выделить корпус работ, имеющих значение для разработки темы соотношения авторского и тиражного искусства.

Изучение стиля, как фундаментальной категории классического искусствознания, потребовало обращения к различным областям научного знания: философии, эстетике, культурологии, искусствознанию. Исследования стиля как одной из важнейших областей эстетики были представлены в трудах философов Античности, Средних веков, Возрождения и Нового времени. Однако целенаправленное внимание к художественным качествам круга произведений и вещей, образующих системную целостность, связано с рождением искусствознания как науки.

Среди значимых фигур в проблемной области теории стилеобразования в искусстве необходимо назвать И. Винкельмана¹, Г. Вёльфлина², Э. Гомбриха³, М. Шапира⁴, Б. Р. Виппера⁵, М. С. Кагана⁶, И. И. Иоффе⁷, И. Тэна⁸, Т. П. Знамеровскую⁹ Ц. Г. Нессельштраус¹⁰, А. А. Каплуна¹¹, В. Г. Власова¹².

Отдельный раздел изучения составляют труды, посвященные истории и проблемам стиля в произведениях декоративно-прикладного искусства, таких

¹ Винкельман И. История искусства древности. – М.: Вече, 2022. – 352 с.

² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: Лань, 2020. – 244 с.

³ Гомбрих Э. История искусства. – М.: Искусство XXI век, 2017. – 688 с.

⁴ 216. Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание, 1988. Выпуск 24. — М.: Советский художник, 1988. — с. 385-429.

⁵ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. – 368 с.

⁶ Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 567 с.

⁷ Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 927 с.

⁸ 201. Тэн И. Философия искусства. – М.: Archive Publica, 2022. – 434 с.

⁹ Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. – Л.: Общество «Знание», 1975. – 39 с.

¹⁰ История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение / под ред. Ц.Г. Нессельштраус. – Л.: Изобразительное искусство, 1982. – 724 с.

¹¹ Каплун А.А. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.

¹² Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). – СПб.: Лита, 1998. – 715 с.

исследователей, как А. де Моран¹³, М. С. Каган¹⁴, С. Адамс¹⁵, Н. В. Воронов¹⁶, В. Г. Власов¹⁷, А. Н. Соколов¹⁸, О. Л. Некрасова-Каратеева¹⁹, Л. Г. Крамаренко²⁰.

Современные определения стиля связаны с обращением к междисциплинарному подходу. Стиль оказывается в центре внимания диссертационных исследований и статей по культурологии и искусствоведению: Н. В. Филичева²¹, Е. Н. Устюгова²², Н. Г. Елинер²³, Е. В. Дашкова²⁴, Ф. Р. Хаялина²⁵, А. Л. Усанова²⁶, А. Н. Шикина²⁷, Т. В. Коваленко²⁸, а также ряда диссертационных работ в проблемной области стиля в декоративно-прикладном искусстве таких исследователей, как О. С. Зоннтаг²⁹, С. М. Ванькович³⁰,

¹³ Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 1982. – 672 с.

¹⁴ Каган М.С. О прикладном искусстве. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 93 с.

¹⁵ Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. М.: Радуга, 2000. – 128 с.

¹⁶ Воронов Н.В, Рачук Е.Г. Советское художественное стекло. – М.: Аврора, 1973. – 180 с.

¹⁷ Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. – 156 с.

¹⁸ Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – 225 с.

¹⁹ Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов. – СПб: ГРМ. НП-Принт, 2010. – 248 с.

²⁰ Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. – М., 2005. – 60 с.

²¹ Филичева Н.В. Процессы образования художественного стиля в культуре 1900–1930-х годов: дис. ... канд. филос. наук. – СПб, 2001. – 177 с.

²² Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общ. теории стиля / Е. Н. Устюгова ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – 257 с.

²³ Елинер Н. Г. Процессы стилизации в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода: дисс. ... канд. искусствовед. – СПб, 2005. – 157 с.

²⁴ Дашкова Е.В. Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте: дисс. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д, 2006. – 173 с.

²⁵ Хаялина Ф.Р. К проблеме понятия стиля // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 7. – С. 169–174.

²⁶ Усанова А.Л. «Советский стиль» (к вопросу о сущности понятия в современном искусствознании) // Известия Алтайского государственного университета. – 2012. – № 2–1 (74). – С. 178–179.

²⁷ Шикина А.Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» // Вестник Костромского государственного университета. – 2014. – № 2. – С. 235–238.

²⁸ Коваленко Т.В. Некоторые историографические вопросы теории стиля // Аналитика культурологии. – 2015. – № 3. – С. 34–46.

²⁹ Зоннтаг О.С. Русское художественное стекло модерна: К вопросу становления стиля и западно-европейских влияний: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2000. – 26 с.

³⁰ Ванькович С.М. Костюм периода историзма: Проблема восприятия стилевых прототипов: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2001. – 32 с.

Т. В. Красильникова³¹, Л. А. Будрина³², Н. Ю. Иванова³³, С. Н. Федунов³⁴, Ю. И. Мазина³⁵.

Для определения ленинградского стиля как интегральной характеристики декоративно-прикладного искусства Ленинграда необходимо было обратиться к трудам, посвященным понятию «идентичность», включая частный извод – «городскую идентичность», таких авторов, как С. Ю. Зимина³⁶, Н. А. Ахнаева³⁷, С. В. Коротеев³⁸, Д. С. Гальчук³⁹, Г. В. Горнова⁴⁰, И. Г. Исина⁴¹, Е. В. Орлова⁴², Н. О. Анисимов⁴³.

Кроме этого, смежную проблемную область составляет изучение советского дизайна. Для дифференциации понятий «декоративно-прикладное искусство», «техническое творчество» и «дизайн» были изучены работы И. А. Вакса⁴⁴,

³¹ Красильникова Т. В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2004. – 20 с.

³² Будрина Л.А. Стилевая эволюция камнерезного и ювелирного искусства России второй половины 19 – начала 20 века. В тени имени Фаберже: камнерезное и ювелирное творчество А.К. Денисова-Уральского: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2004. – 24 с.

³³ Иванова Н.Ю. Ювелирное искусство Москвы конца XIX – начала XX века: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2006. – 26 с.

³⁴ Федунов С.Н. Художественный металл Строгановского училища второй половины XIX – начала XX вв.: предпосылки создания, стилистические особенности и формообразующие принципы: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2008. – 39 с.

³⁵ Мазина Ю.И. Национальное декоративно-прикладное искусство в современном дизайне: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2012. – 21 с.

³⁶ Зимина С.Ю. Петербург как эстетический : дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 1999. – 208 с.

³⁷ Ахнаева Н.А. Феномен петербургской идентичности: анализ конструирования и функционирования: автореф. дисс.канд. социальных наук. – СПб, 2004. – 126 с.

³⁸ Коротеев С.В. Этнос Петербурга: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – СПб, 2008. – 24 с.

³⁹ Гальчук Д.С. Понятие «идентичность личности» // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – № 5. – С. 44-51.

⁴⁰ Горнова Г.В. Структура городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 3. – С. 14-16.

⁴¹ Исина Г.И. Мифологема как составляющая картины мира в контексте современности // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – №4. – С. 160-163.

⁴² Орлова Е.В. Социокультурные основания городской идентичности (на примере города Оренбурга) // Манускрипт. – 2018. – № 11. – С. 277-280.

⁴³ Анисимов Н.О. Идентичность и город // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 3(23) – С. 170–179.

⁴⁴ Вакс И.А. Художник в промышленности. – М., 1965. – 65 с.

В. Г. Бандорина⁴⁵, С. О. Хан-Магомедова⁴⁶, С. В. Мирзоян⁴⁷, В. А. Масловой⁴⁸, А. Н. Гуменюк, О. В. Хмельницкой⁴⁹.

Следующую группу исследований составляют труды, посвященные истории отечественного декоративно-прикладного искусства (преимущественно советского периода), а также региональной специфике произведений отечественного искусства. Эта группа включает работы, созданные как в период рождения новых стилистических координат, так и позднее, в рамках их исторического осмысления, – работы таких исследователей, как А. Б. Салтыков^{50,51}, Н. Д. Соболевский⁵², К. М. Кантор^{53,54}, Н. В. Воронов, Е. Г. Рачук⁵⁵, А.К. Лансере⁵⁶, В. И. Савицкая⁵⁷, Т. К. Стриженова⁵⁸, О. М. Голубец⁵⁹, Т. Л. Астраханцева⁶⁰, Г. М. Медведева, Н. Г. Платонова⁶¹, С. В. Иванов⁶², Е. А. Мезенцева⁶³, Е. В. Старинкова⁶⁴,

⁴⁵ 113. Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной / [В.Г. Бандорин и др.]. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 100 с.

⁴⁶ Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 425 с.

⁴⁷ Мирзоян С.В., Хельмянов С.П. Санкт-Петербургская школа дизайна «Муха». – СПб.: Юниконт Дизайн, 2011. – 402 с.

⁴⁸ Маслова В.А. Советский дизайн как проект «нового человека» // Философия и культура. – 2017. – № 21. – С. 24–37.

⁴⁹ Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. «Школа дизайна» и «художественная школа»: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № 2 (74). – С. 106–112.

⁵⁰ Салтыков А.Б. О художественном вкусе в быту. – М.: Искусство, 1959. – 30 с.

⁵¹ Салтыков А.Б. Избранные труды. – М.: Советский художник, 1962. – 727 с.

⁵² Соболевский Н. Д. Искусство в быт. – Л.: Художник РСФСР, 1963. – 48 с.

⁵³ Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В.П. Толстого, К.М. Кантора – М.: Искусство, 1967. – 144 с.

⁵⁴ Кантор К.М. Полезное и прекрасное в прикладном искусстве // Декоративное искусство СССР. – 1958. – №6 – С. 33–38.

⁵⁵ Воронов Н.В, Рачук Е.Г. Советское художественное стекло. – М.: Аврора, 1973. – 180 с.

⁵⁶ Лансере А.К. Советский фарфор. Искусство Ленинградского Государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 280 с.

⁵⁷ Савицкая В.И. Современный советский гобелен. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.

⁵⁸ Стриженова Т.К. Созвучие времени (Борис Мигаль) // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 7. – С. 112–122.

⁵⁹ Голубец О. Мини-гобелены львовских художников // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 8. – С. 44–45.

⁶⁰ Астраханцева Т.Л. Русский фарфор. – М.: Планета, 1993. – 240с.

⁶¹ Платонова Н.Г., Медведева Г.М. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М.: Галарт, 1994. – 344 с.

⁶² Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб., 2007. – 223 с.

⁶³ Мезенцева Е.А. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // Динамика систем, механизмов и машин. – 2014. – № 5. – С.181–184.

⁶⁴ Старинкова Е.В. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 125–131.

Н. В. Боровкова⁶⁵, И. Ю. Перфильева⁶⁶, А. К. Векслер⁶⁷, И. Е. Светлов⁶⁸, Е. К. Блинова⁶⁹, А. Л. Усанова⁷⁰.

Наибольшую важность для настоящего исследования составили труды, освещающие историю и институциональную организацию ленинградского декоративно-прикладного искусства, и художественно-выразительные особенности локальных (региональных) произведений советского декоративно-прикладного искусства. Среди них диссертационные исследования таких авторов, как С. М. Ванькович⁷¹, Г. Н. Габриэль⁷², Н. Н. Бещева⁷³, Т. В. Красильникова⁷⁴, М. Н. Лопато⁷⁵, С. Н. Федунов⁷⁶, И. В. Виниченко⁷⁷, В. А. Малолетков⁷⁸,

⁶⁵ Боровкова Н. В. Художественные особенности произведений искусства из природного декоративного камня: на примере коллекций Музея санкт-петербургского Горного университета: дисс. канд. искусствоведения СПб., 2014. 24 с.

⁶⁶ Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000 гг. – М.: Прогресс-традиция, 2016. – 512 с.

⁶⁷ Векслер А.К. Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в академии художеств // Научное мнение. – 2018. – № 2. – С. 44-52.

⁶⁸ Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 158–185.

⁶⁹ Блинова Е.К. Металлодекор в архитектуре Ленинграда. Типологические группы, стилевые тенденции, символика // Университетский научный журнал. – 2023. – № 74. – С. 20-29.

⁷⁰ Усанова А.Л. «Советский стиль» (к вопросу о сущности понятия в современном искусствознании) // Известия Алтайского государственного университета. – 2012. – № 2–1 (74). – С. 178–179.

⁷¹ Ванькович С.М. Силевая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века: комплексное исследование: автореф. дисс ... д-ра искусствовед. – 2023. – 39 с.

⁷² Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2002. – 28 с.

⁷³ Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2004. – 32 с.

⁷⁴ Красильникова Т. В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2004. – 20 с.

⁷⁵ Лопато М.Н. Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. – 2006. – 50 с.

⁷⁶ Федунов С.Н. Художественный металл Строгановского училища второй половины XIX – начала XX вв.: предпосылки создания, стилистические особенности и формообразующие принципы: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2008. – 39 с.

⁷⁷ Виниченко И. В. Советская повседневность 50-х – середины 60-х годов: женский костюм в моделях одежды и бытовой практике: автореф. дисс. ... канд. ист. наук. – Омск, 2009. – 23 с.

⁷⁸ Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.: автореф. дисс.....д-ра искусствовед. – М., 2010. – 43 с.

Ю. В. Гусарова⁷⁹, Л. Б. Семизорова⁸⁰, Ю. И. Мазина⁸¹, О. С. Субботина⁸², С. В. Винокуров⁸³, Я. А. Александрова⁸⁴, Е. В. Иванова⁸⁵, Т. А. Воропаева⁸⁶.

Также должны быть отмечены следующие авторы монографий и статей: П. И. Уткин⁸⁷, Н. С. Степанян⁸⁸, Е. Егорьева, Я. Маракулина⁸⁹, И. А. Пронина⁹⁰, М. Изотова⁹¹, И. Левшина⁹², С. Орехов⁹³, А. Кесккюла⁹⁴, Н. М. Сохранская⁹⁵, Н. С. Петрова⁹⁶, С. М. Насонов, И. С. Насонова⁹⁷, Н. А. Ковешникова⁹⁸,

⁷⁹ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дисс. канд. искусствовед. – СПб, 2011. – 195 с.

⁸⁰ Семизорова Л.Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX – XXI вв.: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2011. – 30 с.

⁸¹ Мазина Ю.И. Национальное декоративно-прикладное искусство в современном дизайне: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2012. – 21 с.

⁸² Субботина О.С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2016. – 31 с.

⁸³ Винокуров С.В. Дальневосточные реминисценции в произведениях европейских ювелиров и камнерезов второй половины XIX – первой трети XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2020. – 23 с.

⁸⁴ Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: дисс. канд. искусствовед. – СПб, 2020. – 368 с.

⁸⁵ Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2020. – 22 с.

⁸⁶ Воропаева Т. А. Новгородский художественный фарфор второй половины XX века: производства, мастера, произведения: дисс. ... канд. искусствовед. – 2024. – 311 с.

⁸⁷ Уткин П.И. Русские ювелирные украшения. – М.: Легкая индустрия, 1970. – 162 с.

⁸⁸ Степанян Н.С. Расширение фронта действия. («Керамика 75») // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 3. – С. 41–42.

⁸⁹ Егорьева Е., Маракулина Я. Художник – комбинат – народ // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 1. – С. 46.

⁹⁰ Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 312 с.

⁹¹ Изотова М. Итоги «Одной композиции» // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 12. – С. 29–36.

⁹² Левшина И. Меняйте все, кроме названия // Декоративное искусство СССР. – 1990. – №9. – С. 35.

⁹³ Орехов Ю. С каждым в отдельности государство говорить не будет // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 4. – С. 34

⁹⁴ Кесккюла А. Приземляться надо плавно // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 8. – С. 11.

⁹⁵ Сохранская Н.М. Ю. Паас-Александрова. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 98 с.

⁹⁶ Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. – СПб.: Глобал Вью, 2006. – Т. 1. – 895 с.

⁹⁷ Насонова И.С., Насонов С.М. Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания. – М., 2007. – 120 с.

⁹⁸ Ковешникова Н.А. Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX – нач. XX века // Сибирский педагогический журнал. – 2010. – № 21. – С. 198–204

Э. В. Махрова⁹⁹, С. М. Березовская¹⁰⁰, Н. В. Куракова¹⁰¹, М. С. Широковских¹⁰², С. А. Бусыгина¹⁰³, О. С. Сапанжа¹⁰⁴, Т. В. Кумзерова¹⁰⁵, И. А. Шик¹⁰⁶, А. М. Фатеева¹⁰⁷, Н. А. Баландина¹⁰⁸, О. Л. Некрасова-Каратеева¹⁰⁹, Я. И. Данилюк¹¹⁰, Т. С. Удрас¹¹¹, В. Г. Ананьев¹¹², Н. В. Боровкова¹¹³.

Первым исследованием синтетического характера, в котором мода была рассмотрена как совокупность различных областей декоративно-прикладного искусства (искусство текстиля, ювелирное искусство) в оптике взаимосвязи стилистических характеристик и пространства города стала диссертация

⁹⁹ Махрова Э.В. Художественно-педагогическая школа: к определению понятия // Российские художественно-педагогические школы в истории и современности. – 2010. – № 3. – С. 233-240.

¹⁰⁰ Березовская С.М. Воспоминания главного художника АО «Русские самоцветы» // Т.Ф. Фаберже, А.С. Горыня, В.В. Скурлов. Фаберже и петербургские ювелиры: сб. мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства. – СПб.: Лики России, 2012. – С. 507–514.

¹⁰¹ Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера // Общество. Среда. Развитие (Тегга Нумана). – 2013. – Вып. 2. – С. 145-149.

¹⁰² Широковских, М. С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей / М. С. Широковских // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 3(59). – С. 1-13.

¹⁰³ Бусыгина С.А., Широковских М.С. Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. – 2018 – № 3, – С. 110–115.

¹⁰⁴ Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966. – М.: БуксМАрт, 2021. – 192 с.

¹⁰⁵ Кумзерова Т.В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствоведение. – 2019. – № 4. – С. 6-15.

¹⁰⁶ Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 2 (17). – С. 236–254.

¹⁰⁷ Фатеева А.М. Кафедра художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной – СПГХПА им. А.Л. Штиглица: прошлое и настоящее // Месмахеровские чтения – 2020 : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, Санкт-Петербург, 19–20 марта 2020 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2020. – С. 53–58.

¹⁰⁸ Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Искусство Евразии. – 2019. – № 1. – С. 64-70.

¹⁰⁹ Некрасова-Каратеева О.Л. В.Ф. Марков – создатель школы ленинградской керамики // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2021. – № 2. – С. 36–49.

¹¹⁰ Данилюк Я.И. Малотиражная керамика ленинградских художников 1970–1980-х гг. Комбинат декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Художественного фонда СССР // Технология, искусство, дизайн: сб. науч. тр. / Петрозаводский государственный университет. – Петрозаводск, 2024. – Вып. 1. – С. 76–81.

¹¹¹ Удрас Т.С. Рождение ленинградской школы советского художественного стеклоделия // Международный научно-исследовательский журнал. – 2024. – № 7 (145). – С. 1-6.

¹¹² Ананьев В. Г. «Как нам жить дальше»: комбинаты Ленинградского отделения Художественного фонда СССР накануне «оттепели» на рубеже 1940–1950-х гг. По материалам ЦГАЛИ СПб // Вестник архивиста. – 2024. – № 1. – С. 112–125.

¹¹³ Боровкова Н. В. Ювелирное производство Ленинградского завода треста «Русские самоцветы» 1946–1957 гг.: модели и технологии // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 27. № 3. – С. 73-89.

С. М. Ванькович. В рамках диссертации костюм был рассмотрен как целостное художественное явление «сформировавшееся под влиянием стилеобразующих и средообразующих факторов в процессе развития архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга»¹¹⁴. Данная конструкция легла в основу концепции проявлений ленинградского стиля в различных видах декоративно-прикладного искусства.

Несомненная важность перечисленных исследований состоит в том, что именно глубокое, фундаментальное изучение частных вопросов развития отдельных видов декоративно-прикладного искусства и материально-художественного творчества художников Ленинграда позволило сформировать базу для обоснования понятия «ленинградский стиль». Тем не менее необходимо отметить неравномерность исследований различных областей декоративно-прикладного искусства Ленинграда. Наиболее проработанными областями исследований, охватывающих и специфику художественно-образного языка, и наиболее значимые институции, – представленных в виде диссертаций и монографий, являются художественный текстиль (М. С. Широковских)¹¹⁵, фарфор (Ленинградский завод фарфоровых изделий – Е. В. Иванова, Н. А. Баландина, О.С. Сапанжа¹¹⁶, Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова – Н. С. Петрова¹¹⁷), авторская керамика (Ю. В. Гусарова¹¹⁸) и эмаль (Я. А. Александрова¹¹⁹), промышленное эмальерное производство (Ленинградский эмальер – О. С. Сапанжа¹²⁰). Диссертационные исследования и монографии,

¹¹⁴ Ванькович С.М. Стилевая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века: комплексное исследование: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. 2023. С. 11.

¹¹⁵ Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: художники, институты, фабрики. – М.: Золотое сечение, 2024. – 128 с.

¹¹⁶ Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966. – М.: БуксМАрт, 2021. – 192 с.

¹¹⁷ Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. – СПб.: Глобал Вью, 2006. – Т. 1. – 895 с.

¹¹⁸ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: автореф. дисс. канд. искусствовед. – СПб, 2011. – 26 с.

¹¹⁹ Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. 2020. 22 с.

¹²⁰ Сапанжа О.С. «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950–1960-х гг. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. – 76 с.

посвященные художественному стеклу (О. С. Субботина¹²¹) и ювелирному искусству (Г. Н. Габриэль¹²², И. Ю. Перфильева¹²³) в большей мере охватывают область авторского творчества и лишь по касательной затрагивают проблему институциональной организации и истории значимых производств (Ленинградский завод художественного стекла и заводов треста «Русские самоцветы» соответственно). Однако, необходимо отметить статью Н. В. Боровковой¹²⁴, закладывающую фундамент для системного изучения институционального оформления тиражного ювелирного искусства Ленинграда.

Среди наименее изученных областей также можно отметить историю секции декоративно-прикладного искусства Ленинградского, в последствии Санкт-Петербургского союза художников и Комбината декоративно-прикладного искусства и скульптуры Художественного фонда СССР.

Историографический обзор позволяет утверждать, что, несмотря на наличие корпуса работ, посвященных изучению произведений декоративно-прикладного искусства ленинградских мастеров, комплексное искусствоведческое исследование различных отраслей декоративно-прикладного искусства в единой логике определения стиля и выявления его роли в формировании художественной промышленности Ленинграда на данный момент отсутствует.

Материалы исследования. Первую группу составляют произведения декоративно-прикладного искусства, представленные в музейных и частных собраниях и коллекциях (Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Музей художественного стекла Елагиноостровского дворца-музея, Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, Музей-заповедник «Царицыно», Музей Императорского фарфорового завода, Музей шахмат и

¹²¹ Субботина О.С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2016. – 31 с.

¹²² Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2002. – 28 с.

¹²³ Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000 гг. – М.: Прогресс-традиция, 2016. – 512 с.

¹²⁴ 20. Боровкова Н. В. Ювелирное производство Ленинградского завода треста «Русские самоцветы» 1946-1957 гг.: модели и технологии // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 27. № 3. – С. 73-89.

фарфора, Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., частные коллекции).

Вторую группу составляют материалы периодической печати, прежде всего каталоги выставок (Государственный каталог музейного фонда РФ¹²⁵, «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х – середина 1960-х годов» (2018)¹²⁶, «Рута Богустова. Гобелен» (1978)¹²⁷, «Одна композиция» (2011)¹²⁸, «Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре» (2020)¹²⁹, «Фаберже – ювелир Императорского двора» (2020)¹³⁰, «Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда» (2017)¹³¹, «Ленинград в годы Великой Отечественной войны. К 66 годовщине со дня снятия Блокады» (2011)¹³², «Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания» (2007)¹³³, «Искусство в быт» (1963)¹³⁴, «Авторское ткачество XX – XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия. Генеральный каталог фондов ГМЗ «Царицыно» (2019)¹³⁵, «Авторская керамика XX – начала XXI века. Генеральный каталог фондов ГМЗ «Царицыно»» (2019)¹³⁶, «Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация»

¹²⁵ Госкаталог.РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 27.03.2025)

¹²⁶ Карасик И, Боровский А., Костриц М. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х – середина 1960-х годов (каталог). СПб.: ФГБУК Гос. русский музей, 2018. 120 с.

¹²⁷ Богустова Р. Рута Богустова. Гобелен (каталог выставки). М.: Союз художников СССР, 1978. 39 с.

¹²⁸ Копылков М. Изотова М. Одна композиция. СПб.: Новая Нива, 2011. 320 с.

¹²⁹ Декоративный минимализм: «оттепель» в советском фарфоре : каталог выставки / Гос. Эрмитаж ; авт. ст.: И.А. Шик, И.К. Майстренко. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. – 187 с. – (Поднесение к Рождеству).

¹³⁰ Фаберже– ювелир Императорского двора (каталог). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. 244 с.

¹³¹ Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 240 с.

¹³² Ленинград в годы Великой Отечественной войны. К 66 годовщине со дня снятия Блокады: электронный каталог выставки. РНБ. URL: <https://expositions.nlr.ru/blockade/catalog.php> (дата обращения: 27.03.2025)

¹³³ Насонова И.С., Насонов С.М. Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания. М., 2007. 120 с.

¹³⁴ Соболевский Н. Д. Искусство в быт. Л.: Художник РСФСР, 1963. 48 с.

¹³⁵ Романова Л.Ф. Авторское ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия: генеральный каталог фондов ГМЗ «Царицыно». М.: ГМЗ «Царицыно», 2019. 260 с.

¹³⁶ Романова Л.Ф., Копейчикова О.А. Авторская керамика XX–начала XXI века. Кн. 1. А–Л: генеральный каталог фондов ГМЗ «Царицыно». М.: ГМЗ «Царицыно», 2019. 255 с.

(2017)¹³⁷, «Русские шпалеры XVIII – XX вв.» (2075)¹³⁸ и журналы («Декоративное искусство СССР»¹³⁹).

Третья группа – личные архивы художников (О. Некрасова-Каратеева, Г. Бушуева, О. Киричек, Ю. Гусарова).

Хронологические рамки исследования. Выбор временных рамок исследования обусловлен историческим контекстом и ограничивается интервалом 1924–1991 гг. Ленинградский период истории города не только отмечен формальными границами переименования, но и связан с важными историческими процессами. 1924 г. ознаменовался смертью В.И. Ленина и последовавшей за этим борьбой за власть, переименованием Петрограда в Ленинград, принятием первой Конституции СССР, началом нового этапа экономического развития и формированием предпосылок для развития художественной промышленности нового типа. Вместе с переименованием начало нового этапа жизни города было ознаменовано национализацией и изменением названий значимых предприятий, среди которых можно назвать Деминскую (Ленинградскую) зеркальную фабрику (до 1924 г. – Зеркальные мастерские Петроградского стекольного промышленного общества, созданные на базе Императорского стеклянного завода); Ленинградский фарфоровый завод (до 1924 г. – Государственный фарфоровый завод, ранее – Императорский фарфоровый завод); Ленинградскую ситценабивную фабрику имени Веры Слуцкой (до 1922 г. – Ситценабивная мануфактура мануфактур Воронин Лютш и Чешер); в 1929 г. была создана кооперативная промыслово-производственная артель «Ленэмальер» в результате слияния мелких артелей «Прогресс-Эмаль», «Мундировщик» и «Эмаль-Металл».

В то время как 1991 г., год распада СССР, сопряжен с окончанием развития советского искусства и фактическим крушением системы художественной

¹³⁷ Эрмитажная энциклопедия текстиля: Реставрация: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 301 с.

¹³⁸ Русские шпалеры XVIII–XX вв. (каталог). СПб.: Государственный Русский музей, 1975. 33 с.

¹³⁹ Журнал «Декоративное искусство СССР». Архив выпусков. URL: <https://tehne.com/library/zhurnal-dekorativnoe-iskusstvo-sssr-moskva-1957-1991> (дата обращения: 27.03.2025)

промышленности, коммерциализацией предприятий и разделением связки «художник – производство» на две разные линии развития.

Можно предварительно отметить, что именно ленинградский период является наиболее репрезентативным для изучения специфики художественно-пластического языка авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства в их взаимосвязи, а также их роли в формировании нового явления второй половины XX в. – массовой художественной промышленности.

Объект исследования – декоративно-прикладное искусство ленинградского периода (1924–1991 гг.).

Предмет исследования – процессы и результаты формирования декоративно-прикладного искусства Ленинграда в его основных формах (авторское уникальное творчество, авторское тиражное творчество, разработка эталонных образов для промышленного производства) и в институциональном закреплении этих форм.

Цель исследования – комплексное искусствоведческое исследование декоративно-прикладного искусства Ленинграда в контексте взаимодействия авторского творчества и тиражного производства.

Задачи исследования:

- 1) рассмотреть декоративно-прикладное искусство Ленинграда как художественную целостность;
- 2) дать характеристику специфических особенностей ленинградского стиля, как интегральной характеристики развития декоративно-прикладного искусства Ленинграда;
- 3) определить исторические этапы развития ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве;
- 4) выделить круг эталонных произведений декоративно-прикладного искусства Ленинграда и определить их отличительные стилистические особенности;
- 5) выявить ключевые институции, повлиявшие на специфику развития декоративно-прикладного искусства Ленинграда;

- 6) продемонстрировать систему и результаты работы на основных площадках перехода от авторского к экспериментально-тиражному декоративно-прикладному искусству;
- 7) выявить взаимосвязь декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности на примере перехода от авторского к экспериментально-тиражному искусству в изучаемый период;
- 8) определить лакуны в изучении декоративно-прикладного искусства Ленинграда и обозначить перспективы их дальнейшего изучения.

Методика исследования. Методика исследования определяется предметом, целью и задачами, кругом проблем диссертационного исследования. Методологической базой является опора на достижения советского и российского искусствознания, сформировавшего базу и определившего методы изучения конкретного художественного материала. При решении задач контекстного исследования процессов развития авторского и тиражного искусства как элементов формирования новой жизненной среды использовались методы смежных наук.

Среди общенаучных методов, примененных в ходе работы над диссертацией, необходимо назвать наблюдение, сравнение, анализ, синтез.

В исследовании были использованы следующие искусствоведческие методы:

- дескриптивный метод (метод описания конкретных произведений искусства) был использован для предметного наполнения понятия «ленинградский стиль» и выдвижения гипотезы о сходствах форм художественного языка в различных отраслях декоративно-прикладного искусства и в произведениях художественной промышленности;
- методы формального и стилистического анализа, с помощью которых были раскрыты содержательные и выразительные особенности ленинградского стиля, использовались как при анализе конкретных произведений, так и на уровне концептуализации художественных процессов;
- иконографический метод позволил структурировать формы осмысления образов Петербурга-Ленинграда мастерами декоративного и промышленного искусства;

- метод сравнительного анализа произведений позволил провести дифференциацию стилистических признаков, отличающих ленинградский стиль от иных традиций в отечественном декоративно-прикладном искусстве, а также выявить некоторые стилеобразующие ориентиры, непосредственно повлиявшие на формирование уникального своеобразия ленинградского стиля;
- метод социального исследования истории искусства, направленный на анализ взаимосвязи идеологии, отношений художника, зрителя и «социального заказа» на определенные темы и сюжеты, а также специфику их решения различными группами художников, был использован в процессе изучения институциональных структур, обеспечивающих переход от авторского к тиражному искусству.

Также в ходе исследования были использованы методы смежных научных дисциплин:

- историко-проблемный метод использовался для изучения факторов исторического развития города в контексте их влияния на смысловое наполнение и эволюцию форм художественного языка ленинградских мастеров;
- историко-культурологический метод позволил выявлять место декоративно-прикладного искусства Ленинграда как части художественной культуры в историческом процессе сложения массовой индустриальной среды города;
- историко-биографический метод был использован для изучения творческих биографий художников, внесших значительный вклад в развитие художественной промышленности, и теоретиков-популяризаторов, развивавших идеи создания нового типа предметно-пространственной среды на основе достижений декоративного искусства;
- историко-генетический позволил определить исторические этапы формирования стилевых ориентиров произведений авторского декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности.

Научная новизна. Научная новизна исследования определяется разработкой понятия «ленинградский стиль» как интегральной характеристики декоративно-прикладного искусства Ленинграда, позволяющего рассматривать его как художественную целостность, с одной стороны, и вариант развития регионального

локального стиля – с другой, как формы репрезентации ленинградской художественной идентичности в произведениях искусства.

Ленинградский стиль в рамках темы исследования определяется как совокупность художественных принципов, репрезентируемых в работах ленинградских мастеров авторского декоративного и промышленного искусства (общие подходы к творчеству, особенности работы с материалом, специфика тем и сюжетов, предпочтения в характере цвета, форм и декора), детерминированных эстетическими, духовными, социальными обстоятельствами развития художественной культуры Ленинграда. Все перечисленные характеристики прослеживаются в декоративно-прикладном искусстве Ленинграда.

Кроме того, впервые показаны процессы включения элементов ленинградского стиля в продукцию комбинатов как экспериментальных художественных площадок и в произведения предприятий художественной промышленности, определена роль конкретных институтов в развитии художественной и жизненной среды советского человека.

Отказ от использования кавычек в определении ленинградского стиля в итоговом тексте диссертационного исследования в отличие от начальных публикаций объясняется подтверждением гипотезы о ленинградском стиле как интегральной характеристике в различных областях декоративно-прикладного искусства Ленинграда.

Теоретическая значимость заключается в разработке характеристик ленинградского стиля, его включении в контекст искусствоведческого исследования, в систематизации корпуса произведений декоративно-прикладного искусства ленинградского периода, их анализе по видам материалов и техник, а также в представлении ленинградского стиля как художественной целостности. Система признаков, определяющих локальный стиль, может быть использована для определения региональной стилевой принадлежности произведений декоративно-прикладного искусства XX – XXI вв. Предложенный взгляд на специфику перехода от авторского декоративно-прикладного к экспериментально-тиражному и промышленному искусству может быть применен для проведения

дальнейших исследований художественно-пластических особенностей произведений художественной промышленности и для изучения процессов подобного перехода на различном региональном материале, так как для советской художественной индустрии они были общими.

Комплексное исследование, охватывающее различные виды декоративно-прикладного искусства, позволило выявить лакуны, которые могут быть детализированы в последующих узконаправленных работах, что также представляется важной научной задачей.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использования материалов диссертационного исследования в атрибуции произведений для включения произведений в Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации, при подготовке выставок, посвященных советскому декоративно-прикладному искусству и художественной промышленности.

Кроме того, материалы исследования могут быть использованы в рамках учебных курсов по истории отечественного декоративно-прикладного искусства XX в., теории и практике формальной композиции и композиции в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, истории дизайна и художественной промышленности.

Апробация и внедрение результатов исследования. Материалы исследования были представлены на ряде научных и научно-практических конференций различного уровня, среди них:

1. IV Всероссийская студенческая конференция по истории искусства. 2021. Москва. «Тема доклада: «Этапы развития ленинградского стиля в контексте эволюции советского декоративного искусства».
2. Всероссийская научно-практическая конференция молодых исследователей «Культурная среда и культурные практики». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Влияние прибалтийского искусства на художественный язык декоративного искусства Ленинграда».

3. VI Всероссийская научно-практическая конференция «Искусство и дизайн: история и практика». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Ленинградский стиль в промышленном дизайне и модной индустрии».
4. XIII-я Международная научно-практическая конференция «Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Образы Петербурга-Ленинграда в моде, декоративном и промышленном искусстве 1950–1960-х годов».
5. Всероссийская научно-практическая конференция «Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Художественный язык произведений Анны Лепорской как отражение поисков ленинградской идентичности».
6. Всероссийская научно-практическая конференция «Цвет в пространственных искусствах и дизайне». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Палитра цвета в произведениях мастеров ленинградского стиля».
7. VII Всероссийская национальная научно-практическая конференция «Образ, знак и символ сувенира». 2021. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Образы Ленинграда в советской сувенирной продукции».
8. Международная научно-практическая конференция «Месмахеровские чтения». 2022. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Революционный авангард в ленинградском фарфоре 1960-х годов: творческие поиски выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной».
9. 24 Межвузовская студенческая научная конференция «Студент – Исследователь – Учитель». 2022. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Высшее художественное образование и проблемы формирования ленинградского стиля».
10. Международная научная конференция «Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность». 2022. Алматы, Казахстан. Тема доклада: «От сталинского ампира к хрущевской оттепели: декоративное и промышленное искусство Ленинграда как маркер изменений культурного кода».

11. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Коды. Истории в текстиле». 2023. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Художественно-пластический язык ленинградского гобелена: особенности развития».
12. VII Научная конференция молодых ученых «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре». 2023. Москва. Тема доклада: «Методы искусствоведческого исследования «локальных стилей» (на примере декоративного искусства Ленинграда)».
13. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Коды. Истории в текстиле». 2024. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Гобелен и проблема определения ленинградского стиля».
14. Всероссийская научно-практическая конференция «Герценовские чтения. Искусство и художественная промышленность: проблемы взаимодействия». 2024. Санкт-Петербург. Тема доклада: «Леонид Каратеев и роль комбината декоративно-прикладного искусства в формировании художественной среды Ленинграда».
15. II Международная молодежная конференция «Город-фронт Ленинград». 2025. Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. Тема доклада: «Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов».

Материалы исследования представлены в двадцати шести публикациях, в том числе в семи научных статьях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. В 2023–2025 гг. автор диссертации являлся исполнителем проекта «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х и их роль в формировании жизненной среды» гранта Российского научного фонда (№ 23-18-00419), в рамках которого исследовались, в числе прочих, проблемы перехода искусства от авторского уникального к промышленному тиражному.

Положения, выносимые на защиту

1. Декоративно-прикладное искусство ленинградского периода (1924–1991 гг.) можно определить как целостное художественное явление, имеющее признаки

регионального локального стиля, выраженные в совокупности эталонных характеристик художественных произведений, свойственных одному конкретному виду или нескольким видам искусства, объединенных географической и исторической общностью, составляющих основу региональной идентичности.

2. В XX в. в условиях развития массового общества произошло окончательное формирование морфологии декоративно-прикладного искусства, включающего формы авторского и тиражного искусства, ставшего основой производства в рамках развития художественной промышленности. Взаимодействие трех форм бытования предметного творчества (авторского уникального искусства, авторского тиражного искусства и художественно-промышленного производства) является важным компонентом развития советского искусства в целом.
3. Интегральной характеристикой трех форм бытования предметного творчества является категория стиля, которая включает следующие характеристики: содержательные (темы, сюжеты, характер исторических ориентиров, семантика орнаментальных мотивов, этнический компонент), пластические (техника и технология, композиционные структуры, колорит, средства художественной выразительности, декор), коммуникативные (политический, исторический и культурный контекст, цель создания произведений, место расположения произведения). Анализ выявленных характеристик на основе корпуса произведений в разных техниках декоративно-прикладного искусства позволяют говорить о ленинградском стиле как феномене образного выражения ленинградской идентичности.
4. В развитии ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве можно выделить три исторических этапа, каждый из которых связан с формированием особой структуры художественного языка и с определением специфического содержания и пластического выражения средствами искусства. Первый этап охватывает 1920–1940-е гг. – протопериод, когда определяются предпосылки ленинградского стиля, однако он не идентифицируется как художественная

целостность. Второй этап (1950–1960-е гг.) связан с активным формированием особого языка, определившего специфику ленинградского стиля, повлиявшего на развивающееся промышленное производство. Третий этап приходится на 1970–1980-е гг., когда сложившийся стиль был усилен развитием авторского искусства и интернационализацией художественной культуры. Период после 1992 г. демонстрирует разделение двух тенденций (крупнотиражной художественной промышленности и авторского декоративно-прикладного искусства). Тиражная промышленность вследствие разрушения системы «художник – завод», закрытия Комбината декоративно-прикладного искусства и ряда предприятий художественной промышленности вошла в состояние кризиса. Авторское декоративно-прикладное искусство, напротив, обрело новый импульс развития в связи с более выраженной дифференциацией направлений и развитием арт-дизайна.

5. Определяющим этапом развития декоративно-прикладного искусства Ленинграда стало его включение в процессы становления промышленного искусства. Одной из важных институций, повлиявших на облик художественной промышленности Ленинграда, стал Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры Ленинградского отделения художественного фонда СССР (основан в 1967 г.), разделенный в дальнейшем на Экспериментально-скульптурный комбинат и Комбинат декоративно-прикладного искусства, в котором были организованы экспериментальные мастерские керамики и текстиля. Художники комбината совмещали работу над авторскими выставочными произведениями с разработкой эталонов для объектов художественной промышленности. Для регламентации работы и сохранения высокого художественного уровня образцов каждая представленная разработка проходила через обсуждение и утверждение художественным советом. Это поддерживало вектор сближения искусства и промышленности, а также способствовало формированию вкуса советского человека.
6. Новые задачи советского декоративно-прикладного искусства и возрастание его роли в процессах промышленного производства потребовали подготовки

художников – создателей эталонных образцов для последующего тиражирования, что привело к развитию образовательных школ. В институциональном оформлении авторского уникального, авторского тиражного декоративно-прикладного искусства и промышленного производства важную роль играли образовательные, экспериментальные и производственные площадки, уступившие в постсоветский период основное место индивидуальным авторским формам организации творческого процесса. При распаде системы промышленного художественного производства авторское декоративное искусство наследовало традиции системы, сложившейся в советский период.

Соответствие паспорту специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство, и архитектура), в частности пунктам: 34. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура; 35. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре; 40. Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре; 41. Формообразование предметов декоративно-прикладного искусства: история, теория и художественная практика; 42. Роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды.

Структура работы определяется целью и поставленными задачами. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав и заключения (общий объем текста (1 том) – 252 страницы). Также работа включает список использованной литературы (232 наименования). В приложении (2 том, 281 страница) представлен альбом иллюстраций, демонстрирующих эталонные произведения декоративно-прикладного искусства и произведения художественной промышленности Ленинграда, и таблицы с их описанием (всего

236 произведений). Каждое произведение сопровождается аннотацией, включающей сведения об авторе, названии, дате создания.

Глава 1. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда как художественная целостность

1.1 Декоративно-прикладное искусство Ленинграда и проблема его стилевых характеристик: дефиниции, контексты использования, границы употребления¹⁴⁰

Актуализация и уточнение круга дефиниций является одной из важнейших проблем искусствознания. Особую остроту терминологические дискуссии приобретают при обсуждении и анализе произведений искусства, созданных в период, который традиционно маркируют как «современное искусство» (1960-е гг. – начало XXI в.).

Особенно проблемными представляются не случаи обращения к разработке проблем частного вида искусства, а оперирование фундаментальными искусствоведческими понятиями, за которыми закрепились определенная коннотация, пересмотр или даже расширение которой в научном дискурсе происходит достаточно болезненно. Тем не менее именно фундаментальные понятия (стиль, направление, школа) и их тематические изводы помогают четко представить не столько значение конкретного произведения, сколько тенденции и процессы развития искусства в целом. В диссертационном исследовании в качестве такого «извода», ключевой искусствоведческой категории принимается категория «стиль», в границах которого декоративно-прикладное искусство Ленинграда конкретизировано в рамках понятия локального/регионального ленинградского стиля.

¹⁴⁰ Материалы параграфа изложены в статьях:

1. Степанова Д.Г. Ленинградское декоративное искусство второй половины XX века и проблема развития локального стиля: терминологический аспект // Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2, Искусствоведение. Филологические науки. 2024. № 4. С. 86–93.
2. Степанова Д.Г. Ленинградский стиль в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2020. № 4. С. 44–51.

Стиль – фундаментальная категория классического искусствознания, «условная дефиниция для одной из самых сложных концепций в лексиконе искусства и одна из главных областей полемики в эстетике и истории искусства»¹⁴¹. В рамках настоящего исследования не представляется возможным проанализировать все варианты определений понятия «стиль» и нюансы их использования, поэтому необходимо остановиться на некоторых, значимых для содержательного наполнения работы.

И. Винкельмана можно считать основоположником теории стиля в искусстве. В работе «История искусства древности»¹⁴² он не дает непосредственного определения понятия «стиль», однако выделяет этапы развития стиля греческого искусства: древнейший, высокий, прекрасный и подражательный. И. Винкельман выделяет стилевую модель и структурные основы настоящей категории. В полной мере эти положения не являются категориальной характеристикой стиля как искусствоведческого и эстетического понятия, но на основании знаточества становятся прообразом стилистического анализа произведений и их последующей классификации.

Г. Вёльфлин («Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве») выделяет качества формы как основу стиля. Авторская концепция Вёльфлина предлагает обращение к двум взаимно противоположным категориям: стиль линейный и стиль живописный. Две эти формы подвержены неизменному чередованию в исторических эпохах (напр. живописный стиль – барокко, линейный стиль – классицизм, живописный стиль – рококо, линейный стиль – ампи́р и т.д.) – соответственно стилевые закономерности освещаются только с позиции формальной организации произведения искусства¹⁴³.

Б. Р. Виппер («Статьи об искусстве») связывает понятие стиль в искусстве с системой мировоззрения, уделяя особое внимание взаимосвязи художественной формы с конкретными историческими условиями¹⁴⁴.

¹⁴¹ Крапивка Л. Ф. Теория стилеобразования в искусстве. М.: Брис-М, 2014. С. 15.

¹⁴² Винкельман И. История искусства древности. – М.: Вече, 2022. – 352 с.

¹⁴³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб.: Лань, 2020. 244 с.

¹⁴⁴ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 15.

М. Шапиро («Стиль») рассматривает категорию «стиль» с позиции различных наук: археологии, искусствоведения, философии, а также художественной критики¹⁴⁵. Он определяет стиль как «систему форм, наделенных неким качеством и смысловой выразительностью, в которой различима индивидуальность художника и общее мировосприятие некоего круга»¹⁴⁶. Таким образом, М. Шапиро выделяется формальный и содержательный уровень произведения, обусловленный авторской манерой и культурно-историческим контекстом. Кроме этого, ученый отмечает, что «стиль, как можно заключить, используется в качестве самоценного и надежного критерия времени и места создания художественного произведения»¹⁴⁷; следовательно, как можно заключить, – его региональной (географической и временной) принадлежности. В качестве признаков, характеризующих принадлежность к стилю, М. Шапиро выделяет: «формальные элементы или мотивы, взаимоотношения форм и качества (включая сюда всеохватывающее качество, которое можно назвать «выразительностью»)»¹⁴⁸.

И. Тэн («Философия искусства») утверждает, что любой творец, независимо от уровня творческих успехов, является существом социальным и, следовательно, находится в пространстве определенной эпохи и культурного слоя, где помимо него существуют и другие творцы, имеющие общие с ним истоки и контекст¹⁴⁹.

М. С. Каган («О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории») в качестве основы для понимания стиля видит исторически сложившуюся общность идейно-художественных принципов. Иначе – синтез содержания и выражения, детерминированный обстоятельствами социального, исторического и культурного контекста. Именно этот синтез является структурной основой для творчества различных мастеров эпохи¹⁵⁰.

¹⁴⁵ 188. Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание, 1988. Выпуск 24. — М.: Советский художник, 1988. — с. 385-429.

¹⁴⁶ Шапиро М. Указ. соч. С. 1.

¹⁴⁷ Там же. С. 2.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Тэн И. Философия искусства. М.: Archive Publica, 2022. 434 с.

¹⁵⁰ Каган М. С. О прикладном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1961. 93 с.

И. И. Иоффе («Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления») отмечал, что «большинство культурных эпох полистильно, но именно соотношение стилей создает неповторимый облик культурной эпохи, а в конечном итоге культурного типа»¹⁵¹. Кроме этого, согласно теории И. Иоффе «стиль искусства – это нечто большее, чем формальное единство, в конечном счете, стиль искусства определяется “стилем мышления”»¹⁵².

Т. П. Знамеровская («Направление, творческий метод и стиль в искусстве») акцентирует внимание на стиле как на «исторической конкретности» – неразрывной связи художественно-эстетического решения со спецификой культурного и исторического контекста эпохи, как одной из ведущих определителей стилового своеобразия; отмечает различия и сходства понятий «стиль», «манера», «творческий метод»¹⁵³.

А. А. Каплун («Стиль и архитектура») рассматривает стиль как «категорию культуры, принадлежащую общим измерениям эстетически-ценностного аспекта всей жизни человека и всей его созидательной деятельности в культуре своей эпохи». Следовательно, стиль в искусстве выступает выражением идейно-эстетической платформы культуры средствами визуального языка, свойственными определенному историческому периоду¹⁵⁴.

Ц. Г. Нессельштраус («История искусства зарубежных стран») отмечает важность понимания стиля не только как некой общности формальных признаков, но, что не менее важно, – мировоззренческой категории. Ц. Г. Нессельштраус также приводит определение: «Стиль как устойчивая общность идейных принципов, образно-пластического строя, выразительных приемов, объединяющая все виды искусств»¹⁵⁵.

¹⁵¹ Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль М: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. С. 640.

¹⁵² Иоффе И. Указ. соч. С. 640.

¹⁵³ Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л.: Общество «Знание», 1975. 39 с.

¹⁵⁴ Каплун А. А. Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 232 с.

¹⁵⁵ История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение /под ред. Ц.Г. Нессельштраус. – Л.: Изобразительное искусство, 1982. – 724 с.

Вопросам теории стиля в целом и проблемам стилеобразования в декоративном искусстве в частности посвящены труды В. Г. Власова («Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура)»¹⁵⁶; «Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства»)¹⁵⁷. В. Г. Власов рассматривает динамику развития художественного стиля во взаимосвязи понятий «историческое время» и «тип художественного мышления». Также ученый отмечает, что «на фоне относительности границ понятий исторической эпохи, исторического типа искусства, художественного направления категория стиля обладает наибольшей целостностью. Именно стиль выражает суть, уникальность самого феномена художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи»¹⁵⁸.

Таким образом, понятие «стиль» чаще всего связывают с выражением идейно-мировоззренческой платформы системой средств художественного языка, свойственной определенной эпохе. Однако стиль не является просто набором устойчивых приемов, а представляет собой сложный многосоставный феномен.

Современные определения стиля связаны с обращением к междисциплинарному подходу. Категория «стиль» оказывается в центре внимания диссертационных исследований по культурологии и искусствоведению.

Н. В. Филичева в диссертации «Процессы образования художественного стиля в культуре 1900–1930-х годов» обращается к проблеме понимания процессов стилеобразования в культуре XX в. Автор использует понятие «стиль» в качестве основания для проведения культурологического анализа XX в. как целостной системы¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). – СПб.: Лита, 1998. – 715 с.

¹⁵⁷ Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. 156 с.

¹⁵⁸ Власов В.Г. Стили в Искусстве. С. 614.

¹⁵⁹ Филичева Н.В. Процессы образования художественного стиля в культуре 1900–1930-х годов: дис. ... канд. филос. наук. СПб, 2001. 177 с.

Диссертация Н. Г. Елинер «Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода» посвящена систематизации подходов к изучению стиля. Стиль рассматривается автором как движение от хаоса к порядку – от набора разрозненных элементов к организованной системе. Также автор отмечает, что стиль необходимо рассматривать как междисциплинарную категорию, обращая пристальное внимание на контекстуальные аспекты бытования термина¹⁶⁰.

Е. В. Дашкова в диссертации «Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте» систематизирует уровни понимания термина «стиль» и выводит его категориальные характеристики, позволяющие точно дефинировать это понятие в различных отраслях наук. Автор поднимает важную проблему сложности классификации терминов и понятий в нормативных науках¹⁶¹.

Л. Г. Крамаренко в диссертации «Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды» исследует механизмы стилеобразования в области декоративного и промышленного искусства и их соотношение с формированием стиля в иных областях визуальных искусств¹⁶².

Е. В. Дашкова в статье «Понятие “Стиль”: генезис и категориальные характеристики» расширяет объем понятия «стиль», рассматривая его в рамках искусствоведческого, лингвистического, науковедческого, психологического и социологического контекстов¹⁶³. А. Н. Шикина в статье «Об интерпретации понятия “Художественный стиль”» анализирует и сопоставляет различные варианты определения стиля в искусствоведческой и музыковедческой теории¹⁶⁴. Статья Т.В. Коваленко «Теория стиля и проблема эволюционных исследований

¹⁶⁰ Елинер Н. Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода: дисс. ... канд. искусствовед. - СПб, 2005. - 157 с.

¹⁶¹ Дашкова Е.В. Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте: дисс. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2006. 173 с.

¹⁶² Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. М., 2005. 60 с.

¹⁶³ Дашкова Е.В. Понятие «Стиль»: генезис и категориальные характеристики // Аналитика культурологии. 2009. № 14. С. 69–72.

¹⁶⁴ Шикина А.Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» // Вестник Костромского государственного университета. 2014. № 2. С. 235–238.

культуры» посвящена определению стиля как центральной мировоззренческой категории системы «человек и культура»¹⁶⁵. В статье «Некоторые историографические вопросы теории стиля» Т. В. Коваленко проводит анализ концепций Г. Вельфлина, О. Шпенглера, А. Л. Кребера, Й. Хейзинги, А. Ф. Лосева, В. Б. Мириманова и других ученых, занимающихся теорией и историей стилеобразования. В статье Ф.Р. Хаялиной «К проблеме понятия стиля» стиль рассматривается как эстетически-историческая категория и философское понятие – художественная парадигма.¹⁶⁶ Статья А. Л. Усановой «“Советский стиль” (к вопросу о сущности понятия в современном искусствознании)» посвящена анализу феномена советского стиля в контексте традиционных и современных его трактовок в искусствознании, философии и истории искусства¹⁶⁷.

Приведенный обзор показывает наличие большого разнообразия методологических оснований при определении базовой искусствovedческой категории «стиль», а потому позволят исследователю выбрать ту оптику, которая в наибольшей степени отражает логику решения заявленных проблем.

В представленной диссертации определение стиля, позволяющее решить задачи комплексного исследования развития авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства, опирается на подход, предложенный О. Л. Некрасовой-Каратеевой. Согласно ему стиль в визуально-пространственных искусствах – это визуальная целостность, результат «нахождения и установки единых подходов к творчеству, единых принципов работы с материалом, общего языка, общих предпочтений в характере форм и декора, общего миропонимания, общих эстетических, духовных, социальных приоритетов»¹⁶⁸. Стиль выступает не только процессом поиска художественно-образного языка произведений, но и его

¹⁶⁵ Коваленко Т. В. Некоторые историографические вопросы теории стиля // Аналитика культурологии. 2015. № 3. С. 34–46.

¹⁶⁶ Хаялина Ф.Р. К проблеме понятия стиля // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 7. С. 169–174.

¹⁶⁷ Усанова А.Л. «Советский стиль» (к вопросу о сущности понятия в современном искусствознании) // Известия Алтайского государственного университета. 2012. № 2–1 (74). С. 178–179.

¹⁶⁸ Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: учеб. пособие / под ред. Н.А. Яковлевой. СПб: Лань, 2017. С. 577.

результатом – совокупностью эталонных характеристик произведений искусства определенного периода.

Глобальная категория «стиль» требует конкретизации и выявления уровней, ограничивающих исследовательскую оптику конкретным материалом. Одним из таких уровней является «локальный стиль», не претендующий на всеобщность и универсальность «больших стилей» и являющийся конкретной ограниченной проблемной областью.

Определение стиля в контексте искусства XX в. имеет специфические особенности. Полистилизм, сдвиг границ видовых и жанровых определений, быстрые временные трансформации, свойственные искусству XX в., определили изменение понимания стиля в искусстве. Большой стиль, как одна из ключевых категорий в анализе произведений, представляет собой крупное стилевое направление, проявившееся сразу во многих видах искусств, включая архитектуру, существует наряду с локальными стилями, характерными для конкретного вида искусства/ географической области и др.

Локальный стиль можно определить как совокупность эталонных характеристик произведений, свойственных одному виду искусства и объединенных географической и историческо-временной общностью. Ленинградский стиль является в таком случае ярким примером локального пространственно-временного стиля: он четко связан с конкретной географической областью и хронологическими рамками наименования города (1924–1991 гг.). В этот период произошли важные процессы, связанные с развитием художественно-пластического языка, репрезентируемого в декоративно-прикладном искусстве.

Обозначим и круг смежных понятий. Категорию «стиль» часто рассматривают как близкую понятию «школа». Школу в искусстве рассматривают, как «определенную стилевую общность различных направлений и течений, представленных группами художников и связанных единством взглядов и основных принципов, часто также объединенных территориально»¹⁶⁹ или

¹⁶⁹ Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. «Школа дизайна» и «художественная школа»: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. 2023. № 2 (74). С. 107.

«длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов»¹⁷⁰. Соответственно школа – это, в первую очередь, объединение художников, имеющих общую образовательную платформу, идейно-эстетические ориентиры и т.д. Стил, в свою очередь, базируется на непосредственных характеристиках произведений, созданных художниками. Таким образом, наличие школы может выступать одним из критериев определения стилевой системы. Например, декоративное и промышленное искусство ленинградского стиля находится в тесной связи с «мухинской школой» (Художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной, в настоящее время – Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица).

Исходя из идеи о временной протяженности и завершенности явления, которое определяется как локальный стил, возможно предположение о этапах его бытования: предпосылки формирования стиля – становление стилевых ориентиров и принципов художественно-пластического языка – завершение формирования категориальных характеристик – стилевые реминисценции.

Наряду с историческим компонентом при исследовании локального стиля важен «матричный» компонент – выявление типологических характеристик, организующих связи разного уровня гибкости. Е.К. Блинова («Металлодекор в архитектуре Ленинграда. Типологические группы, стилевые тенденции, символика») определяет ленинградский стил в металлодекоре как флексибельный (гибкий) – «о чем свидетельствует его структурная матрица, показывающая гибкую взаимосвязь между типологическими группами форм и стилевыми тенденциями, влияющими на интерпретации композиций этих форм, их элементов и деталей»¹⁷¹.

В развитии ленинградского стиля в декоративном и промышленном искусстве можно выделить три исторических этапа, каждый из которых связан с формированием своей системы художественного языка и определением специфического содержания и выражения языка искусства. Первый этап

¹⁷⁰ Там же. С. 109.

¹⁷¹ Блинова Е.К. Металлодекор в архитектуре Ленинграда. Типологические группы, стилевые тенденции, символика // Университетский научный журнал. 2023. № 74. С. 27.

охватывает 1920–1940-е гг. – это протопериод, когда формируются предпосылки формирования ленинградского стиля. Второй этап (1950–1960-е гг.) связан с активным формированием особого языка, определившего специфику ленинградского стиля. Третий этап приходится на 1970–1980-е гг., когда сложившийся стиль был усилен развитием авторского искусства и интернационализацией художественной культуры. Период после 1992 г. демонстрирует вариации реминисценций и переосмыслений находок ленинградских художников в произведениях петербургских мастеров различных отраслей декоративно-прикладного искусства.

Для определения принадлежности произведений к стилевой системе необходимо выявить признаки для классификации. Компоненты, определяющие региональную специфику локального стиля, можно разделить на три группы: содержательные, художественно-пластические, коммуникативные. Все признаки относятся к искусству как сфере художественной культуры, следовательно, имеют в своей основе компонент художественности как базовый.

Содержательные особенности. К содержательным критериям относятся: темы, сюжеты, характер исторических ориентиров, семантика орнаментальных мотивов, этнический компонент.

Одним из столпов ленинградского стиля в декоративном искусстве выступала самоидентификация художников с городом, его культурой и архитектурой. Мастера различных отраслей декоративного и промышленного искусства обращались к поиску средств художественно-пластического языка для репрезентации образа Петербурга-Ленинграда в своих произведениях. Среди них можно назвать сервиз «Ленинград строится» (А. Лепорская, А. Семенова, 1966 – рис. 1), сервиз «Петербург, Петроград, Ленинград» (С. Чехонин, А. Брянцева, 1937 – рис. 2), гобелен «Синий» (Н. Еремеева, М. Ганько, Н. Моисеева, 1971 – рис. 3), гобелен «Белые ночи» (Г. Бушуева, 1976 – рис. 4), сувенирные бокалы «Виды Ленинграда» (А. Аствацатурьян, 1965 – рис. 5), сувенирный бокал «Летний сад» (А. Аствацатурьян, 1967 – рис. 6), композицию «Отражения» (В. Гориславцев, 1978 – рис. 7), блюдо «Новая Голландия в белую ночь» (В. Гориславцев, 1989 – рис. 9),

платок «Ситцевый Петербург» (Ф. Лейбович 1960–1970-е – рис. 8), платок «Белые ночи» (А. Кардашев, 1977 – рис. 10), брошь «Ленинград» (Р. Харитонов, 1960-е – рис. 11). Художники осмысляют и интерпретируют как знаковые памятники и места, так и более локальные элементы культурного кода города.

Также знаковыми для декоративного искусства Ленинграда можно назвать темы театра и балета, прочно вошедшие в проблемное поле творческого поиска как один из негласных символов Петербурга-Ленинграда, наряду с городской архитектурой и классическим литературным наследием. Изменение роли театра стало одним из ключей формирования ленинградской идентичности. Театр как часть кода петербургской идентичности является уделом аристократии, интеллигенции и высших сословий. В Ленинграде же театр становится частью повседневности гражданина и своего рода определителем его принадлежности к городу. Среди произведений, представляющих темы театра и балета, можно назвать: фигурку «Умиравший лебедь» (В. Сычев, 1950-е – рис. 12), фигурку «Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете И. Стравинского “Жар-птица”» (Б. Иванов 1950-е – рис. 13), композицию «Арлекинада», «Театральные персонажи» (О. Некрасова-Каратеева, 1979 – рис. 14, 15), композицию «Кукольный театр» (А. Задорин, 1974 – рис. 16), композицию «Музыканты» (Ю. Бяков, 1960-е – рис. 17), гобелен «Петрушка» (В. Самошкин, 1967), гобелен «Театр» (А. Давыдова, 1969), «Аппассионата» (В. Поволоцкая, 1960-е – рис. 18) и др.

Связь с городом **видна** и в историческом поле реминисценций, отраженных в произведениях декоративного искусства. В отличие от московского стиля, обращенного к традиционным древнерусским мотивам, работы ленинградских мастеров традиционно связаны с эпохой петровских реформ, царским Петербургом, революционным Петроградом. В качестве примеров можно привести вазу «Ночь в Октябре» (А. Лепорская, 1966 – рис. 19), предметы сервиза «Воспоминания о Царском селе» (В. Васильковский, 1960–1980-е – рис. 20), платок «Дамы и кавалеры» (Ф. Лейбович, 1960–1970-е – рис. 21), сувенирный платок с символами петровской эпохи (Ф. Лейбович, 1960-е – рис. 22), серию гобеленов

«Воспоминания о Павловске» (Л. Романова, В. Гусаров, 1979–1982 – рис. 23), декоративную вазу «По Ленинским местам» (А. Аствацатурьян, 1970 – рис. 24), гарнитур «Архитектура» (Р. Харитонов, 1960-е – рис. 25).

Столь же показателен выбор орнаментальных мотивов в произведениях. Различные вариации греческого и римского орнамента, ритмически расположенные элементы архитектуры, мотивы решеток парков и мостов органично дополняют произведения, чаще всего выступая в качестве дополнения и гармонизации основных выразительных доминант, а не как солирующая партия. Яркими примерами выступают вазы «Меандр» (А. Аствацатурьян, 1971 – рис. 26), фужер декоративный с изображением мостовой ограды (А. Аствацатурьян, 1965 – рис. 27), композиция «Астрея» (В. Васильковский, 1980 – рис. 28), шкатулка со львом (А. Киселев, 1950-е – рис. 29), флаконы и шкатулка «Летний сад» (1960 – рис. 30), ваза «Премьера» (А. Лепорская, А. Семенова, 1981 – рис. 31), гарнитур с решетками (Р. Харитонов, 1960-е – рис. 32).

Пластические особенности. Следующей группой признаков являются художественно-пластические. К ним необходимо отнести техники и технологии создания художественных произведений, композиционные структуры, колористические особенности, средства художественной выразительности и декор. Технологичность произведения, его органическая согласованность с материалом, является одним из столпов создания художественного образа в декоративном искусстве. Мастерам ленинградского стиля присущ ряд приемов и техник, отличающих произведения ленинградского декоративно-прикладного искусства от произведений других региональных стилей.

Керамисты чаще всего обращались к формообразованию сложных композиций через работу с керамическим пластом. Этот «фирменный» прием, позволил создавать изобразительные и абстрактные керамические композиции, свободные от утилитарного компонента, а также сочетать их с включением графических элементов, например: композиция «Портреты» (А. Задорин, 1972 – рис. 33), «Птицы» (О. Некрасова-Каратеева, 1986 – рис. 34), «Семья» (В. Цивин, 1983 – рис. 35).

Художники гобелена предпочитали работать с гладким гобеленом, принадлежащим стенной плоскости. Ленинградские текстильщики предпочитали ткачество в линию так называемому «тканью мотивами». Например: «Завод» (Б. Мигаль, 1978 – рис. 36), «Магистраль» (Б. Мигаль, 1978 – рис. 37), «Шпицберген» (В. Ларионова, А. Ларионов, 1984 – рис. 38), «Старый лес» (С. Бусыгина, 1973 – рис. 39).

Ленинградские стекольщики всегда стремились к созданию ощущения легкости и к «стеклянной технологичности». Одним из излюбленных приемов выступало свободное выдувание стекла, позволяющее достичь динамичных и острых композиций, пластичных линий силуэта. Среди технических особенностей Т.А. Удрас выделяет гранение: «Гранение использовалось редко лишь для того, чтобы подчеркнуть светотеневую игру и образ предмета. Использование техник “мороз”, “кракле”, “залив” позволяло придать индивидуальный оттенок каждой тиражируемой вещи, т. к. цвет, фактура и рисунок при их использовании заранее не известны и в процессе производства возможно бесконечное количество вариаций, видоизменяющих окончательный облик изделия»¹⁷². В качестве примера можно привести вазу «Астра» (В. Мухина, 1950-е – рис. 40), композицию «Стеклодувы» (Б. Смирнов, 1961 – рис. 41), композицию «Весна 45-го» (Л. Юрген, 1985 – рис. 42).

Художники Ленинграда, работающие со стеклом, фарфором, керамикой, текстилем и ювелирным искусством, одинаково тяготели к приглушенным нюансным колористическим гаммам. Часто произведение строилось на ахроматическом ряде оттенков, дополненных одним или несколькими дополнительными цветами. Среди наиболее предпочитаемых можно выделить синий, золотистый, а также доминантный алый. Отбор колористической гаммы во многом обусловлен «петербургской палитрой» – цветовым рядом города, его архитектуры и природы. Ведущим цветом можно назвать серый и его многочисленные вариации. Серый цвет выступает и локальным цветом

¹⁷² Удрас Т.С. Рождение ленинградской школы советского художественного стеклоделия // Международный научно-исследовательский журнал. 2024. № 7 (145). С. 5.

изображений, и тональной паузой фона, и основой для серебристой гаммы, соединяющей остальные цвета в единый художественный образ. Яркими примерами выступают композиция «Оттепель» (Ю. Жульев, 1979 – рис. 43), композиция «Музыканты» (Ю. Бяков, 1960-е – рис. 17), ваза «Ленинград. 1941–42» (С. Яковлева, Т. Безпалова-Михалева 1942–1943 – рис. 44), композиция «Болеро» (В. Сычев, 1950-1960-е – рис. 45), «Неоконченный разговор» (В. Гориславцев, 1979 – рис. 46), «Автопортрет» (О. Некрасова-Каратеева, 1983 – рис. 47), «Ленинградские мелодии» (С. Бусыгина 1984 – рис. 48), «Гимн» (Б. Мигаль, 1976 – рис. 49), гарнитур «Свадебный» (Ю. Паас-Александрова, 1966 – рис. 50), кулоны «Ритмы века» (В. Поволоцкая, 1985 – рис. 51).

Композиционная структура произведений ленинградских мастеров в подавляющем большинстве тектонична, формы монументальны и обладают ясными силуэтами, плоскость решается через движение крупного пятна. Своеобразие художественного языка декоративного искусства Ленинграда связано с развитием монументального искусства, театрально-декорационной живописи и архитектуры – начиная с классов декоративно-прикладного искусства в Императорской академии художеств.

Обучение в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной строилось на комплексном подходе, понимании связи структурной организации произведения как в отдельности, так и в совокупности с окружающей материальной средой. Художники получали теоретическую и практическую подготовку, глубокие базовые знания по академическому и конструктивному рисунку, композиции. В. Цивин, вспоминая обучение в ЛВХПУ и говоря о В. Маркове, отмечает, что «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»¹⁷³.

¹⁷³ Цивин В.А. Комментарии. СПб.: Аврора-дизайн, 2008. С. 14.

Декор произведений ленинградского стиля лаконичен, его основной функцией выступает поддержка силуэта предмета и усиление природных свойств материала. Чаще всего декор не обращен к решению этнических мотивов и народных орнаментов. Среди наиболее часто встречающихся видов декоративного решения произведений можно выделить архитектурные элементы, символы искусств (музыки, литературы, театра), а также символы Петербурга-Ленинграда («невская волна», корабли, решетки мостов, шпили и т.д.). В качестве примера можно рассмотреть комплект «Эрмитаж» (А. Аствацатурьян, 1966 – рис. 52), гобелен «Синий» (Н. Еремеева, М. Ганько, Н. Моисеева, 1971 – рис. 3), сервиз «Воспоминания о Царском селе» (В. Васильковский, 1960–1980-е – рис. 20), чашку с блюдцем «Виды Ленинграда – Летний сад» (В. Фрезе, 1938 – рис. 53), шкатулку с корабликом «40-лет Октября» (А. Киселев, 1950-е – рис. 54), флакон к 50-летию Революции (1967 – рис. 55), вазу-бокал «Ленинград» («Люблю тебя, Петра творенье ...») (А. Аствацатурьян, 1968 – рис. 56), платок «Евгений Онегин» (Ф. Лейбович, 1960–1970-е – рис. 57), платок «Летний сад» (А. Кардашев, 1978 – рис. 58).

Коммуникативные особенности. Художественно-коммуникативные особенности бытования произведений локального стиля являются важной группой признаков, характеризующих стиль как целостное явление. В эту группу включены особенности создания и экспонирования произведений, а также исторический, культурный и политический контекст, так как стиль – это феномен, развернутый в определенной географической области и на конкретном временном отрезке.

Предпосылки формирования ленинградского стиля прослеживаются в искусстве Санкт-Петербурга – Петрограда. Дальнейшее развитие ленинградского стиля связано со сменой исторических этапов (период «сталинизма», «хрущевская оттепель» и т.д.). В каждый из этих периодов характеристики, отличающие ленинградский стиль, обогащались новыми элементами, транслирующимися в различные области декоративного и промышленного искусства, включая стекло, керамику, текстиль, фарфор.

Одним из факторов, объединяющих художников ленинградского стиля, было отношение к «мухинской» школе: подавляющее большинство мастеров было выпускниками кафедр ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Общая альма-матер выступала средоточием новаторских идей, создания кружков и объединений молодых художников, ориентированных на развитие декоративного искусства как искусства выставочного. Во время обучения в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной художники впитывали эстетические ориентиры ленинградского стиля и его идейный базис. Таким образом, школа выступала фундаментом для кристаллизации характеристик ленинградского стиля.

Помимо этого, мастера были включены в систему «художник – завод» и занимались одновременно созданием эталонов для производства и авторских выставочных произведений. Выставочные произведения экспонировались в Союзах художников, отправлялись на международные проекты. Художники регулярно участвовали в профессиональных симпозиумах и пленэрах.

Выставочные произведения (по заказу Художественного фонда или экспериментально-творческие) экспонировались в залах Союза художников, Манеже, отправлялись для участия в зарубежных проектах.

Работа в экспериментальных мастерских Комбината декоративно-прикладного искусства (текстильное и керамическое отделение) позволяла также участвовать в создании интерьерных объектов. Чаще всего произведения заказывали для модернистских интерьеров гостиниц, домов культуры, кинотеатров, санаториев (например, серия гобеленов «Воспоминания о Павловске» (Л. Романова, В. Гусаров, 1979–1984 – рис. 23) экспонировались в гостинице «Прибалтийская», серия гобеленов «Зеленый луч» (Б. Мигаль, 1985–1987 – рис. 59) в бильярдной санатория «Дюны», керамическая скульптура «Лев» (М. Копылков, 1980) в гостинице «Прибалтийская», декоративное панно «Буревестник» (А. Громов, 1980-е) для кинотеатра «Буревестник», керамические блюда «Натюрморты» (О. Некрасова-Каратеева, 1980-е) для здания ЛенНИИХИММАШа и др.

Архитектурные особенности интерьеров были достаточно нейтральны и интернациональны, а следовательно, являлись скорее обобщающим фактором для подчеркивания отличительных черт локальных стилей в декоративном искусстве Советского Союза.

Итак, локальный стиль можно определить как совокупность эталонных характеристик произведений, свойственных одному виду искусства и объединенных географической и историческо-временной общностью.

Этапы бытования феномена локального стиля в искусстве включают:

- предпосылки формирования стиля;
- становление стилевых ориентиров и принципов художественно-пластического языка;
- завершение формирования категориальных характеристик;
- стилевые реминисценции.

Среди ключевых признаков, определяющих локальный стиль, можно выделить:

- содержательные (темы, сюжеты, характер исторических ориентиров, семантика орнаментальных мотивов, этнический компонент);
- пластические (техника и технология, композиционные структуры, колорит, средства художественной выразительности, декор);
- коммуникативные (политический, исторический и культурный контекст, цель создания произведений, место расположения произведения).

На основе перечисленных признаков ленинградский стиль можно определить как вариант регионального локального стиля, нашедшего специфическое художественное воплощение в декоративно-прикладном искусстве и выступающего интегральной характеристикой, позволяющей провести исследовательские процедуры изучения соотношения авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства.

Характеристике этой категории в оптике интегральности посвящен следующий параграф.

1.2 Ленинградский стиль как интегральная характеристика авторского уникального и тиражного декоративно-прикладного искусства Ленинграда¹⁷⁴

Обращение к категории «ленинградский стиль» как интегральной характеристике позволяет комплексно оценить декоративно-прикладное искусство Ленинграда в совокупности существенных свойств и элементов. Основной задачей в данном случае является дифференциация различных категориальных характеристик и объединение их в четкую морфологическую структуру.

В ходе исследования был определен круг задач, направленных на осмысление морфологии ленинградского стиля как системы художественного языка. В круг задач вошли: определение уровней дифференциации художественной деятельности, формирование системы связей внутри отдельных элементов системы искусства и рассмотрение вышеназванной системы в контексте эволюционного развития. Четкое определение структуры ленинградского стиля будет способствовать систематизации категориальных характеристик, лежащих в основе структурной модели стиля как языковой системы.

Для терминов, отражающих понятие «стиль», свойственна множественная интерпретация. Несмотря на то что одним из критериев научности является однозначность используемой терминологии, дефиниция «стиль» обладает разветвленной уровневой смысловой нагрузкой, конкретизирующейся определенным семантическим контекстом. Разнообразие дефиниций «стиль» сопряжено с существованием множества различных исследовательских подходов и концепций, а также с исторической трансформацией смыслового наполнения понятия.

¹⁷⁴ Материалы параграфа изложены в статьях:

1. Степанова Д.Г. Морфология «ленинградского стиля» // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 4 (45). С. 80–91.
2. Степанова Д.Г. Форма и декор в произведениях декоративного искусства Ленинграда: к определению специфики художественного наследия // Музей. Памятник. Наследие. 2023. № 1 (13). С. 5–13.
3. Сапанжа О.С., Степанова Д.Г. Контурный рисунок как изобразительная метафора города в произведениях ленинградского декоративного минимализма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 90–99.

Как отмечалось ранее, в рамках настоящего исследования за основу взято определение О. Л. Некрасовой-Каратеевой, согласно которому «стиль связан с поиском и обнаружением единых подходов к творчеству, принципов работы с материалом, общего языка, общих предпочтений в характере форм и декора, миропонимания, эстетических, духовных, социальных приоритетов»¹⁷⁵. Все аспекты, упомянутые в данном определении, мы можем обнаружить в декоративно-прикладном искусстве Ленинграда, следовательно, специфику художественно-пластического языка произведений, созданных ленинградскими художниками, можно трактовать как ленинградский стиль.

Интегральными характеристиками в данном случае станут элементы, объединяющие содержательные (тематические) аспекты, художественно-выразительные качества (форма, композиционные особенности, колорит) произведений определенного вида искусства и исторические обстоятельства, оказывающие влияние на художественные процессы.

Ленинградский стиль можно отнести к мифологемам – содержательным единицам сознания, продукту «коллективного бессознательного, хранящегося в национальной памяти того или иного этноса»¹⁷⁶. Для установления принадлежности к ленинградскому стилю целесообразно использовать подход «семейных сходств» Л. Витгенштейна¹⁷⁷. Суть подхода иллюстрирует пример с изображениями человеческих лиц. Десять лиц в определенной мере походят друг на друга. Однако ни одной общей черты, присущей всем, не наблюдается. Следовательно, можно сделать вывод о том, что большую роль играют пересекающиеся ряды сходств, связывающие все объекты воедино.

Следовательно, для комплексного понимания данного явления в искусстве необходимо обратиться к анализу и интерпретации исторического и культурного наследия ленинградских мастеров, т.е. выявить фундамент «плана содержания»

¹⁷⁵ Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: учеб. пособие / под ред. Н.А. Яковлевой. СПб: Лань, 2017. С. 601.

¹⁷⁶ Ивина Г.И. Мифологема как составляющая картины мира в контексте современности // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. №4. С. 161.

¹⁷⁷ Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994. Ч. I. С. 113.

ленинградского стиля как комплексного культурологического явления; а также к формально-стилистическому анализу – как способу сформировать корпус отличительных выразительных особенностей стиля в системе художественного языка. Осмыслению применения историко-культурологического анализа для изучения произведений искусства посвящена диссертация Т.В. Горбуновой «Изобразительное искусство в контексте культуры (историко-культурологический анализ)». Автор выдвигает тезис о том, что искусство способно «фокусировать» весь богатый спектр ценностного освоения человеком мира, улавливать сущность глубинных культурных процессов и нарождавшихся общественных изменений¹⁷⁸. Иллюстрацией данного положения является рассмотрение эволюции ленинградского стиля и выделение основных этапов его развития.

Ленинградский стиль развивался в контексте общего вектора исторического и культурного движения города, представляя собой основную площадку для трансляции идейных и эстетических ориентиров. В синтезе эстетических представлений различных мастеров, содружеств и учебных заведений формировалось формальное наполнение ленинградского стиля, объединяющее сдержанность колористических решений, строгость линейных решений, мягкость тоновых отношений, внимательное обращение с изобразительными доминантами, лаконичную трактовку декора и предельное внимание к специфике, т. н. внутреннему наполнению материала, как первичной ценности декоративного произведения. Тесная связь с историей, театром, музыкой и поэзией проявляется во всех сферах декоративно-прикладного искусства – от керамики до текстиля.

Показательным примером для иллюстрации данного тезиса служит анализ форм репрезентации образов балета в декоративно-прикладном искусстве и художественной промышленности города.

Искусство классического балета традиционно рассматривают как часть культурного кода Ленинграда и показатель принадлежности определенному городскому этосу. К концу 1950-х гг. балет занял в иерархии советских искусств

¹⁷⁸ Горбунова Т.В. Изобразительное искусство в контексте культуры (историко-культурологический анализ): автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. 1995. 31 с.

важнейшее место: оставаясь элитарным искусством, средством международной дипломатии и культурной политики, балет одновременно был включен в пространство повседневности. Публикации в журналах, тиражируемые открытки, значки и спичечные этикетки, интерьерная фарфоровая пластика на темы балета сделали классическое искусство соразмерным человеку даже в бытовых практиках. При этом и хореографические решения, и театрально-декорационное искусство вполне соответствовали актуальным стилевым тенденциям. Переход от хореодрамы к симфонизму определил смену не только сюжетных основ и танцевального языка, но и визуальной концепции спектаклей. Классическим примером декоративного минимализма, представленного в пространстве сцены, стало оформление балета «Ленинградская симфония». Сюжеты классических балетов XIX в. представляли собой фантазийные мотивы – таинственная Индия «Баядерки», волшебный замок «Спящей красавицы», туман лесов «Сильфиды» и т.д. Эта традиция классического балета нашла свое продолжение в советских постановках (легендарный восток «Бахчисарайского фонтана», героическая Античность «Спартак», сказочные мотивы «Каменного цветка»), однако начиная с «Красного мака» именно советский балет включил и актуальную социальную проблематику в пространство высокого искусства. Конечно, условность искусства балета определяла высокий пафос выбираемых для либретто сюжетов, в основе которых чаще всего лежала классовая борьба («Пламя Парижа», «Тропой грома»). Война тоже могла стать основой спектакля, однако прямолинейно выстроенные сюжетные линии определяли короткую сценическую судьбу таких балетов («Русский солдат», «Помните!» и др.). Уникальность и глубина «Ленинградской симфонии» заключалась в том, что метафорический язык балета строился на синтезе трех идей – великой войны, великого города и человеческих отношений. При этом визуальный ряд – максимально обобщенный и узнаваемый одновременно – определил в значительной степени долгую сценическую судьбу балета.

Балет, поставленный на музыку первой части 7-й симфонии Д. Д. Шостаковича, был впервые показан в 1945 г. в постановке Л. Ф. Мясина в Нью-Йорке. Однако широкой известности балет тогда не получил. Всемирно

известным стал балет И. И. Бельского 1961 г., первоначально называвшийся «Седьмая симфония». Первые пять представлений балет шел под этим названием, а с 6 июня 1962 г. получил название «Ленинградская симфония». Балет оказал существенное влияние на судьбу отечественного искусства и предложил эталонные решения танцевального симфонизма, уходящего от излишней нарративности, перегруженного художественного языка. Хореографическим принципом становится стремление к максимальной лаконичности форм выражения в противовес реалистической традиции хореодрамы. Нарратив в произведении уступил место выявлению ведущих качеств материала через форму. Характерные для искусства рубежа 1950–1960-х гг. задачи добиваться выразительности минимальными средствами, простыми формами, лаконичным колоритом, условностью композиции были в полной мере явлены в «Ленинградской симфонии». «Опираясь на принципы симфонизма XIX века, возвращая танцу право на реализм поэтических обобщений, на сложную их многогранность, хореограф смело видоизменял структурные формы академического балета», – эти слова В.М. Красовской о «Ленинградской симфонии», ставшей не только хореографическим событием, но и событием в мире культуры в целом, вполне отражают характерную черту «оттепельного» искусства, а именно изменение структурных форм¹⁷⁹. Новаторские содержательные принципы восприятия искусства определили его визуальные решения и соответственно новые задачи, которые ставились перед художниками – оформителями спектакля.

Оформлением балета занимался не сценограф, а художник плаката М. А. Гордон. Специфические особенности плаката как вида изобразительного искусства – лаконичного и выразительного – во многом определили художественное своеобразие сценических образов «Ленинградской симфонии». Язык плаката тяготеет к узнаваемости, легкой считываемости образов, достижению поставленных задач минимумом выразительных средств. Именно такой подход обусловил метод решения сценической задачи – контурный рисунок шпиля

¹⁷⁹ Красовская В.М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 313.

Адмиралтейства и условный абрис набережной. Ясное и исчерпывающее определение предложенного художником образа дал В. И. Березкин – крупнейший советский специалист по истории театрально-декорационного искусства: «Графическая скупость помогает художнику создать тонкий образ летнего Ленинграда. Условными штрихами он намечает на светлом, белесом заднике шпиль Адмиралтейства, пролеты моста через Неву, линию набережной. Все это только угадывается, причем в самой недоговоренности вдруг обнаруживается эмоциональная точность: мост, набережная, Адмиралтейство кажутся изображенными условными штрихами именно потому, что они тают в зыбкой дымке ленинградской белой ночи»¹⁸⁰.

Характер элементов сценографии оставил воздух и пространство, а четкий ритм лаконичной графики создал общий образ, созвучный сюжетному наполнению и считываемый практически подсознательно. При предельной лаконичности изобразительной графической метафоры образ сценографического решения наполнен историческими реминисценциями, оказавшими влияние на ленинградских художников середины XX в. Показателен творческий поиск и в эскизах костюмов главных героев: четко найденные тональные отношения в сочетании с изящной линейной прорисовкой создают воздушный, полный изящества образ, вместе с тем условный и понятный. Эскизы костюмов выполнены подобно эскизу задников сцены – более конкретной, но той же свободной графикой.

Колористический отбор для решения визуального ряда балета также представлял строго продуманную систему. Колорит в решении декораций отчасти обращался к визуальному опыту зрителя и соотносился с цветовым кодом Ленинграда-Петербурга, его архитектуры и природы, городской идентичностью, спецификой восприятия цвета жителями северных широт. Пластическое выражение образов балета раскрывалось через обращение к четким линиям,

¹⁸⁰ Березкин В.И. Линия – след движения // Театр. 1964. № 3. С. 56.

лаконичной геометрии, сдержанной палитре синих и серых оттенков, в которую яростно врывается зловещий красный в сцене нашествия варваров.

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

В начале 1960-х гг. звучные и лаконичные абрисы Ленинграда стали активно транслироваться на сувенирной продукции и поддержали короткий по продолжительности вектор на очищение художественного языка произведений, когда излишняя нарративность и детальная, практически документальная проработка изображений уступили место стремлению к максимальной выразительности минимально необходимыми средствами. Воздушные силуэты города, созданные, казалось бы, небрежным, сиюминутным росчерком пера, стали появляться на сувенирных канцелярских наборах. Тонкие графичные силуэты, аналогичные декорациям «Ленинградской симфонии», появляются в письменных наборах, на карандашницах, сувенирных блокнотах. Композиционная структура произведений также зачастую вторит схеме, столь точно найденной в декорации балета: темный прямоугольник фона акцентирован графическим элементом – силуэтом города, размещенным на одной из основных диагоналей как основа произведения и горизонтальная поддерживающая ось, дающая всей композиции равновесие и динамическую убедительность. В качестве горизонтали чаще всего выступают абрисы мостов или декоративная разработка невских волн.

Уже в середине 1960-х гг. декоративный минимализм сменит новый художественный язык позднесоветского периода – новый декоративизм, вернувшийся в новом звучании, в том числе и в тиражное промышленное производство, многообразие цвета, пышность форм и явные реминисценции. Век контурного рисунка как графической метафоры тем не менее продолжится, что

можно объяснить универсальностью, простотой и понятностью найденной изобразительной формулы.

Период декоративного минимализма был непродолжителен, около десяти лет, однако оставил заметный след не только в искусстве, но и в области технической эстетики и дизайна и в целом – в сфере организации жизненной среды. Одним из значимых приемов художественного языка стал контурный рисунок как способ развития изобразительной метафоры. Рождение дизайна и развитие художественной промышленности сделали возможным транслировать эталонные находки высокого искусства в вещах повседневного спроса, к которым отныне предъявлялись требования соответствия определенному уровню художественной культуры. Заостренные до контуров классические и современные памятники Ленинграда стали элементом оформления художественного и бытового фарфора, металло-галантерейной промышленности, нашли отражение в театральном декорационном искусстве. Взятые вместе, произведения эпохи декоративного минимализма позволяют говорить о наличии специфических черт этого этапа развития условного ленинградского стиля.

За 67 лет ношения городом имени Ленинград происходили различные исторические события, которые также оказывали влияние на эволюцию ленинградского стиля. В эти годы общий вектор содержательных и выразительных доминант в произведениях переживал изменения во всех отраслях декоративно-прикладного искусства. Данное обстоятельство служит еще одним подтверждением наличия общего «стиля» в декоративно-прикладном искусстве Ленинграда.

Еще одним аспектом, позволяющим говорить о существовании ленинградского стиля, является наличие общего образовательного фундамента у большинства мастеров декоративного и промышленного искусства Ленинграда. Высшие художественные учебные заведения Ленинграда, включая Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова, оказывали влияние на

становление молодых художников. Также именно учебные заведения закладывали общие стилеобразующие ориентиры, проявляющиеся как в технических особенностях формотворчества, так и на уровне мировоззрения будущих мастеров. Особое внимание в процессе изучения особенностей ленинградского стиля необходимо уделить ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Центральное училище технического рисования было основано еще в 1876 г. на средства, пожертвованные банкиром и промышленником Александром Людвиговичем Штиглицем.

Я. А. Александрова отмечает: «Училище возникло в эпоху, когда в искусстве главенствовало эклектичное сознание, стремление соединить все многообразие художественного наследия прошлого в современных работах. Вероятно, это является одной из причин, почему программа обучения в училище барона Штиглица представляла собой синтез художественных и технических дисциплин и опиралась на практический опыт прошлых эпох»¹⁸¹. За свою долгую историю учебное заведение не раз меняло название и статус, но всегда оставалось хранителем уникальных традиций и технологий создания предметов декоративного и промышленного искусства. На кафедрах ЛВХПУ изучаются все основные виды декоративного и промышленного искусства: художественная керамика, стекло и фарфор, художественный текстиль, художественная обработка металлов и др. Выходцы из ЛВХПУ им. В.И. Мухиной формировали художественную среду Ленинграда и задавали вектор развития декоративного искусства. Учебный процесс в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был тесно связан с производством. Студенты училища проходили практику на различных фабриках и комбинатах Ленинграда, некоторые особо удачные учебные эскизы запускались в производство. Уникальная система обучения, сформированная в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, оказала значительное влияние на творчество основной части ленинградских художников.

Общий «синтетический» подход в обучении студентов ЛВХПУ им. В.И. Мухиной позволил сформировать общую образовательную платформу,

¹⁸¹ Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: дисс.....канд. искусствовед. СПб, 2020. С. 32.

которая в дальнейшем определила базис формирования выразительных особенностей ленинградского стиля. Специфика художественно-пластического языка произведений «Мухинской школы» во многом определила направление движения уже ленинградского стиля в целом.

Спорным вопросом в проблеме изучения ленинградского стиля является дифференциация стиля и авторского стиля. Нельзя утверждать, что декоративное и промышленное искусство Ленинграда являлось полностью однородным. При анализе стилистических особенностей необходимо учитывать поправку на авторский стиль. Согласно А. Н. Соколову авторский стиль является отражением личности творца в произведении и индивидуальным вариантом общего стиля, направления или эпохи¹⁸².

Б. Р. Виппер отмечал, что «манера есть у каждого, но стиль может вообще не состояться»¹⁸³. Манера может рассматриваться как присущая каждому мастеру особенность, в то время как индивидуальный авторский стиль является достижимым отнюдь не для каждого художника.

Итак, можно предположить, что авторский стиль ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства, имея общий идейно-эстетический фундамент, развивался в контексте общего ленинградского стиля, дополняя его и расширяя границы при сохранении общности и единства отличительных черт. Ленинградский стиль становится промежуточным звеном между советским искусством, определяемым географической принадлежностью и личностью, и творческой манерой конкретных художников, объединений, школ.

Не меньшую роль в формировании ленинградского стиля играл тот факт, что художественное сообщество города представляло собой достаточно тесный круг.

«Ленинград – город с глубокими культурными, художественными традициями, историко-художественным бытием и визуальным рядом с чистыми образцами стиля, бытования архитектуры в природной среде является культурно-образовательным пространством, в котором закономерно возникновение круга

¹⁸² Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 225 с.

¹⁸³ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. С. 10.

близких по мировоззрению художников» – слова Ю. В. Гусаровой о городе как определяющей художественного процесса¹⁸⁴.

Общая «альма-матер», смежные сферы деятельности, совместные интересы и обмен творческим и научным опытом, любовь к городу и его наследию оказывала мощное влияние на фундаментальные основы творчества ленинградских художников. Важным является непрекращающаяся коммуникация в художественной среде, образование различных художественных групп и объединений. Традиции, заложенные общей школой, находят развитие и дополняются индивидуальными чертами художественной манеры авторов. Еще одним стилеобразующим ориентиром является преемственность в образовании художников декоративного и промышленного искусства Ленинграда и общность художественного языка как «суммы материальных эстетических знаков, за которой в общественном сознании закреплена определенное духовное содержание-значение»¹⁸⁵.

А.В. Иванов, говоря о городе, как о философском понятии, отмечает: «Город – не только реальное географическое пространство, организованное зодчими, выполняющее хозяйственные функции, населенное людьми, сменяющимися друг друга поколениями. Это не только артефакт культуры, репрезентирующий ее основные характеристики, но он присутствует в культуре, в ее духовном пространстве как особая реальность эстетического образа, изменчивого в истории, предъявленного в художественных, философских, публицистических, документальных (описательных) текстах. Город – важнейшее философско-эстетическое понятие, выражающее представления различных эпох и типов культуры о должном мироустройстве, о “мире”, устроенном и устроаемом, целостном и очеловеченном. Также город служит “местом”, связь с которым лежит

¹⁸⁴ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дисс..... канд. искусствовед. СПб, 2011. С. 163.

¹⁸⁵ Храмов В.Б. Семиотика культуры и искусства: учеб.-метод. пособие. Краснодар: КГУКИ, 2011. URL: <https://studfile.net/preview/4112307/page:9/> (дата обращения: 02.05.2021).

в основе социокультурной идентичности, в которой зафиксирована коллективная память людей, символические архетипы и системы мировоззренческих образов»¹⁸⁶.

Образ города – свидетельство особенных качеств национального менталитета – к такому выводу приходит С. Ю. Зимина в диссертации «Петербург как эстетический феномен». Автор рассматривает Петербург как продукт глубинных пластов сознания, обусловленный культурой и общественными отношениями и являющийся основой для формирования знака. Исследователь рассматривает город как «смыслообраз».¹⁸⁷

В. Н. Топоров в «Петербургском тексте русской литературы» отмечал, что «тип петербуржца в большей степени, нежели рукотворные символы новой столицы, ее архитектурные образы, как и естественная открытость пространства, олицетворяли уникальную метафизику места»¹⁸⁸. Петербург-Ленинград бережно хранит свою душу, обретшую по словам А.Н. Бенуа и Н. П. Анциферова, «силу культурной традиции, что стало духовным содержанием длинной череды выросших в нем петербуржцев, которые в Ленинграде оставались петербуржцами»¹⁸⁹.

С. В. Коротеев вводит в научный оборот понятие «этос Петербурга»: «В Петербурге за три века существования сложился особый тип национального этоса. Благодаря этому появился своеобразный нравственный хронотип, качественно отличающий каждого представителя петербургской культуры. Этос выступает условием формирования внутреннего мира петербуржцев как носителей особого типа духовной традиции, сохраняющей свою узнаваемость в других этнорегиональных условиях»¹⁹⁰. Следовательно, этос является фундаментом для самоидентификации личности. Таким образом, можно прийти к выводу, что первоосновой ленинградского стиля является ленинградская идентичность.

¹⁸⁶ Регионы России в XXI веке: пространственные измерения и социетальные трансформации: коллективная монография / отв. ред. А.В. Иванов. Саратов: Изд. центр «Наука», 2015. С. 23.

¹⁸⁷ Зимина С.Ю. Петербург как эстетический феномен: дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 1999. 208 с.

¹⁸⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: Искусство-СПб, 2003. С. 6.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Коротеев С.В. Этос Петербурга: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб, 2008. С. 5.

Понятие идентичности является сложным многоаспектным явлением. Д. С. Гальчук в статье «Понятие "Идентичность личности"» приходит к выводу о том, что «одной из ведущих потребностей человека является отождествление с идеями, ценностями, нормами и т.п. других людей, среды его обитания», т.е. социальная идентичность¹⁹¹.

Исследованию понятия «городская идентичность» посвящен корпус статей современных исследователей. В качестве примера будут рассмотрены некоторые из них. Н. О. Анисимов в статье «Идентичность и город»¹⁹² выделяет основные ценности, через которые личность самоидентифицирует себя с конкретным местом: значимые места города, символические ценности городской идентичности, пантеон горожан (ассоциативный ряд личностей, связанных с городом, включая исторических и литературных персонажей), мифы саморефлексии, т.е. корпус городских мифологем, границы внутренней дифференциации относительно страны в целом. Таким образом, декоративное и промышленное искусство становится транслятором городской идентичности и изменения исторической перспективы. Е.О. Евсеенкова в статье «Модальность городской идентичности» предлагает критерии оценки уровня включенности самосознания конкретной личности в пространство города. Исходя из вышеназванной классификации, можно утверждать, что городская идентичность ленинградца находится на уровне «полного приятия городской идентичности» и, как следствие – активное ее включение во все аспекты деятельности, в особенности в сфере искусства. Данный тезис подкрепляется одной из устоявшихся городских мифологем об особом стиле, присущем жителям Петербурга-Ленинграда.

Г. В. Горнова в статье «Структура городской идентичности» представляет городскую идентичность как одну из центральных категорий мировоззренческих понятий: «Личные ценностные представления горожан о городе в ходе его исторического развития концентрируются в экзистенциальной парадигме города в

¹⁹¹ Гальчук Д.С. Понятие «идентичность личности» // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 5. С. 45.

¹⁹² Анисимов Н.О. Идентичность и город // Наука. Искусство. Культура. 2019. № 3(23) С. 170–179.

виде объективированных форм городской культуры – городских идеалов, мифов и метафор и как итог находят воплощение в искусстве. Платформой выражения этого опыта становятся тиражные вещи, позволяющие достаточно точно выразить настоящую мировоззренческую категорию через формы предметного мира»¹⁹³.

Е. В. Орлова в работе «Социокультурные основания городской идентичности (на примере города Оренбурга)» выявляет проблему поиска «наиболее адекватных современности путей обретения и сохранения социокультурной самобытности, которая вынуждает человека определять новые основания своей идентификации»¹⁹⁴. С подобной ситуацией столкнулся город после Революции. Петербургское наследие требовалось трансформировать адекватно новой исторической формации – Советского Союза. Таким образом, началось формирование корпуса категорий, определяемых новой ленинградской идентичностью, которая, строго говоря, является следующим этапом развития идентичности петербургской.

Феномену петербургской идентичности посвящена диссертация Н. А. Ахнаевой «Феномен петербургской идентичности: анализ конструирования и функционирования». Ленинградскую идентичность можно трактовать как идентичность национальную, связанную с конкретным местом, и как идентичность социальную, определяющуюся личностными и духовными аспектами. «На протяжении исторического развития города осмысление культурной преемственности, непрерывности символов города выступало доминантой формирования петербургской идентичности. Представление о “настоящем петербуржце” способствует воспроизводству культурно-исторической памяти общности города, отражает систему ценностей городского социума»¹⁹⁵.

С. А. Ванькович в качестве одного из положений диссертационного исследования выделяет взаимосвязь стилевой эволюции костюма и городского

¹⁹³ Горнова Г.В. Структура городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 3. С. 14.

¹⁹⁴ Орлова Е.В. Социокультурные основания городской идентичности (на примере города Оренбурга) // Манускрипт. 2018. № 11. С. 277.

¹⁹⁵ Ахнаева Н.А. Феномен петербургской идентичности: анализ конструирования и функционирования: автореф. дисс.канд. социальных наук. СПб, 2004. С. 12.

пространства: «Понятие “петербургский стиль в костюме” означает исторически сложившийся художественный образ, сочетающий интеллектуальную, социальную и проектно-художественную деятельность под воздействием гармоничного архитектурно-художественного пространства Петербурга», – т.е. автором выявляется взаимосвязь художественно-образных решений и городской идентичности.¹⁹⁶

Следовательно, можно предположить, что ленинградский стиль проявляется и в поиске способов адекватной переработки и выражения ленинградской идентичности.

О. Л. Некрасова-Каратеева в книге «Этот удивительный мир предметов», посвященной анализу и интерпретации произведений декоративного искусства, выделяет форму как один из опорных пунктов в понимании сути художественного образа произведения. Автор приходит к выводу, что форма «сразу устанавливает в нашем сознании ассоциативные связи, и с опорой на ваш личный и генетический опыт в вас сразу возникают ответные психологические реакции»¹⁹⁷. Следовательно, как и цветовой код произведения, форма тесно связана с семантической нагрузкой, во многом определяющейся совокупностью культурно-исторического контекста, личного опыта художника, а в случае ленинградского стиля – и внутренним пониманием городской идентичности личности.

Н. Б. Смирнова считает, что одна из ведущих ролей декоративного искусства проявляется в произведении как форме самоидентификации человека – представителя определенной общности (народа, города, страны и т.д.). Автор отмечает: «Необходимость межкультурного диалога позволит приобрести видение общего, особенного и частного в культуре разнообразных народов, творчески переосмыслить и инновационно использовать их в личных культурных практиках. Здесь можно предположить, что декоративно-прикладное искусство родного народа находится в “ядре” культурной самобытности личности, вокруг которого

¹⁹⁶ Ванькович С.М. Стилевая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века: комплексное исследование: автореф. дисс ... д-ра искусствовед. 2023. С. 12.

¹⁹⁷ Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов. СПб., 2010. С. 61–62.

располагаются “пласты” культурных взаимодействий, инновационного творчества»¹⁹⁸.

Анализируя данный тезис в контексте понятия «ленинградский стиль», можно прийти к выводу, что в основе формотворчества лежит городская идентичность личности, как основной стилеобразующий ориентир, дополняющийся и усложняющийся впоследствии комплексом внешних факторов, которым наиболее открыты средства выразительности художественного языка.

Е.А. Мезенцева, анализируя специфику развития художественного образа через формотворчество, проводит параллели с археологическими находками, позволяющими определить культурно-историческую принадлежность предметов через формальные особенности художественного образа: «Форма предмета как составляющая его художественного образа всегда исторически и национально обусловлена»¹⁹⁹. Таким образом, специфика формального решения произведений декоративного искусства ленинградского стиля должна заключаться в наличии собственных выразительных особенностей.

Форма определяет смысл предмета и через гармонические отношения пропорций, частных элементов в контексте целого, формирует эстетическое представление о произведении. Как было сказано выше, ленинградский стиль как характеристика напрямую обращается к специфике гармонических отношений в произведениях декоративного и промышленного искусства. Форма предмета рассказывает об ассоциативном образе, заложенном автором. Формотворчество в рамках ленинградского стиля тяготеет к метафоричности образов и лаконичным решениям силуэта.

Одним из главных приемов визуальной организации образа в декоративном искусстве выступает трансформация, преобразование форм. Понятие «трансформация» может быть рассмотрено с точки зрения выявления сущностных характеристик предмета через призму художественного образа. Его важно

¹⁹⁸ Смирнова Н.Б. Роль и место декоративно-прикладного искусства в современной культуре // Интеграция образования. 2006. № 2. С. 131.

¹⁹⁹ Мезенцева Е.А. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // Динамика систем, механизмов и машин. 2014. № 5. С. 182.

разделять с понятием «стилизация», которая, согласно терминологическим словарям, есть «воспроизведение или имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте»²⁰⁰. Важным отличием преобразования формы через стилизацию является обращение к конкретному набору признаков, свойственных определенному стилю, в то время как трансформация выступает как свободное преобразование, поиск адекватных задаче средств художественного языка.

Ленинградскому стилю на этапе его становления (1910–1940 гг.) свойственны реминисценции классицистических и ампирных мотивов архитектуры Санкт-Петербурга. Как следствие, в решении форм произведений присутствует прямая стилизация. Нарративность выступала одним из основных смысловых и выразительных качеств произведения. Подобный формальный код свойственен и ленинградскому стилю периода его становления. Основные эстетические ориентиры (чистота форм, лаконичность силуэтов, строгость линий и т.д.) останутся характерными для ленинградского стиля на протяжении всего его развития, в то время как некоторые элементы (дробность форм, насыщенный декор и др.) сменяются вектором на максимальное очищение формального языка произведения.

Наиболее ярко тенденции обращения к искусству прошлых эпох прослеживаются в художественном стекле, фарфоре и ювелирном искусстве. Во многом настоящее выразительное решение произведений обусловлено высокой традицией преемственности художественных производств Санкт-Петербурга (Императорский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод, Ювелирный Дом Фаберже, Ювелирный дом Болин и др.).

Мастера, обучавшиеся в Центральном училище технического рисования, реализовавшие свои профессиональные задачи на различных предприятиях, искали новые варианты трансформации и интерпретации, опираясь на высочайшие художественные достижения названных выше производств, после передавая их

²⁰⁰ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура: терминологический словарь. М., 1997. С. 580–581.

уже своим ученикам. Подобное развитие способствовало формированию художественной традиции «Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград» в декоративном и промышленном искусстве.

Постепенно тяга к различным историческим аллюзиям в формальном решении произведений уступила место поискам нового художественного языка как способа адекватного выражения новой городской идентичности в произведениях декоративного и промышленного искусства. Одной из основных тенденций в искусстве ленинградского стиля становится ориентация на декоративный минимализм. Достижение максимальной выразительности при использовании минимально необходимого и достаточного количества средств художественной выразительности становится фундаментальным ориентиром новых творческих поисков. Нарратив в произведении уступает место выявлению ведущих качеств материала через форму.

Тяга к строгому и лаконичному решению формы остается свойственной эстетике ленинградского стиля и в период 1950–1960-х гг. Характерными для ленинградского стиля данного периода приемами становятся «скругление» форм, определяющее место точности линии, большая ориентация на природные мотивы, стремление к максимальной лаконичности силуэта, цельность форм. С течением времени мастера ленинградского стиля перешли к еще более свободному поиску формальных решений произведений, обращаясь к зарубежному опыту (например, стран Прибалтики, Скандинавии и др.). Пластика форм в основном ориентируется на природные или антропоморфные изгибы, или архитектурные ритмы городского пространства Ленинграда.

А. В. Малолетков определил отличительные особенности форм ленинградской керамики: «Самым существенным в почерке ленинградских керамистов были архитектура формы, ее конструктивность, которые составляют основу ленинградской школы керамики, а также сложная композиционная система, определяющая приверженность строгой архитектурной форме; использование принципа архитектурного мышления при создании ансамбля из нескольких частей,

усиление декоративных качеств материала посредством фактуры и цвета»²⁰¹. Данный тезис во многом свойственен ленинградскому стилю и других отраслей декоративного и промышленного искусства. Тесная формальная связь с архитектурным наследием определила своеобразие и внутреннюю организацию произведений ленинградского стиля.

Е. В. Старинкова выделяет десять групп, систематизирующих элементы декора: астрологический декор, мифологический декор, геральдический декор, предметный декор, сюжетный декор (ландшафтный, архитектурный, жанровый), эпиграфический декор, биоморфный декор (антропоморфный, орнитоморфный, зооморфный и т.д.), фитоморфный (цветочный, травяной, лиственный) и полиморфный декор²⁰². Опираясь на данную классификацию, можно выделить несколько декоративных групп, наиболее свойственных ленинградскому стилю в декоративном и промышленном искусстве: сюжетный декор, обращенный к культуре и истории Санкт-Петербурга – Ленинграда; геральдический декор, интерпретация «имперского» наследия города; фитоморфный декор, объединяющий различные флоральные мотивы в произведениях; геометрический декор и некоторые другие. Для ленинградского стиля характерно обращение к орнаменту классицизма и ампира. Обращение к меандру, кимантию, флоральным гирляндам, плетенкам и иным формам характерного для классицизма орнамента в произведениях декоративного искусства коррелирует с архитектурным убранством города. Осмысление архитектурного наследия и его интерпретация в произведениях декоративного и промышленного искусства подтверждает гипотезу о роли городской идентичности как одного из основных стилеобразующих факторов становления ленинградского стиля.

Кроме того, как отмечает Е. В. Старинкова, декор обладает корпусом функций, определяющих его значение: аттрактивностью, т.е. способностью концентрировать внимание на определенном элементе/группе элементов;

²⁰¹ Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.: автореф. дисс.....д-ра искусствовед. М., 2010. С. 19.

²⁰² Старинкова Е.В. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 127.

экспрессивностью, т.е. связью с эмоционально-образной нагрузкой; коммуникативностью, т.е. формой поля взаимодействия зрителя – произведения – мастера; и информативностью, т.е. содержательной наполненностью: «Таким образом, выполняя свои функции, декор способен усиливать свойства музейного предмета – акцентировать внимание на конструктивных особенностях предмета или скрывать их функциональное назначение, передавать содержание, заложенное в его образе, вызывать ассоциации с другими предметами и произведениями искусства, выстраивая гармоничную стилистическую картину»²⁰³.

Эволюция декора в произведениях сопровождала общее развитие форм произведений ленинградского стиля и иллюстрировала поступательное движение системы Санкт-Петербург – Ленинград – Санкт-Петербург. Основная функция декоративных элементов произведений ленинградского стиля выражается в поддержке основных движений формы и аллегорическом наполнении смысловой нагрузки. В силу тяготения ленинградского стиля к лаконичности декор произведений используется как поддержка тектоники предмета. Мастера ленинградского стиля различных отраслей декоративного и промышленного искусства предпочитали чистые членения форм, в которых декор служит дополнением основных линий движения формы, а не способом скрывать конструктивную основы. Небольшим исключением могут служить предметы периода начала XX в. – времени становления ленинградского стиля и активных реминисценций придворного искусства. Однако и в данном случае эстетическим ориентиром служила архитектура классицизма и ампира с ярко выраженным конструктивным строением и сдержанным декором, поддерживающим тектонические доминанты. Помимо прочего декор выступает в роли концентрированной трансляции эстетических координат определенного стиля.

В период «зрелого» ленинградского стиля в декоративных элементах уменьшилась роль иллюстративного нарратива и стала преобладать чистая

²⁰³ Старинкова Е.В. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 4. С. 134.

художественная форма, сопровождаемая, однако, различными уровнями метафорического осмысления. Контрастные элементы декора оттеняли основное колористическое решение изделия и поддерживали линейный ритм. Для ленинградского стиля свойственно стремление к декоративному минимализму и обращение к материалу как самоценности. Произведения ленинградского стиля содержат достаточно выраженный ассоциативный компонент, выражающийся и в характере декоративного решения. Декор в предметах декоративного искусства может выступать проводником для интеграции в общеисторический и художественный процесс. Так как для ленинградского стиля одним из основополагающих факторов является фундаментальная связь с городом, то ассоциативные возможности декора выступают одной из ведущих форм диалога. В том же проблемном поле находится семантическое наполнение декоративных элементов. Декор отличается «концентрированной смыслодержающей формой выражения»²⁰⁴, т.е. метафорические аллюзии и скрытый смысл произведений, доступный при определенном накопленном опыте, находят наиболее адекватное выражение через декоративные элементы различных произведений. В случае ленинградского стиля семантическое поле часто обращено к историко-культурному наследию города, театру, литературе и иным видам искусства.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о наличии структуры, эквивалентной плану содержания и плану выражения. В лингвистике план содержания является воплощаемым в языке, представляя собой определённым образом организованную область того, что может быть предметом языкового сообщения, а план выражения – область материальных средств, служащих для передачи языковых сообщений. Альтернативой данной структуре в исследовании выступают содержательный и выразительный уровни, консолидация которых и формирует ленинградский стиль. Содержательный уровень бытования ленинградского стиля является эквивалентом «плану содержания» и включает сюжетно-образное наполнение и идейно-эстетическую платформу. Базисом для

²⁰⁴ Старинкова Е.В. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства. С. 134.

формирования содержательного уровня выступает «ленинградская идентичность», определяющаяся личностной идентификацией с Ленинградом и его культурным кодом. Ленинградская идентичность является совокупностью мироощущения и эстетического наполнения, трансформирующегося в основной стилеобразующий ориентир. Выразительный уровень проявляется в общности изобразительных и выразительных доминант произведений ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства. Основой «плана выражения» выступает образовательная платформа и творческий почерк ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства. Ленинградский стиль выступает в роли особого художественного языка произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда, совокупности изобразительно-выразительных средств и приемов выражения идейно-эстетического содержания в художественном произведении.

Предложенную систему понимания ленинградского стиля как художественной целостности можно представить в виде кругов Эйлера, в которых на пересечении содержательных и выразительных интегральных характеристик формируется стилевая специфика декоративно-прикладного искусства Ленинграда. Концепт ленинградского стиля реализуется как процесс и результат взаимодействия сюжетных и выразительных уровней, находящихся под влиянием ленинградской идентичности и индивидуальных и групповых художественных траекторий. Логика развертывания ленинградского стиля как интегральной характеристики реальных процессов в историко-художественном пространстве представлена на схеме.

1.3. Исторические этапы развития ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве²⁰⁵

Ленинград на карте советской культуры и идеологии всегда занимал особое место. Синтез противоположных маркеров определял уникальность города – исторической столицы с богатейшим историческим наследием и колыбели революции, европейского города и города Ленина, центра академического искусства и интенсивных актуальных художественных поисков. В советскую эпоху бывшая столица Российской империи – Санкт-Петербург, с 1914 г. Петроград – не только утратила столичный статус, но и сменила название на Ленинград. Вместе с политическими переменами и сменой названия стал формироваться новый код ленинградской идентичности, который стоит отличать от общего кода советского. При том что общие черты советского, приобретающие на каждом этапе (раннесоветском, периоде сталинизма, хрущевской оттепели, позднесоветском периоде) специфические содержательные и визуальные характеристики, были присущи и ленинградской культуре, тем не менее ее отличала и определенная уникальность, образующая то, что в диссертации определяется как ленинградский стиль. В предыдущем параграфе он был рассмотрен с точки зрения стабильных интегральных характеристик, в этом – с точки зрения исторической динамики.

Этот стиль вобрал в себя наследие царской России и обогатился новыми чертами социалистической реальности. Практически во всех сферах жизни обозначенный синтез нашел проявление, однако в пространстве декоративного и промышленного искусства он проявился наиболее ярко, так как позволил соединить традиции высокого, элитарного искусства и пространство повседневности. Опыт подготовки художников в старейших учебных заведениях Петербурга-Петрограда,

²⁰⁵ Материалы параграфа изложены в статьях:

1. Степанова, Д.Г. Проблемы атрибуции произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда в музейных собраниях и частных коллекциях // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2022. № 1(31). С. 75–86.
2. Степанова, Д.Г. Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2023. № 1. С. 48–55.

сформированный задолго до Октября, в советский период не был утрачен, напротив – обогатился новым содержанием при сохранении имперской академической и раннесоветской авангардной традиции. Появление промышленных технологий не прервало процесс развития особой традиции и даже, напротив, позволило вывести поиски в пространство тиражного искусства, включив его в контекст городской художественной жизни в самом широком смысле.

Для более верного анализа проявлений непосредственно ленинградского стиля необходимо обратиться к общей периодизации советского декоративного и промышленного искусства. Общая «рамка» анализа частных проблем была разработана Л. Г. Крамаренко в диссертации «Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды» (2005)²⁰⁶.

Она включает пять основных этапов развития отечественного декоративного искусства:

- начало XX в. – модерн в декоративно-прикладном искусстве;
- 1917–1930 гг. – авангардные направления в декоративно-прикладном искусстве;
- 1932–1941 гг. – период формирования художественных коллективов на производствах;
- 1950–1960 гг. – становление современного стиля, дифференциация на массовое и авторское искусство;
- 1970–1990 гг. – период расцвета отечественного декоративно-прикладного искусства, в особенности авторского.

20-е и 30-е гг. XX в. отмечены бурным ростом промышленности и активным изменением социального строя в СССР. Данные обстоятельства оказали существенное влияние на изменения декоративного и промышленного искусства –

²⁰⁶ Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды.

происходит переосмысление формообразования и выразительных средств художественного языка.

Одним из ключевых моментов в эволюции советского декоративного искусства является период 50–60-х гг. прошлого века, для которого характерно стремление к максимальному очищению языка искусства. «Новое понимание формообразования было основано на опыте советского конструктивизма и интернационального стиля, на осмыслении современных технологий. Сегодня этот этап истории называют советским модернизмом. Современный стиль, в противовес сталинскому ампиру, предполагал доступность, отсутствие статусности. Старый жизнестроительный лозунг авангарда “искусство в массы” предстал в своем более скромном, одомашненном виде – искусство в каждый дом»²⁰⁷.

50-60-е гг. XX в. – время активного развития декоративного и промышленного искусства. Появилось значительное количество молодых художников, керамистов, текстильщиков, ювелиров, имеющих высшее профессиональное образование и жаждущих двигать искусство только вперед. Однако большее развитие получает именно сфера авторского декоративного искусства, промышленное же искусство в силу недостаточной оснащенности производств не могло поддерживать заданный темп в полной мере.

В 1970–1980-е гг. декоративное и промышленное искусство СССР находится в периоде своего наивысшего расцвета. «Уникальные декоративные объекты содержат большой заряд творческой энергии художника. В них идут поиски нового взаимодействия с реальностью, отражаются интеллектуальные размышления и метафизические ощущения автора, его рефлексия на окружающий мир»²⁰⁸. Художники декоративного искусства в полной мере используют выразительные возможности материала и максимально открыты новым идеям в творчестве.

²⁰⁷ Боровский А., Карасик И., Костриц М., Малич К., Перц. В. В поисках современного стиля. СПб., 2019. С. 120.

²⁰⁸ Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды. С. 22.

К 1990-м гг. в декоративном искусстве все большее отражение находит индивидуальный творческий почерк художника. Также наблюдаются тенденции всеобщей культурной глобализации.

Обращение к общей логике развития советской художественной культуры позволяет выделить этапы развития ленинградского стиля, а анализ круга предметов декоративного и промышленного искусства дать их содержательную характеристику.

Итак, ленинградский стиль как исторический феномен включает три основных этапа своего развития.

Первый этап охватывает 1920–1940-е гг. Это протопериод, когда зарождаются предпосылки формирования ленинградского стиля.

Второй этап (1950–1960-е гг.) связан с активным формированием особого языка, определившего специфику ленинградского стиля.

Третий этап приходится на 1970–1980-е гг., когда сложившийся стиль был усилен развитием авторского искусства и интернационализацией художественной культуры.

Предложенная периодизация подтверждается содержательными характеристиками этапов развития художественной промышленности в советский период.

1960-е гг.— это «заря» экспериментально-тиражных поисков в области декоративно-прикладного искусства различных видов.

1970-середина 1980-х гг. — «расцвет» художественной промышленности.

Конец 1980-х–1990-е гг.— «угасание» массового тиражного производства в области предметного художественного творчества, переход к другому типу промышленного производства и дизайну.

В различные периоды развития ленинградского стиля дифференцируются средства художественного языка, через которые происходит репрезентация образов с поступательным движением от нарративных композиций, по духу близких к станковизму, к условно-декоративному, лаконичному решению изображений.

Первый период является фундаментом для формирования непосредственно ленинградского стиля, когда художественная самобытность еще в значительной степени определялась предшествующим развитием петербургской культуры, авангарда, а затем – формированием единого монолитного пространства социалистического реализма. Внутри этого этапа развития стиля можно выделить три периода, условно названных ностальгическим, каноническим и военным. 1920-е гг. в пространстве художественного поиска в значительной степени были «эхом», ностальгией по утраченному имперскому блеску. В Петрограде-Ленинграде 1920-х гг. продолжали работу предприятия, имеющие многолетнюю историю и определенные традиции – Ленинградский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод, ставший в 1917 г. частью фарфорового завода, Дом Фаберже и фирма «Болин». Изображения дворцов, парков, памятников Петербурга активно транслируются в предметах декоративно-прикладного искусства. «Придворные круги и высшее дворянство не только прививали самим себе "новый" европейский вкус, но и искали художников, способных его удовлетворить. В результате сформировалась своеобразная петербургская школа, которая заняла достойное место не только в России, но и в Европе», – таким образом М. Н. Лопато в докторской диссертации «Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII – XIX веков» характеризует ювелирную школу Петербурга²⁰⁹.

В произведениях декоративно-прикладного искусства активно звучит эхо культуры Серебряного века, пришедшее в созвучие с эстетическими принципами ар-деко. При этом декоративное искусство пока не уделяет того внимания выразительным возможностям и специфическим свойствам материалов, которое станет объектом интереса художников в последующие периоды развития ленинградского стиля – пока формальные проявления стиля доминируют над выразительными. В 1930-е гг. ленинградский стиль демонстрирует общие черты, присущие новому методу советского искусства – социалистическому реализму.

²⁰⁹ Лопато М.Н. Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. СПб., 2006. С. 3.

Установка на обращение к классическому наследию вполне отвечала духу города, пространство которого представляло мощную визуализацию классической традиции, однако ностальгические ноты решительно сметаются и им на смену приходит мажорный пафос социалистического строительства. Единственно возможный изобразительный канон не позволяет в этот период говорить о ярко выраженном ленинградском стиле.

И. А. Шик, говоря о художественно-пластическом языке фарфора 1930-х гг., дает характеристику общему направлению творческих поисков: «1930-е годы характеризуются стремлением к освоению “классического” культурного наследия, попытки интегрировать его в собственные художественные проекты, прославляющие новую власть»²¹⁰. В мотивах изображения Ленинграда в фарфоре, текстиле и других видах декоративно-прикладного искусства социалистический Ленинград 30-х гг. все еще соседствует с царским Петербургом. Трактовка образов преимущественно остается станковой, характерный колорит и приемы декорирования также сохраняются, важной остается роль нарратива в произведении. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда данного периода ярко представлено эмблематическими тканями фабрики им. Веры Слуцкой и агитационным фарфором. По мнению Н. В. Тарановской, это искусство с формальной стороны представляло «удивительный сплав черт русского классицизма, романтических, мирикуснических и народных традиций, агитационно-массового, оформительского искусства, супрематизма и дизайна»²¹¹.

Размышления ленинградских мастеров на тему агитационного фарфора через призму эстетических идеалов города представлены в коллекции Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея. Масштабной экспозицией, осветившей данный аспект, стала выставка «Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда» (2017)²¹². Широта охвата произведений, представленных

²¹⁰ Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2017. № 2. С. 237

²¹¹ Тарановская Н.В. Изобразительное искусство Ленинграда: [1917–1977]: выставка произведений ленинградских художников. Москва, ноябрь 1976 – январь 1977. Л., 1981. 447 с.

²¹² Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда.

в каталоге выставки, позволяет достаточно точно выявить черты причастности круга работ к ленинградскому стилю: большая сдержанность композиционных решений, строгий колористический отбор, большая метафоричность отличают эстетические идеалы ленинградских мастеров.

Война и блокада, гуманитарная катастрофа великого города, становятся точкой отсчета развития новых художественных поисков ленинградского стиля, в значительной степени определивших его специфику и особенности языка. 1940-е гг. для Ленинграда связаны с тяготами и лишениями, и основой военного периода развития стиля становятся события блокады, которые в произведениях ленинградских мастеров раскрываются с особым надрывом. Торжественность колорита «петербургских» произведений сменяет мрачность военного времени. Основными цветами становятся оттенки серого, приглушенные синие, коричневые и черные, звучным контрастом к которым становится алый. «Исключительность военной и человеческой драмы, пережитой Ленинградом, сказалась и на творчестве ленинградских художников, которым предстояло вписать в послевоенную историю изобразительного искусства особую страницу» – эти слова С. В. Иванова из монографии «Великая Отечественная война и становление ленинградской школы живописи» определяют в равной мере и декоративное искусство блокадного периода²¹³.

Период переживания и осмысления блокады в творчестве художников можно обозначить как «трагический». Для произведений данного периода характерны обращение к сдержанной, приглушенной колористической гамме, изящная пластика, нервное дрожание линии и в то же время некая внутренняя цельность и монументальность образов, которую можно расценить как визуальное выражение стойкости и веры даже в период самых темных времен. На первый план в наполнении произведений «трагедии» выходит смысловое и метафорическое начало. Важно отметить, что произведения «трагического» периода относятся не только к 1940-м гг. В развитии этих мотивов можно увидеть два периода подъема:

²¹³ Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб., 2007. 223 с.

1940-е гг. как непосредственная реакция на окружающую действительность и время после второй половины 1960-х как философское осмысление войны в декоративном искусстве. Постепенно, с течением времени, минорные ноты военной трагедии сменяются мажорной песней победы. В золоте и багрянце появляется непобежденный город-герой Ленинград. Лейтмотивом как изобразительного, так и декоративного и промышленного искусства остается абсолютное жизнеподобие и нарративность – иные подходы объявлялись формализмом и оставались за гранью магистрали развития искусства. Непродолжительный период мажорной песни победы Великого города сменяется «ленинградским делом», после которого город словно теряет статус второй столицы и, оставаясь крупным политическим, промышленным, культурным центром, все же ощущает опальность и даже отчасти провинциальность «великого города с областной судьбой». Выходом становится поиск художественного языка, способного выразить величие петербургской истории, значение которой особенно остро осознавалось в период блокады, на языке искусства.

«Победные» темы в декоративном искусстве, несомненно, не ограничивались непосредственно послевоенным периодом, однако после 1965 г. они решались в иной эстетической системе координат.

В послевоенный период, когда еще активно живо переживание трагедии блокады и войны, как никогда актуальной становится тема «восстановления». Новые школы, молодежь, строящая, укрепляющая и воссоздающая страну, прекрасное светлое будущее – многочисленные интерпретации подобных сюжетов реализуются в фарфоровой посуде и мелкой пластике, произведениях художественного стекла и тиражных бытовых вещах. Часть произведений репрезентировала сам процесс восстановительных работ и строек, а часть представляла итог работ – еще не существующие сцены и пейзажи. Каждая из приведенных выше магистральных тем находила отражение практически во всех отраслях декоративного искусства, сочетая общее направление художественной мысли с авторскими манерами и спецификой материала.

Тема трагедии. Даже в осажденном городе художники Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова продолжали работу. Мастера завода в 1943–1944 гг. создали ряд знаковых произведений, запечатлевших события из жизни блокадного Ленинграда. Главным примером ленинградского стиля является «визитная карточка» завода – сервиз «Кобальтовая сеточка». Глубокая метафоричность при четком отборе средств условного языка воплощает саму суть ленинградского стиля. Кобальтовая сетка, созданная Анной Яцкевич, напоминает изысканные дворцовые сервизы царских времен (рис. 60). Однако за утонченными переплетениями стоит совершенно иная история. Одна из версий смыслового наполнения сервиза обращает зрителя к образам пересекающихся вспышек лучей прожекторов, проникающих сквозь заклеенные окна темных квартир, а другая рассказывает о трещинах скованной льдом Невы, служившей единственным источником воды для осажденного города.

Другой эталонный образец – произведение Елены Кубарской «Блокада Ленинграда» (1943 – рис. 61). Сюжетные медальоны демонстрируют приверженность эстетическим ориентирам изобразительного станковизма²¹⁴.

Интересен пример вазы «Ленинград 1941–1942» (1943) с росписью Тамары Беспаловой-Михалевой (рис. 44). Медальоны со сценами разрушений, пожаров и авианалетов решены в классицистическом духе со сдержанной колористической гаммой и тонкой графикой. В сочетании с золотыми дубовыми листьями и лентами, символизирующими доблесть и славу, они создают образ разрушенного, но не сломленного города.

Сравнительно небольшое количество произведений художественной керамики обращено к теме блокады и Великой Отечественной войны. Блюдо Николая Коковихина «Блокада снята» (1973) рассказывает о том, что даже после прекращения ужасов блокады в полной мере прежней жизнь стать уже не сможет (рис. 62).

²¹⁴ Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов. С. 243.

Тема трагедии войны разрабатывалась и в пространстве художественного текстиля. В основном в силу технологических аспектов и иных исторических событий военная трагедия в текстиле в основном относится к периоду после 1965 г., когда началось активное обращение к осмыслению этого явления. Н.В. Куракова отмечает: «Во все времена оставалась востребованной историко-патриотическая тематика. Так, на кафедре был выткан ряд гобеленов, посвященных тридцатилетию прорыва блокады Ленинграда; среди них – произведение С. Григорьевой “Блокада Ленинграда” (1974). К сорокалетию победы в Великой Отечественной войне Т. Савина соткала гобелен “Память” (1985). На Всесоюзной выставке дипломных работ он был отмечен золотой медалью»²¹⁵.

Эталонным примером выступает гобелен Бориса Мигаля «Ленинградские рубежи» (1976), явственно демонстрирующий развитие авторского начала в системе эстетических координат ленинградского стиля (рис. 63). Условность художественного языка вместе с монохромным колоритом, построенном на градации тональных отношений напрямую воздействует на чувства зрителя, заставляет его задавать самому себе вопросы и искать на них ответы. Отсутствие прямого нарратива, яркие точные образы словно говорят о самой сути войны как об абсолютной трагедии²¹⁶.

Не менее репрезентативно, чем в фарфоре, тема «трагедии» развивается и в художественном стекле. Ваза Акнуния Аствацатурьяна «Стоять насмерть» представляет образ солдата, решенный лаконичными жесткими линиями, в прозрачном стекле (рис. 64). Взгляд солдата, устремленный вдаль, сочетается с изображением группы, выполняющей боевое задание. Контраст вечного и зыбкого поддерживается работой с гладкой и матовой фактурами бесцветного стекла. Этот же выразительный прием можно увидеть в вазе «Волгоград» (рис. 65).

Вазу Юрия Бякова «Проводы» можно назвать одним из ярчайших проявлений ленинградского стиля в осмыслении Великой Отечественной войны (рис. 66).

²¹⁵ Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. Вып. 1. С. 156.

²¹⁶ Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Развитие. Среда (Terra Humana). 2013. Вып. 2. С. 159–163.

Эфемерные, тающие в прозрачном стекле образы, словно воспоминания о давно ушедших днях, о людях, которых, возможно, уже нет на свете, говорят о войне не только как о мировой трагедии, но и как об отпечатке, оставленном этим временем, на жизни каждого человека. Свойственная ленинградскому стилю метафоричность вместе со сдержанным визуальным решением образов позволяет достичь максимального эмоционального напряжения.

Ваза «Ленинград» Наталии Тихомировой представляет собой фризovou композицию, где эфемерные силуэты ленинградской архитектуры парят над заградительными рубежами и языками пламени (рис. 67). Контраст матового стекла с неглубоким рельефом и огненных переливов красного и оранжевого в сочетании с глубоким гранением не только создает образ города, поглощенного войной, но и говорит и о хрупкости того, что еще недавно казалось вечным, а также о небесном и земном. На этом фоне все острее чувствуется переживание необъятной трагедии.

Композиция «Горячий снег» (1985) В. Касаткина, выполненная художником к 40-летию Победы – одна из наиболее ярко психологических в собрании художественного стекла Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля (рис. 68). Массивные геометрические формы бесцветного хрусталя, глубокая, почти «рубленная» алмазная грань – то ослепительно сияющая, то матовая. Внутри форм лежит диск, красного, селенового рубина. Его яркие блики изнутри стекла то накладываются на алмазные грани бесцветного хрусталя, то многократно дробятся в «кованой» поверхности нижней части формы, вызывая ощущение тревоги. В композицию, помимо трех форм с вкладышами, входят стаканы, выполненные в той же технике, которые вызывают ассоциацию с поминальным столом. В общем вся композиция наводит на тяжелые размышления о цене Победы²¹⁷.

²¹⁷ Да будет мерой чести Ленинград! Государственный Русский музей. Виртуальная выставка. URL: https://rusmuseumvrm.ru/online_resources/art_gallery/75_let_snyatiya_blokadi_leningrada/ (дата обращения: 24.11.2022).

Ваза Владимира Дмитриева «Во имя жизни» (1975) представляет собой синтез переживания трагедии с гордостью за Великий подвиг, веру и мужество народа. Ультрамарин пьедестала с выгравированными словами «НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО» – словно тихие синие воды Невы и чистое мирное небо, обретенные ценой жизни защитников Родины (рис. 69).

Тема Победы. С середины 1940-х до середины 1950-х гг. в отечественном искусстве главенствовал сталинский ампир, предполагающий использование сюжетов героического прошлого, насыщенный декор и монументальность образов. Авторское и тиражное декоративное искусство не было исключением – и предметы повседневного обихода, и выставочные произведения были наполнены пафосом героизма и нового послевоенного строительства.

Одним из эталонных примеров выступают фарфоровые вазы. Ампирные формы, наследие царского Петербурга, активный декор позолотой, в медальонах изобразительно-живописные портреты вождя и других значимых фигур (например, ваза амфорообразная с портретом Сталина в форме генералиссимуса – рис. 70). Многочисленные трактовки образа вождя страны-победителя представляются в выставочных произведениях декоративного искусства. Среди особенно значимых можно отметить стеклянные композиции Веры Мухиной (рис. 71).

Также показательна ваза с портретом А. А. Жданова, где наряду с портретами активно репрезентируется образ города-героя Ленинграда (рис. 72). Характер решения изображений не допускает вольности и образной условности, безусловное предпочтение отдается нарративу и внешнему сходству. В этом положении кроется основа системы мировосприятия, определившая все послевоенное десятилетие²¹⁸.

Блеск и сияние непобежденного города-героя Ленинграда ярко представлен в сервизе Лидии Лебединской «Ленинград» (1953–1956 – рис. 73). В выразительном решении изображения можно наблюдать сочетание орнаментальных мотивов классицизма (гирлянды, лавровые и дубовые венки), медальонов с решенными

²¹⁸ Блокада Ленинграда 1941–1944. Государственный Русский музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/keyword/epoha_syuzheta_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20 (дата обращения: 20.11.2022).

изобразительно памятниками Ленинграда и ярких всполохов салюта Победы. Сюжетное наполнение поддерживает синтез живописных пейзажей с плотным крытьем кобальтом и позолотой.

В «классической» манере решено и блюдо Ксении Махаловой «Победа» (рис. 74). Несмотря на использование локального алого, семантически обусловленного в данной композиции, в решении блюда благодаря элегантной графике несомненно ощущается принадлежность к ленинградскому стилю, не допускающему слишком нарочитых трактовок. Со второй половины 1960-х гг. художники декоративного искусства активно занимаются поиском новых форм художественного языка для осмысления темы войны и ее места в истории.

Тема Победы регулярно представлялась в произведениях художественного текстиля: регулярно создавались дипломные проекты (Татьяна Савина, gobelen «Память», 1985; Светлана Григорьева, gobelen «Блокада Ленинграда», 1974 и др.).

Образные композиции с отсутствием прямого нарратива становятся проблемным полем для художников по стеклу. Мастера ищут новые варианты работы с темой через символы, отсылки и метафоры. Вазы Ольги Киричек «Салют Победы» (1985) демонстрируют вариант решения одного из излюбленных мотивов декоративного минимализма Ленинграда (рис. 75).

Композиция А. Степановой из четырех декоративных ваз, разных по форме и по высоте, выполнена с использованием глубины и силы различных цветов. В предметах практически нет конкретной изобразительности, но в декоративном цветном «рисунке» прочитываются стволы деревьев, опаленные пожаром войны, которые усиливают драматическое звучание темы огня. Соединение сульфида с цветной стеклянной массой даёт поразительное цветосочетание, вызывающее эмоции и ассоциации, связанные с военной темой²¹⁹ (рис. 76).

На примере произведений различных видов декоративного искусства можно проследить разнообразные вариации работы с темой Победы в Великой

²¹⁹ Виртуальная выставка к 75-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Государственный Русский музей. URL: <https://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (дата обращения: 30.11.2022).

Отечественной войне — от иллюстративных композиций, решенных в строго определенной художественной системе сближения изобразительного и декоративного искусства и демонстрирующих государственную линию, до свободных метафоричных произведений, выражающих личное чувственное переживания творца.

Тема восстановления. Тема восстановления становится одной из важнейших тем, которая, с одной стороны, напоминала про разрушения войны и тяготы блокады, но, с другой — имела очевидный вектор устремления в будущее, позволяла показать людей труда и развитие города. Очевидность бытового содержания и возможность использовать сюжеты восстановления города на бытовых предметах, на которых пафос борьбы и героика противостояния были бы неуместны, определили популярность именно этой темы и ленинградской художественной промышленности — в массовом тиражном фарфоре, товарах массового потребления, упаковке.

Крайне показательной является мелкая фарфоровая пластика Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова и Ленинградского завода фарфоровых изделий. Тяжелый труд восстановления города ложится на плечи женщин, однако в фарфоровых статуэтках ЛФЗ их тонкая пластика и изящные силуэты рассказывают историю о новом прекрасном будущем (рис. 77, 78). Мастера Ленинградского завода фарфоровых изделий также обращаются к образам девушек. Статуэтка Анатолия Киселева «Асфальтоукладчица» представляет девушку новой эпохи — эпохи возможностей и перемен (рис. 79).

Еще одним распространенным образом стали школы как созидующее начало. Образование, снова ставшее доступным для детей, счастье получать знания — многочисленные интерпретации подобных сюжетов реализуются в фарфоровой посуде и мелкой пластике, произведениях художественного стекла и тиражных бытовых вещах.

Ваза Юрия Бякова «Школа», решенная в системе фризовой композиции, демонстрирует формы труда и досуга юных пионеров. Шрифтовая композиция с подчеркнутой фразой «БУДЬ ГОТОВ» позволяет провести параллели с другими

образцами, посвященными теме Победы (рис. 80). Иногда в центре внимания художников оказывается не сам процесс восстановительных работ, а его предполагаемый результат. Так, в оформлении коробки конфет 1960 г. было использовано изображение классического ансамбля Петергофских фонтанов, на тот момент еще только находящихся в процессе воссоздания (рис. 81). Кроме проблемы физического воссоздания города и страны, существует еще один важный вектор развития темы восстановления в искусстве. Духовное и чувственное восстановление в философском уровне смыслов после второй половины 1960-х гг. становится для художников одним из самых значительных областей творческого поиска.

Восстановлению как метафоре посвящена композиция Лейды Юрген «Весна 1945-го» (1985 – рис. 42). Через природные мотивы и мягкие переливы прозрачного стекла художник говорит о возрождении к новой жизни, о том, что даже после самой ужасной зимы всегда возвращаются птицы и приходит оттепель.

В том же проблемном поле находится шпалера Бориса Мигаля «Небо мира» (рис. 82). Тема восстановления, наряду с темами трагедии и Победы, является одним из важных и знаковых этапов для развития ленинградского декоративного искусства.

Среди характерных именно для Ленинграда особенностей решения темы Великой Отечественной войны можно выделить:

- осмысление явления через произведения декоративного искусства – одновременно как камертона эпохи в целом, так и выражения личного человеческого переживания;
- отбор тем и сюжетов в произведениях ленинградского стиля зачастую направлен на пространство повседневности: история «маленького человека» перед лицом глобальных исторических событий;
- включение города как полноценного участника структуры визуального представления войны и блокады; через метаморфозы его облика осуществляется философское наполнение произведений;

- среди формальных признаков, свойственным ленинградскому декоративному искусству, можно отметить: строгий отбор элементов произведения, предпочтение сдержанных колористических отношений и работы на тональных нюансах, цельные, монументальные по своей сути формы и ясные лаконичные силуэты.

1950–1960-е гг. становятся периодом становления основных принципов ленинградского стиля, это время, когда декоративное и промышленное искусство Ленинграда обретает отчётливое своеобразие. Этому в немалой степени способствовало расширение подготовки кадров в художественных училищах Ленинграда. Именно выпускники творческих факультетов через двадцать лет создадут школы и объединения, ставшие новым этапом развития ленинградского стиля. Новый импульс в развитии особого стиля был связан с оттепелью и поисками нового художественного языка.

Ослабление цензуры и возможность новаторских решений в рамках современного стиля стали основой ядра ленинградского стиля, который отчетливо проявился и в авторском декоративном творчестве, и в произведениях художественной промышленности. В этот период все ярче проявляются характерные черты ленинградского стиля: строгость и лаконичность колорита, чёткий отбор необходимых средств художественной выразительности, метафоричность, введение образов, тесная связь с историей и культурой города, поэзией и архитектурой, чистота формы во всех отраслях декоративного и промышленного искусства, отказ от социального пафоса в пользу камерности и лиричности изображения.

При всех различиях произведений мастеров 1950–1960-х гг. в них неизменно прослеживается содержательная и выразительная общность, осознаваемая как специфическая «ленинградскость». В статье «“Керамический мир” ленинградских художников второй половины XX века» Г. Н. Габриэль приходит к выводу, что 1950–1960-е гг. – это «время активных поисков новой эстетики форм, тем в архитектуре, искусстве, в том числе в декоративно-прикладном творчестве. Борьба с “украшательством” в архитектуре и искусстве меняет стилистику бытовых вещей,

что наглядно демонстрируют выставки “Искусство – в быт”, где доминируют предметы, ориентированные на экономичность, лаконичность, целесообразность. Впервые в постсоветской художественной практике произносится слово дизайн. Но в это же время активно начинает формироваться и новый пластический язык в авторском, уникальном направлении декоративного творчества»²²⁰.

Крайне ярко это прослеживается в изменении образов города в произведениях декоративно-прикладного искусства. Образы города занимали в советском декоративном искусстве достаточно прочное место. В 1930-е – первой половине 1950-х гг. памятники Ленинграда часто встречаются в росписи сервизов и ваз.

Анализируя круг произведений Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова, И. А. Шик отмечает, что уже в 1930-е гг. складывается «иконография» Ленинграда как колыбели революции и города с богатым культурным наследием, которая в начале 1950-х гг. приобретает максимальную помпезность и величественность²²¹.

В качестве эталонного произведения стиля «триумф» И. А. Шик называет сервиз «Ленинград» (1953), роспись которого была создана Л. И. Лебединской к 250-летнему юбилею города (рис. 73). Кобальт и золото на белоснежном фарфоре подчеркивают торжественность события, нарочито ставят произведение советского фарфорового искусства в один ряд с лучшими образцами двухсотлетнего искусства российского фарфора. Но в рамках рассматриваемого сюжета основной интерес в росписи сервиза представляет способ подачи города. Виды города подчеркнута изобразительны и даже несколько фотографичны, они помещены в рамки, чем напоминают уменьшенные станковые картины.

Художник отдает предпочтение классическим памятникам, однако сам прием роднит этот комплект с сервизами, расписанными в 1935 г. В. П. Фрезе (рис. 83, 84), или работой С. Чехонина (рис. 2). На обоих сервизах тщательно выписанные

²²⁰ Габриэль Г.Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 4. С. 139

²²¹ Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов. С. 251

памятники классического Петербурга и нового Ленинграда также заключены в золотые рамки.

Роспись сервиза с тем же названием М. А. Брянцевой 1937 г. стоит признать более новаторской: с одной стороны, мастер изображает орудия борьбы пролетариата (серп и молот, труды Ленина), а с другой – помещает виды города, некоторые из которых отдаленно тяготеют к миriskусснисческой традиции, однако сами изображения строго ограничены овальными медальонами на туловах предметов чайного набора (рис. 2).

В подобном походе не было признаков особой ленинградской школы: сплошное крытье и реалистическое изображение памятников классической и современной архитектуры, сцен производственного труда характерно с разной степенью помпезности и для 1930-х гг., и для послевоенного стиля «триумф». Похожие решения обнаруживаются, например, в росписи чайно-кофейного сервиза «30 лет Советской власти» Первомайского фарфорового завода (автор формы – М. Ф. Паламарчук, автор росписи – М. В. Кухарев – рис. 85)²²². Сервиз представляет классический образец «сталинского ампира» – на туловах чашек и чайников, окрашенных в бордовый цвет, размещены флаги, золотые ветви и звезды, а в овальном медальоне-резерве – изображения, напоминающие фотографии, – словно ударные стройки, промышленные объекты и символы власти тщательно запотоколированы для современников и потомков.

Перечисленные произведения при общности стилистических решений имели еще одну важную особенность – они выпускались незначительными тиражами и в полной мере создавались и выпускались как произведения декоративного искусства.

В начале 1950-х гг. ситуация изменится: искусство фарфора приобретет черты промышленного искусства и лучшие образцы будут выпускаться значительными партиями. Складывающаяся система советской технической эстетики отправит художников на производства, где они, руководствуясь принципами большого

²²² Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника. Тверь, 2010. С. 84.

стиля, создадут ассортиментный ряд образцов фарфоровой и галантерейной промышленности. Настенные плакетки, пудреницы и портсигары завода «Ленинградский эмальер» продемонстрируют, как принципы высокого «медальерного» изображения города могут работать в товарах массового спроса. Реалистические, тщательно прописанные виды города на эмали, обрамленные ажурными рамами или помещенные на крышки настольных пудрениц, представляют тот же прием изобразительной метафоры города, что и в произведениях высокого искусства фарфора. Павильон Росси в Михайловском саду на настенной плакетке или изображения павильона станции метро на пудреницах «Автово» первой ленинградской красной ветки «притворяются» произведением высокого искусства эмали и металла (рис. 86).

Претензия на помпезность и попытка создать произведения, визуально связанные с имперским периодом, сочетаются с недорогими материалами и большими тиражами. Ситуация меняется в середине 1950-х гг. с приходом «оттепели». Перечень памятников и их сюжетный канон (памятники классического имперского Петербурга, новые постройки, диалог традиции и современности) не изменятся, но приобретут иное визуальное звучание, определяющее «обратную многомерность» изобразительной метафоры, а сложившаяся индустрия художественной промышленности Ленинграда сделает эту метафору общим приемом.

Контурный рисунок как основа изобразительной метафоры. Первым симптомом смены художественного языка стало свободное расположение изображаемых памятников на фарфоровых произведениях. «Переходный» тип демонстрируют карандашницы Э.М. Криммера «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы» (рис. 87), созданные, согласно данным каталога продукции Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова, в 1957 г.²²³. Можно, однако, предположить, что произведения были созданы чуть раньше. На обратной стороне некоторых карандашниц размещена надпись «Ленинград – 250».

²²³ Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Глобал Вью, 2006. Т. 1. С. 672.

Юбилей города в 1953 г. практически не отмечался, да и произведения мастера в 1952–1953 гг. радикально отличались от работ середины десятилетия – это помпезные, сложные по форме вазы «Ко дню рождения И. В. Сталина» (1952), «К 70-летию С. М. Буденного» (1953). Память же о 250-летнем юбилее города продолжала жить еще несколько лет спустя, обрета в общей разработанной визуальной формуле своеобразный исторический маркер произведений.

Сама форма карандашниц представляет промежуточный этап от пышных и подробных в декоре кувшинов, выполненных Э. М. Криммером в середине 1950-х гг. (например, сувенирные сосуды «Жар-птица», флаконы «Золотая рыбка», «Царевна-лебедь», «Царевна-лягушка», серии «Сказка» 1956 г. – рис. 88), к обобщенным по форме вазам, созданным в 1960-м г. (вазочки настенные «Ветка», «Корзиночка», «Рассвет» – рис. 89). Уже стремящиеся к обобщенности формы пока дробны – центральный «стакан» обрамляют два объема, на которых размещены сфинксы, расположенные на Университетской набережной.

Вторая карандашница достаточно лаконична в решении объема, но все же волна усложняет абрис произведения. Переход к новой эстетике яснее всего читается в росписи. Локальная и деликатная позолота не служит средством придания помпезности, а, скорее, оттеняет выпуклый рельеф (сфинксы и ростральные колонны) и достаточно тонкие и изящные графические мотивы. Помещенные на карандашницы изображения Петропавловской крепости и колонны Румянцевского сквера вполне лаконичны, графичны и оставляют значительное пространство белоснежного фарфора. Четко вырисовывается силуэт города, дана новая трактовка неба и воды через символические отметки – горизонталь набережной и два облака. Небольшое количество зелени в росписи придает изображениям города «весеннее настроение». Преобладает ручная, живая графика, однако художественный язык композиции в целом еще плотно разработан и насыщен. Стоит также обратить внимание на значительные тиражи карандашниц (после 1952 г. наступила эпоха массового промышленного художественного фарфора), которые позволили включить произведения искусства в пространство повседневной культуры.

В том же 1957-м г. на Ленинградском фарфоровом заводе были созданы юбилейные флаконы к 50-летию Октября «Ленинградский сувенир» (форма Т.С. Линчевской, роспись Е. Г. Фирсовой), анализ которых убеждает, что переход к новому изобразительному языку свершился (рис. 90). Форма флаконов уже предельно лаконична, и логичная для значимого события позолота отсутствует, а традиционный сюжетный канон – диалог классических и современных памятников Ленинграда – решен предельно строго и обобщенно. Силуэты даны локальными цветами – роstralная колонна синими, Финляндский вокзал – красным. Окружающий ландшафт не включен в пространство изображаемого памятника, как в карандашницах Э. Криммера, а вынесен отдельным декоративным мотивом круглых крон деревьев, украшающих город, и расположен на тулове флакона плоско и фронтально. О великом и значимом для советского человека юбилее напоминает лишь мозаичная цифра «50», расположенная на задней стенке флаконов.

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

Именно такие решения мы видим в тиражной массовой металлогалантерейной промышленности начала 1960-х гг. – продукции завода «Ленинградский эмальер». В некоторых произведениях памятник представлен целиком, как, например, на портсигарах, где контурные изображения памятников ленинградского модернизма (Финляндский вокзал, Театр юного зрителя) свободно, без всяких «опор» или ландшафтных контекстов размещены на крышке, а в некоторых произведениях изобразительная метафора в форме контурного рисунка доведена до максимально ясного и лаконичного высказывания.

На портативной пудренице легким контуром представлена деталь колонны на стрелке Васильевского острова – роstr. Силуэт едва различим на металлической

поверхности и усиливает камерный, личный характер восприятия произведения (рис. 91).

Интересно, что такой же мотив – легкий, чуть заметный графический силуэт ростра мы видим в росписи сервиза «Новостройки» 1966 г. (форма А.А. Лепорской, автор росписи А.Н. Семенова – рис. 1). На чайнике, тарелках и чашках среди домов молодого Ленинграда проглядывают его исторические корни: ангелы ростральных колонн и силуэты зданий Адмиралтейства, намеченные тонкими линиями, обрамляют массивы новых домов и строительные краны. Разнородные элементы объединены монохромным цветовым решением, сочетающим оттенки с лаконичным условным приемом трактовки образов.

Одним из наиболее выразительных элементов сервиза является ваза «Ленинград строится», предельная сдержанность решения и строгость линий которой служит поддержкой общего художественно-пластического решения сервиза. Колористическое решение сервиза и вазы предельно лаконично: в них доминируют различные оттенки голубого с вкраплениями черного и розового цветов (рис. 92, 93)²²⁴.

Похожие решения, предлагающие представлять образ города через элемент, а не через воспроизведение целостной панорамы, обнаруживаются в произведениях художников Ленинградского завода художественного стекла.

Так, в разработке пары фужеров «Виды Ленинграда» А. А. Аствацатурьян использует элегантную утонченную форму, акцентируя внимание на тонкой длинной ножке фужера, выделенной рубиновой линией. Ленинград локализуется в двух архитектурных памятниках – Нарвских воротах и Ломоносовском мосту (рис. 5). Оба памятника не являются значимыми символами Ленинграда и предстают, скорее, личностно окрашенными знаками.

Итак, можно утверждать, что ленинградский декоративный минимализм как совокупность стилистических приемов, определивших облик произведений

²²⁴ Шик И.А. «Мой город»: образы Петербурга – Ленинграда в фарфоре второй половины XX–XXI века // Искусство и дизайн: история и практика: материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург. 25 мая 2023 года / науч. ред. О. Б. Элькан, М. Е. Орлова-Шейнер, сост. П. Н. Ковалев. СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2023. С. 194–204.

декоративного и промышленного искусства конца 1950-х – начала 1960-х гг., в качестве одной из визуальных составляющих взял на вооружение принцип контурного рисунка как изобразительной метафоры города. Появившись в эталонных памятниках искусства, этот прием затем был учтен при разработке товаров массового потребления – галантерейной, текстильной, сувенирной продукции – и стал частью художественной промышленности Ленинграда.

1970-е гг. ознаменовали смену хрущевской «оттепели» брежневским «застоем». В этот период фундаментом дальнейшего развития ленинградского стиля становится формирование многочисленных школ, союзов, коллективов единомышленников. Идейным стержнем, однако, по-прежнему выступает ощущение общности и тесная связь с городом. Возникновение сообществ как новая форма организации творческого процесса было возможно не во всех отраслях искусства. Фарфоровое производство – энергоемкое, требующее особо крупного финансирования, не могло стать площадкой неформального объединения единомышленников. Близкое же искусство керамики, напротив, стало почвой активного взаимодействия творческих групп.

Параллельно происходят всплески развития декоративного и промышленного искусства по всему миру. Художники находятся в активном поиске новых тем и форм выразительного языка в творчестве. «Вслед за архитектурой, интерьером меняется и стилистика декоративно-прикладного искусства. Перестройку его в эти годы можно охарактеризовать как движение от выставочных, “декларативных” вещей к “искусству в быт”. Сначала эти изменения происходят в фарфоре, стекле, текстиле, с некоторым опозданием они проникли и в ювелирное и эмальерное искусство, прежде всего с новой генерацией молодых художников, пришедших в те годы на ленинградские предприятия» – слова Г. Н. Габриэль, подтверждающие тезис о поиске идейно-эстетических идеалов нового времени средствами искусства²²⁵.

²²⁵ Габриэль Г.Н. Петербургская эмаль: история и современность // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2010. № 1. С. 60.

На этой основе в 1980-е гг. происходит расцвет авторского искусства. Уже была наработана материально-техническая база, идеологическое давление существенно ослабло и стало, скорее, формальным, сложились крепкие образовательные традиции. Все располагало к разносторонним взглядам и раскрытию творческого потенциала ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства. Однако даже разнородное творчество по-прежнему демонстрировало приверженность общей художественной традиции, обусловленной ленинградской идентичностью, которая соединяла в себе особенности мировоззрения, культурный слой, эстетические предпочтения, идейные ориентиры и восприятие красоты. К концу 1980-х гг. все больше нивелируется региональность декоративного и промышленного искусства. Однако говорить о полной интернационализации и обезличивании нельзя – речь, скорее, идет о расширении границ ленинградского стиля, его укоренении в искусстве разных регионов и республик Советского Союза. Верный традиции и историческому наследию Ленинград сохраняет собственные стилеобразующие ориентиры и качественные характеристики, однако все больший вес приобретает творческая индивидуальность и авторская манера. В 1991 г. Ленинград обретает историческое имя – Санкт-Петербург. Формальный этап развития ленинградского искусства и ленинградского стиля завершается, однако петербургское искусство рубежа XX – XXI вв. при общем движении к интернационализации продолжает сохранять традиции, сформированные в ленинградский период.

Выводы по главе. Концепт «ленинградский стиль» был представлен в совокупности интегральных характеристик (содержательного и выразительного уровней) и исторических особенностей каждого из трех этапов развития.

При этом для искусствознания важнейшее значение имеет работа с конкретным художественным материалом, позволяющая проиллюстрировать теоретические схемы, но и имеющая самостоятельное значение обязательных процедур анализа и интерпретации произведений искусства. Для визуализации разработанной схемы-концепции ленинградского стиля как целостности и ее наполнения конкретным предметным материалом необходимо обратиться к анализу эталонных

произведений керамики, стекла, фарфора, текстиля и ювелирного искусства. Каждый из перечисленных видов декоративно-прикладного искусства получил в ленинградский период развитие в промышленном искусстве, сохраняя при этом позиции в пространстве авторского оригинального художественного поиска.

Глава 2. Ленинградский стиль в эталонных авторских и тиражных произведениях декоративно-прикладного искусства

Вторая глава диссертационного исследования посвящена анализу эталонных произведений декоративно-прикладного искусства Ленинграда. Выбор видов материалов был связан с их соответствием требованиям представленности и в авторском творчестве, и в тиражном производстве. В советский ленинградский период к таким видам относились керамика и стекло, текстиль и ювелирное искусство. Периоды их активного включения в процессы промышленного производства были различны, однако выбранный корпус произведений отличается содержанием содержательным характеристикам ленинградской идентичности и выразительным характеристикам выбора художественно-пластических средств.

Анализ корпуса памятников должен подтвердить на конкретном частном репрезентативном материале основные положения, сформулированные в первой главе, связанные с исторической динамикой и ключевыми типологическими характеристиками ленинградского стиля как целостности. В связи с этим общая логика анализа произведений основывается на анализе исторического контекста, содержательных характеристик и пластических средств применительно к выбранным произведениям.

Основной анализа эталонных произведений стал подход, предложенный Е. К. Блиновой²²⁶, в рамках которого стилевые тенденции представлены в связи с особенностями бытования типологических групп.

**Образец таблицы. Структурная матрица
флексIBLEного градостроительного стиля**

	Типологические группы: виды, формы, элементы
Стилевые тенденции: стили, стилевые направления, варианты стилизаций	

²²⁶ Блинова Е.К. Металлодекор в архитектуре Ленинграда. Типологические группы, стилевые тенденции, символика // Университетский научный журнал. 2023. № 74. С. 27.

Это позволило увязать в рамках общего подхода предметность, материальность (виды, формы) и уровень концептуализации материала (стилевые направления, варианты стилизаций). Подход, предложенный Е.К. Блиновой, ориентирован на работу в проблемном поле исследовательских пересечений общего и частного, что для материала диссертации представляется наиболее эффективным, так как сам ленинградский стиль не сводится к простому перечню приемов и сюжетов, а представляет собой художественную целостность, складывающуюся из совокупности исторических, содержательных, выразительных признаков.

Далее результаты анализа круга эталонных произведений, представленные в главе, были систематизированы в таблице (Приложение 2).

Вид декоративно- прикладного искусства	Произведение	Художественно- пластические особенности (техники и технологии создания художественных произведений, композиционные структуры, колористические особенности, средства художественной выразительности и декор)	Содержательные особенности (темы, сюжеты, характер исторических реминисценций, семантика орнаментальных мотивов, этнический компонент)

В таблице отсутствует раздел «Коммуникативные признаки» (рассмотренные в первой главе), так как это группа общих признаков, не имеющих качественных различий у произведений советского искусства различных регионов (см. параграф 1.3 диссертации).

В ходе искусствоведческого анализа рассматривались как выставочные произведения, выполненные в единственном экземпляре, так и произведения, вышедшие в экспериментальное или массовое производство. Подобный подход позволил выявить тенденции развития стиливых координат в авторском и тиражном искусстве и в дальнейшем обратиться к исследованию институциональной организации авторского и тиражного производства Ленинграда, представленной в третьей главе.

2.1. Ленинградский стиль в искусстве художественной керамики

История и художественные особенности керамических произведений, созданных ленинградскими мастерами, несколько десятилетий являются предметом интереса для ряда исследователей (Л.Г. Крамаренко²²⁷, О. Л. Некрасова-Каратеева²²⁸, Ю. В. Гусарова²²⁹, Г. Н. Габриэль²³⁰, Я. И. Данилюк²³¹). Авторами создано большое количество трудов, обращенных к конкретным аспектам развития искусства керамики в Ленинграде. Избегнув повтора теоретических положений и/или анализа творческого пути различных художников-керамистов, обратимся к комплексному анализу развития искусства ленинградской керамики как части ленинградского стиля, как содержательной и выразительной общности, имеющей особенности в каждый из периодов ее развития в фокусе взаимодействия авторского и тиражного.

Ключевые подходы к пониманию керамики как явления декоративно-прикладного искусства Ленинграда были сформулированы Ю.В. Гусаровой («Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века»)²³².

Феномен архитектурной керамики – декоративного убранства зданий Петербурга рубежа XIX – XX вв. можно рассмотреть как явление, ставшее предпосылкой формирования художественной керамики Ленинграда. До XX в. в

²²⁷ Крамаренко Л.Г. Российская декоративная керамика 60-х – 90-х годов 20 века. URL: <http://www.keramika.peterlife.ru/doc/ceramic-065.html> (дата обращения: 27.03.2025).

²²⁸ Некрасова-Каратеева О.Л., Сталинская Е.П. Авторские сувениры художника-керамиста Вячеслава Швецова // Образ, знак и символ сувенира : материалы IX Всеросс. национальной науч.-практ. конф.: сб. науч. ст. и тез., Санкт-Петербург, 16 нояб. 2023 г. / Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. СПб., 2023. С. 136–146.

²²⁹ Гусарова Ю.В. О роли художника В.Н. Цыганкова в развитии школы ленинградской керамики // Общество. Среда. Развитие (Тетра Нумана). 2010. № 4. С. 155–160.

²³⁰ Габриэль Г.Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века. С. 139.

²³¹ Данилюк Я.И. Малотиражная керамика ленинградских художников 1970–1980-х гг. Комбинат декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Художественного фонда СССР // Технология, искусство, дизайн: сб. науч. тр. / Петрозаводск. гос. ун-т. Петрозаводск, 2024. Вып. 1. С. 76–81.

²³² Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века.

силу особенностей исторического и стилистического развития петербургская архитектура не отличалась активным синтезом с произведениями декоративного искусства. Однако, утвердившиеся в XX в. эстетические ориентиры модерна дали богатую почву для взаимодействия различных видов искусств в архитектурном пространстве города. Одним из наиболее развивающихся направлений стало включение элементов художественной керамики – майолики. Впоследствии на этом фундаменте сформируются художественно-выразительные особенности, определившие своеобразие ленинградского стиля в керамике.

Ю.В. Гусарова полагает, что ленинградская керамика начинает формироваться в 1950–1960-х гг. на базе новой кафедры, открытой в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной.

Г. Н. Габриэль в статье ««Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века» также отмечает «общность творческих позиций ленинградских керамистов, сформированных традициями ленинградской образовательной школы, наличие уникальной творческой базы комбината ДПИ, влияние культурно-исторических традиций Санкт-Петербурга»²³³. Автор отмечает: «В крупнейшем центре подготовки художников-прикладников ЛВХПУ им. В. Мухиной закладываются творческие основы преподавания композиции современного керамического искусства. Многочисленные экспериментальные выставки фиксируют рождение новых стилеобразующих ориентиров, нового образного, пластического языка керамики»²³⁴.

Ленинградские керамисты стали стремиться к метафоричности образов, чистоте форм, стройному и лаконичному языку форм, к «одухотворению прозаического материала глины средствами искусства»²³⁵.

Ю. В. Гусарова выделяет «движение от образно-эмоционального начала к метафоре и интеллектуальной игре, при этом сохранение родовых черт керамики,

²³³ Габриэль Г.Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века. С. 139

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же. С. 141.

ее связи с сосудом. Особую роль в определенности ленинградской керамической школы играет город, в котором они творят. Образ города пронизывает творчество многих ленинградских керамистов»²³⁶. Однако, необходимо еще раз отметить, что при сохранении преемственности, близости творческих коллективов, каждый ленинградский мастер-керамист сохранял уникальное творческое начало, которое базируется на основных принципах природосообразности, соразмерности человеку и, несомненно, культурной ориентированности.

Ленинградский стиль в керамике базируется на школе как художественном явлении и как образовательной системе. Особенно заметное влияние оказал коллектив ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, начавший формироваться в 1940-х гг. и определивший линию преемственности традиций учитель-ученик. Необходимо отметить, что преподавателями кафедры художественной керамики и стекла в то время были архитекторы В. Ф. Марков (1912–1981), В. С. Васильковский (1921–2002) и О. А. Иванова (1907–2000). Таким образом, крепкий синтез архитектуры и керамики стал одним из стилеобразующих ориентиров ленинградских мастеров. Тектоничность формы, точный конструктивный анализ и органичное воплощение отличают ленинградский стиль в художественной керамике.

В. Марков фактически стал одним из основателей ленинградской школы керамики²³⁷. М. Копылков писал, что В. Марков на новой кафедре ЛВХПУ воспитывал «художников, свободных от косных принципов декоративно-прикладного искусства периода сталинского ампира и псевдонародного искусства, способных к настоящему творчеству»²³⁸. Фундаментальная идея обучения керамистов не как прикладников, а как художников подтверждалась и собственными творческими поисками В. Маркова (рис. 94, 95).

Эталонным произведением, объединившим множественность смысловых уровней, визуальную метафору, тектоничность с высочайшим владением техникой

²³⁶ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 22.

²³⁷ Некрасова-Каратеева О.Л. В.Ф. Марков – создатель школы ленинградской керамики // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2021. № 2. С. 36–49.

²³⁸ Копылков М.А. Владимир Федорович Марков. СПб. С. 194.

создания керамических объектов, стала композиция «Троица» (1974), представляющая собой три сосуда (рис. 96). Пластическое решение сосудов является собой парафраз на икону Андрея Рублева «Троица». Локальный, практически спектральный цвет, четкий изящный силуэт и сам способ расположения сосудов в пространстве, демонстрирующий архитектурное мышление, выступает средством представления художественного образа – керамики, не обладающей утилитарной функцией.

Вторым идейным столпом новой кафедры стал В. Васильковский. Свою задачу он обозначал следующим образом: «научить студента самостоятельно решать художественные задачи». Васильковский говорил о керамике как о высоком искусстве, а не прикладной технологии.

Программным для ленинградского стиля стало произведение В. Васильковского «Табун» (1962 – рис. 97). Вазы, покрытые росписями, демонстрирующиеся вместе с фигурками лошадей, зададут вектор интереса к новому типу дискретной композиции. Выход декора с поверхности сосуда в пространство стал предвестником формирования феномена ленинградской изокерамики.

В. Ф. Маркова и В. С. Васильковского можно отнести к художникам первого периода (протопериода ленинградского стиля), повлиявшим на становление основных стилеобразующих ориентиров в художественной керамике.

Художник-керамист М. А. Копылков отмечал: «...он и сам (В. Васильковский – Д. С.) был мостом между классической культурой и современной»²³⁹. Так и мосты В. Васильковского, созданные в Ленинграде, органично вторят истории Петербурга и его поискам в керамике и фарфоре (рис. 98).

Показательны также произведения на сюжеты античной мифологии, демонстрирующие спектр возможностей художника: от тонкой, практически

²³⁹ 177. Владимир Цивин: комментарии / [авт.-сост. В. Цивин]. - Санкт-Петербург : Аврора- Дизайн, 2008. - С. 4.

«книжной» текстовой графики на керамических пластах («Астрейя». 1980 – рис. 28) до монтажных композиций с металлом («Кузница Вулкана». 1986 – рис. 99).

Обращаясь к изучению факторов, повлиявших на формирование ленинградской школы керамики, важно обозначить взаимодействие Ленинграда и Прибалтики как один из значимых аспектов, повлиявших на обе художественные школы. Полем для ведения активного диалога в 1970–1990-е гг. становится Дом творчества Союза художников СССР в Дзинтари (Латвия), опыт участия в творческих группах которого оказал большое влияние на развитие ленинградской керамики. Этому во многом способствовала активная творческая практика, обмен опытом и постижение неизвестных на тот момент в Ленинграде приемов работы с материалом и глазуриями. В процессе изучения прибалтийской керамики все большую самооценку обретал материал. Главным становится не подчинить его своей художественной идее, а таким образом раскрыть его внутреннюю сущность, чтобы добиться максимальной естественной гармонии. По словам М. Копылкова, одного из наиболее значимых для ленинградской керамики художников, «во многом в таком соавторстве сформировался язык, позволивший керамике транслировать ранее молчание в ней образы»²⁴⁰.

Идейным лидером Дома творчества в Дзинтари являлся Петерис Мартинсон (1931–2013) – керамист и профессор Рижской академии художеств. Художник, который «последовательно использовал неглазурованную глину, подчёркивая её главную ценность – естественность материала и пластичность свободно моделируемых форм» (рис. 100)²⁴¹.

Перечисленные качества станут особенно ценными и в ленинградской школе керамики. Работы Мартинсона и творчество прибалтийских керамистов стали важным аспектом, сформировавшим ориентиры творчества художников объединения «Одна композиция». Теплая человечность и искренность сочетались в керамических произведениях с полными тонкого художественного вкуса

²⁴⁰ Копылков М., Изотова М. Одна композиция. С. 39.

²⁴¹ Петерис Мартинсон. Линия и форма // Dekoratīvas mākslas un dizaina muzejs. URL: <http://lnmm.lv/ru/dmdm/poseti/vistavki/5242-pietieris-martinson-liniia-i-forma> (дата обращения: 01.05.2021).

решениями – лаконичной графикой, чистыми силуэтами, сдержанным вводом цвета. «Творческие связи латвийских и ленинградских художников всегда были тесными. Начинаясь благодаря сотрудничеству на симпозиумах и в творческих группах в Дзинтари, они продолжались в дружеском общении, взаимных поездках на выставки»²⁴².

К «второй волне» относятся ученики Маркова и Васильковского, воспитанники кафедры художественной керамики и стекла: В. Гориславцев, М. Копылков, В. Цивин, Н. Кочнева, О. Некрасова-Каратеева, Н. Ротанова, Н. Еремеева, В. Цыганков, Н. Савинова, Е. Рудина, А. Гущин, А. Задорин. Кроме художников, значимой фигурой этого периода являлась искусствовед М. Изотова, сопровождавшая их деятельность критическими выступлениями на конференциях и публикациями статей.

В произведениях формулируются ключевые художественно-выразительные особенности ленинградского стиля, позволяющие трактовать его как художественную целостность.

Черты ленинградского стиля ярко проявились в творчестве объединения «Одна композиция». Неутилитарная, изобразительная керамика стала результатом творческого прорыва молодых ленинградских художников-керамистов.

Изначально объединение «Одна композиция» вовсе не предполагалось как регулярный творческий союз или даже группа единомышленников. Отправной точкой для самого знакового для ленинградской керамики объединения стала выставка, в отремонтированной Голубой гостиной ЛОСХА, где предполагалось проведение неформальных выставок. Отличительной чертой реализуемых там проектов было отсутствие привычной системы прохождения выставочных комиссий. Предложение организовать керамическую выставку поступило от Н. Еремеевой – художника гобелена, интересовавшейся творчеством керамистов. На выставке (из-за ограниченности пространства гостиной – всего 75 м²) было принято решение представить по одному произведению от художника.

²⁴² Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 148.

Так собралась группа «Одна композиция», просуществовавшая 10 лет и изменившая представление о художественной керамике. Идентичность ленинградской керамики, заложенная «Табуном» Васильковского, ярко проявилась в работе его ученика В. Цыганкова «Кирпичи и розы» (1972 – рис. 101). Грубая поверхность кирпичей, абсолютно утилитарного предмета, расцвела глянцевыми глазурованными розами – изящество, не доходящее до китча: «написанные глазурью цветы, вросшие в суровую тёплую почву – плоть кирпичей, утратили свою холодную орнаментальность, ожили и образовали пространство микросада»²⁴³. В 1960-1970-е гг. оба произведения («Табун» и «Кирпичи и розы») находились в открытой экспозиции Государственного Русского музея, в полной мере декларируя керамику как вид «высокого» искусства.

М. Копылков экспериментировал с масштабной керамикой, увеличивал размер произведения, составленного из блоков, до не принятых ранее размеров. Композиция «Розовое платье и осеннее пальто» (1976) – крупные скульптурные формы, смоделированные из пласта, представляют предметы одежды, выполненные в натуральную величину, смонтированные на вешалку (рис. 102). С одной стороны, произведение говорит о расширении возможностей материала, а с другой – являет собой визуальную метафору, разговор о вещи и человеке.

Интерес к взаимодействию керамики и других видов искусства, свойственный Ленинграду, репрезентируется в произведении «Иконные горки» (1979 – рис. 103). Бестелесное изображение пейзажа в иконописи вдруг обретает плоть в керамическом произведении. Как и в «Табуне», пространство становится трехмерным.

Многосоставная композиция М. Копылкова «Хунта» (1970-е) рассказывает о военном перевороте в Чили в 1973 г. Копылков создал два типа сосудов: состаренную неглазурованную поверхность одних как будто пронзают залпы орудий других – блестящих героев обновленного мира (рис. 104). Разный подход к моделировке сосудов на гончарном круге становится ключом к метафорическому

²⁴³ Копылков М. Изотова М. Одна композиция. С. 19.

высказыванию мастера. На основании того же образного приема построена композиция «Осенний натюрморт» (1973 – рис. 105). Бутылки, вазы и кувшины сохраняют узнаваемую форму, но теряют свою бытовую функцию, расположившись на гротескном керамическом столе – кудрявой голове юноши.

Однако изобразительные поиски художественных образов не отменяют интерес к сущности керамики как материала, рожденного землей и огнем. Эти начала соединились в работе М. Копылкова «Post mortem» (1978 – рис. 106). Узнаваемая форма саркофага прорастает флоральными объемами, рассказывая о неизбежном круговороте жизни и взаимосвязи всего в природе. Идея произведения снова следует за потенциалом материала. Композиция представляет собой эталонный пример метафоры в керамике.

Аналогичная тема решается в композиции «Эпитафия» (1987 – рис. 107). Копылков создает керамический саркофаг, в который помещает сосуд. Таким образом, изокерамика будущего поглощает амфору как символ утилитарной керамики прошлого.

Таким образом, важной темой для керамических поисков ленинградских художников становится сохранение выраженной специфики материала. Керамические картины «Пейзажи Родины» (1986) Л. Солодкова, представленные в залах ЛОСХ в 1986 г., **являли** собой искусную имитацию живописных полотен с помощью росписи глазурями (рис. 108). Все тело произведения, включая иллюзорную раму, было выполнено из керамики. С одной стороны, обращение к сложному многоэтапному обжигу было высоко оценено с точки зрения профессионального мастерства, а с другой стороны, имитация живописного произведения в керамике вызвала активную дискуссию.

Представление о взаимосвязях керамики и скульптуры реализовано и в творчестве В. Цивина. Композиция «Малый хор» (1981) состоит из ряда торсов, выполненных из пласта неглазурованной красной глины (рис. 109). Основной выразительной доминантой выступает рельеф драпировок на фигурах, вторящих образам греческих одежд. Колоннады античных храмов предстают в виде многосоставной антропоморфной композиции. Схожая тема, но с иной, более

изобразительной скульптурной пластикой звучит в композиции «Диалоги» (1981 – рис. 110). В «античных» произведениях В. Цивина отзывается Петербург-Ленинград – архитектура города и знакомое с детства эрмитажное собрание. Ю.В. Гусарова выделяет «движение от образно-эмоционального начала к метафоре и интеллектуальной игре, при этом сохранение родовых черт керамики, ее связи с сосудом. Особую роль в определенности ленинградской керамической школы играет город, в котором они творят. Образ города пронизывает творчество многих ленинградских керамистов»²⁴⁴.

Тема города являлась одной из магистральных для творчества В. Гориславцева. Крупные керамические объемы вторят ритмам петербургской архитектуры. В композициях знаковые памятники, мосты, каналы и дворцовые фасады соседствуют с новой ленинградской архитектурой («Дом и завод». 1977 – рис. 111), «Отражения» (1978 – рис. 7), «Город» (1980 – рис. 112).

Показательным примером выступает также композиция «Парадиз» (1978 – рис. 113), посвященная черным лестницам петербургских домов. Метафоре дома посвящена также работа Н. Савиновой «Время» (1985 – рис. 114). Керамический пласт решается через многообразие фактур – от кирпичной кладки к старым обоям: «наслоение времени» воплощается в предмете.

Интересуют ленинградских керамистов и антропоморфные образы, поиск отличий образа человека в керамике от скульптуры.

«Автопортрет» (1983) О. Некрасовой-Каратеевой обращает нас к разговору о самом художнике, о том какова же его идентичность (рис. 47). Фигура, олицетворяющая художника, помещена в колесо, на котором среди теней, напоминающих знакомые абрисы Петербурга-Ленинграда, можно прочесть слова «ЛОСХ», «Паша», «Комбинат». Неразрывная связь с городом пронизывает саму ткань художественного произведения.

К образу художника обращались и другие участники «Одной композиции». Примечательны два портрета М. Копылкова – один из них является автопортретом

²⁴⁴ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 22

(1988), а другой демонстрирует взгляд В. Васильковского, представляющего Копылкова в виде шекспировского героя (1979 – рис. 115, 116).

Активно репрезентируются в керамических произведениях и знаковые для Петербурга-Ленинграда образы театра и балета: композиция О. Некрасовой-Каратеевой «Арлекинада» (1979), «Персонажи» (1979 – рис. 14, 15), Н. Кочневой «Дивертисмент» (1981 – рис. 117), «Сафо» (1986 – рис. 118).

В подавляющем большинстве сохранившиеся произведения являются выставочными образцами, созданными художниками в рамках подготовки к выставкам, и работы на симпозиумах. Керамические произведения не предполагают крупных промышленных тиражей, поэтому станковые произведения чаще всего находились в пространстве между единственным авторским эталоном и мылам тиражом. Однако, помимо этого, найденные художественно-выразительные приемы транслировались в экстерьерную архитектурную керамику.

Так, например, О. Некрасова-Каратеева в 1979 г. участвовала в оформлении поэтажных буфетов гостиницы «Карелия». Художник предложила четыре стилевых реминисценции, характерных для художников Ленинграда: античность, петровское барокко, ампи́р и русская традиционная керамика (рис. 119).

А. Задорин при участии в оформлении ателье «Элегант» обратился к пейзажам Коломны XIX в. и образам ее обитателей. Автор выполнил настенное панно в технике подглазурной росписи (рис. 120).

Работы демонстрируют бережное отношение и интерес ленинградских керамистов к осмыслению исторического наследия и поисков возможностей включения его в советского архитектуру нового типа.

Работы М. Копылкова демонстрируют иную тенденцию расширения выразительных возможностей керамики и перехода к изокерамике. В качестве примера можно привести скульптуру «Сторожевой лев» для холла гостиницы «Прибалтийская» (рис. 121).

Рассмотрение эталонных произведений авторской художественной керамики и вариантов осмысления ее выразительных средств в тиражных и экстерьерных

вещах подтверждает мысль о ленинградском стиле как интегральной характеристике всех форм бытования художественной керамики.

Итак, проанализировав формообразование и специфику декоративных решений ленинградской керамики, можно отметить ряд ее особенностей:

- возникновение феномена «изокерамики» – неутилитарных керамических композиций, построенных на сложных художественно-образных решениях;
- поиск точек соприкосновения между изобразительными искусствами и керамикой;
- активное обращение к образам городской архитектуры – связь тектоники произведений с городскими доминантами;
- образы города, театр, поэзия, история и философия как предпочтительный круг тем.

Среди технологических особенностей выделяются следующие:

- свободная моделировка полого керамического пласта как один из основных способов формотворчества;
- предпочтение низкотемпературных обжигов для достижения тонких нюансов в цветовых и тональных решениях произведений.

Глубокая метафоричность и гуманистическая наполненность, философское содержание – идейные ориентиры, красной нитью проходящие через произведения всех мастеров, независимо от авторской манеры и тематических предпочтений.

Художники, определившие идентичность ленинградской керамики, могут быть разделены на группы, соответствующие ключевым этапам формирования ленинградского стиля, выделенным в первой главе:

- предпосылки формирования стиля: В. Ф. Марков, В. С. Васильковский;
- расцвет стилевой идентичности: В. Гориславцев, М. Копылков, В. Цивин, Н. Кочнева, О. Некрасова-Каратеева, В. Цыганков, Н. Савинова, А. Задорин;
- период интернационализации стиля и стилевые реминисценции: К. Копылков, Е. Сухарева, С. Сухарев, С. Соринский, К. Капустин, Ю. Гусарова, В. Швецов.

Основной период творчества данных художников находится за пределами хронологических рамок исследования и требует более пристального изучения.

Среди ключевых институций, повлиявших на развитие художественной керамики в Ленинграде, необходимо назвать кафедру художественной керамики и стекла и Комбинат декоративно-прикладного искусства.

- Кафедра художественной керамики и стекла преодолела несколько периодов, согласованных с общими историческими тенденциями развития и взаимодействия авторского и тиражного искусства: 1945–1950-е гг. – ремесленное обучение, 1960–1970-е гг. – этап промышленной ориентации образования, 1980–1990-е – создание малосерийных, ансамблевых или единичных уникальных художественных произведений.²⁴⁵ Кафедра художественной керамики и стекла была создана в 1955 г. при слиянии двух кафедр: архитектурно-декоративной керамики (1946–1955) и художественного стекла и пластмассы (1952–1955).
- Комбинат декоративно-прикладного искусства, экспериментальная керамическая мастерская, в рамках работы в которой художники совмещали проектирование крупной интерьерной и экстерьерной керамики для государственного заказа и создание авторских выставочных произведений.

Первый институт определил формирование школы художников, которые наряду с уникальным творчеством ориентированы на создание эталонных произведений для тиража; второй (комбинат) оказал значимое влияние на развитие и авторского творчества, и тиражного производства, выступая в качестве экспериментальной площадки отработки новых задач декоративно-прикладного искусства как инструмента организации новой жизненной среды массового городского общества стандартизированного быта.

²⁴⁵ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 81.

2.2. Ленинградский стиль в искусстве художественного фарфора²⁴⁶

Двойственность культурного кода Петербурга-Ленинграда, связь высокого и повседневного, имперского и советского находит крайне яркое воплощение в развитии искусства фарфора, имеющего для истории художественной культуры Ленинграда особое значение. Тиражные вещи, создаваемые на фарфоровых заводах, представляли собой наиболее адекватный способ трансляции новой ленинградской идентичности, вместе с тем сохраняя традиции императорского петербургского завода – колыбели, а затем флагмана отечественного фарфорового производства.

В произведениях художественного фарфора ярко проявляется поступательный ход развития визуального языка: от четко-выраженного нарратива в традициях классицизма к максимальному очищению художественного языка и насыщению его смысловой метафорой лаконичных форм.

Центром ленинградского фарфора являлся Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. Датой основания завода (Невской порцелиновой мануфактуры) считается 1744 г. Первоначально для росписи изделий на завод привлекались ученики Императорской академии художеств, что создало фундамент для тесной связи изящных и прикладных искусств в Петербурге. Данный фактор будет иметь определенное значение и в процессе дальнейшей эволюции фарфорового производства уже в Ленинграде. Завод находился в тесной связи с Русским императорским домом, что напрямую следует из названия,

²⁴⁶ Материалы параграфа изложены в статьях:

1. Степанова, Д. Г. Художественный язык произведений Анны Лепорской как отражение поисков ленинградской идентичности // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века : Материалы науч.-практ. конф., посвященной выдающемуся скульптору-монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889-1953), Санкт-Петербург, 16 сентября 2021 года. СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2021. С. 298–305.
2. Степанова, Д. Г. Революционный авангард в ленинградском фарфоре 1960-х годов: творческие поиски выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной // Месмахеровские чтения – 2022 : материалы междунар. науч.-практ. конф.: сб. науч. ст., Санкт-Петербург, 21–22 марта 2022 года / ред.-сост. М.Е. Орлова-Шейнер, Н.Н. Цветкова, А.М. Фатеева, науч. ред. А.И. Бартенев, Г.Е. Прохоренко. СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2022. С. 620–625.

следовательно, корни эстетического понимания ценности фарфорового произведения исходят оттуда.

Так, например, при поиске художественного решения чашки с блюдцем «Виды Ленинграда – Летний сад» (1938) голубого крытья с букетом в медальоне используется классическая форма чашки-тюльпан. Белизна тонкого фарфора сочетается с кобальтовым крытьем и золотыми отводками. Главным акцентом выступает круглый медальон с изображением пейзажей Летнего сада, памятников и ваз (рис. 53). Классицистические мотивы будут часто появляться и в фарфоре более позднего – ленинградского периода. Однако впоследствии, уже в советском Ленинграде завод окажется открыт новым эстетическим категориям и станет одним из основных площадок поиска нового ленинградского стиля.

Кроме имперского влияния достаточную роль в самоопределении ленинградского фарфора сыграют отзвуки «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Влияние их проявится в расширении колористической гаммы произведений, а также в тематической наполненности.

В качестве примера можно привести фарфоровую статуэтку «Балерина Карсавина в балете Стравинского “Жар-птица”» (1922 – рис. 122). Статуэтку отличает крайнее изящество пластики и выразительная роспись. При всем богатстве колористических и орнаментальных отношений в произведении преобладает сдержанная элегантность и отсутствует нарочитая узорность.

Классический танец стал зримым воплощением высоких, элитарных форм петербургской культуры, которые впоследствии будут выражены в формах декоративно-прикладного искусства ленинградских мастеров.

О. С. Сапанжа в статье «Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов» отмечает важную для понимания специфики ленинградского стиля особенность: «Феномен советской фарфоровой пластики вполне отражает именно эту стратегию и представляет интересный материал не только для изучения эволюции сюжетов, тем и технического мастерства, но и демонстрирует важную тенденцию включения новых художественных образов

“высокого искусства” – литературы, балета, драматического театра – в пространство повседневности»²⁴⁷.

Ярче всего балет как неотъемлемая часть нового культурного кода проявился в образах мелкой пластики. Иная, отличная от рассмотренной выше статуэтки, изображающей Т. Карсавину в роли Жар-птицы, эстетика транслируется в произведениях Е.А. Янсон-Манизер («Г.С. Уланова в концертном номере “Умирающий лебедь”», 1950-е – рис. 123) и В. И. Сычева («Умирающий лебедь», 1950-е – рис. 12), «Болеро». 1960-е – рис. 45). Основным выразительным приемом здесь выступает непосредственно пластическое решение, демонстрирующее гибкость и легкость балерины, в то время как роспись предстает в более сдержанном и лаконичном ключе. Однако представляется возможным проследить общие эстетические и тематические точки соприкосновения в данных произведениях. Часто художественно-образное решение вообще исключает роспись, оставляя только «белье».

Помимо широко известных примеров мелкой пластики образы балета и театров Петербурга возникали в росписи сосудов. Ваза А. Лепорской «Премьера» (1981 – рис. 31) представляет собой аллгорию искусства театра: театральные занавесы и музыкальные инструменты венчают тулово и сопровождаются обильной позолотой и пурпурной кистевой росписью.

Особый визуальный код, присущий Петербургу-Ленинграду, можно проследить и в агитационном фарфоре. Художники-авангардисты К. Малевич, Н. Суетин и И. Чашник обратились именно к фарфору как основе для трансляции собственных эстетических идеалов и развития супрематизма в искусстве в силу относительной свободы в реализации замыслов именно в пространстве декоративного искусства²⁴⁸. «Государственный фарфоровый завод, находившийся в ведении Наркомпроса, являлся своеобразным опытным полем для художников, благодатной почвой для новаторских художественных идей и принципов, “для

²⁴⁷ Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Искусство Евразии. 2019. № 1. С. 64.

²⁴⁸ Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда. С. 9

новых посевов и новых культур» – слова Т. В. Кузмеровой о работе художников на ИФЗ²⁴⁹. То формально-беспредметное, что в «низком искусстве» фарфора можно было определить как условный эскапизм, в живописи воспринималось как откровенный вызов. «Ведя борьбу с абстракционизмом как с бессмысленным и вредным течением станкового искусства, следует сказать о возможном его использовании в декоративно-прикладном искусстве» – слова Н. В. Жукова в статье 1959 г. «Искусство и современность»²⁵⁰.

Чистота формальных отношений, выразительность цветового кода, выделение самостоятельной роли белого фарфора в ткани произведения станут основными выразительными ценностями для художников «современного стиля». «Супрематизм с его опытом цветописи не противоречил природе фарфора как материала, не разрушал конструкцию вещи. Фарфор оказался прекрасным материалом и для объемного супрематического формообразования»²⁵¹. Содержательный же элемент во многом изменит вектор развития, сохранив, однако, определенную параллель – избавление языка декоративного искусства от излишней нарративности и очищение визуальных отношений в произведении. Постепенно фарфор, главной функцией которого была утилитарная, становится полноправным элементом системы высокого искусства, которое также имеет возможность тиражирования, а значит, становится прекрасной площадкой для трансляции новых идейных ориентиров.

Восприятие А. Киселевым, Т. Федоровой и Л. Сморгонем супрематизма в фарфоре во многом определялось эстетическими координатами, заложенными во время обучения в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной. Мастера получили образование как скульпторы – именно оно во многом определило характер их творческих поисков в фарфоре: понимание выразительной силы чистых форм, необходимое и достаточное обращение к цветовому декору, архитектурность в построении художественного

²⁴⁹ Кузмерова Т.В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 7.

²⁵⁰ Декоративный минимализм: «оттепель» в советском фарфоре. С. 24

²⁵¹ Декоративный минимализм: «оттепель» в советском фарфоре. С. 8

образа. Также немаловажно, что «вероятней всего, проводником в мир абстракционизма для А. Киселева стал один из учеников К. С. Малевича – В. Стерлигов, разработавший на основе супрематизма новый прибавочный элемент»²⁵². Совокупность данных факторов определила направление творческих поисков мастеров в авторских художественных фарфоровых произведениях.

Впитанные мастерами эстетические ориентиры впоследствии нашли изящное и крайне созвучное «оттепельному» фарфору ленинградского стиля выражение, что ярко прослеживается на примере корпуса работ. В фарфоре А. Киселева, Т. Федоровой и Л. Сморгона насыщенность и активность авангарда приглушается ленинградской сдержанностью и определенной элегантностью. Показательным примером выступают реминисценции беспредметно-геометрической направленности супрематистов в решении мелкой фарфоровой пластики – женских фигур, выполненных А. Киселевым. Так, колористическое решение лаконичной фигуры «Девушки с книгой» (1960-е – рис. 124) основано на примате линии перед цветом. Цвет в данном случае выступает акцентом, поддерживающим графическую тектонику. Центральным аккордом выступает белизна фарфора с единичными поддержками красных и серых полос. Резкие прямые линии задают необходимый контраст плавным мягким изгибам формы.

«Девушка с синими волосами» А. Киселева (1964) представляет собой схожее художественно-образное решение (рис. 125). Полупрозрачные желтые и синие светонесущие краски на пространстве белого фарфора сочетаются в фигуре с четкими черными графическими линиями на платье и белой графикой прически. Тонкая графика в данном случае задает ритмическую организацию произведения. Необычна и трактовка лица девушки: отсутствие графической разработки в угоду чистым цветовым отношениям, преувеличенной контрастности. Характер колористического отбора совпадает с цветовым кодом ленинградского стиля, тяготеющего к синим, желтым и черным цветам в сочетании с пространством

²⁵² Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966. М.: БуксМАрт, 2021. С. 139

белоснежного материала. Плавность и чистоту линий также можно трактовать как синтез «ленинградского» и супрематического искусства.

Возможно, провести визуальные параллели фигурки с двумя произведениями Н. Сутина: «Тарелка с супремами» (1920-е) и «Тарелка 1929» (рис. 126). Геометрическая конструкция в произведении А. Киселева обретает антропоморфное выражение. Как и в предыдущем случае, можно увидеть определенное смягчение и «приглушение» исходного произведения.

Почти полвека спустя супрематические поиски обрели новую жизнь в искусстве времени оттепели. К рассматриваемому корпусу произведений относится и «Асфальтоукладчица» (1960-е) А. Киселева (рис. 79). Четкую вертикаль женской фигуры словно крест пересекают горизонтальные линии

Творческие решения А. Киселева отличаются редкое изящество, чувство материала и ценное для художника умение добиваться максимальной выразительности наименьшими необходимыми средствами. Нельзя отрицать, что важную роль в формировании художественного своеобразия творчества А. Киселева сыграло именно глубокое осмысление наследия советского революционного фарфора 1910–1930-х гг.

В творческих поисках Л. Сморгона также отчетливо прослеживается влияние супрематизма. Интересным представляется обращение к реминисценциям авангарда в мелкой анималистической пластике. Фигурка «Лиса» (1960-е – рис. 127) транслирует идеи супрематизма сразу в двух плоскостях – колористическом решении и характере пластики. Острые углы вертикалей поддерживаются плавной дугой нижней части фигуры, создавая ощущение динамики и непрерывного развития формы в пространстве. В колорите присутствуют три доминанты: белый, черный и достаточно характерный насыщенный оранжевый искусства авангарда. Ритм цветowych пятен развивается через графическую геометрию: длинная полоса насыщенного оранжевого, условно обозначающая шубку лисицы, пространство белого и черный акцент, создающий нарастающее движение путем облегчения количества черного от низа к верху фигуры.

«Продолжением композиционного построения фарфорового объема по непрерывной линии становится созданная в 1961 году Л. Сморгонем парная группа «Горностаи» (1960-е) [...] Как и в случае с лисой, автор в характерной манере делает героев животного мира удлинёнными, контрастно расположенными по вертикальной и горизонтальной осям» (рис. 128). Тектоника пространства обретает новые смыслы через анималистическую пластику.

В диптихе Л. Сморгона (форма А. Дегтярева) «Разговор» (1956) «Склячницы» и «Сплетницы» (рис. 129) взятые за основу геометрические конструкции сглаживаются антропоморфными изгибами рук, делая пластическое решение более изящным. Основной выразительной доминантой выступают объёмы юбок. Юбка «Склячницы» разрабатывается путем наполнения белого пространства фарфора рапортным орнаментом из абстрактных дуг, приглушенного красного, желтого и черного цвета. Обрамлением орнамента выступают черные горизонтальности блузки и обуви. Фигура же «Сплетницы» решена условно названным «обратным приемом». Юбка акцентируется графической разработкой вертикалями черного цвета разной толщины, а юбка и обувь представлены в характерном для супрематизма оранжево-красном цвете с небольшими черными акцентами. За счет подобной трактовки в скульптурной композиции четко прослеживается горизонтальное членение объёмов, а чередование колористических акцентов определяет динамическое развитие произведения в пространстве.

Творческие поиски Т. Федоровой в определенной мере также обусловлены реминисценциями революционного авангарда в фарфоре. Как и А. Киселев и Л. Сморгон, Т. Федорова оканчивает факультет монументально-декоративной скульптуры Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой и приступает к работе в фарфоре уже после его окончания. В контексте рассматриваемой темы представляется интересным обратиться к фарфоровой статуэтке «Чаепитие» (1960-е – рис. 130). Сюжетное наполнение произведения далеко от супрематических поисков мастеров авангарда, да и в полной мере к кругу тем «современного стиля» не вполне относится, однако впечатляет именно своим формальным строем. Визуальные параллели

просматриваются как в работе с объемом, так и в колористическом отборе. Горизонтальный подиум венчают две вертикали, в которых явственно проглядываются треугольные массы, и в дополнение к ним – небольшой уравнивающий объем в виде чайничка, усложняющий композицию и задающий общий ритм. Палитра произведения состоит из трех контрастных цветов: оранжевого, белого и черного. Цветовые пятна формируют внутри формы еще одну геометрическую конструкцию. Условно схожий колористический отбор и композиционный поиск можно отметить в сервисе Н. Чашника «Супрематизм». Как и в ранее рассмотренных произведениях, авангардный оригинал здесь переживает осмысление, по своим эстетическим качествам присущее ленинградскому стилю.

В композиции и росписи статуэтки Т. Федоровой «Переезд» (1960-е) легкость и воздух «оттепельного» фарфора сочетаются с тектоникой революционного фарфора: ярко-выраженное диагональное движение, практически монументальная поза внезапно, даже парадоксально сочетаются с невесомостью платья и нежной юностью девочки (рис. 131). Также контрастны и цветовые акценты, изящно расставленные в ключевых точках композиции.

А. Киселев, Л. Сморгон и Т. Федорова – самобытные художники, чьи эстетические идеалы во многом были заложены во время обучения в Ленинградском художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной. Обучение в скульптурных мастерских позволило им глубоко понять законы работы с формой, тектонику и конструктивную убедительность композиций. На творческие поиски мастеров во многом оказал влияние революционный авангард, органично соединившийся с развитием «современного стиля» и влиянием «оттепели». Осмысля художественное наследие К. Малевича, Н. Сутина и И. Чашника, мастера смогли интерпретировать выразительные особенности русского авангарда в фарфоре и органично транслировать их в собственные авторские произведения.

В характере реминисценций можно отметить свойственные ленинградскому стилю черты: большая лаконичность, внимание к «воздуху белого», изящность

трактовок и достижение максимальной выразительности минимальными средствами. Необходимо отметить, что взаимосвязь русского авангарда и советского фарфора периода «современного стиля» является в большей мере формальной, чем содержательной, обращенной к обновлению художественного языка фарфора.

Постоянное обращение к образам города ярко проявилось и в художественном фарфоре. Единичные включения образов города, сочетающих имперские дворцово-парковые мотивы и советские символы, начинают появляться уже в конце 1930-х гг. Одним из наиболее характерных примеров является сервиз «Петербург. Петроград. Ленинград» (1937 – рис. 2). «Классической строгостью образ Ленинграда отличается в росписи сервиза “Петербург, Петроград, Ленинград” (1937), выполненной М. А. Брянцевой. В овальных медальонах художник помещает изображения Смольного, виды на здания Биржи и Исаакиевского собора, Адмиралтейства, Петропавловской крепости. На другой стороне предметов – изображения советских эмблем и символов (серпа, молота, шестерни, колоса, дубовой ветви, книги с надписью: “Ленин”) в различных комбинациях»²⁵³. При сохранении средств выразительного языка, характерных для классицистического искусства Петербурга, содержательный аспект начинает активно дополняться новыми формами.

Примером иного понимания, условно названного «классического», принципа работы с фарфором выступает ваза «Блокада Ленинграда» (1943 – рис. 61). Чистую лаконичную форму вазы белого фарфора заполняет панорамное изображение архитектурных пейзажей блокадного Ленинграда и темных беспокойных Невских вод. Пейзаж раскрывается через сближенные припыленные оттенки синих, серых и коричневых красок. Лучи, прорезающие городское небо, создают нервный динамичный ритм, проходящий через всю форму. Нижняя часть вазы декорирована овальными медальонами с нарративными сценами жизни в окруженном городе.

²⁵³ Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов. С. 236–254.

Главным контрастным акцентом выступают алые ленты, окружающие основные объемы изображений.

Совершенную иную форму осмысления истории города демонстрирует А. Киселев, создавший в 1950-е годы шкатулку со львом (рис. 29). Здесь отсутствует прямое обращение к теме войны, однако на этом фоне еще более щемящее-лиричным становится образ белоснежного льва и тонкой золотой линии решетки моста.

Образы города всегда были важной частью произведений декоративного искусства, однако в 1950-е – 1960-е гг. символы Петербурга-Ленинграда переживают активную эстетическую трансформацию в рамках «современного стиля». В 1960-е гг., в отличие от произведений 1930-х гг., отсутствуют прямые аналогии с прославлением побед и завоеваний.

Одним из наиболее востребованных и актуальных мотивов изобразительного, декоративного и промышленного искусства становятся новостройки. Однако даже среди домов молодого Ленинграда проглядывают исторические корни. Эталонным образцом подобного взаимодействия являются предметы сервиза «Ленинград строится» (1966) (рис. 1). Ангелы Ростральных колонн и силуэты зданий Адмиралтейства, намеченные тонкими линиями, обрамляют массивы новых домов и строительные краны. Разнородные элементы объединены монохромным колоритом, сочетающим синие и голубые оттенки и лаконичным условно-выразительным языком трактовки образов. Одним из наиболее выразительных элементов сервиза является ваза «Ленинград строится» (рис. 4). Предельная сдержанность выразительного решения и строгость линии служит поддержкой идейно-содержательного наполнения. Несмотря на все большее развитие Ленинграда основой его все также остается Петербург, чей образ сосредоточился в изображении классического здания с портиком.

Индустриальные мотивы также раскрываются в сервизе Э. Криммера «Синяя сеточка» (1965 – рис. 132). Роспись в духе неоконструктивизма создает ощущение натянутых проводов электропередачи. Художественный образ усиливается нарочитой простотой и геометрией колористического и графического решения.

Главным примером ленинградского стиля, несомненно, является «визитная карточка» завода – сервиз «Кобальтовая сеточка» (1940-е – рис. 60). Глубокая метафоричность при четком отборе средств условного языка воплощает суть ленинградского стиля.

Активно использовались и негласные символы Ленинграда: многочисленные решетки, мосты, парки и сады. Все произведения также отличает колористическая сдержанность, лаконичность форм и определенная метафоричность. В качестве примера можно привести ансамбль «Летний сад» (1960-е – рис. 30), флакон к 50-летию Революции (1967 – рис. 55) и шкатулку «40 лет Октября» (рис. 54).

Летний сад является одним из неоспоримых городских символов – обустроенный еще Петром I в новой имперской столице, он не терял своей значимости и являлся излюбленным местом и у жителей Ленинграда. В ансамбле флаконов и пудреницы («Летний сад» – рис. 30) автор не использует вариант натуралистичных пейзажных зарисовок в медальонах, а обращается к символическому наполнению образа Летнего сада. Четкие грани формы подчинены единому цельному объему. Колористической доминантой выступает пространство белого фарфора, в качестве цветового и тонового акцента выступает кобальт и позолота. Основным формам вторят гирлянды дуг, объединяющих мотивы невских волн, дворцового убранства и цветочных лепестков. Нижнюю границу формы также отделяет кобальтовый пояс, сохраняющий ритмические отношения произведения. Главным акцентом выступает позолоченная крышка и элемент решетки Летнего сада, решенный в лаконичном графическом ключе. Общее сюжетное развитие композиционного решения представляет собой вертикаль чередующихся полос реки и воздушно-паркового пространства.

Сюжетное наполнение и графическое решение флакона, выпущенного к 50-летнему юбилею Революции, отличается от рассмотренного выше ансамбля, однако в основе своей опирается на идентичные принципы. Первой точкой совпадения является цветовое решение произведения – сочетание белого и различных оттенков синего является одной из главных выразительных особенностей ленинградского стиля. В данном произведении в отличие от

ансамбля «Летний сад» отсутствует золочение, что создает иной эмоциональный окрас образа. Четкий лаконичный объем, выраженное тулово, сильное горловое сужение и выраженный колпачок определяют пластический ритм декора. Примечательным является отсутствие явных визуальных отсылок к столь значимому для времени событию: единственным указателем на фактическую дату является число на оборотной стороне флакона, в то время как основным декоративным элементом выступает условно решенный пейзаж стрелки Васильевского острова. Подобная метафоричность и сдержанность в осмыслении темы крайне свойственна эстетическому коду ленинградского стиля.

Аналогичное решение можно рассмотреть и в шкатулке А. Киселева «40-летие Октября». Гладкая округлая форма дополнена фигуркой адмиралтейского фрегата на крышке. Центральным элементом декора выступает изображение Исаакиевского собора и залпов салюта над ним. При ближайшем рассмотрении становится понятно, что залпы салюта формируют римские цифры «XXXX», обозначающие юбилейное событие. Таким образом, изображение становится не просто констатацией значимой даты, а неким кодом, решенным с высочайшей степенью изящества. Колористическое решение произведения противоположно трактовке флакона к 50-летней годовщине: белый цвет в данном случае оттенен только позолотой.

Тяготение к лаконичным формам и сдержанным колористическим отношениям стало отличительной чертой ленинградского фарфора. Рассмотрим приметы ленинградского стиля в творчестве Анны Лепорской на примере ряда эталонных произведений мастера. Таким примером, раскрывающим эстетические предпочтения автора, созвучные ленинградскому стилю, являются белые вазы «Березка», «Осень», «Нюхотки», «Лилия» (1960–1969 – рис. 133, 134). Вазы представляют собой простые геометрические пустотелые объемные формы, главным аккордом в которых выступает форма как самоценность. Точные, чистые линии, уравновешенность и соразмерность объемов создают ощущение особой гармонии. Разработка формы, с одной стороны, отчасти напоминает архитекторы 1920-х гг., а с другой – обращена к осмыслению архитектурного пространства

Ленинграда. Элегантность силуэтов подчеркивает отсутствие росписи и чистая белизна. Свойственные ленинградскому стилю лаконичность, сдержанность и отсутствие активной декоративной разработки в угоду чистоте формальных отношений в полной мере проявляются в вазах Анны Лепорской.

Анализируя белые вазы со стороны эволюции городской идентичности, можно отметить обращение к классицистическим и ампирным формам и пропорциям, последующую их интерпретацию в ключе современного стиля 1960-х гг., выраженную в смягчении линий, упрощении силуэта и своеобразном колористическом аскетизме. Вазы являлись одним из основных предметов творческого интереса художницы и пространством активных размышлений. В 1978 г. в Ленинградском отделении союза художников прошла персональная выставка Анны Лепорской. Неслучайно именно белым вазам было отведено ключевое место в экспозиционном пространстве.

Вазы «Баранчик» и «Оленек» (рис. 134) представляют собой зооморфные сосуды. Выразительное исполнение ваз решено с присущей ленинградскому стилю метафоричностью. В средствах художественного языка отсутствует прямая изобразительность: лаконичные плавные объемы дополнены декоративной обработкой ручек, представляющих символический рассказ о характере животного-сосуда. Примечательно также колористическое решение: нетронутая белизна фарфора оттенена позолотой, вторящей дворцовым архитектурным ансамблям.

Показательным примером поисков ленинградской идентичности является растительная серия сосудов А. Лепорской: «Нарцисс», «Рябина», «Гладиолус» и др. (рис. 135). Художественный язык мастера содержит метафорические осмысления сюжета, а формы сообщают наиболее органичные растению изгибы и линии. В данном случае, как и в рассмотренных выше, колористическое монохромное решение служит лишь поддержкой основной идее, воспевающей красоту чистой формы. Цветовые предпочтения раскрываются через сдержанную благородную палитру: белые, голубые, синие, охристые оттенки. В определенном смысле

искусство Анны Лепорской можно обозначить как мост между классическим наследие Петербурга и авангардом нового Ленинграда.

Отдельного внимания заслуживают сервизы Анны Лепорской, выполненные с присущей мастеру элегантностью и развитым чувством гармонии. Сервизам художницы свойственна ансамблевость, находящая отражение в изображении улиц Петербурга-Ленинграда. «Формы, созданные Анной Лепорской, отличает классическая строгость и ясность, безукоризненность пропорций, которая сочетается у нее с мягкостью и плавностью линий» – так характеризуются особенности художественного языка мастера в каталоге «Декоративный минимализм: “оттепель” в советском фарфоре»²⁵⁴.

Крупные парадные сервизы прочно ассоциируются с придворной жизнью и императорским Петербургом. На Императорском фарфоровом заводе создавались праздничные и «вседневные» сервизы для членов царской фамилии и иных высокопоставленных лиц. Перед ленинградскими мастерами, занимающимися разработкой сервизов, стояла достаточно сложная задача: сохранение богатых традиций Императорского завода и вместе с тем переосмысление пластических и смысловых особенностей сервиза. При разработке фарфорового сервиза художникам необходимо было учитывать как эстетические, так и функциональные особенности будущего произведения. Ориентируясь на лозунг «Искусство в быт», мастера фарфоровых заводов Ленинграда старались создать более органичные простому ленинградцу формы, уменьшить количество предметов сервиза, исключив некоторые элементы за фактической ненужностью в обыденной жизни, однако сохранив внутреннюю петербургскую элегантность.

Показательным примером являются сервизы со знаковым для города названием «Нева-1» и «Нева-2». Формы были разработаны автором в 1960-х гг., в период «оттепели». «В дизайне новых фарфоровых форм нашла отражение тенденция к “борьбе с излишествами”»: скульпторы отказались от лепных, рельефных украшений и сложных силуэтов, характерных для послевоенного

²⁵⁴ Декоративный минимализм: «оттепель» в советском фарфоре : каталог выставки / Гос. Эрмитаж ; авт. ст.: И.А. Шик, И.К. Майстренко. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. – 187 с. – (Поднесение к Рождеству).

декоративно-прикладного искусства»²⁵⁵. Доминантой сервиза «Нева» выступает заварочный чайник. Для разработки формы были использованы крупные объемы, решенные с геометрической ясностью. Углы всех форм смягчены, создавая впечатление некой текучести и плавности изгибов. Яркое выраженное горлышко чайника, сливочник и сахарницы вытягивает силуэт, задавая вертикаль. При этом чайные чашки решены в ином ключе. При сохранении пластических отношений и характера трактовки формы общее решение силуэта стремится к горизонтали, задавая общий ритм сервиза. Преобладание горизонталей и нескольких вертикальных движений представляет возможность провести параллели с архитектурной организацией Ленинграда. Наиболее ярко все гармонические качества формы раскрываются на образцах сервиза, не покрытых росписью. Именно белый цвет наиболее полно раскрывает эстетику произведений Анны Лепорской. Белизна фарфора в данном случае выступает как самостоятельный стилеобразующий элемент.

Кофейно-десертный сервиз «Ленинградский», разработанный в 1960 г., представляет собой еще одну вариацию осмысления города как аллегии в фарфоре (рис. 136). Подчеркнутая стройность вертикальных силуэтов, резкие членения форм, скругленные углы. Особый интерес представляет разработка формы графина. Данная форма использовалась в разработке нескольких сервизов, но в контексте настоящего исследования особо примечателен именно монохромный белый вариант.

В развитии ленинградского стиля в художественном фарфоре Ленинграда можно выделить два направления, в целом свойственные искусству советского фарфора: первое – интерьерная фарфоровая пластика, пережившая колоссальный взлет в 1950–1960-е гг., и посуда – сервизы, сосуды, тиражи которых постоянно увеличивались в связи с ростом городского населения. И потребность в разработчиках форм и росписей на предприятиях отрасли постоянно нарастала.

²⁵⁵ В дизайне новых фарфоровых форм нашла отражение тенденция к “борьбе с излишествами”: скульпторы отказались от лепных, рельефных украшений и сложных силуэтов, характерных для послевоенного декоративно-прикладного искусства. С.

Фарфоровые произведения делятся на выставочные штучные образцы, эталоны для тиражей и непосредственно тиражируемые образы, однако сама специфика производства фарфора, требующего соблюдения четкого промышленного цикла, определила его главенствующее (наряду с текстилем) место в структуре советской художественной промышленности.

Среди выразительных особенностей художественного языка ленинградского стиля в художественном фарфоре можно отметить: преимущественное использование чистого белого фарфора; предпочтение сдержанного колорита – оттенков синего, серого, алого, акцентную позолоту и цировку; приоритет ясности формы над декором и использование декора как поддержки основных объемов (более явно – после 1960-х гг.).

Одной из центральных тем в художественном фарфоре выступает обращение к городским и пейзажным мотивам, символам города, балету и театру. Однако в неменьшей степени художники тяготеют к метафоричным абстрактным произведениям, аллегориям.

Художники-фарфористы Ленинграда могут быть распределены по трем группам согласно хронологическим рамкам ленинградского стиля, выделенным в первой главе:

- предпосылки формирования стиля: С. Чехонин, Н. Суетин, А. Щекотихина-Потоцкая, В. Фрезе, А. Воробьевский, Н. Данько;
- расцвет стилевой идентичности: А. Лепорская, Е. Янсон-Манизер В. Сычев, А. Киселев, Л. Сморгон, Т. Федорова, С. Яковлева, Е. Кубарская, Э. Криммер, Т. Беспалова-Михалева, В. Городецкий Н. Славина;
- период интернационализации стиля и стилевые реминисценции: А. Ларионов, С. Соколов, Н. Петрова, Т. Чарина, Т. Афанасьева, Г. Шуляк, Н. Троицкая, О. Матвеева. Основной период творчества данных художников находится за пределами хронологических рамок исследования и требует более пристального изучения.

Среди ключевых институций, повлиявших на развитие художественной керамики в Ленинграде, необходимо назвать:

- Кафедру художественной керамики и стекла, где наряду с изучением непосредственно керамики и стекла происходила работа с фарфором: обучение отливке, росписи. На кафедре в разные периоды работали художник по фарфору Н. С. Кочнева – автор многократно переизданного учебника «Роспись по фарфору»; Н. Е. Гущина, с 1957 по 1963 г. работавшая живописцем по фарфору на ЛФЗ.
- Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова и Ленинградский завод фарфоровых изделий – на предприятиях создавался и массовый тиражный, и авторский фарфор, включая мелкую и крупную фарфоровую пластику, что обеспечивало постоянный диалог этих сфер и поиск возможностей добиться большей сложности и выразительности штучных вещей в тираже.

2.3. Ленинградский стиль в искусстве художественного стекла²⁵⁶

Истоком традиций ленинградского стиля в художественном стекле по праву можно считать Императорский завод художественного стекла, впоследствии присоединенный к Императорскому фарфоровому заводу, и Зеркальные мастерские Петроградского стекольного промышленного общества. Впоследствии эстетические ориентиры Ленинградского завода художественного стекла в определенной мере станут переосмыслением и в то же время продолжением «имперского наследия».

Обращаясь к кругу произведений начала XX в, не сложно увидеть истоки последующих исторических реминисценций. Основное место отводилось произведениям из прозрачного бесцветного стекла или хрусталя. Разработка форм тяготела к изяществу и некоторой перегруженности элементами, характер форм преимущественно был представлен классицистическими или ампирами мотивами. В качестве примера можно привести малую настольную вазу на пьедестале П. Красновского (1914 – рис. 137) из собрания Государственного Эрмитажа.

В контексте анализа петербургских истоков развития ленинградского стиля интересным представляется обращение к творчеству Р. Т. Вильде – мастеру декоративного искусства, начавшему путь в имперском Петербурге и продолжившему его уже в новых революционных и позже советских реалиях. Ваза «Восточный цветок» демонстрирует своеобразие творческой манеры художника в контексте времени (рис. 138).

Сложное гранение, свойственное стеклу XIX в., сочетается с плавными контурами формы, присущими более поздним периодам развития художественного

²⁵⁶ Материалы параграфа изложены в статье:

1. Степанова, Д. Г. Влияние прибалтийского искусства на художественный язык декоративного искусства Ленинграда // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2021. № 4. С. 74–81.

стекла. Важно отметить, что понимание гармонии формы, наблюдаемое в обоих вышеназванных примерах, несмотря на различия, присуще ленинградскому стилю.

В художественном стекле ленинградского стиля достаточно ярко выражена линия преемственности традиции Петербург-Ленинград, обогащенная при этом как внешними течениями, включая прибалтийское и скандинавское искусство, так и внутренними факторами, обусловленными спецификой развития художественного образования и актуальным историко-культурным контекстом. В произведениях представителей ленинградской/петербургской школы стеклоделия органично сочетаются традиции и новации, сформировавшие в художественном стекле узнаваемое лицо ленинградского стиля.

Мастера Ленинградского завода художественного стекла опирались на исторические корни петербургского стеклоделия и при этом демонстрировали самостоятельность в выборе выразительного языка произведений. Основными стилеобразующими ориентирами, демонстрирующими принадлежность к ленинградскому стилю, выступали колористические предпочтения (сдержанные палитры оттенков синего, серого, алого), чистота форм и пластических отношений в решении произведений, работа с материалом как с самоценностью. Использование сложных метафор и аллюзий оставалось в большей мере в пространстве авторских выставочных произведений, но визуальный код ярко считывался и в дизайне тиражного стекла.

С 1940 г. Ленинградский завод художественного стекла возглавляла Вера Мухина, чье творчество сыграло одну из ключевых ролей в развитии ленинградского стеклоделия. Одним из основных направлений творчества Веры Мухиной была скульптурная пластика. В вариациях стеклянных скульптур мастера постепенно оформлялось присущее ленинградскому стилю изящество, точность форм и, главное, крайне обдуманный и строгий отбор необходимых средств выразительности.

«Женский торс» (1951 – рис. 139) и «Голова девушки» (1957 – рис. 140) – монолитные формы из стеклянной массы, сохраняющие свежесть первого впечатления и в полной мере раскрывающие качества, исконно присущие

материалу. Данный аспект являлся одним из основных ценностных ориентиров для ленинградских мастеров.

Искусство Веры Мухиной в большей мере обращено к созданию уникальных единичных произведений, хотя у нее, несомненно, присутствовал и опыт в производстве тиражных вещей. Например, ваза «Лотос» (рис. 141), четкая геометрия линий которой сочетается с точно найденным нежным цветовым решением, стала эталоном для широкого производства.

Среди бесспорных достижений Веры Мухиной в области стекольной промышленности необходимо назвать ее участие в разработке сульфидно-цинкового стекла, позволившего варьировать прозрачность и оттеночный ряд предметов от дымчатого до молочного, имитировавшего фарфор, и в создании технологии сelenового рубина, а также способа моллирования стекла.

Существенное влияние Вера Мухина оказала и на организацию работы художника по стеклу на производстве. Художник разрабатывал форэскизы и эскизы будущего произведения, затем вступал в непосредственное взаимодействие с мастером, участвовал в пробных выдуваниях, варьировал стеклодувные приемы и изучал технологические тонкости. Мастер же становился непосредственным участником создания эталона, влияющим на его конечный облик. Таким образом, формировался неразрывный тандем художник-мастер.

Борис Смирнов присоединился к коллективу мастеров Ленинградского завода художественного стекла в 1948 г. в возрасте 45 лет. На тот момент за спиной художника находился разноплановый опыт работы архитектором, иллюстратором, театральным художником. Борис Смирнов получил архитектурное образование в Академии художеств в Ленинграде. Совокупность данных факторов определила специфику творческого почерка мастера в художественном стекле. Б. Смирнов олицетворяет синтез изящных и прикладных искусств, отличающий ленинградский стиль. Он также работал с художественным конструированием в оптическом приборостроении и на оформлении выставок.

Произведения Бориса Смирнова отличает ярко выраженная тектоничность, четкое членение форм сопровождается в его работах с плавностью общего силуэта.

Например, композиция «Стеклодувы» (1961 – рис. 41) представляла собой программное произведение, объединившее эстетические координаты ленинградского стиля 1960-х гг. Специфика проявляется как в сюжетном решении, так и в отборе выразительных элементов.

Борис Смирнов во многом опередил свое время. Одной из самых революционных идей выступило создание неутилитарного сервиза «Праздничный стол» (1967 – рис. 142). Произведение состояло из 175 элементов, демонстративно отрицающих утилитарную функцию.

Также антиутилитарны и декоративные композиции «Балет на льду» (1971 – рис. 143) и «Танцующая пара» (1957 – рис. 144). Смирнов использует традиционные для функционального стекла формы (бокалы, рюмки, вазы) и меняет их сущностные характеристики, ставит вверх дном, соединяет несколько форм в одну и дополняет деталями для достижения антропоморфного образа.

Как и многих художников 1950–1970-х гг., Б. Смирнова интересует возможность репрезентации в стекле сложных фигуративных композиций. Сложность подобных работ заключается в поиске такого выразительного решения, которое, с одной стороны, раскроет сюжетную или метафорическую линию, а с другой – не разрушит форму излишней иллюзорностью. Показательны в этом контексте кубки «Баскетбол» (1971 – рис. 145), в которых художнику удалось найти композиционное решение очень органичное выбранной гутной технике моделирования композиции.

Борис Смирнов, как и Борис Мигаль, совмещал творческую и производственную работу с преподаванием: с 1946 по 1948 г. он преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, руководил кафедрой художественного стекла и пластмасс в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной с 1952 по 1955 г. Синтез собственной практической работы и педагогической деятельности позволил ему готовить профессиональных художников, ориентированных на актуальные проблемы и запросы художественной промышленности, и транслировать эстетические идеалы ленинградского стиля и «мухинской школы» в тиражное производство.

Екатерина Яновская, являвшаяся главным художником Ленинградского завода художественного стекла в период с 1952 по 1975 г., была выпускницей Московского института прикладного и декоративного искусства. Иная, отличная от «мухинской» школа дополнила и обогатила художественно-пластический язык ленинградского стеклоделия. Произведения обрели большую цветность, свободу линейных решений.

В собственном творчестве Екатерина Яновская обращалась к не самым характерным для ленинградского стиля мотивам, народным истокам декоративного искусства. Ярким образцом выступает композиция «Русь» (1976 – рис. 146), представляющая собой алые графины, напоминающие своими силуэтами и пластическими объёмами русские храмы, и колокола-сувениры из бесцветного и цветного хрусталя с широкой и алмазной гранью.

Однако стилистические ориентиры ленинградских художников завода также оказали влияние на художественный язык произведений Яновской. В качестве примера можно привести декоративную вазу «Маяк» (1977 – рис. 147) и винный набор «Жёлудь» (1965 – рис. 148), обращенные к новой эстетике «современного стиля» и созвучные идее «искусства в быт». Неожиданные колористические решения, сочетание гладкого и граненого стекла не разрушает, а скорее, дополняет гармонию объектов.

Во время работы в должности главного художника Екатерина Яновская собрала на ЛЗХС художников, которые во многом определяют развитие ленинградского стиля и советского стеклоделия в целом. Все имена перечислить невозможно, но среди них нельзя не отметить Акнуния Аствацатурьяна, Хелле Пыльд, Лейду Юрген, Пильви Ойямаа.

Творческий путь Акнуния Аствацатурьяна был сложен и многосоставен: Художественное училище им. М. Б. Грекова в Ростове-на-Дону, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной, завод «Восстание» в Новгородской области и затем Ленинградский завод художественного стекла. Именно на ЛЗХС тяга Аствацатурьяна к экспериментам в стеклоделии и талант художника-графика раскрылись в полной мере.

Интерес Аствацатурьяна к стекольному сувениру красной нитью прошел от дипломной работы в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной до открытия целого сувенирного направления в ЛЗХС. В своих произведениях художник активно прибегал к изобразительным мотивам и способам их переосмысления в материалах и техниках декоративного искусства.

В разработке пары фужеров «Виды Ленинграда» (1965) художник использует элегантную утонченную форму, акцентируя внимание на тонкой длинной ножке фужера, выделенной рубиновой линией (рис. 5). Виды Ленинграда в интерпретации мастера выражаются через два архитектурных памятника: Нарвские ворота и Ломоносовский мост. Оба памятника не представляют собой негласные символы Ленинграда и предстают более «интимными» знаками. В решении фужерной группы «ленинградская идентичность» встречается с «петербургским наследием». Подкрепляет данный синтез и графическое, практически «миriskусническое» решение архитектурных элементов.

Через обращение к классицистической эмблеме решен и комплект «Эрмитаж» (1966 – рис. 52). Четкая геометрия объемов прозрачного стекла вазы сопровождается матированными фигурами атлантов, поддерживающих вертикаль сосуда. Пепельница представляет собой квадрат, выполненный из толстого прозрачного стекла, акцентированный матированным изображением кариатиды. Сдержанное технологическое решение фокусирует внимание зрителя на изяществе силуэтов, напоминающих о главном музее города.

Иной характер имеет ваза «Нептун» (1967 – рис. 149). Ее отличает сложный объем, сочетающий внешнюю геометричность и пластику внутренней разработки и выразительный градиент от светлой лазури к глубокому кобальту. Выразительные приемы, свойственные «современному стилю» соединяются здесь с метафорой, присущей ленинградскому стилю.

Интерес к графичной линии гравировки проявляется зачастую в диаметрально противоположных мотивах, составляющих новую ленинградскую идентичность: А. Аствацатурьян одинаково виртуозно представляет решетки парков и ограды мостов (сувенирный бокал «Летний сад». 1967 – рис. 6), и ритмы

конструкций новых магистралей и электростанций (ваза для конфет «ГЭС». 1967 – рис. 150). В произведениях виден особый синтез, который отличает ленинградское художественное стекло: хрустальное гранение и гравировка, будучи атрибутами императорского фарфора, начали служить языком для рассказа о достижениях нового советского времени.

Нельзя недооценить значимость «эстонского круга ЛЗХС» и его влияние на развитие стекольной промышленности. Лейда Юрген, Хелле Пыльд и Пильви Оямаа являлись выпускницами Таллинского государственного института художеств Эстонской ССР (Эстонской академии художеств), обучавшись под руководством знаменитого художника по стеклу Макса Роосма, заложившего основы эстонской школы художественного стекла.

Лейда Юрген в 1952 г. окончила Государственный институт художеств в Таллине, и уже через несколько лет Е. В. Яновская, главный художник Ленинградского завода художественного стекла и сортовой посуды, пригласила ее на работу в Ленинград. Также в течение года (1957–1958) Лейда Юрген преподавала на кафедре художественной керамики и стекла в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной, где транслировала студентам собственное понимание и эстетические идеалы обработки произведений из стекла методом гравировки. Созданная в этот период ваза «Мелодия» (1961) является рубежным произведением Лейды Юрген в смягчении доминирующего прибалтийского «тона» ее произведений и приобщении к монументальному характеру, свойственному ленинградской традиции художественного стекла (рис. 151). Дальнейшее творчество художницы представляло уже органичный синтез прибалтийского, выражающегося в тяге к чистым, простым формам, сдержанному декору, лаконичности и выверенности пропорций, и ленинградского, представленного в осмыслении классицистического наследия Петербурга-Ленинграда, большей монументальности форм и более глубокой метафоричности произведений. Н. В. Воронов и М. М. Дубова в труде «Алмазная грань: рассказ о невском хрустале» отметили группу ваз Лейды Юрген «Волнение» (1970): «...формы их полны внутреннего ритма, основанного на игре

перекликающихся взаимосвязанных объемов»²⁵⁷ (рис. 152). Сочетание рубинового хрусталя, отсылающего к ампирам вазам Петербурга, с крайне современным пластическим осмыслением формы в полной мере отражало двойственность кода творческого своеобразия Лейды Юрген. Сам город также оказывается неиссякаемым источником вдохновения для художника – как, например, в композиции «Старый парк. Посвящается Ленинграду» (1989 – рис. 153).

Произведения Пильви Оямаа мало известны в России. С Ленинградским заводом художественного стекла и сортовой посуды был связан начальный этап ее карьеры, который продолжался всего три года. Творчество Пильви Ойямаа скорее являлось иллюстрацией обратного взаимодействия: воспринятые художницей алмазное гранение и монументальность в формообразовании на Ленинградском заводе художественного стекла и сортовой посуды получили дальнейшее развитие в период ее работы на «Тарбеклаас», привнеся традиции ленинградского завода в эстонскую художественную промышленность.

Творческий путь Хелле Пыльд в Ленинграде был связан с двумя ключевыми институциями: Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем им. В.И. Мухиной, где Хелле Пыльд начала преподавать в 1953 г., и Ленинградским заводом художественного стекла и сортовой посуды, где художница продолжила профессиональный путь с 1960 г. до смерти в 1984 г. Собственное понимание художницей работы с формой наиболее полно раскрылось в интерпретации темы индустриальных достижений Советского Союза. Эталонным примером выступает ваза «Электрификация» (1968 – рис. 154). «Декор, представляющий переплетение опор электропередач, органично входит в структуру и форму вещи, благодаря чему возникает впечатление, что ЛЭП простирается бесконечно далеко, что призвано в художественной форме отразить успехи советского плана электрификации»²⁵⁸.

²⁵⁷ Воронов Н. В., Дубова М. М. Алмазная грань: рассказ о невом хрустале. Л.: Лениздат, 1974. С. 72

²⁵⁸ Спиридонова Ю. В. Эстонский круг художников Ленинградского завода художественного стекла // Художественное стекло: от мастера к музею : сборник докладов научно-практической конференции / Под общ. ред. Ю. В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015. С. 92.

Эстонская этника, преобразованная призмой ленинградского восприятия, воплотилась в декоративной вазе «Баня» (1967 – рис. 155) и кувшине «Вязальщица» (1962 – рис. 156). Показательна также ваза «БАМ» (1976 – рис. 157), демонстрирующая достижения советских инженеров и строителей, осваивающих огромную страну.

Результатом предстает синтез прибалтийского лаконизма и понимания ценности своеобразия материала при сохранении чистоты формы, ленинградской эстетики и смысловой наполненности. Таким образом, через педагогическую деятельность и непосредственную работу на производстве в Ленинграде все три эстонские художницы транслировали собственные эстетические идеалы и принципы работы с материалом, обогащая выразительный компонент ленинградского стиля.

Примечательны вазы и композиции Ольги Киричек, часто метафоричные, наполненные поэтическим смыслом: ваза «Звездные ассоциации» (1988 – рис. 158), «Парк» (1985 – рис. 159) или посвященные Ленинграду – ваза «Город» (1988 – рис. 160).

Все художники ЛХЗС являлись участниками выставок, включая всесоюзные и международные, конкурсов и симпозиумов, где неизменно получали первые премии не только за авторские произведения, но и за образцы для серийного и массового производства. Так ленинградская школа стала ведущей в области художественного стеклоделия. Параллельно с этим все мастера участвовали в выпуске тиражной продукции, посуды, домашнего декора, сувенирной продукции. Таким образом, все самые актуальные творческие находки переосмыслились и воплощались в материально-художественную среду, окружавшую человека в его бытовом пространстве.

В развитии ленинградского стиля в художественном стекле можно выделить два направления: первое – поиск эстетики «современного стиля» в контексте новой ленинградской идентичности и второе – обращение к «имперскому наследию» города и алмазной грани. В целом обе тенденции, как было показано в первой главе, были основой и содержательного и выразительного планов развития

ленинградского декоративно-прикладного искусства. В области поиска средств художественной выразительности первоосновой всегда выступало глубокое понимание сущности материала и возможностей его визуальных выражений.

Среди ключевых выразительных особенностей художественного языка ленинградского стиля в художественном стекле можно отметить: преимущественное использование прозрачного бесцветного стекла и хрусталя; предпочтение сдержанного колорита – оттенков синего, серого, алого; чистоту форм и пластических отношений в решении произведений.

Одной из центральным тем в художественном стекле выступает обращение к городским и пейзажным мотивам. Однако в неменьшей степени художники тяготеют к метафоричным абстрактным произведениям.

Художники по стеклу так же, как и мастера других отраслей декоративно-прикладного искусства, тяготеют к символичности и наполненности образов.

Художников, работающих со стеклом, можно так же, как отмеченных выше художников керамической и фарфоровой отраслей, условно разделить на три группы согласно хронологическим рамкам ленинградского стиля, выделенным в первой главе:

- предпосылки формирования стиля: Б. Смирнов, Ф. С. Энтелис, В. Мухина, Н. Тырса;
- расцвет стилевой идентичности: Е. Яновская, А. Аствацатурьян, Л. Юрген, Х. Пыльд, О. Киричек, П. Ойямаа, А. Остроумов, Ю. Мунтян;
- период интернационализации стиля и стилевые реминисценции: И. Томский, Т. Царева, В. Шевченко, И. Фролов. Основной период творчества данных художников находится за пределами хронологических рамок исследования и требует более пристального изучения.

Среди ключевых институций, повлиявших на развитие художественной керамики в Ленинграде, необходимо назвать:

- Кафедру художественной керамики и стекла, основанную в 1952 г. под названием «Кафедра художественного стекла и пластмасс». Идейный фундамент кафедры и стратегия ее развития были заложены Б. Смирновым,

архитектором и художником по стеклу, и Ф. Энтелисом, технологом высочайшего уровня.

- Ленинградский завод художественного стекла, работа на котором открывала широчайшие технические возможности для художников: на заводе была возможность свободного выдувания, гранения, гравировки, обжига в печах стекла любой толщины и цвета. Художники, работающие в различных цехах завода (например, пескоструйной мастерской), глубоко овладевали техническими тонкостями производства, могли точно согласовать идеи и способы ее воплощения в материале, что напрямую отражалось на качестве и профессиональном уровне авторского творчества и создания заказных тиражных вещей.

2.4. Ленинградский стиль в искусстве художественного текстиля²⁵⁹

В текстильном искусстве ленинградского стиля можно выделить три направления развития: разработка платков/текстильных сувениров, ткачество и создание тканей для тиражирования – объединенных общими эстетическими категориями, определяемыми общностью образовательной платформы и мировоззрением. Тематическое наполнение произведений также можно разделить на две основные группы: обращение к прошлому Петербурга и репрезентацию новой советской городской идентичности Ленинграда. Как будет показано в параграфе, эти общие содержательные основания ленинградского стиля в равной степени проявляются во всех видах декоративно-прикладного искусства.

Истоки ленинградского стиля в текстиле определяют кругом произведений, выпускавшихся текстильными мануфактурами Петербурга, включая Шлиссельбургскую мануфактуру, Северную ткацкую (братьев Гук), Никольскую, Шлиссельбургскую и ситценабивную фабрику акционерного общества «Воронин, Лютш и Чешер». История производств проанализирована М. С. Широковских в статье «Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент»²⁶⁰.

Рассматривая ассортиментные альбомы петербургских тканей начала XX в. (рис. 161), можно выявить определенные группы художественно-выразительных решений, характер которых будет присущ в дальнейшем и тканям ленинградских мастеров. На первый взгляд очевидно колористическое единство решения

²⁵⁹ Материалы параграфа изложены в статьях:

1. Степанова, Д. Г. Гобелен и проблема определения ленинградского стиля // Коды. Истории в текстиле : Материалы III Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 11 апреля 2024 года. СПб: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2024. С. 212–220.

2. Степанова, Д. Г. Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля // Журнал интегративных исследований культуры. 2024. Т. 6, № 2. С. 105–116.

3. Степанова, Д. Г. Художественно-пластический язык ленинградского гобелена: особенности развития // Коды. Истории в текстиле : материалы II Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 18 мая 2023 года. СПб: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2023. С. 295–303.

²⁶⁰ Широковских М.С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент // Архитектон. Известия ВУЗов. 2017. № 1. С. 192.

рассматриваемых образцов: приглушенные холодные оттенки, белый цвет, выполняющий роль организующего пространства для разработки рисунка, вариации синего, серого и охры.

В характере орнамента отсутствуют этнические мотивы и преобладает геометрия. Орнаментальный декор сдержанный. «В благородных сложных серебристо-серых, персиковых, золотистых оттенках рисунок прочитывается за счет разнообразия фактурных поверхностей, образованных переплетениями» – так характеризует специфику художественно-образного решения тканей М. С. Широковских²⁶¹ (см. рис. 162).

Текстильное искусство ленинградского стиля имеет несколько направлений развития. В настоящем исследовании будут рассмотрены ткани как предмет промышленности и текстильный сувенир, а также сюжетные композиции в текстиле.

Исследованию типов, создаваемых на ленинградских фабриках тканей, включая рисунки и иные характеристики материала, посвящены статьи М. С. Широковских: «Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам»²⁶² и «Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей»²⁶³, «Фабрика имени веры Слуцкой в 1980–1990 гг.: мода, сюжеты, ткани»²⁶⁴, «Текстильные рисунки Бориса Мигаля для ленинградской фабрики "Новость"»²⁶⁵ и др.

Разработка текстиля для создания одежды и предметов интерьера коррелировала с характером развития эстетических ориентиров текстильного искусства Ленинграда в целом. Художники тяготели к графическим решениям и сближенным колористическим отношениям.

²⁶¹ Широковских М.С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период. С. 197.

²⁶² Широковских М.С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 2018. – № 8. – С. 424–432.

²⁶³ Широковских, М. С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей / М. С. Широковских // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 3(59). – С. 1-13.

²⁶⁴ Широковских М.С. Фабрика имени веры Слуцкой в 1980–1990 гг. : мода, сюжеты, ткани // Манускрипт. 2016. № 9. С. 223–226.

²⁶⁵ Широковских М.С. Текстильные рисунки Бориса Мигаля для ленинградской фабрики «Новость» // Манускрипт. 2016. № 7. С. 211–215.

Промышленный текстиль остался одной из областей, где непрерывно продолжалась эволюция движения творческой мысли и поиска новых форм художественного языка. При этом нельзя утверждать, что пространство художественного текстиля абсолютно избежало изменений в связи со сменой политического курса.

Геометрические орнаменты Николая Сорокина представляют собой пример глубокого понимания ритмической организации плоскости и тонкого чувства орнаментальной гармонии. Абстрактные ритмы геометрических форм, большое внимание к линии и количеству необходимого пятна отличают ткани ленинградского стиля (рис. 163). Ткани Виктора Косовича также решаются через геометрические мотивы и приглушенный колорит (рис. 164).

Эталонным примером репрезентации характерных черт ленинградского стиля являются ткани, созданные Ириной Аловой. Художник при проектировании рисунков использует штрих как ведущее средство художественной выразительности. Штрих различной пластики может быть использован для имитации фактур или как графический элемент, объединяющий цветовые пятна. Ирина Алова отдает предпочтение нюансной колористической гамме или обращается к цветовым схемам с одной контрастной доминантой в сочетании с природными оттенками или монохромными растяжками (например, ткань «Невская волна» (1990-е – рис. 165).

На стыке авторского и тиражного творчества находился платок. Особое место в разнообразии платков ленинградских художников занимал текстильный сувенир как прямое выражение городской идентичности. М.С. Широковских отмечает, что «сувенир должен обладать местным своеобразием, логично обращаться к традициям местной культуры. В то же время к сувенирам можно отнести вещи различного происхождения и назначения, как утилитарные, так и исключительно декоративные»²⁶⁶. Образы Ленинграда и его символика находили многочисленные интерпретации в текстиле.

²⁶⁶ Широковских М.С. Текстильные рисунки Бориса Мигалю для ленинградской фабрики «Новость». С. 212.

Традиция текстильного сувенира берет начало в XIX в.: платочные композиции обращены к классицистической архитектуре Петербурга, памятникам города. Сдержанный, зачастую монохромный колорит поддерживает строгость линий. (рис. 166, 167).

В середине XX в. художники начинают активный поиск нового образного языка, что отражается в изменении выразительных средств при работе с текстилем. Линия развития текстильного сувенира Ленинграда, подобно эволюции ювелирного искусства, разветвляется на два вектора: реминисценции классического Петербурга и культурный код новой советской эстетики.

К осмыслению памятников-символов города в своем творчестве активно обращается Ф. И. Лейбович. В его текстильных сувенирах прослеживается определенная строгость линий, тяга к сдержанному колориту, построенному на тонком сочетании оттенков, и главное – метафоричность образов, одухотворенность, позволяющая точно отметить, что произведение было создано в Ленинграде. В качестве иллюстрации можно рассмотреть платки «Ситцевый Петербург» (1970-е – рис. 9), сувенирный платок «Ленинград» (1960-е – рис. 168), платок с символами петровской эпохи (1960-е – рис. 22).

Также к теме города обращены: платок «100-летие со дня рождения В.И. Ленина» М. Звягина (1970-е – рис. 169), платок «Парадный» Н. Михайловой (1974 – рис. 170), платок А. Кардашева «Летний сад» (1978 – рис. 58) и «Белые ночи» (1977 – рис. 171). В настоящих образцах явственно прослеживается традиция преемственности и культурно-исторической связи Петербурга-Ленинграда, что отражается и в отборе сюжетов, и в характере выразительного решения художественного образа.

В 1950–1960-е гг. текстильный сувенир, как предмет, подкрепленный идеологической составляющей, отражал магистраль движения советского Ленинграда в будущее. В дальнейшем, к 1970-м гг., художники-текстильщики все больше обращаются к интерпретации петербургского наследия. В качестве примеров можно рассмотреть платок «Ледоход» (1981 – рис. 172) и платок с

символикой Петербурга (1970-е – рис. 173). В случае последнего само название является говорящим.

Особую траекторию развития получил ленинградский стиль в гобелене. Искусству ткачества СССР посвящен труд В.И. Савицкой «Современный советский гобелен», где анализируются различные аспекты, повлиявшие на формирование художественного своеобразия советского гобелена, отдельно выделяя фактор внешнего обогащения. «Школа гобелена Советской Прибалтики выступила своеобразным реформатором этого вида искусства в Ленинграде и Союзе в целом. Есть основание полагать, что расцвет гобелена в Латвии, Литве и Эстонии и его бесспорное влияние на творчество художников союзных республик основывается на непрерывной преемственности традиции, как профессионального мастерства, так и народного творчества» – говорит автор о влиянии искусства Прибалтики на шпалерное искусство СССР. В качестве первого ориентира для художников по текстилю В. И. Савицкая выделяет творчество латышского художника Рудольфа Хеймратса, заложившего в начале XX в. основные эстетические координаты: «Лирико-романтическое восприятие окружающего мира окрашивает все произведения Хеймратса, оно сказывается в богатстве форм и красок изобразительного языка, в любовном отношении к материалу»²⁶⁷. Творчество Рудольфа Хеймратса, не только уникального художника, но и, что не менее важно, талантливого педагога, оказало значительное влияние на формирование своеобразия латышского гобелена и на обновление понимания художественного языка текстильного искусства по всему Советскому союзу (рис. 174, 175).

Одним из наиболее ярких примеров, повлиявших на художников по текстилю, остается творчество латышской художницы, ученицы Рудольфа Хеймратса, Руты Богустовой. После обучения в Латвийской академии художеств художник практически сразу начала активное участие в выставочной деятельности, принесшей ей широкую известность. На выставке в Лозанне Рута Богустова

²⁶⁷ Стриженова Т.К. Рудольф Хеймратс. Гобелен. М.: Советский художник, 1984. С. 24.

представила пространственную композицию «Музыка», вызвавшую не затихавшую много лет волну подражания по всему СССР (рис. 176). Многоуровневый, насыщенный метафорой, при четком отборе средств художественной выразительности, язык произведений Руты Богустовой задал вектор будущих поисков ленинградских мастеров художественного текстиля. Эталонным примером личностной интерпретации мастером актуальных в 1970-е гг. для всего Советского Союза тем представляется шпалера «Строительство моста» (1970-е – рис. 177). Мотивы тяжелой промышленности и стройки находят изящное осмысление через лаконичную графику, чистые силуэты и точное колористическое решение.

Благодаря крайне активному участию Руты Богустовой в различных выставках, творчество латышской художницы транслировалось студентам Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной и молодым художникам Ленинграда, расширяя их понимание искусства текстиля.

История советского гобелена была насыщена поиском баланса между функциональным и декларативным, станковым и прикладным, монументальным и камерным²⁶⁸. Кроме отличий, присущих временным этапам развития, в силу определенной разницы исторического контекста в городах Советского Союза эволюция художественно-выразительных особенностей текстильного искусства имела также собственные специфические черты.

Фарфор, ювелирное, эмальерное искусство прошли путь прямой эволюции от царских производств к авторским предметам XX в. В то время как гобелен, как самостоятельное декларативное авторское произведение, арт-объект, принадлежащий полностью одному художнику, до середины XX в. в отечественном искусстве представлен не был. На это явление повлиял ряд факторов: трудоемкость и дороговизна производства, сложившаяся система «художник – картоньер – мастера-исполнители», а также принципиально иное

²⁶⁸ Савицкая В.И. Современный советский гобелен. М.: Советский художник, 1979. 216 с.

понимание гобелена – как живописи нитями. Классический гобелен XVIII – XIX вв. в России представлял собой тканый вариант живописной картины и предназначался для определенного помещения. Постепенно под влиянием исторических обстоятельств искусство классического гобелена подошло к фазе упадка, которая продолжалась до начала второй половины XX в.

Возрождение современной школы петербургского шпалерного искусства началось в середине 1960-х гг. на кафедре текстиля Ленинградского художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной. Процесс становления нового искусства гобелена в 1960-е гг. находился на перекрестке между самостоятельным поиском художников и обширным государственным заказом. Гобелену ленинградского стиля был свойственен тонкий баланс между этими двумя началами: высокая метафоричность и смысловая наполненность образов ленинградского текстиля позволила перенести заказные темы в плоскость высокого искусства. Г. Н. Габриэль в статье «Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века» отмечает: «Вслед за великим французским реформатором (Жаном Люрса) молодые петербургские мастера выбирают гобелен плоскостный, выполненный в технике классического ткачества и построенный на изобразительных принципах, контурном рисунке. Подобно Люрса, они также стремились привнести в свои работы эпический размах, эмоциональность, тепло, изначально присущие шпалере. Эти качества станут определяющими в петербургском гобелене последующих десятилетий и будут выгодно отличать его от многочисленных официозных произведений советской эпохи, выполнявшихся в этом виде монументально-декоративного искусства»²⁶⁹.

Кроме того, «новый» авторский гобелен сразу воспринимает все узнаваемые визуальные элементы ленинградского стиля, утвердившегося в других отраслях декоративного искусства. Происходит слияние двух тенденций, определивших

²⁶⁹ Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. С. 138

линию развития ленинградского авторского текстиля: базис ленинградского стиля, сложившийся из образовательного фундамента ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, новых поисков технической эстетики и крайне быстрого процесса формирования и выхода в свет гобелена как произведения самостоятельного художественного творчества. Н. И. Бещева в диссертации «Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ» также отмечает, что «характерным направлением десятилетия, точнее середины 1970 – середины 1980-х годов, было широкое развитие выставочной деятельности. Это обеспечивалось, прежде всего, постоянным поиском оригинальных приемов в технологии переплетения гобелена»²⁷⁰.

Декларативный авторский гобелен сразу начинает укрепляться на новой платформе без необходимости отрицания старых форм художественно-образного языка, так как ранее ручное ткачество никогда не представало в форме самостоятельного арт-объекта.

Еще одним значимым элементом, определившим специфику развития художественного языка ленинградского ткачества, стало отсутствие естественного этнического фундамента, свойственного остальным областям Советского Союза. Декоративное искусство Петербурга-Петрограда-Ленинграда скорее тяготело к синтезу с изящными искусствами, архитектурой, метафизикой и образом самого города²⁷¹. Развитие классической академической школы было достаточно тесно связано с мастерами декоративного творчества. А. К. Векслер в статье «Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в академии художеств» отмечает: «Главным в методике обучения считались воспитание ансамблевого и творческого мышления, развитие оригинальной художественной образности, с учетом специфики разного вида искусства»²⁷². Это во многом

²⁷⁰ Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. М., 2004. С. 26

²⁷¹ Пронина И.А. И. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983. 312 с.

²⁷² Векслер А.К. Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в Академии художеств // Научное мнение. 2018. № 2. С. 46

определило композиционные и колористические предпочтения ленинградских мастеров художественного текстиля.

Ленинградскому стилю в текстиле свойственно графическое решение пластического языка, лаконичность, лиричность и камерность тематического круга, высокая метафорическая насыщенность, сдержанный колорит, ориентация на произведения западноевропейских мастеров, тесная связь с архитектурной, театральным и монументальным искусством. Важным аспектом, повлиявшим на характер ленинградского гобелена, стало взаимодействие художников-текстильщиков в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной с мастерами монументальной живописи. В результате данного взаимодействия произошло еще большее укрепление связи гобелена с архитектурным пространством и развитие синтетического характера эволюции гобелена.

Среди тем, наиболее предпочитаемых ленинградскими мастерами, можно выделить: осмысление культурно-исторического наследия города, символические композиции, архитектурные памятники и аллегорические сюжеты. Многие произведения отличает неяркая «петербургская гамма» с активным использованием оттенков синего, серого, охры.

Также развитие текстильного искусства на принципиально новом фундаменте повлияло и на строгий отбор элементов, входящих в итоговые работы. Для ленинградского стиля свойственно стремление к минимализму и необходимой достаточности в композиционных схемах.

Характер решения фигур в текстильных композициях основывается на опыте создания театральных декораций. Лаконичные силуэты обогащает использование тонких колористических нюансов. При создании произведений шпалерного ткачества художники обращаются к памятным местам города, пригородным пейзажам и условным символам Петербурга-Ленинграда. «Важным фактором развития интерьерного гобелена явилось то, что к работе в технике шпалерного ткачества помимо выпускников кафедры художественного оформления ткани ЛВХПУ имени В.И. Мухиной обратились профессиональные живописцы-монументалисты, которые привнесли свои стилистические особенности в

искусство гобелена», – пишет Н. В. Куракова в статье «Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера»²⁷³.

В выразительном решении текстильных произведений можно выделить как тяготение к трансформированным изобразительным мотивам, как, например, в гобелене Светланы Бусыгиной «Ленинградские мелодии» (1984 – рис. 48), так и более свободные «монтажные» композиции, как в гобелене Галины Бушуевой «Белые ночи» (1976 – рис. 4).

Анализируя произведения ленинградских мастеров, можно прийти к выводу, что зачастую художники тяготели к решению полотна средствами одной цветовой гаммы, предпочитая сложную градацию оттенков в угоду расширению палитры. Тончайшие колористические нюансы выступают одним из ведущих выразительных средств в гобелене Ларисы Романовой и Василия Гусарова «Лето. Павловский дворец» (рис. 23).

С течением времени ленинградские мастера обретают все большую свободу в решении композиционного пространства и обращаются к темам, наполненным метафорами и аллюзиями. На передний план выходит влияние театрально-декорационного наследия и все большее очищение художественного языка, преобладание истинно декоративной «условности над прямой изобразительностью. Можно отметить также усложнение семиотического наполнения содержания произведений. Синтез театрального, монументального и декоративного становится яркой приметой уникального ленинградского стиля в художественном текстиле, проявляющегося как на уровне разработки пластического решения, так и в проблемном поле и во вкладываемых смыслах.

Эталонными произведениями для иллюстрации представлений о ленинградском стиле в текстиле выступают гобелены Бориса Мигалья. «Мигаль виртуозно экспериментировал со структурой ткацких переплетений. Его технику указанного периода можно сравнить с гравюрой, он работал нитью как график – штрихом. Особенно это характерно для зрелых работ Мигалья. Именно в них ярко

²⁷³ Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. Вып. 2. С. 146

проявился ленинградско-петербургский стиль автора», – так характеризует творческую манеру художника Н. В. Куракова в статье «О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигалья»²⁷⁴. Гобелены Б. Мигалья демонстрируют гармоническое понимание природных выразительных возможностей текстиля. Автор работает на тончайших нюансах фактур и оттенков, которые служат поддержкой общему пластическому решению произведения и его смысловому наполнению. Монументальное по своей сути, чистое по линейно-пластическим отношениями, насыщенное метафорой текстильное искусство Бориса Мигалья во многом определило вектор развития современного петербургского гобелена.

Новаторский подход Мигалья был очевиден современникам. Среди характерных особенностей почерка художника выделяли композиционную и цветовую ритмику, условную игру линий и форм, сложные визуальные метафоры²⁷⁵. В своем творчестве художник постоянно экспериментировал с возможностями материала: совмещал гладкое и фактурное ткачество, в зрелых работах приблизившееся к гравировальному штриху, соединял шпагаты, хлопок, лен и натуральную шерсть. Ранние композиции Бориса Мигалья, такие как дипломная работа «Борющийся Вьетнам» (1970 – рис. 178) или первый самостоятельный опыт – гобелен «Борцы» (1970-е – рис. 179), включают изобразительные элементы и довольно открытый нарратив. Более поздние произведения автора, например, «Уход» (1990 – рис. 180), «Вираз» (1997 – рис. 181), представляют собой сложно организованные условные художественные образы, наполненные философским содержанием.

Период 1970–1980-х гг. был временем активных творческих проб. Художественные приемы, найденные Борисом Мигалем, развивались в процессе совместной учебной и творческой деятельности художников, включая Светлану Бусыгину, Галину Бушуеву и Ирину Алову, на кафедре художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и работе на Комбинате декоративно-прикладного

²⁷⁴ Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигалья. С. 161

²⁷⁵ Стриженова Т.К. Созвучие времени (Борис Мигаль) // Декоративное искусство СССР. 1984. № 7. С. 112–122.

искусства. Каждый из этих мастеров освоил стилевые координаты «ленинградского стиля» и привнес их в новые векторы развития художественного текстиля.

Светлана Александровна Бусыгина (1945 г.р.) обучалась на одном курсе с Борисом Мигалем в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В творческих работах Бусыгиной можно отметить интерес к сложному фактурному ткачеству и работе с рельефом. Графические приемы, часто используемые Борисом Мигалем, представлены во и многих работах Бусыгиной, также прослеживается интерес к сочетанию монохромов с одним доминантным контрастом (например, черный, серый, алый). В качестве примера можно рассмотреть гобелены «Космический пейзаж» (1987 – рис. 182) и «Крылья» (1985 – рис. 183). Размышления о пространстве продолжаются и в более поздних произведениях Светланы Бусыгиной. В гобеленах «Сон» (2000 – рис. 184) и «Петербургские ночи» (2000) художник использует различную толщину фактурных плетений для передачи плановости и глубины. Внутренняя динамика изображения строится на свободном штрихе.

Особый интерес представляют произведения мини-текстиля, созданные Светланой Бусыгиной. В них сложная графика фактур находит иное камерное воплощение и создает принципиально новый образ гобелена – как небольшого авторского арт-объекта, который можно условно обозначить как «станковый гобелен», в противовес монументальному государственному заказу. М. С. Широковских и С. А. Бусыгина в статье «Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы», говоря о мини-текстиле, выделяют техническое мастерство и ювелирную точность рисунка как основные средства художественной выразительности в этом экспериментальном поле²⁷⁶.

В малых формах гобелена художники более свободно экспериментировали с уходом от «изобразительной составляющей» к метафоре и символу. Это способствовало яркому проявлению черт ленинградского стиля, таких как

²⁷⁶ Бусыгина, С. А., Широковских М.С. Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. 2018. № 3. С. 110–115

контурный рисунок, тяготение к включению графических элементов, ограниченная цветовая палитра, ясная структурная композиция, сочетание гладкого и фактурного ткачества.

Интерес к малой форме гобелена, разрабатываемого Борисом Мигалем и Светланой Бусыгиной в 1980-е гг. (рис. 185), нашел отражение и в современном текстиле, представленном на ряде крупных выставок (II Российская триеннале современного гобелена и текстильного искусства «Медиа-проект "Модель мира"» (2014, Москва), Международная выставка мини-текстиля «Остров сокровищ» в рамках III Российской триеннале современного гобелена и текстильного искусства в Царицыно «Вердюра XXI века» (2018, Москва) и др.

Еще один известный ленинградский (петербургский) мастер, Галина Борисовна Бушуева (1952 г.р.), окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в середине 1970-х гг. Произведения Бушуевой базируются на крепком конструктивном рисунке. В основном в гобеленах художник прибегает к работе с классической техникой гладкого ткачества, реже обращается к фактурам и саржевым плетениям. Как и Борис Мигаль, Галина Бушуева экспериментировала с изображением глубины в условной плоскости. В гобеленах, посвященных городскому пейзажу, она использует монтажные композиции, в которых сочетает различные ракурсы и отдельные перспективные сокращения в архитектурных элементах, создавая ощущение движения, но не уходя от цельного условно-плоскостного изображения. Это ярко видно в гобеленах «Павловский парк» (1994 – рис. 186) и «Канал Грибоедова» (1995 – рис. 187). Небольшой размер гобеленов (от $27,5 \times 20$ до 50×60) позволяет отнести их к «станковому» мини-текстилю наряду с произведениями Светланы Бусыгиной.

Галина Бушуева сочетает традиционную крашеную матовую шерсть, характерную для классического шпалерного ткачества, с некрашеным льном, блестящие шелковые нити, люрекс и различные виды синтетики. Примечательны находки художника в синтезе материалов в работах «Петербургский мотив» (1994 – рис. 188) и «Сиреневый Петербург» (1995 – рис. 189), где сложные валёры глубоких серых оттенков контрастируют со сверкающим золотым люрексом.

Совмещение различных по качеству и характеристикам материалов в гобелене станет перспективным направлением для поисков художников конца XX – начала XXI в. Кроме использования синтетических материалов, Галина Бушуева интересовалась способами экспонирования текстильных произведений. Свои авторские арт-объекты она часто представляла в виде свободной основы, т.е. полотно гобелена не фиксировалось на раме. Данный ход позволял усилить пластичность гобелена и эффект от цветовых вибраций.

Одним из главных методов определения региональной специфики локального стиля выступает сравнительный анализ. Ранее предпринимались попытки сравнения региональных школ на примере гобеленов московских и ленинградских художников. Одной из основных задач диссертации Н. И. Бещевой выступило выявление общих и отличительных признаков московской и петербургской школ гобелена в хронологической рамке 1970–1990-х гг.

Среди объединяющих качеств автор выделяет «приверженность гладкому гобелену, принадлежащему плоскости стены, и высокую образную содержательность работ»²⁷⁷, а среди наиболее ярких отличий – динамичность и мозаичность московских гобеленов в противовес графичности и четкости гобеленов ленинградских-петербургских мастеров. Кроме этого, автор выделяет технические особенности: «...в гобеленах московской школы широко применяется меланжирование утков, наборное ткачество или тканье "мотивами", а в петербургской школе – ткачество в линию»²⁷⁸. Очевидны также различия в отборе тем и сюжетов.

Новые исследования в области искусствоведческого осмысления советского гобелена позволяют расширить хронологическую рамку и дополнить классификацию, сформулированную в диссертации Н. И. Бещевой.

Исследования региональных стилей в декоративном искусстве зачастую связаны с этнической платформой. Непрерывная линия исторического развития определяет круг орнаментальных мотивов, их смысловое наполнение, специфику

²⁷⁷ Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов. С. 21.

²⁷⁸ Там же. С. 22.

выразительных элементов, прослеживающиеся в произведениях искусства определенного региона. В качестве примера можно рассмотреть декоративное искусство русского Севера, тесно связанное с историей промыслов, или декоративное искусство Москвы, сохраняющее связь с древнерусской традицией.

Петербург выделяется из этой системы отсутствием исторической и этнической платформы при формировании города. Город, как полностью рукотворный цельный проект, а не планомерно развивающееся поселение, во многом определил специфику художественного языка местного искусства.

Московские художники в своем творчестве зачастую обращаются к древнерусским мотивам, храмовому зодчеству и народному лубку, в то время как реминисценции в работах ленинградских мастеров направлены на осмысление царского наследия, эпохи Петровских реформ и архитектуры города. В качестве примера можно привести произведения Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» (1971 – рис. 3) и А. Воронковой «Древнерусский» (1965–1967 – рис. 190) и «Город голубой» (1965 – рис. 191).

Гобелен Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» построен вокруг доминанты – герба с изображением фрегата, символа Петербурга-Ленинграда, как морского города, колыбели Российского флота. Герб окружают туманные образы городской архитектуры, в своем пластическом решении напоминающие волны Балтийского моря. Сдержанное сочетание нюансов синих и золотых оттенков также поддерживает стилистическое единообразие и передает дух эпохи.

Произведения А. Воронковой «Город голубой» и «Древнерусский» представляют собой узорочье, сочетающее образы книжной графики и московской архитектуры: шпили башен и звезды, образы небесных светил и львов сплетаются в единую ткань. Золотой цвет здесь в отличие от ленинградского гобелена сияет во всю мощь и выступает не нюансом, а доминантой в произведении.

Отбор тем и сюжетов для гобеленов является важным критерием для определения региональной специфики. В работах ленинградских художников чаще можно увидеть лирические, камерные темы, наполненные метафорами. В то время

как московский гобелен тяготеет к решению монументальных сюжетов, значимым историческим событиям.

В этом контексте интересным представляется сравнение двух многофигурных монументальных гобеленов: серию работ Л. Романовой, В. Гусарова «Воспоминания о Павловске» (1979–1982 – рис. 23) и работу И. Симоновой «50 лет СССР» (1972 – рис. 192).

Серия гобеленов «Воспоминание о Павловске» включает несколько полотен («Вольтер», «Висконтьев мост», «Храм дружбы», «Охота», «Павловский дворец») представляющих уголки Павловского парка. Главными героями выступают архитектурные формы, окруженные прекрасными дамами и вельможами. Трактовка образов обращает зрителя к шедеврам Государственного Эрмитажа – вердюрам XVIII в. Фигуры словно являются частью самого парка, то проявляясь, то исчезая между ветвей плакучих ив. Несмотря на монументальность произведений, в них ощущается сопричастность и тепло непосредственного взаимодействия, камерность и интимность.

Противоположное впечатление оставляет гобелен И. Симоновой «50 лет СССР». Фигуры, представляющие республики Советского Союза, облачены в национальные костюмы и напоминают скульптурный рельеф. Маршевый ритм подчеркивает орнаментальное обрамление гобелена, составленное из линейных изображений республиканских гербов. Жесткий колористический контраст красного, черного и белого подчеркивает значимость и внушительность события.

Интерес для художников гобелена представляли не только исторические реминисценции, но и осмысление современной им жизни – например, гобелен Н. Моисеевой «Порт» (1975 – рис. 193).

Значимая тема космических открытий, часто представляемая в фарфоровых произведениях, возникает и в монументальном гобелене – М. Ганько «Во имя мира» (1975 – рис. 194).

Показательно также сравнение художественного решения гобеленов с храмовыми мотивами (М. Ганько «Заколдованный край» (1972 – рис. 195) и В. Платоновой «Суздаль» (1968 – рис. 196).

Следующей группой сравнительных признаков выступают стилистические. Среди них можно отметить колористические предпочтения, характер трактовки изображений, специфику композиционной организации гобелена.

Г. Н. Габриэль в статье «Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX - начала XXI века» отмечает: «Вслед за великим французским реформатором (Жаном Люрса) молодые петербургские мастера выбирают гобелен плоскостный, выполненный в технике классического ткачества и построенный на изобразительных принципах, контурном рисунке. Подобно Люрса, они также стремились привнести в свои работы эпический размах, эмоциональность, тепло, изначально присущие шпалере. Эти качества станут определяющими в петербургском гобелене последующих десятилетий, и будут выгодно отличать его от многочисленных официозных произведений советской эпохи, выполнявшихся в этом виде монументально-декоративного искусства»²⁷⁹.

Эталонным примером, демонстрирующим выдающийся уровень мастерства, выступают гобелены Б. Мигаля. По характеру художественно-пластического языка гобелены Б. Мигаля построены на четких линейных отношениях, включении графических фактур, воплощенных в текстильных материалах (гобелены «Магистраль» (1978 – рис. 37), «Завод» (1978 – рис. 36) и др.).

Московские художники чаще обращались к работе с подвижным живописным пятном (напр. гобелен Н. Жовтис «Праздник» (1969 – рис. 197), А. Воронкова «Земля зеленая» (1974–1975 – рис. 198).

Существенны отличия и в колористической гамме ленинградской и московской школы гобелена. Тончайшие колористические нюансы выступают одним из ведущих выразительных средств.

Гобелены Г. Бушуевой «Осенний парк» (1988 – рис. 199), «Детство» (1981 – рис. 200), «Весна» (1978 – рис. 201) построены на мягких тональных и цветовых валерах, объединенных общим жемчужным колоритом. Значимый для культурного

²⁷⁹ Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века. С. 138.

кода Петербурга-Ленинграда серый цвет зачастую является объединяющим фундаментом и одновременно «тональной паузой».

Ярким контрастом выступает гобелен А. Орловой «Солнце в море» (1974 – рис. 202). Спектральные цвета представлены смелыми крупными колористическими отношениями, объединенными сложносоставными меланжами. Многоцветные переливы формируют контрастную колористическую среду. Данный ход является одним из характерных для работ московских гобеленщиков.

Разницу подходов к художественно-пластическому языку гобелена в Ленинграде и Москве можно проследить и на предпочтениях в композиционной организации произведений.

Художники Ленинграда тяготеют к лаконичным монументальным формам, чистым отношениям пятен на плоскости. В то время как московские мастера часто обращаются к динамичным мозаичным композициям. Корни этих образов можно увидеть в историческом контексте развития текстильного искусства в данных городах. Художественно-пластический язык ленинградских гобеленов тяготел к синтезу с изящными искусствами, архитектурой, театрально-декорационной живописью, осмыслению образа классицистического города, императорского наследия. В качестве примера можно привести гобелены С. Бусыгиной «Старый лес» (1973 – рис. 39), Л. Романовой «Тишина» (1984 – рис. 203).

Московский гобелен, в отличие от ленинградского, гораздо более тесно связан с этническими корнями народного искусства, русским узорочьем и образом новой столицы Советского Союза. В полной мере это проявилось в гобелене А. Орловой «Русский чай» (1974 – рис. 204).

В силу высоких финансовых и временных затрат основным вектором развития гобелена в Советском Союзе выступал государственный заказ. Монументальные текстильные произведения создавались для новых Домов культуры, административных зданий, санаториев и многих других государственных объектов.

Московский гобелен А. Воронковой «Древнерусский» был создан для интерьеров ресторана «Арбат» (1967 г. – год постройки), а ленинградский гобелен

Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» был исполнен для ресторана при гостинице «Ленинград» (1970-е гг. – годы постройки). Интерьеры же ресторанов, выполненные в современном на тот момент стиле, крайне схожи.

Серия гобеленов Л. Романовой и В. Гусарова «Воспоминания о Павловске», и гобелен И. Кулаковой «Москва» находились в интерьерах гостиниц «Прибалтийская» и «Октябрьская» соответственно. Оба здания были спроектированы и построены в конце 1970-х – начале 1980-х гг.

Следовательно, исходные архитектурные данные для Москвы и Ленинграда не имели существенных отличий. Это позволяет отнести художественно-коммуникативные признаки ленинградского и московского гобелена к сходствам, так как, несмотря на различие школ и подходов, гобелены находились в одинаковых «модернистских» интерьерах.

Ленинградский гобелен сформировался в уникальных условиях кардинального обновления системы художественного языка, впитав стилиевые ориентиры различных видов декоративного искусства Ленинграда, архитектуру и философию города. При этом на основании комплексного образовательного фундамента Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной вместе с историческим контекстом поисков нового советского искусства ленинградский гобелен получил стремительное развитие как самостоятельный вид выставочного искусства, соединившего возможности материала и новые содержательные задачи высокого искусства. Отсутствие непрерывной линии развития авторского гобелена позволило художникам сразу воспринять и интерпретировать эстетические координаты ленинградского стиля в новый художественный язык текстильного искусства.

Итак, в развитии ленинградского стиля в художественном текстиле можно выделить три направления: проектирование тканей для промышленности, текстильный сувенир (платки) и наиболее репрезентативное – гобелен.

Среди выразительных особенностей художественного языка ленинградского стиля в художественном текстиле можно отметить: графичность и четкость рисунка, частое использование рисующей линии или контурной графики,

в гобелене — тканье мотивами. Характер решения фигур в текстильных композициях основывается на опыте создания театральных декораций. Предпочтительно использование тонких колористических и тональных нюансов, иногда с включением одного контраста (чаще алого или красного цвета). Художники Ленинграда тяготеют к лаконичным монументальным формам, чистым отношениям пятен на плоскости.

Одной из центральных тем в художественном стекле выступает обращение к городским и метафорическим композициям. Реминисценции в работах ленинградских мастеров направлены на осмысление царского наследия, эпохи Петровских реформ и архитектуры города.

Художников текстиля Ленинграда, в отличие от иных областей декоративно-прикладного искусства труднее разделить на три хронологические группы в силу несколько иной, более поздней траектории развития области творчества. Поэтому предлагается разделить их на группы, две из которых включают только ленинградских художников, а первая — художников Прибалтики, оказавших наиболее значительное влияние на ленинградский стиль:

- предпосылки формирования стиля: Р. Хеймратс, Р. Богустова;
- расцвет стилевой идентичности: Б. Мигаль, Ф. Лейбович, А. Кардашев, Л. Романова, В. Гусаров, Г. Бушуева, С. Бусыгина, М. Звягин, И. Алова, М. Ганько, Н. Моисеева, В. Сироткина;
- период интернационализации стиля и стилевые реминисценции: А. Векслер, Н. Цветкова, М. Широковских, М. Ермолаева и др. Основной период творчества данных художников находится за пределами хронологических рамок исследования и требует более пристального изучения.

Среди ключевых институций, повлиявших на развитие художественного текстиля в Ленинграде, необходимо назвать:

- Кафедру художественного текстиля, на которой обучающиеся осваивали все основные технологии авторского-уникального и авторского-тиражного творчества, а также изучали основы работы на производстве. В изучаемые

области входили ручное ткачество, ручная роспись по ткани, горячий и холодный батик, проектирование рисунков для плательных и жаккардовых тканей.

- Текстильную фабрику им. В. Слуцкой, Производственное художественно-галантерейное объединение «Новость», где художники работали над тиражными текстильными аксессуарами, занимались разработкой, проектированием и созданием тканей.
- Экспериментальную текстильную мастерскую Комбината декоративно-прикладного искусства Ленинграда, нацеленную на создание монументальных гобеленов для государственного заказа и других крупногабаритных произведений искусства текстиля.

2.5 Ленинградский стиль в ювелирном искусстве²⁸⁰

Ювелирное искусство Ленинграда представляет собой одно из ярких, но при этом наименее изученных региональных направлений в советском ювелирном искусстве. Одной из базовых задач стоит признать выявление специфических черт, отличающих ленинградский ряд ювелирной продукции.

«К середине XX века в России существовало три наиболее крупных ювелирных центра – Ленинград, Московский и Свердловский регионы. Именно в этих сохранившихся оазисах русского ювелирного дела и начинают складываться самостоятельные школы авторского ювелирного искусства. В каждой из этих школ вскоре определяются достаточно выраженные творческие позиции: формируются особенности образно-пластического языка, диапазон излюбленных тем, приемов, материалов, определяются лидеры, задающие тон общему звучанию той или иной школы», – так в диссертации «Авторское ювелирное искусство Санкт-Петербурга – Ленинграда второй половины XX века: Истоки и эволюция» Г. Н. Габриэль уже во введении формулирует тезис о наличии в ювелирном искусстве Ленинграда характерных черт, присущих только ему и явно определяемых²⁸¹.

В статье «Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х годов» Г. Н. Габриэль выделяет основные этапы в развитии ювелирного искусства Ленинграда и в соответствии с ними отмечает и характерные для каждого периода черты. Ювелирное искусство разделяется на массовое и авторское. В каждом из них ленинградский стиль проявился несколько по-своему, однако и здесь можно выявить некие общие черты. Говорить о непосредственном формировании ленинградского стиля в ювелирном искусстве можно с начала 1950-х гг., хотя предпосылки сложения специфики

²⁸⁰ Материалы параграфа изложены в статье:

1. Степанова Д.Г. Структура ювелирной промышленности Ленинграда и развитие авторского искусства // Журнал интегративных исследований культуры. № 2. 2025. С.191-205.

²⁸¹ Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: автореф. дисс. канд. искусствовед. СПб, 2002. 23 с.

художественно-образного языка можно увидеть уже в произведениях 1920–1930-х гг.

Однако, если обратиться к определению ювелирного искусства как к области декоративно-прикладного искусства, охватывающей изготовление украшений и предметов быта из драгоценных металлов (платина, золото, серебро) и драгоценных камней, то становится очевидной необходимость уточнения термина для систематизации и классификации объектов, маркируемых как произведения ювелирного искусства советского периода.

До 1920-х гг. ювелирное искусство Петербурга-Петрограда можно рассматривать как целостный феномен, полностью сопряженный с логикой развития больших стилей.

М.Н. Лопато, представляя исторический обзор развития ювелирного искусства Петербурга XVIII – XIX вв. включает в круг исследования исключительно произведения из драгоценных металлов и камней, созданных на знаковой для Петербурга фирме Фаберже²⁸².

История и произведения второй значимой ювелирной фирмы дореволюционной России – формы «Болин», подтверждают, что до начала XX в ювелирное искусство и производство представляет собой единый феномен, сопряженный с требованиями стиля. Важнейшим параметром для анализа являются материалы, из которых изготовлены произведения – как украшения, так и предметы декора. К ним относятся драгоценные металлы и драгоценные камни. Работа с полудрагоценными камнями выделяется в отдельный блок исследований камнерезного искусства.

После революции в период НЭПа работают ювелирные мастерские, не создающие эталонные произведения эталонного характера и ориентированные на частные заказы. После 1920-х гг., после сворачивания НЭПа и перехода к реализации пятилетних планов, работа с драгоценными металлами строго регламентировалась и могла быть реализована только на крупных производствах.

²⁸² Лопато М.Н. Указ. соч.

При анализе процессов развития ювелирного искусства в 1920-е гг. речь идет чаще не о разработке и производстве изделий из драгоценных металлов (в этот период ювелирное производство носит преимущественно кустарный характер), а о феномене украшений, которые включают разные материалы, например фарфор

Особую область ювелирного искусства начала XX в. представляли фарфоровые украшения. И. Ю. Перфильева отмечает: «Особую страницу в истории русских украшений 1920-х годов представляют фарфоровые броши, изготавливаемые художниками Государственного фарфорового завода в Петрограде для своих друзей и близких. Это уникальные изделия, отражающие эмоциональное состояние определенной социальной группы советского общества послереволюционного десятилетия – творческой интеллигенции. Они сохранились в "полуфабрикатах" – без оправы и застежки»²⁸³.

Так, например, показательны фарфоровые вставки для брошей «Дама в шляпе» (1921 – рис. 205) и «Лунная дева» (1921 – рис. 206), выполненные Е. Данько. Портреты девушек, напоминающие образы Л. Бакста, выполнены в технике тонкой росписи и дополнены акцентной позолотой.

Классицистические мотивы архитектуры Петербурга находят непосредственное воплощение в произведениях ювелиров. Строгие линии, использование благородных материалов и сдержанной, но в то же время «имперской» отделки определяет визуальное своеобразие произведений. В этом ключе решены пластины для брошей А. Воробьевского «Золотая ваза» (1935 – рис. 207), «Красные цветы» (1935 – рис. 208) и «Венеция» (1933 – рис. 209). Тонкая графика росписей гармонично согласуется с камерной формой овала, ее нарочитой несовременности бурному потоку первой половины XX в., создает свой сказочный мир. Авторская манера Воробьевского представленная в различных фарфоровых произведениях блестяще переходит и в пространство ювелирного искусства.

Яркую противоположность ему представляют произведения Н. Суетина. Пудреницы и броши с супрематическими элементами выполнены по эскизам

²⁸³ Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000 гг. М.: Прогресс-традиция, 2016. С. 70

художника в 1932–1933 гг. (рис. 210, 211). Эксперименты Суетина принимались коллегами достаточно холодно из-за философского разногласия о возможности интеграции «чистого супрематического искусства» в пусть и художественные, но прикладные, утилитарные вещи. «Роспись эмальерной пудреницы и фарфоровой броши не столько декорирует их форму, сколько конструирует ее, сосредоточивая внимание на художественной ценности супрематического рисунка. В то же время, в поисках выразительных ритмов, соотношений и пропорций в композиции цветowych полос, мастер не только реализует принципы раннего периода внутренней стилистической эволюции супрематической живописи», – так говорит А. Стригалева об опытах Суетина в ювелирном искусстве²⁸⁴.

Поиск баланса между тягой к имперскому прошлому и быстрому шагу в новое советское станет одним из ключей к формированию особого языка ювелирного искусства Ленинграда.

В послевоенное время траектория развития ювелирного искусства резко меняется. Организация работы на производстве строго регламентируется государством, доступ к драгоценным материалам ограничивается, в то же время происходит мощное расширение галантерейной промышленности и материальной базы – складывается специфика предметного творчества из композитных материалов с опорой на традиции ювелирной промышленности, но не ограничивающаяся драгоценными металлами и камнями.

Значимой вехой для развития ленинградского ювелирного искусства стало творчество Нины Эрнестовны Фогт (1887–1970), работавшей в технике ювелирной перегородчатой эмали, впоследствии активно используемой художниками Ленинграда. Хотя само художественно-пластическое решение произведений скорее обращено к осмыслению ориентальной орнаментики, не в полной мере свойственное коду Петербурга-Ленинграда: розетки для варенья и чайные ложки расцветали прихотливыми переплетениями ковровых узоров и восточных цветов (рис. 212, 213).

²⁸⁴ Стригалева А. Искусство и производство // Москва – Париж. 1900–1930. [Каталог выставки]. М.: Советский художник. 1981. Т. I. С. 76.

Создаваемые авторские и тиражные произведения не отвечали запросам на формирование новой советской эстетики и требовали кардинального переосмысления. Новые стилистические решения пришли на производство вместе с молодыми художниками, выпускниками кафедры художественной обработки металла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Ювелирное искусство Ленинграда как целостность сформировалось уже в 1960-е гг. На это повлиял образовательный компонент: в отличие от художников керамики, фарфора, стекла и текстиля, художники-ювелиры не обучались на узкопрофильной кафедре. В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, как и изначально в Центральном училище технического рисования, не было отдельного направления ювелирного искусства. Художники-ювелиры в большинстве своем являлись выпускниками кафедры художественной обработки металла. Специфические навыки работы с ювелирными произведениями получались ими уже непосредственно на производствах.

Эти обстоятельства, с одной стороны, усложняли процесс освоения технических тонкостей и нюансов работы в материале, а с другой – активизировали процесс образно-пластических поисков, способствовавший обновлению художественного языка ювелирного искусства Ленинграда.

Также частная ювелирная практика была под запретом, как и работа с драгоценными металлами в рамках деятельности в Союзе художников, поэтому авторское творчество изменило курс в сторону смежных областей: металла, стекла, фарфора. Это повлекло изменение круга предметов, причисляемых к ювелирному искусству.

Одним из главных имен для ленинградского стиля в ювелирном искусстве стало имя Юты Паас-Александровой.

Юта Паас-Александрова родилась в 1927 г. в Эстонии. После окончания Художественного института Эстонской ССР была направлена на ленинградский завод «Русские самоцветы», где впоследствии занимала должность главного художника. В течение пяти лет (1952–1957 гг.) преподавала в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной.

Н. М. Сохранская в монографии, посвященной жизни и творчеству Юты Паас-Александровой, называет творчество Паас-Александровой «ярким художественным отражением своего времени» и определяет ее роль как одну из ведущих в формировании своеобразия ленинградской ювелирной школы²⁸⁵. Г. Н. Габриэль в диссертации «Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция» относит Юту Паас-Александрову, наряду с В. Поволоцкой и Р. Харитоновым, к основателям ленинградской ювелирной школы²⁸⁶. П. Уткин в монографии «Русские ювелирные украшения» отмечает, что творческий вклад Юты Паас-Александровой в переосмыслении образного языка ювелирного искусства Ленинграда и всего Союза в целом нельзя переоценить.²⁸⁷ Паас-Александрова стала одной из первых художников активно ратовавших за уход от перегруженности произведений ювелирного искусства и использования исключительно драгоценных материалов.

В гарнитуре «Первый бал» (1967 – рис. 214) Паас-Александрова декларирует уход от нагруженных сложной гранью камней к кабошону. Прозрачный горный хрусталь в сочетании со сдержанным приглушенным серебром с минималистичным декором создают метафорический образ незамутненной юности и первой встречи.

Обращение к чувственным метафорам проявлялось и в образном решении гарнитуров «Март» (1987 – рис. 2145) и «Весна» (1970-е – рис. 216).

В гарнитуре «Март» Паас-Александрова делает акцент на форме и слоистости серо-голубого агата, похожего на тронутые льдом весенние лужи. Камни сопровождает сложная тектоника ожерелья из мельхиора, напоминающего рисунок голых ветвей на фоне прозрачного неба. Художественные возможности и красота материала становятся в приоритет перед сложной техникой моделирования и резки.

²⁸⁵ Сохранская Н.М. Ю. Паас-Александрова. Л.: Художник РСФСР, 1990. 98 с.

²⁸⁶ Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века.

²⁸⁷ Уткин П.И. Русские ювелирные украшения. М.: Легкая индустрия, 1970. 162 с.

В комплекте «Весна» Паас-Александрова использует рисунок мохового агата для передачи ощущения молодой весенней зелени. Недорогой поделочный камень выступает яркой доминантой, поддерживающей идею о художественной образности в ювелирном искусстве как большей ценности, чем непосредственная стоимость камня. Ю. Паас-Александрова определит интерес к фактурам и выразительным возможностям полудрагоценных и поделочных камней как одну из отличительных черт ювелирного искусства Ленинграда.

Художники-ювелиры все дальше уходят от помпезности в поисках природной красоты материала. Все больше проявляется свойственная Ленинграду строгость и ясность выражения авторской мысли. Изменения происходят и в технологическом плане: на первое место выходит работа с камнем, металл служит для завершения формы.

В том же ключе решен комплект брошей «Пруды» (1973 – рис. 217). В этом произведении Паас-Александрова определяет совершенно новое понимание отдельного ювелирного произведения как самостоятельного пластического объекта, а также уходит от традиционного деления на металлическую основу и вставку. В центре броши агат, обрамленный застиистой условной растительностью, словно стелющейся по глади водоема. Таким образом художник совмещает реальный объект и метафорическое условное пространство через выразительные эффекты камня и усиливающего их металла. К похожему композиционному решению автор обращается и в метафорическом комплекте «Воспоминания» (1970-е – рис. 218).

Эксперименты с более свободной пластикой и диалог объемов в ансамбле украшений продолжается в комплекте «Одуванчик» (1970-е – рис. 219), «Осенние листья» (1973 – рис. 220). Комплект «Одуванчик» демонстрирует декларацию продумывания архитектуры гарнитура через призму «крупное-среднее-мелкое». Чередование объемов и отсутствие прямого цитирования в кольцах, серьгах и ожерелье определит новый подход к формулированию ансамбля.

Паас-Александрова экспериментирует с открытой композицией в ювелирных украшениях. В комплекте «Вулканы» (1975 – рис. 221) художник использует

пейзажную яшму для создания ощущения динамической поверхности, сходной с абстрактным искусством.

Творчество еще одной значимой фигуры – Веры Поволоцкой – связано с декларацией идей неоконструктивизма в пространстве ювелирного искусства. Комплект парюр «Байкал» (1970-е – рис. 222) своей структурной организацией напоминает супремы. Проявляющаяся сквозь прозрачный кварц металлическая скоба превращает разговор об озере в визуальную метафору, одновременно с этим акцентируя внимание на разнице поверхностей полуматового металла и прозрачного глянцевого камня. Решение кольца представляет собой инверсию подвесу – в нем металлическая скоба поднята над поверхностью. Подобный диалог усложняет и наполняет художественно-образное решение комплекта как визуальной целостности.

Интерес к поверхности камня проявился и в кольце «Север» (1970-е – рис. 223). Фактурный шероховатый горный хрусталь создает образ хрустящей поверхности свежего снега. И только при взгляде сбоку становится видна основа кольца, акцентированная кораллом. Контраст фактур выступает выразительной доминантой также в гарнитуре «Агатовый» (1971 – рис. 224). Эффект достигается сочетанием крупных полированных агатов и мелкой скани. Пластика поддерживается и контрастом колористического решения: теплого красновато-оранжевого и черного.

Творческие поиски в абстрактной геометрии привели к созданию композиции «Равновесие» (1982 – рис. 225). Теоретические рассуждения о формальной композиции в искусстве предстали в материальном воплощении в предметах из тонкого металла и прозрачного розового халцедона.

Музыка, как самое абстрактное из искусств, представлена в комплекте «Аппассионата» (1960-е – рис. 18). Четкая графика металлического обрамления с небольшим количеством фризových орнаментов-меандров служит рамкой для «мятущегося» малахита со сложным краем. Метафора диссонанса разума и чувства визуализируется через контраст формальных отношений.

Помимо интереса к идеям супрематизма, В. Поволоцкая развивала также темы, связанные с орнаментикой различных народов. В этом также можно проследить связь с русским авангардом и неопримитивизмом.

Серьги «Африканские мотивы» (1962 – рис. 226) продолжают традицию перегородчатой эмали, любимую Н. Фогт. Само решение композиции лаконично, построено на линейной графике и одном колористическом акценте – алом фоне для силуэтов жирафов.

Брошь «Абстрактная» (1962 – рис. 227) решена в схожем ключе: темный фон металла и акцентные орнаментальные элементы открытого красного и синего цвета.

Достаточно редкую тему народного искусства репрезентируют работы В. Поволоцкой – брошь «Народная» (1960-е – рис. 228), гарнитур «Народные мотивы» (1964 – рис. 229) и Ю. Паас-Александровой – кольцо «Кружево» (1967 – рис. 230). Эти произведения не являются прямой цитатой или технологической копией, а скорее представляют собой философское и художественное осмысление народного наследия в произведении современного искусства. В трактовке орнаментики явственно ощущается светский характер.

Свойственным для Петербурга-Ленинграда синтезом декоративно-прикладного и изобразительного искусства пронизано искусство Ремира Харитонов. Произведения Р. Харитонova, как отмечает С. М. Березовская, «отличались строгим, даже суховатым мужским почерком»²⁸⁸.

Видовые мотивы и тектоника классицистической архитектуры Петербурга послужила вдохновением для ряда произведений мастера. Самым выразительным представляется комплект 1961 г. (рис. 32). И. Перфильева, анализируя комплект пишет: «В этом произведении отсутствуют изобразительные, “видовые” мотивы. Но во всем строе предметных форм, построенных на дизайнерских принципах, прочитывается строгость и выверенность, характерные для “регулярного

²⁸⁸ Березовская С.М. Воспоминания главного художника АО «Русские самоцветы» // Т.Ф. Фаберже, А.С. Горыня, В.В. Скурлов. Фаберже и петербургские ювелиры: сб. мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства. СПб.: Лики России, 2012. С. 507–514.

петербургского” стиля. Ажурный декор почти брутальный и состоит из равномерно чередующихся перегородок одинакового сечения. Но его нарочитая упрощенность провоцирует на игру и вариативность компоновки предметных форм на фигуре человека; возможность применять брошь или браслет на ткани разного цвета и фактуры, надеть все элементы этой незамысловатой композиции или оставить лишь несколько из них – браслет и серьги “работают” на теле человека. Художник демонстрирует в здесь универсальный взгляд на украшения вообще как на утилитарный предмет и как выставочное произведение, декларирующие некую неоконструктивистскую идею – украшение и человек – новый аспект формообразования для изделий массового промышленного производства.»²⁸⁹.

Мотивам петербургской архитектуры посвящен и одноименный гарнитур (1982 – рис. 25). Членение звеньев серебра браслета, напоминающего рустованную стену, дополняется матово-зеленым мельхиором. В арочном проеме подвески выделяется четкий силуэт вазы, поддержанный рисунком капителей. Мотивы античного искусства занимают особое место в творчестве Харитонов, скульптора по изначальному образованию.

Г. Н. Габриэль выделяет гарнитур «Классика» (1970-е), как эталонный пример осмысления античного наследия в современном ювелирном искусстве: «В их формах, рисунке декора, несомненно, улавливаются прототипы античных украшений, но это всего лишь игра в античность и игра очень профессиональная. Выполненные из серебра, украшения декорированы слепками античных монет, сделанных в технике точного литья по выплавляемым моделям, абсолютно точно передающего оригинал, а поэтому они сохраняют обаяние настоящего антика. В правильном круглом ободке оправы, создающем особую пространственную среду, живет лапидарный античный профиль. Некоторая неправильность абриса слепков особенно ощутима в соседстве с четкой формой самих украшений. Древняя монета, рядовая вещь своего времени, пережив свою эпоху, приобретает качество раритета, предмета драгоценного именно в силу редкости. В этом смысле гривна Харитонova

²⁸⁹ Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. С. 226.

примыкает к античной традиции создавать украшения, драгоценные предметы, в которых древние монеты, геммы использовались как дорогой средник в многодельной и дорогой оправе»²⁹⁰.

Интерес к силуэтной графике находит отражение в колье «Знаки зодиака» (1962 – рис. 231) и в броши «Ленинград» (1960-е – рис. 11). Четкий контур акцентирует внимание на качестве формы и ее трансформации в металле. Разница тона поверхностей (полированное серебро и чернение) создают дополнительный контраст.

Так же, как и Ю. Паас-Александрова, Р. Харитонов использует в своих украшениях слоистый агат. В нагрудном украшении «Бабочки» (1972 – рис. 232) художник совмещает графичный металлический каркас, построенный на вертикальных движениях, и природную пластику камня, создающую образ порхающих по зимним цветам бабочек.

Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая и Р. Харитонов заложили эстетические основы обновленного языка ленинградского ювелирного искусства, базировавшегося на художественно-образных поисках ювелиров Петербурга, но открытого новым тенденциям мирового искусства, рассматривающих ювелирные украшения как выставочные произведения. Заложенные ими основы нашли яркое отражение в работах художников-ювелиров конца 1970-х – 1980-х гг.

Поиск визуальной метафоры и границ условно-образного и сюжетного в ювелирном искусстве представлен в брошах Г. Быкова «Мотыльки времени» (1975 – рис. 233). Лаконичный силуэт поддерживает контрастное сочетание белого и синего, очень характерное для ленинградского стиля. Крупные цветовые пятна акцентируются тонкой графикой римских цифр.

Тяготение к сочетанию чистого металла, не отягощенного разработкой и мелкими деталями, и акцентного камня или стекла с интересной фактурой или, наоборот, абсолютно прозрачного представлено в комплектах В. Долбина «Руслан и Людмила» (1977 – рис. 234) и «Карелия» (1977 – рис. 235).

²⁹⁰ Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века. С. 54

Тенденция к поискам точек соприкосновения прикладного и станкового искусства ярко проявляется в композиции В. Сивакова «Стройка» (1983 – рис. 236), где аналогично сервизу А. Лепорской «Новостройки» представлен сюжет создания нового города. В ювелирной композиции поддерживается принцип монтажной композиции, дополненный выходом в объемно-пространственную конструкцию.

Развитие ювелирного искусства Ленинграда отмечено специфическими чертами, не свойственными другим видам декоративно-прикладного искусства. Особенность материала (золото, серебро, драгоценные камни), попавшего под строгую государственную регламентацию, сначала затормозили, а во второй половине XX в серьезно ограничили возможности мастеров в работе по созданию роскошных ювелирных произведений. Подобная деятельность могла быть сосредоточена исключительно на крупных предприятиях, и сами произведения носили характер эталонных выставочных образцов или подарков государственного уровня.

Стоит учитывать и подпольный ювелирный рынок, и деятельность мастеров, входивших в противоречие с законом и создававших произведения на заказ, формально продолжавших линию кустарного ювелирного промысла периода НЭПа. Изучение этого рынка и художественных особенностей произведений, создаваемых вне официального художественного дискурса, еще предстоит осуществить.

Официальная же часть ювелирного искусства Ленинграда в послевоенный период была представлена тремя основными формами.

К первой относится самая массовая – ювелирная промышленность. Ювелирные предприятия, история которых пока также не изучена в полной мере, предлагали ассортимент тиражной продукции, разработанной художником, но с учетом требований цены и обеспечения недорогими ювелирными украшениями. Выпущенные в середине 1980-х гг. каталоги «Ювелирные изделия из золота» и «Ювелирные изделия из серебра» представляют широкий ассортимент украшений, имеющих в своей основе художественный компонент, но ориентированных, в конечном итоге, на массового потребителя.

Вторую форму бытования ювелирного искусства составляет разработка эталонных выставочных авторских образцов на предприятиях. Иного пространства для работы с драгоценными металлами и камнями быть не могло, и уникальные образцы могли быть созданы только в системе производства, а потому несли на себе печать требуемого официального заказа.

Наконец, третий блок, представляющий наибольший интерес с точки зрения решения оригинальных художественных задач, представляет авторское творчество, расширяющее границы ювелирного искусства в связи с применением недорогих металлов, камней, стекла, пластмасс и других композитных материалов. Вероятно, это было единственной возможностью соединить возможности камня и металла в пространстве предметного творчества.

Так в позднесоветский период ювелирное искусство выходит, как и многие виды декоративно-прикладного искусства, за пределы материалов и форм, демонстрируя тенденции к решению задач станкового искусства новыми материалами. В Ленинграде обозначенные общие процессы имели свою специфику, связанную с поисками оригинальных форм выражения, обобщенно называемые ленинградским стилем.

Итак, в развитии ленинградского стиля в ювелирном искусстве можно выделить два направления: первое – переосмысление культурно-исторических традиций и поиск нового художественно-образного языка в эстетике образного функционализма.

Среди выразительных особенностей художественного языка ленинградского стиля в ювелирном искусстве можно отметить: использование поделочных камней, недорогих металлов и эмалей, тенденцию на упрощение форм, усиление тектоники произведения, выявление природных качеств материала и акцент на них. И. Перфильева точно характеризует этот аспект: «Авторская концепция превалирует над условной драгоценностью материала»²⁹¹;

²⁹¹ Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. С. 128.

Художники тяготеют к метафорически-наполненным произведениям, однако обращаются и к образам города, его архитектуре и историческому наследию.

Художников, определивших идентичность ювелирного искусства Ленинграда, можно разделить на группы, поддерживающие хронологические рамки периодизации ленинградского стиля, выделенные в первой главе:

- Предпосылки формирования стиля: Е. Данько, А. Воробьевский, Н. Суетин, Н. Фогт. Художники протопериода не являются профессиональными ювелирами из-за специфики исторического контекста и реорганизации ювелирных домов имперского периода. Однако сохранившиеся работы демонстрируют поиск нового художественного языка с опорой на традиции ювелирного искусства Петербурга и Европы.
- Расцвет стилевой идентичности: Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая, Р. Харитонов.
- Период интернационализации стиля и стилевые реминисценции: Г. Быков, Н. Быкова, В. Долбин, В. Сиваков. Основной период творчества данных художников находится за пределами хронологических рамок исследования и требует более пристального изучения.

Среди ключевых институций, повлиявших на развитие художественной керамики в Ленинграде, необходимо назвать:

- Кафедру художественной обработки металла, во время обучения на которой художники получали знания о специальной композиции в материале, навыки работы с различными видами металла, чернением, гравировкой.
- Завод «Русские самоцветы», где художники получали специализацию в области ювелирного искусства, осваивали приемы работы с драгоценными и полудрагоценными металлами и камнями. На заводе совмещались цеховая работа над массовой ювелирной продукцией и создание дипломатических подарков и государственных заказов высокого уровня. Авторские работы для выставок создавались из серебра, недрагоценных металлов и поделочных камней, в то время как работа над заказами позволяла работать с драгоценными

камнями и металлами. Таким образом, более свободный художественный поиск сопровождался оттачиванием технических навыков, которые в позднесоветское время можно было перенести на авторские работы с золотом.

- В позднесоветский период ведущая роль отошла к частным ювелирным мастерским и концернам.

Выводы по главе. Анализ эталонных памятников декоративно-прикладного искусства (керамика, фарфор, стекло, текстиль, ювелирное искусство) показал, что в них присутствуют черты ленинградского стиля, выделенные в первой главе. Так, очевидно наличие ряда тем и сюжетов, художественно-выразительных приемов для трактовки образов и их соответствие этапам развития ленинградского стиля.

Среди тем особое место занимают образы города (архитектура, исторические события и культурные коды). Сюжеты часто берутся из истории города, его имперского наследия, однако в круг интересов также входят мотивы создания нового советского Ленинграда, поиск его идентичности и значимые для современников события (космические открытия, промышленность, освоение территорий и строительство).

В большей мере художники тяготели к более разработанному, условно-изобразительному языку до 1950-х гг., а после 1960-х вектор согласовался с поисками «современного стиля», ушел от нарративности к условности и метафоричности композиций.

Художественно-пластический язык ленинградского стиля независимо от вида искусства тяготеет к монументальности и лаконичности форм, умеренной детализировке, линейной графике и нюансным колористическим гаммам или к одному доминирующему цветовому акценту, часто сопровождающемуся белым, серым или черным. Следует также отметить диалог с академической традицией и изобразительным искусством.

Декоративно-прикладное искусство Ленинграда практически не обращается к этническим мотивам, но часто проявляются реминисценции петровской эпохи и имперского периода, классицизма в архитектуре.

Среди предпочитаемых технических приемов можно выделить следующие: лепка из пласта (керамика), золочение и работа локальным цветовым пятном с сохранением масштаба белого (фарфор), сочетание гладкой поверхности и алмазной грани/ гравировки (стекло), работа с недорогими поделочными камнями крупного размера (ювелирное искусство), тканье в линию (текстиль).

Ленинградский стиль в декоративно-прикладном искусстве обладает спецификой, связанной с выбором цветов, которые можно определить как ведущие, задающие основу цветовой палитры произведений.

Источником колористического отбора зачастую выступает тесная взаимосвязь декоративно-прикладного искусства и городской исторической среды Ленинграда. Семантическое наполнение цветового кода ленинградского стиля связано с культурным и историческим наследием Петербурга-Ленинграда, а также спецификой восприятия цвета жителями северных широт, т.е. городской идентичностью.

Доминантными цветами палитры произведений ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве являются оттенки серого, синего и приглушенно-желтого, белый и черный. В качестве колористического акцента в монохромных произведениях (тональные градации от белого к черному) предпочтение отдается алому.

В дальнейшем перечисленные черты будут восприняты промышленным производством и художественная промышленность Ленинграда будет развиваться как тиражный вариант прочтения и переработки элементов ленинградского стиля, присущего декоративно-прикладному искусству Ленинграда с учетом материала и массового характера продукции.

Процесс взаимодействия авторского искусства и тиражного производства, переход от одной формы к другой представляют интересную научную проблему, которая до сих пор оказывалась за пределами внимания исследователей художественной культуры советского периода.

Важнейшую роль в переходных процессах сыграли институты – структуры различного уровня и масштаба, деятельность которых определила содержание и

формы включения достижений декоративно-прикладного искусства Ленинграда в производственные промышленные процессы. Достаточно высокий уровень советской и, в частности, ленинградской художественной промышленности определялся, как представляется, именно деятельностью образовательных, экспертных и других площадок, ответственных за подготовку специалистов, разработку эталонных образцов, их компетентную оценку и последующее производство в тираже.

Анализ основных институций и их роль в развитии авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства в Ленинграде представлен в третьей главе.

Глава 3. Институциональные структуры и их влияние на развитие авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства Ленинграда

На формирование специфики художественно-образного языка авторского и тиражного декоративно-прикладного искусства Ленинграда во многом оказала влияние его институциональная организация.

В основе ленинградского стиля как единства содержательных и выразительных характеристик произведений лежала школа, как художественно-педагогическая система²⁹². После получения образования в художественно-промышленном училище или других учебных заведениях выпускники часто оказывались перед выбором одной из двух траекторий профессиональной деятельности: работа на Комбинате декоративно-прикладного искусства, который можно представить как промежуточную экспериментальную площадку между авторским и тиражным искусством, или работа на заводе – производственной площадке по выбранной отрасли.

В обоих случаях художественный и профессиональный уровень произведений оценивался художественным советом, выступавшим гарантом качества производимых изделий и следящим за активным включением художников в экспозиционно-выставочную деятельность. Производственный уровень обеспечивал широкое распространение эталонных образцов как части жизненной среды.

Отдельная область – авторское художественное творчество и его организация в позднесоветское время, когда появилась возможность работы над частными заказами.

Эта логика ляжет в основу структуры третьей главы и продемонстрирует влияние образовательных программ, производственных процессов, экспертных

²⁹² Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: институты, художники, фабрики. М.: Золотое сечение, 2024. С. 32.

оценок и государственной политики на авторское и тиражное предметное творчество художников декоративно-прикладного искусства Ленинграда.

3.1 Образовательные площадки: училища и учебные мастерские²⁹³

Образовательное и культурное пространство высшей школы как фактор становления и развития искусства, обретения им специфических региональных черт и элементов художественного языка требует особого внимания. В Ленинграде располагались одни из важнейших художественных учебных заведений: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой, Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова, – формировавшие взгляды молодых художников, которые впоследствии были репрезентированы в области авторского декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности.

Ориентиры, заложенные во время учебы, зачастую определяли выразительные черты, которые даже при различиях в индивидуальных взглядах на искусство сохраняли определенную эстетическую общность. Учебные заведения отвечали за начальное становление стилеобразующих ориентиров мастеров декоративного и промышленного искусства Ленинграда, в связи с чем образовательную платформу можно определить как важный элемент формирования выразительных особенностей ленинградского стиля, отличающего работы мастеров, прошедших обучение в учебных заведениях Ленинграда.

Понятие «школа» в искусстве, как и «стиль», является полем для дискуссии и имеет различное наполнение. Э. В. Махрова в труде «Художественно-педагогическая школа» определяет ее как «стилевое направление, объединяющее группы художников общими эстетическими идеями и идеалами, духовными устремлениями, творческим методом. Не всегда такие стилиевые направления связаны с педагогикой, формами образования и учебными заведениями. Когда во

²⁹³ Материалы главы изложены в статье: Степанова, Д.Г. Высшее художественное образование и проблемы формирования ленинградского стиля // Студент – Исследователь – Учитель : Материалы 23 Межвуз. студ. науч. конф., Санкт-Петербург, 05–16 апреля 2021 года. СПб.: Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2022. С. 233–240.

главе направления оказывается большой мастер, имеющий непосредственных учеников и продолжателей традиций, стилевые характеристики – производное от процесса обучения»²⁹⁴. В Большой советской энциклопедии определение звучит как «художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника либо группой художников, близких по творческими принципам и художественной манере»²⁹⁵.

Ю. В. Гусарова в диссертации «Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века» выделяет основную задачу школы в искусстве: «Передача практического опыта и мировоззренческих установок в совместном художническом существовании»²⁹⁶, а также формулирует ведущую роль школы как «образовательного центра, вокруг и внутри которого на протяжении многих десятилетий не только готовят профессионалов, но и формулируют общую проблематику взаимоотношений художника-керамиста с производством и со зрителем»²⁹⁷. Данное понятие верно и для остальных отраслей декоративно-прикладного искусства.

Также нельзя недооценивать непосредственное взаимодействие и роль личности в отношениях преподавателя и ученика в процессе обучения. Истоки становления образовательной системы мастеров отечественного декоративного и промышленного искусства подробно рассмотрены В. Г. Власовым в главе «Русская школа декоративно-прикладного искусства в истории отечественного образования» в пособии «Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства»²⁹⁸. Статья Н. А. Ковешниковой «Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX – нач. XX века»

²⁹⁴ Махрова Э.В. Художественно-педагогическая школа: к определению понятия // Российские художественно-педагогические школы в истории и современности. 2010. № 3. С. 11.

²⁹⁵ Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Сов. энцикл., 1978. Т. 28. С. 425.

²⁹⁶ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 60.

²⁹⁷ Там же. С. 61.

²⁹⁸ Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства.

посвящена переосмыслению роли художника в производственном процессе и связанными с этим образовательными реформами²⁹⁹.

В рамках исследования определение «школа» базируется на принципах, выделенных В. Г. Власовым в словаре «Стили в искусстве» и определяется как социальная группа художников, объединенных общностью мировоззрения, восприятием художественно-эстетических ценностей и поддерживающих традицию в приемах и способах работы с материалом, при сохранении и преумножении личной творческой индивидуальности³⁰⁰.

Применительно к декоративно-прикладному искусству предложенное понятие нуждается в расширении, включении факторов, определяющих специфику работы с различными материалами. Среди них – особенность производственного коллектива и производственного оборудования (наличие которого в некоторых видах декоративно-промышленного искусства определяет саму возможность творчества), специфика работы с многообразными видами материала (текстиль, металл, дерево, глина и т.д.).

М. С. Широковских в качестве основных элементов школы в декоративно-прикладном искусстве выделяет: «наличие традиции, взаимодействие мастера и ученика, преемственность художественных принципов и методов, а также выраженное художественное единство»³⁰¹. Следовательно, согласно этой концепции в центре понятия «школа» – объединение художников, имеющих общую образовательную платформу, идейно-эстетические ориентиры, а «художественное единство» – это стиль как художественная парадигма.

Влияние высшего художественного образования на различных этапах развития ленинградского стиля не являлось однородным. В послевоенном Ленинграде роль высших учебных заведений не является определяющей – главенствующую роль играет идеология и общенациональное направление

²⁹⁹ Ковешникова Н. А. Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX – нач. XX века // Сибирский педагогический журнал. 2010. № 21. С. 198–204.

³⁰⁰ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). – СПб.: Лита, 1998. – 715 с

³⁰¹ Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: художники, институты, фабрики. С. 18–19

искусства. Движение декоративно-прикладного искусства Ленинграда определяется общим контекстом развития советского искусства.

Язык декоративного искусства после войны является производной от искусства станкового. Главным остается нарратив, а специфические свойства материала не определяются как самоценные. Следовательно, ведущими дисциплинами в подготовке мастеров декоративного искусства, как и в подготовке живописцев, остаются живопись, рисунок и композиция, а работа с материалом ведется «настолько, насколько это необходимо для практического исполнения рисунков для производства».³⁰²

«Лирический взрыв» середины 1950-х гг., породивший феномен новой советской культуры, не оставил в стороне и образовательные институции. В высшем художественном образовании наступает коренной перелом. Новое понимание декоративного искусства и его роли в жизни человека меняет подход в обучении. Теперь главное – материал как основа декоративного и промышленного искусства. В период 1950-х – 1960-х гг. все большее влияние обретают общности и группы художников, наиболее активно формирующиеся во время обучения. Фундаментом для дальнейшего развития ленинградского стиля становится формирование многочисленных школ, союзов, коллективов единомышленников. Идейным стержнем выступает ощущение общности и тесная связь с городом. В дальнейшем студенческие группы становятся фундаментом для возникновения производственных коллективов.

В 1970-е гг. одной из магистралей развития становится формирование «художника для производства». В учебных заведениях активно осваиваются различные промышленные технологии, дизайн.

К 1990 гг., как отмечает О. Л. Некрасова-Каратеева, «сложилась некая идеальная модель специалиста-художника, знающего законы декоративно-прикладного искусства, использующего в творчестве материал и технологию художественной керамики, фарфора, стекла, умеющего создать собственное

³⁰² Александрова Я.А. Указ. соч. С. 29

произведение, в то же время быть экспертом в искусстве»³⁰³. Для формирования более полной картины связи определения стилиевых координат и развития художественного образования необходимо остановиться на конкретных институциях.

Академия художеств. Старейшим центром подготовки художников является Академия художеств им. И. Е. Репина. Декоративное искусство в Академии изначально не являлось самостоятельным направлением, но прочно входило в основу художественной подготовки обучающихся – проектирование орнаментов, интерьерной отделки и мебели входило в обязательный блок подготовки в архитектурных классах. Также эта деятельность реализовывалась в рамках работы гравировального класса, где занимались воспроизведением орнаментики и образов предметов в книжной графике.

В начале XVIII в. понятие «художник» объединяло занятия как искусством, так и ремеслом. Развитие классической академической школы было достаточно тесно связано с мастерами декоративного творчества. В методике обучения главным считалось, как выделяет А. К. Векслер, «воспитание ансамблевого и творческого мышления, развитие оригинальной художественной образности, с учетом специфики разного вида искусства»³⁰⁴.

Для овладения стилистическими характеристиками доминировавшего в то время классицизма обучающимся необходимо было выработать определенные навыки проектирования в материале. Для этого они большое количество времени посвящали копийной практике, но при этом проектировали и новые произведения. Этот опыт позволил им в дальнейшем поступить на работу на фарфоровый завод, в ювелирные фирмы и на камнерезные фабрики.

Преподаванию декоративного искусства в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина посвящен труд И. А. Прониной «Декоративное

³⁰³ Некрасова-Каратеева О.Л. Музей и кафедра. К вопросу о взаимодействии: сб. материалов Всеросс. юбилейной конф. «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». К 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея (б. Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица) / сост. Г.Е. Прохоров. СПб.: СПГХПА, 1997. С. 209.

³⁰⁴ Векслер А.К. Указ. соч. С. 46.

искусство в Академии художеств», содержащий всесторонний анализ процесса становления в России академической системы подготовки художников декоративного искусства³⁰⁵.

В XIX в. в Академии возникает специализированный класс орнамента, в котором происходило теоретическое изучение орнаментики различных стилей и эпох и осуществлялась практическая работа по копированию и проектированию. Также открываются профильные мастерские: класс орнаментной скульптуры (резьбы по дереву и работы по металлу – медный, чеканный, литейный), класс столярного мастерства, класс токарного мастерства, класс миниатюрной живописи (находящийся на стыке видов искусств), класс часового мастерства, инструментальный и медальерный классы. Таким образом, образование охватывало различные отрасли декоративно-прикладного искусства, формирующие среду. Эстетические и стилистические координаты определялись общим вектором академического образования и находились в тесной связи с изобразительным искусством и архитектурой.

В Институте на протяжении его существования возникали различные классы декоративно-прикладного искусства. Однако в силу специфики классического академического образования декоративное искусство никогда не приравнивалось к трем знатнейшим искусствам: живописи, ваянию и зодчеству. Декоративное искусство Института выступало как производная и дополнение для архитектуры и монументальной скульптуры.

В советское время Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина не являлся определителем векторов направления развития декоративного и промышленного искусства Ленинграда, но являлся важным элементом синтеза высокого уровня классической академической подготовки и перспективного развития декоративно-прикладного искусства. Таким образом, формировалась тесная связь изящных и прикладных искусств, определяющих особое лицо декоративного искусства Ленинграда. Не случайно выпускники

³⁰⁵ Пронина И.А. Указ. соч.

скульптурного факультета затем становились мастерами крупнейших фарфоровых производств Ленинграда.

Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. М.В. Мухиной. Важнейшим центром подготовки художников декоративного искусства в Ленинграде всегда выступало ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, основанное в 1876 г. бароном А.Л. Штиглицем и носившее название «Центральное училище технического рисования».

Училище возникло в эпоху, когда в искусстве главенствовало эклектичное сознание, стремление соединить все многообразие художественного наследия прошлого в современных работах. Вероятно, это является одной из причин, почему программа обучения в училище барона Штиглица представляла собой синтез художественных и технических дисциплин и опиралась на практический опыт прошлых эпох. За свою долгую историю учебное заведение не раз меняло название и статус, но всегда оставалось хранителем уникальных традиций и технологий создания предметов декоративного и промышленного искусства.

На кафедрах ЛВХПУ им. В.И. Мухиной изучались все основные виды декоративно-прикладного искусства: художественная керамика, стекло и фарфор, художественный текстиль, художественная обработка металлов и др. Выходцы этого училища формировали художественную среду Ленинграда и задавали вектор развития декоративного искусства. Учебный процесс в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был тесно связан с производством. Студенты училища проходили практику на различных фабриках и комбинатах Ленинграда, некоторые особо удачные учебные эскизы запускались в производство. Уникальная система обучения, сформированная в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, оказала значительное влияние на творчество основной части ленинградских художников, работающих в сфере декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности.

Я. А. Александрова, говоря об особенностях обучения в училище, отмечает: «В процессе обучения происходит взаимообогащение художественного языка начинающих художников. Если немного утрировать, то такие качества, как фризное построение композиции, внимание к точности силуэта, стремление к

“антиутилитарности”, в курсовых проектах по материалу (керамика, стекло, текстиль, металл) появляются благодаря художникам монументально-декоративной живописи; декоративность, стилизация формы, условность цветового решения, внимание к выразительным возможностям материала – от специалистов в области текстиля, керамики и художественного стекла; а лаконизм, точность линии, конструктивность, принципиальность пластических решений – от “дизайнеров”»³⁰⁶.

Художников, специализирующихся на работе с отраслями декоративно-прикладного искусства, готовили на трех кафедрах ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: кафедре художественной керамики и стекла, кафедре мебельно-декоративных тканей, кафедре художественной обработки металла.

Кафедра художественной керамики и стекла. Кафедра, на которой обучались художники, работающие с керамикой, фарфором и стеклом, сложилась из двух отдельных подразделений – кафедры архитектурно-художественной керамики (открыта в 1945 г.) и кафедры художественного стекла и пластмасс (открыта в 1952 г.). В 1955 г. две кафедры слились в одну – кафедру художественной керамики, стекла и пластмасс.

Деятельность кафедры была тесно связана с архитекторами, которые заложили основы подготовки художника-универсала, а не просто мастера, в совершенстве владеющего технологией. Отличием кафедры была «уникальная учебная атмосфера, в которой студенты могли видеть своих преподавателей в творческом процессе, видеть этапы, технологические проблемы, саму “кухню” художника от замысла-эскиза, до воплощения».³⁰⁷

Структурное мышление, внимание к тектонике произведения декоративно-прикладного искусства стали отличительными чертами ленинградского стиля благодаря объединению на кафедре специалистов различных областей искусства, и особенно архитекторов. Как отмечает Ю. В. Гусарова, «В. С. Васильковский

³⁰⁶ Александрова Я.А. Указ. соч. С. 34.

³⁰⁷ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 74.

пропагандировал синтетическую основу декоративного искусства, неоднократно озвучивал мысль о том, что деление художников по узким видам и направлениям внутри декоративного искусства отдельно от дизайна, архитектуры, изобразительного искусства – искусственно»³⁰⁸.

Еще одним принципиальным фактором являлось совместное обучение керамистов и стекольщиков. Этот фактор способствовал созданию синтетических произведений и расширению возможностей профессиональной реализации выпускников кафедры.

Говоря о магистральной задаче кафедры, О. Л. Некрасова-Каратеева отмечает: «Основной образовательной задачей универсального художественного образования в ЛВХПУ им В.И. Мухиной (позднее СПГХ ПА им. А.Л. Штиглица) является гармоничное взаимодействие трех важных направлений: изучение наследия прошлого, освоение современных достижений и проектирование нового искусства»³⁰⁹. Задача подготовки одновременно художника, создающего выставочные произведения и готового к работе на производстве, во многом определяло специфику подготовки и установку стилистических координат, соединяющих высокий профессиональный уровень, традиции школы и городскую идентичность. Базой выступали: функциональность, т.е. жизнеспособность произведения в среде, технологичность, т.е. умение выпускника производить все этапы от эскизирования до воплощения в материале, и художественно-эстетические качества.

Важную роль в этой подготовке сыграли производственные мастерские кафедры, в рамках которых проводился полный цикл проектирования и создания произведения, а также, что не менее важно, воплощение экспериментальных работ. Именно экспериментальная работа определяла высокий уровень тиражных образцов.

³⁰⁸ Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. С. 66.

³⁰⁹ Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты: материалы междунар. науч.-практ. конференций, 2007–2009 / [сост.: Е.М. Тарханова, А. Циффер ; отв. ред. Е.М. Тарханова]. – СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2010. – С. 263. (Виноградовские чтения в Петербурге).

Таким образом, кафедра была для обучающихся, выпускников и преподавателей фундаментом, который строился на достижениях западно-европейского искусства, крепкой технологической базе, достаточной творческой свободе и тяге к экспериментальной деятельности и позволял, впитав все достижения, перейти к свободному художественному творчеству в эстетических ориентирах ленинградского стиля с сохранением уникального своеобразия авторских манер.

Кафедра художественного текстиля. История кафедры начинается с организации в 1946 г. факультета художественной обработки текстиля, ориентированного на развитие промышленного производства в стране. Параллельно со становлением системы обучения и формированием программы производилось создание производственных мастерских как неотъемлемой части учебного процесса³¹⁰. Впоследствии кафедра была переименована в кафедру художественного оформления тканей и изделий из них (1961).

Магистральной идеей кафедры была подготовка художников для производства, а в то время как «работа в материале (шпалерное ткачество, набойка, роспись по ткани/батик, фотофильмпечать) в этот период была направлена скорее на приобретение промышленных навыков и носила обзорный характер»³¹¹. При этом, как и на кафедре художественной керамики и стекла, центральное, системообразующее место занимал курс композиции, направленный на усвоение эстетических координат стиля и развитие структурного, композиционного мышления.

В мастерских кафедры обучающиеся проходили все этапы, позволяющие воплотить эскиз в материале. Именно всестороннее владение техникой во многом определило уровень художественных качеств произведений и их профессиональное выполнение.

³¹⁰ Фатеева А.М. Кафедра художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной – СПГХПА им. А.Л. Штиглица: прошлое и настоящее // Месмахеровские чтения – 2020 : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, Санкт-Петербург, 19–20 марта 2020 года. СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2020. С. 53–58.

³¹¹ Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: институты, художники, фабрики. С. 52.

Кафедра была интегрирована в активную выставочную деятельность, обеспечивающую постоянный поиск новых сюжетных и художественно-выразительных средств для создания актуальных и интересных произведений. Кроме этого, кафедра находилась в тесной связке с ведущими текстильными фабриками.

Особое место занимали производственные практики. Произведения, созданные в рамках практик, отсматривались худсоветами и наиболее удачные рекомендовались к внедрению в производство. Таким образом осуществлялась взаимосвязь актуальных творческих поисков в области искусства текстиля и насущных задач производства.

Направления работы определялось общими тенденциями развития текстильного искусства страны: в 1960-е гг. кафедра была ориентирована на подготовку художников для текстильных фабрик, а в 1970–1980-е акцент сместился на экспериментальное творчество, на работу в комбинате в области монументального государственного заказа.

Кафедра художественной обработки металла. В отличие от художников керамики, фарфора, стекла и текстиля, художники-ювелиры не обучались на узкопрофильной кафедре. В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, как и изначально в Центральном училище технического рисования, не было отдельного направления ювелирного искусства. Художники-ювелиры в большинстве своем являлись выпускниками кафедры художественной обработки металла. «Однако на всех кафедрах училища молодые художники получали серьезную подготовку в рисунке, живописи, композиции. Их кругозор формировался уже не только копированием исторических образцов интерьеров и предметов декоративного искусства из великолепного музея училища, но и знакомством, пусть еще робким, с наследием русского авангарда, с творчеством их западных коллег, с лучшими образцами мирового ювелирного дизайна» – отмечает Г. Н. Габриэль³¹².

³¹² Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века. С. 64

Эти обстоятельства, с одной стороны, усложняли процесс освоения технических тонкостей и нюансов работы в материале, а с другой – активизировали процесс образно-пластических поисков, способствовавшей обновлению художественного языка ювелирного искусства Ленинграда.

Специфика художественно-пластического языка и подход к созданию произведений, сформулированный в стенах «Мухинской школы» во многом определил направление движения уже ленинградского стиля в целом.

Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С.М. Кирова. Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова (далее – Институт; ЛИТЛП им. С. М. Кирова) – самый молодой из высших учебных заведений Ленинграда, связанных с подготовкой специалистов в области декоративного и промышленного искусства. Он был основан в 1930 г., выделившись из Ленинградского технологического института. Магистральной деятельностью для Института являлось активное освоение промышленности. Быстрый рост швейной, трикотажной и обувной промышленности приводит к его динамичному развитию и расширению. В силу специфики Института особое внимание в подготовке специалистов уделялось именно технико-технологическому аспекту текстильного производства. Соответственно, можно говорить о размежевании направлений подготовки художников для авторского творчества в области декоративно-прикладного искусства и для работы в художественной промышленности.

Итак, определим основные тезисы, раскрывающие влияние образовательного пространства Ленинграда на специфику ленинградского стиля в декоративно-прикладном искусстве:

- высшее художественное образование являлось определяющим фактором в формировании «выразительного» уровня ленинградского стиля и выражалось в развитии особого творческого почерка ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства;
- роль и влияние высшего художественного образования на различных этапах эволюции ленинградского стиля не являлось единообразным, этап

наибольшей связи образовательной школы и художественного языка ленинградского стиля приходится на 1960-е гг.;

- главным центром подготовки мастеров декоративного и промышленного искусства Ленинграда являлся ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, однако именно в диалоге подходов различных учебных заведений сформировалось особое уникальное своеобразие ленинградского стиля;
- можно выделить две главные задачи высшего художественного образования: формирование мировоззрения и эстетических представлений будущих мастеров и сохранение творческой индивидуальности при достижении высокого уровня художественной подготовки и технического мастерства.

3.2. Экспериментальные площадки: Комбинат декоративно-прикладного искусства и его роль в процессах перехода от авторского к тиражному искусству³¹³

Дискуссии о путях развития промышленного искусства определили возникновение институций, системно решающих вопросы связи авторского декоративно-прикладного искусства и тиражного производства.

Одной из важных институций, повлиявших на облик художественной промышленности Ленинграда, стал Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры Ленинградского отделения художественного фонда СССР (основан в 1967 г.), разделенный в дальнейшем на Экспериментально-скульптурный комбинат и Комбинат декоративно-прикладного искусства, в котором были организованы экспериментальные мастерские керамики и текстиля.

Ленинградский комбинат был открыт во многом по инициативе и при активной работе Леонида Ипполитовича Каратеева по образцу художественно-производственных площадок Москвы.

Леонид Ипполитович Каратеев (1903–1988) – художник, секретарь правления Союза художников СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР. Леонид Каратеев получил образование во Высшем художественно-техническом институте в период с 1921 по 1926 г. Областью его профессиональных интересов была живопись и сценография. В 1932 г. вступил в Ленинградский союз советских художников, став впоследствии секретарем правления Союза художников СССР. В качестве секретаря правления Леонид Каратеев участвовал в обсуждении и визировании проблем художественной среды Ленинграда, отмечая значимые проблемы художников и внося вклад в их решение. Одним из важных вопросов

³¹³ Материалы параграфа изложены в статье:

1. Некрасова-Каратеева О.Л., Степанова Д.Г. Леонид Каратеев и роль Комбината декоративно-прикладного искусства в формировании художественной среды Ленинграда // Университетский научный журнал. 2024. № 82. С. 98–102.

являлся поиск новой эстетики советского/ленинградского искусства и направления развития художественной промышленности.

Для работы на комбинате привлекались профессиональные художники, выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной и других ведущих творческих учебных заведений. Привлечение художников и обеспечение качества их работы для активного развития советской художественной промышленности являлось одной из ведущих задач Союза художников.

Леонид Каратеев был активно включен в деятельность комбината на заседаниях правления Союза художников СССР, обращал внимание на ряд остроактуальных вопросов: создание творческих баз, в мастерских которых возможно создавать произведения для участия во Всесоюзных выставках и использования их в качестве эталонов для тиражей; вопрос авторского права художников на изображения; варианты популяризации информации о выставках и деятельности членов Союза художников. По результатам этих заседаний был принят ряд решений, среди которых: утверждение авторских прав художников на создаваемые произведения и, как следствие, добавление к заработной плате авторского процента за реализацию тиражей, организация путевок от Союза художников на творческие базы, возможность продажи эталонов и авторских произведений художников комбината в лавках художников в РСФС и союзных республиках. Помимо материального обеспечения художественно-творческой деятельности на производстве одним из ключевых вопросов являлось обсуждение художественного своеобразия и эстетических ориентиров произведений. Ю. Карпова в монографии «Дружественные объекты» приводит несколько цитат Леонида Каратеева из архивных документов Союза художников для формирования представления о развитии материально-художественного творчества и дизайна в Ленинграде. Одно из высказываний зафиксировано на конференции, посвященной проблеме художественного труда в промышленности, организованной Академией художеств СССР, Союзом художников и Министерством культуры СССР в 1970-м г., на которой Л. Каратеев отметил, что уникальные экспериментальные работы и

опытные образцы для массового производства были «двумя неразрывными сторонами единого процесса развития советского декоративно-прикладного искусства»³¹⁴. Это является яркой иллюстрацией тенденции формирования нового облика художественной промышленности как области профессионального материально-художественного творчества, сочетающего функциональность и обязательный эстетический компонент.

Комбинат ДПИ имел свою четко организованную структуру и систему работы с заказами различного уровня. Там был организован художественный совет, который распределял заказы среди мастеров. Состав художественных советов регулярно, раз в несколько лет, менялся. В него входили известные ленинградские художники: Владимир Марков (1912–1981), являвшийся заведующим кафедрой керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомой, Владимир Васильковский (1921–2002), профессор кафедры керамики и стекла.

На комбинате велась работа как с крупными государственными заказами для общественных интерьеров (санаториев, театров, кинотеатров, домов культуры, гостиниц и т.д.), так и с созданием мелкой пластики, сувенирной продукции. Среди художников комбината периода 1960–1970-х гг. можно назвать Бориса Мигаля (1946–1999, текстиль), Феликса Лейбовича (род. 1939, текстиль), Михаила Копылкова (1946–2023, керамика), Ольгу Некрасову-Каратееву (род. 1943, керамика), Владимира Цивина (род. 1949, керамика) и др.

Магистральной идеей Комбината ДПИ, регулярно озвучиваемой Леонидом Каратеевым на собраниях правления Союза художников и в журнале «Декоративное искусство СССР», являлось формирование визуальной культуры советского человека путем интеграции произведений искусства в пространство его повседневности. Вопрос включения художников в процессы воспитания эстетических вкусов, соответствующих новой эпохе, стал играть значительную роль в советском культурном дискурсе. Эта идея выступила базой для развития

³¹⁴ Karpova Y. *Comradely objects. Design and material culture in Soviet Russia, 1960s–80s*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2020. P. 53.

художественной промышленности как значимого компонента предметно-пространственной среды Ленинграда.

В статье «Обсуждая журнал...», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР» за июнь 1959 г., представлено описание встречи редакции с художниками и искусствоведами, состоявшейся в Ленинградском союзе советских художников. В рамках данной встречи Л. Каратеев, ответственный секретарь Ленинградского союза советских художников, озвучил тезис, ярко характеризующий важность синтеза авторского декоративного искусства и возможностей промышленного тиражирования, а также место этого взаимодействия в пространстве художественной культуры: «Вопрос о художественных достоинствах, о внешнем облике всей продукции, выпускаемой в нашем городе, не может быть безразличен для Союза художников, и тем более он не может оставлять равнодушным работников Ленинградского экономического района. Продукция ленинградских предприятий расходуется по нашей стране и многим зарубежным странам. Поэтому борьба за честь ленинградской марки, за красоту наших машин и предметов народного потребления надо рассматривать как борьбу за престиж Ленинграда»³¹⁵.

Этому же вопросу посвящена статья А. Чекалова «Особенности отражения жизни в художественно-промышленных объектах», представленная на секции декоративно-прикладного искусства Московского отделения Союза художников в январе 1959 г., подробно проанализированная в монографии Ю. Карповой³¹⁶.

Художники Комбината ДПИ создавали эталоны-образцы для производства мелкой сувенирной пластики. После разработки образца в цехах комбината создавались небольшие тиражи, которые по невысокой цене расходились по городам Советского Союза. Произведения снабжались этикетажными данными, включающими имя художника, дату и место производства. Кроме этого, созданные эталоны отправлялись на керамические и фарфоровые производства других регионов. Важной задачей для художников, работающих над образцами тиражных

³¹⁵ Обсуждая журнал // Декоративное искусство СССР. 1959. № 6 (19). С. 41–43.

³¹⁶ Karpova Y. Op. cit. P. 30.

вещей, было сохранение узнаваемого ленинградского стиля произведений. Впоследствии производственные цеха были перенесены в Великие Луки, где появилась возможность для значительного увеличения тиражей. Параллельно шло распределение и создание монументальных заказов для различных общественных интерьеров и производств города.

Для понимания синтеза декоративно-прикладного и промышленного искусства в период после 1960-х гг. необходимо отметить, что эталонные образцы для тиражного производства регулярно демонстрировались на сезонных («Весна» и «Осень») и тематических выставках в Ленинградском отделении Союза художников и Манеже. Художественный уровень этих произведений соответствовал выставочным арт-объектам. При этом, воспроизведенные в тираже, они были доступны широкому потребителю для эстетизации бытового пространства. Как отмечают Е. Егорьева и Я. Маракулина в статье «Художник – комбинат – народ», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР», главный художник комбината «всячески поощряет выпуск авторских серий керамики, фаянса, ювелирных украшений, способствует развитию декоративно-прикладного искусства»³¹⁷, а также «стремясь расширить возможности производства, разнообразить палитру средств и материалов, комбинат привлекает художников для проведения экспериментальных работ на договорных началах»³¹⁸. Данный факт подтверждает вектор на устойчивое повышение художественного уровня произведений, создаваемых на комбинатах художественного фонда.

Важность взаимосвязи авторского уникального и авторского тиражного творчества была отмечена в первой статье журнала «Декоративное искусство СССР» – «Красоту в жизнь», опубликованной в 1957 г.: «Ручное ремесленно-мануфактурное производство создает для творческой работы другие возможности, чем машинная, фабрично-заводская индустрия. Одни и те же идеи, образы и чувства воплощаются там и тут в разных формах, разными средствами, что

³¹⁷ Егорьева Е., Маракулина Я. Художник – комбинат – народ // Декоративное искусство СССР. 1983. № 1. С. 46.

³¹⁸ Егорьева Е., Маракулина Я. Указ. соч. С. 47.

необходимо учитывать в творческой работе. Ремесленно-мануфактурным способом работают главным образом народные художественные промыслы, а также ими создаются уникальные произведения искусства высокого художественного значения в лабораториях и специальных мастерских. Машинным способом работают государственные фабрики и заводы, выпускающие массовую художественную продукцию широкого потребления. И то и другое важно и необходимо для всестороннего развития декоративного искусства, одно не может заменять или исключать другое, для полного роста народных талантов нужно использовать в максимальной мере все возможности обоих видов промышленности, нужно изучать и творчески осваивать эти возможности»³¹⁹.

Таким образом, синтез художественно-образного потенциала произведения декоративно-прикладного искусства и мощности промышленного производства виделся наиболее перспективным вектором развития. В. Г. Гориславцев в статье «50 лет ЛОСХ» отметил исключительную важность сочетания авторского экспериментального творчества и работы над заказами для поддержания подлинно высокого уровня произведений: «Ведь не создавая самостоятельных работ нельзя достойно работать и по заказу (все же там требования сужены, многое определяется архитектором, условиями ансамбля, а часто и заказчиком). Не по заказу художник может работать свободнее, раскованнее, показать на что он способен. Без такой демонстрации собственных возможностей художник не может развиваться полнокровно»³²⁰.

Одно и то же произведение, созданное на комбинате, в зависимости от способа его воспроизводства (штучный авторский экземпляр или тиражный предмет) могло выполнять две различные функции. Следовательно, также различна могла быть и его классификация: как произведения декоративно-прикладного искусства или как объекта искусства промышленного. Эта тенденция сохранялась до ликвидации Комбината декоративно-прикладного искусства в начале 2000-х гг.

³¹⁹ Ладур М.Ф. Красоту в жизнь // Сорок лет Великого Октября = Декоративное искусство СССР: 1917–1957 (Юбилейный номер). – 1957.С. 5.

³²⁰ ДИ СССР. 50 лет ЛОСХ. 1982. С. 20

Декоративно-прикладное искусство стало основой для формирования советской художественной промышленности, базировавшейся на разработках эталонных произведений, принципах и художественно-стилистических приемах мастеров и комбинатов.

Среди основных сходств декоративно-прикладного и промышленного искусства Ленинграда 1950–1980-х гг. можно выделить: эстетическую ценность, содержательную наполненность произведений, высокий уровень художественного мастерства, выполнение профессиональными художниками, чаще всего имеющими высшее профильное образование в определенной области искусства, материал и форму произведения.

Среди значимых различий необходимо отметить: количество созданных экземпляров, «цеховое» разделение задач при создании произведения (полный цикл от эскиза до воплощения в материале авторского арт-объекта или делегирование производственных процессов мастерам/технологам и т.д.), функциональное назначение, технологические особенности (например, технология штампованной эмали, деколи, промышленная текстильная печать и др.).

Таким образом, эволюция декоративно-прикладного и промышленного искусства в 1950–1980-е гг. демонстрирует диалектику процессов размежевания отраслей авторского и тиражного производства произведений и интеграции подходов к разработке эталонных образцов ведущими художниками и коллективами художественных комбинатов.

3.3. Экспертные площадки: Союз художников и художественные советы как инструменты регулирования качества ассортимента тиражной продукции³²¹

1957 г. являлся знаковым для развития советского декоративно-прикладного искусства в целом и ленинградского в частности. 7 марта 1957 г. был образован Ленинградский союз советских художников, в числе секций которого была выделена секция декоративно-прикладного искусства. В этом же году вышел первый выпуск журнала «Декоративное искусство СССР». В первой программной статье журнала «Красоту в жизнь» был сформулирован идейный постулат, подтверждающий тенденцию к диалогу между авторским творчеством и промышленным производством: «Существенные изменения произошли и в нашем декоративном искусстве. Художественное творчество в этой области получило новое значение: удовлетворять и воспитывать вкусы самых широких народных масс, делать прекрасной новую, обеспеченную жизнь, облекать эту жизнь в выразительные, разнообразные формы, наполненные содержанием новых идей, чувств и стремлений. В этой работе установился и развивается творческий и трудовой контакт между художниками и мастерами народного искусства, а также и промышленности»³²².

Помимо институциональной организации нового материально-художественного творчества, включающей подготовку молодых кадров и работу на предприятиях, в статье затронут важный вопрос стилевой идентичности советского регионального декоративно-прикладного искусства: «Единство вкуса народа, углубляясь и расширяясь, охватывая новые виды изделий, это единство постепенно приобретает разнообразнейшие формы выражения приводит к тому внутреннему единству произведений искусства, которое называется стилем эпохи,

³²¹ Материалы параграфа изложены в статье:

1. Некрасова-Каратеева О.Л. Художественный совет как инструмент регулирования ассортимента и качества произведений художественной промышленности (на примере работы художественного совета Комбината декоративно-прикладного искусства Ленинграда) / О. Л. Некрасова-Каратеева, Д. Г. Степанова // Университетский научный журнал. – 2024. – № 83. – С. 54–58.

³²² Ладур М.Ф. Указ. соч. С. 4.

стилем народа. Это рождение стиля не случается сразу, оно всегда бывает результатом более или менее длительного и глубокого творческого процесса в недрах общества, зависит от единства стремлений и понимания своих задач художниками, от обмена ими своим опытом»³²³. Следовательно, формирование стиля как интегральной характеристики декоративно-прикладного искусства СССР можно определить как одну из ключевых стратегических задач Союза художников и журнала.

А. Б. Салтыков и К. М. Кантор, крупные теоретики искусства, входившие в состав первого секретариата Союза художников, отмечали потенциал декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в задачах социальных преобразований: «Это могучее творчество, одухотворяющее материальные предметы, среди которых живет народ, и превращающее их в активное средство воспитания народа, называется декоративным искусством»³²⁴.

Таким образом, можно проследить две ключевых идеи: поиск стилевого своеобразия произведений декоративно-прикладного искусства, учитывающих как новую советскую идентичность, так и региональную специфику, а также поиск возможностей для диалога авторского уникального и авторского тиражного творчества.

Среди организационных аспектов, принятых по инициативе и содействию ЛОСХ и повлиявших на развитие декоративно-прикладного искусства и возможность работы в тираже и крупных размерах, можно выделить:

- Заключение арендных договоров с Правительством Ленинграда на предоставление мастерских из нежилого фонда города; строительство мастерских на средства Художественного фонда СССР.
- Направление отдельных художников и групп на творческие базы в различных союзных республиках и в зарубежных странах для обогащения и совершенствования профессионального мастерства, а также представления достижений советских художников на мировом уровне.

³²³ Ладур М.Ф. Указ. соч. С. 4.

³²⁴ Салтыков А.Б. Передовая статья // Декоративное искусство СССР. 1957. №1. С. 2.

- Союз художников заключал договоры на гонорары за создание и представление произведений на значимых выставках, кроме этого Союз выдвигал художников на награждение грамотами, знаками отличия и рекомендовал к получению почетных званий. Этот механизм повышал престиж и финансирование профессиональных художников.
- Определение права художников работать на комбинатах, исходя из успехов и потенциала в творческой деятельности.

Таким образом, Союз художников курировал интеграцию профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, зачастую выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, в художественную промышленность города. Союзом художников создавалась конкурентоспособная среда, привлекавшая талантливые кадры.

В работе темы, посвященные организации работы Ленинградского отделения Союза художников, затронуты по касательной в силу разрозненности архивных материалов, отсутствия профильных научных работ по теме. Эта тема представляется интересной и перспективной для дальнейшего целенаправленного изучения и публикации работ по проблеме.

Помимо организации работы художников, важным было и нахождение стилевой идентичности, позволяющей четко идентифицировать Ленинград в общей системе советского искусства и художественной промышленности. Союз художников играл важную роль в определении вектора стилевых поисков художников. Это проявлялось в следующем:

- Формулирование положений о выставках, включающих девизы и концептуальную рамку, исходило от правления Союза художников, а выставкомы в секциях отслеживали творческие качества произведений и целостность их экспозиционного представления.
- Сопровождение работы художника художественным советом на комбинатах и предприятиях от эскиза к воплощению в материале.

Таким образом, стиль как интегральная характеристика для произведений декоративно-прикладного искусства развивался не самостоятельно — лишь под

давлением обстоятельств и в соответствии с историческим контекстом, но и создавался целенаправленно. Для более полного понимания механизма творческой и производственной деятельности художников необходимо остановиться на работе художественных советов.

В советской системе художественной промышленности особую роль занимали художественные советы, следившие за профессиональным уровнем и содержательным наполнением произведений, выходящих в тираж. Поскольку предметы, создаваемые художниками, являлись частью «камерной пропаганды»³²⁵ и массово интегрировались в бытовое пространство, важным аспектом была также их идеологическая составляющая. Экспертной площадкой, регламентирующей все эти положения, и выступали художественные советы.

Худсоветы разделялись по институциональной принадлежности: советы, функционировавшие на предприятиях, советы, курирующие объединения (группы предприятий) и высший контрольный орган – художественные советы Министерства культуры. Наряду с представителями профессионального сообщества (художниками, искусствоведами, мастерами и технологами) в состав совета обязательно входили партийные деятели. Состав совета формировался путем избрания и подлежал регулярному пересмотру. Таким образом, предполагался компромисс между идеологическими ориентирами и высокими художественными качествами произведений. Также значимая роль отводилась технологам и мастерам, оценивающим непосредственную возможность реализации произведения в тираже и, что не менее важно – смету и производственные мощности для запуска в производство.

Таким образом, члены художественного совета должны были оценить художественные качества изделия (оригинальность образного решения и отбор средств выразительности, свойственных конкретному материалу), техническую

³²⁵ Сапанжа О.С. Морфология вещного мира конца 1940-х – середины 1960-х гг. и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2023. № 2. С. 149–168.

целесообразность предлагаемого производственного решения и соответствие идеологическому курсу страны.

Важно рассмотреть механизм работы художественного совета при Комбинате декоративно-прикладного искусства, связывающего пространство искусства и производство.

Комбинат декоративно-прикладного искусства при Ленинградском отделении Художественного фонда СССР (основан в 1967 г.) был государственной институцией под эгидой Союза художников РСФСР и конкретно Ленинградского отделения Союза художников. Главным регулирующим органом в деятельности комбината выступал художественный совет – коллектив заслуженных художников, архитекторов (в разные годы в состав художественного совета Ленинградского комбината входили К.Л. Иогансен, Э.М. Криммер, А.А. Лепорская, Б.А. Смирнов, В.Ф. Марков, В.С. Васильковский и др.), также работу совета сопровождал производственный мастер. Мастер вел документацию по заказам и договорам. Мастер присутствовал на всех обсуждениях, включая выезды на места монументальных заказных работ.

Чаще всего заказчиками для художников комбината выступали недавно построенные государственные учреждения (дома культуры, санатории и т.д.). Заказы распределялись среди художников, исходя из их творческих предпочтений, специфики работы в материале, загруженности и т.д. Если же художник сам находил заказ для комбината, то он имел преимущественное право на его исполнение.

В начале художник приходил к мастеру для определения размеров, сложности заказа, предварительного расчета стоимости и подписи договора. В договор закладывались стоимость материала, эксплуатации оборудования, деятельности художественного совета, мастеров, художника. Материальная составляющая – средства на исполнение заказа – рассчитывались через Художественный фонд СССР и передавались в комбинат. Материал подбирался непосредственно для исполнения конкретного заказа.

Художник получал заказ и начинал разработку форэскизов, эскизов и проекта. Для обсуждения и утверждения эскизных материалов художник показывал свои предложения на художественном совете. В рамках заседания совета проходила активная дискуссия, обсуждение концепции и художественно-пластического решения произведения. Комментарии художественного совета могли быть обращены как к художественно-образной составляющей проекта, так и к рациональности его выполнения в материале при тиражировании. По итогам заседания работа могла быть принята и утверждена к исполнению в материале или отправлена на доработку. Оплата за эскиз составляла четверть суммы оплаты всего заказа.

В случае успешного допуска проекта к реализации художник начинал работу в материале. Непосредственный художественно-творческий процесс оставался на ответственности художника. В случае возникновения вопросов или затруднений, художник мог обратиться в художественный совет с просьбой рассмотреть эскизы для обсуждения и получения возможных дополнительных рекомендаций.

Когда работа была завершена, она представлялась на заседании художественного совета для окончательного приема. На «приемке» осуществлялась фотофиксация работы и мастером заполнялся «паспорт объекта». Все материалы хранились в архивах комбината. Данная организация работы была актуальна как для реализации монументальных проектов, росписей, экстерьерной керамики, крупномасштабного текстиля, так и – с некоторыми нюансами – при работе над тиражными произведениями.

В статье «Что мешает выпуску красивой посуды?», опубликованной в журнале «Декоративное искусство» 1958 г., Л. Г. Крамаренко, рассуждая об общем художественном уровне продукции фарфоровых производств, отмечает проблему удаления членов художественного совета от непосредственных решений об объемах и качестве тиражной продукции: «Подчас члены совета вынуждены с горечью констатировать, что лучшие из одобренных изделий не смогут быть

освоены массовым производством в том виде, в каком задумал их художник»³²⁶. Решение проблемы повышения уровня художественной ценности произведений автор видит в расширении полномочий членов художественных советов: «Могут быть расширены полномочия художественных советов, которые будут не только утверждать или отвергать образцы для промышленности, но и рекомендовать лучшие из них для массового выпуска, добиваясь и контролируя проведение в жизнь своего решения»³²⁷.

Эта идея смогла воплотиться в жизнь в деятельности ленинградского Комбината ДПИ. При работе над тиражными произведениями художник, получивший заказ, представлял эскизы и проект объекта на заседание художественного совета. После утверждения эталонного изделия производственный состав администрации комбината, включавший главного художника, мастера и начальника производственного участка, определяли тиражность произведения, исходя из его художественной ценности и технологических особенностей выполнения в материале, сложности отливки, росписи и т.д.

Дополнительно функционировал художественный совет по эталонам, (который изначально возглавлял главный художник Ломоносовского завода С. М. Городецкий), создававший рекомендации для предприятий. Итоговые эталоны и их паспорта фотофиксировались и хранились в ассортиментном кабинете Комбината ДПИ. В случае высокого спроса на выпущенное произведение комбинат мог заключить договор с автором на дополнительные тиражи.

Архитекторы представляли на художественный совет проекты интерьеров и также проходили процесс обсуждения и утверждения художественно-образного решения.

Художественный совет определял политику и направление эстетических решений тиражной продукции. Соответственно для выполнения столь важной

³²⁶ Крамаренко Л.Г. Что мешает выпуску красивой посуды? // Декоративное искусство СССР. 1958. № 7. С. 11–13.

³²⁷ Там же. С. 13.

задачи отбирались признанные мэтры, значимые фигуры в области искусства. Художественные советы комбинатов утверждались правлением Союза художников. Раз в несколько лет секции рекомендовали членов, кандидатуры которых рассматривались на заседаниях правления Союза и официально утверждались. Выборная система и обязательное переутверждение состава совета помогало сохранять высокий художественный уровень и актуальность выпускаемой комбинатами продукции.

Система работы художественного совета привлекала внимание критиков и «потребителей» произведений. Одним из итогов подобных размышлений стала статья – круглый стол, опубликованная в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1983 г. Свое мнение, выражающее отношение к деятельности худсоветов и проливающее свет на внутреннюю кухню, скрытую от читателей, на страницах журнала разместили художники, архитекторы, искусствоведы. Итоги дискуссии были размещены в виде комментария журнала: «Приглашая в редакцию художников, чтобы обсудить работу худсовета, мы вовсе не рассчитывали найти однозначное решение проблемы. И тем не менее она оказалась гораздо сложнее, чем это представлялось на первый взгляд. Мы думали [как, вероятно, многие из читателей], что художественный совет – что-то вроде отдела технического контроля, что его задача – не пропускать слабые произведения. Оказалось, работа худсовета гораздо ближе к художественному творчеству и строится по сходным законам; она связана с поддержанием творческой атмосферы среди художников и решением множества не только эстетических, но и этических проблем. И хотя участники “круглого стола” пытались с разных сторон раскрыть нам технику этой работы – такой, казалось бы, привычной и будничной – феномен худсовета так и остался до конца не раскрытым. Но мы убедились в другом. Проблемы качества, создаваемого сегодня на предприятиях Худфонда искусства решаются именно на художественном совете, и потому мы должны решительнее ставить вопрос о качественном уровне работы самого худсовета, о точном пропорционировании в

нем творчества и оценки, вдохновения и строгости, четких критериев и чувства нового»³²⁸.

Таким образом, художественный совет, включавший в свой состав наиболее значимых деятелей искусства, рекомендуемых секциями и утверждаемых на заседании правления Союза художников, был высшим профессиональным авторитетным органом для художников. Миссия и значение деятельности художественного совета при КДПИ заключалась в стремлении поддерживать высокий уровень художественного творчества при создании авторских оригинальных произведений и образцов тиражной продукции. Обсуждения проходили открыто, каждый член совета давал аргументированную оценку авторскому предложению, часто спорили. Их размышления и рассуждения воспринимались как неформальная, но очень нужная «школа совершенствования мастерства», необходимая художникам поддержка в реализации творческих поисков, как эффективный инструмент управления живым художественно-творческим процессом. Художественный совет выступал связующим элементом между авторской мыслью художников и ее реализацией в производстве.

³²⁸Мадий И. Круглый стол «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. 1983. №. 7. С. 29.

3.4. Производственные площадки: ключевые предприятия Ленинграда³²⁹

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных производственных площадок, необходимо остановиться на содержании двух определений: «декоративно-прикладное искусство» и «промышленное искусство» применительно к искусству середины XX в. Оба определения относятся к визуальным искусствам и имеют ряд значимых сходств, однако не являются эквивалентными друг другу. Важно отметить также, что в различных исторических и культурных контекстах ряд общностей и отличий данных терминов может претерпевать определенные изменения.

«Современная энциклопедия» определяет декоративно-прикладное искусство как «род пластических искусств, произведение которого наряду с архитектурой художественно формируют окружающую человека материальную среду и вносят в нее эстетическое идейно-образное начало»³³⁰. В данном случае основой для понятия выступает «материальная среда», которая выделяет декоративно-прикладное искусство из иных видов визуальных искусств.

Согласно определению, В. Г. Власова, «декоративно-прикладное искусство – вид художественного творчества, который охватывает различные разновидности профессиональной творческой деятельности, направленной на создание изделий, тем или иным образом совмещающих утилитарную, эстетическую и художественные функции»³³¹. Здесь основное внимание сосредоточено на синтезе формы и функций в производстве декоративно-прикладного искусства как главной черты, отличающей его от искусства станкового.

³²⁹ Материалы параграфа изложены в статье:

1. 180. Степанова Д.Г. От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности // Сфера культуры. – 2025. – № 4. – С. 100–110.

2. Степанова, Д. Г. Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля // Журнал интегративных исследований культуры. 2024. Т. 6, № 2. С. 105–116.

³³⁰ Современная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/modern/index.htm> (дата обращения: 21.05.2024).

³³¹ Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. – С. 11.

О. Л. Некрасова-Каратеева в пособии «Анализ и интерпретация произведений искусства» отмечает, что декоративно-прикладное искусство также можно понимать как широкую сферу предметно-художественной деятельности, которая может включать как декларативно-выставочные произведения, так и предметы с возможностью утилитарного использования³³².

Таким образом, в качестве основного отличия произведений декоративного и промышленного искусства можно выделить количество произведенных единиц. Произведение декоративного искусства – это часто штучный или малотиражный экземпляр, в то время как промышленное искусство предполагает тиражирование объектов. При этом данный факт не обязательно напрямую отражается на художественно-выразительных достоинствах конкретных произведений. Следовательно, декоративное и промышленное искусство являются тесно связанными категориями³³³.

Само понятие «художественная промышленность» представляет собой массовое тиражирование предметов, сочетающих функциональное назначение и эстетическую ценность. Важным качеством художественной промышленности выступает «цеховое» разделение задач, сочетание работы профессиональных художников и технологов.

Представляется, что промышленное искусство является производной от искусства декоративно-прикладного. Первым вариантом попыток сближения искусства и промышленности стало создание Уильямом Моррисом (1834–1896) движения «Искусства и ремесла», ставшего предвестником развития промышленного искусства и дизайна.

Художественное пространство Российской империи и впоследствии Советского Союза также восприняло этот поиск. Однако историческое развитие промышленного искусства на этих территориях имело свои существенные отличия – не только в масштабах государств, но и в отдельных областях и регионах самой

³³² Анализ и интерпретация произведения искусства. С. 576.

³³³ Степанова Д.Г. Морфология ленинградского стиля // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 4 (45). С. 82.

страны. В различные этапы происходило периодическое сближение и отдаление декоративного и промышленного искусства до периода окончательного формирования этих определений.

В Петербурге конца XIX – начала XX в. действовал ряд значимых предприятий и заводов, имеющих многолетнюю историю и традиции. Среди наиболее значимых можно назвать Императорский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод, ставший в 1917 г. частью фарфорового завода, Дом Фаберже и фирму «Болин», Шлиссельбургскую текстильную мануфактуру и др.

В полной мере «заводом» в современном смысле слова, как промышленным предприятием с механизированными производственными процессами, эти предприятия назвать нельзя. Скорее они выступают объединениями художников определенной отрасли, занятых производством заказных художественных изделий.

Продукция, создававшаяся на этих предприятиях, являлась недоступным предметом роскоши. Произведения создавались в единичных экземплярах и выполнялись художником полностью вручную. Соответственно цена таких изделий и время, необходимое на их создание, не позволяли осуществлять даже небольшое тиражирование. Таким образом, несмотря на то что произведения создавались на заводах, их можно определять исключительно как декоративное искусство.

Параллельно с императорскими заводами функционирует артельное производство. В артелях создаются многочисленные образцы кустарной промышленности и самостоятельного художественного творчества. Произведения, создаваемые художниками заводов, ориентировались на признанные образцы западноевропейского искусства и вкусы аристократического общества, в то время как продукция артелей ввиду низкой цены стремилась к народным ориентирам (например, Гжельские производства, Скопинская керамика и др.). Свой вклад в формирование специфики артельного искусства Петербурга внесло также отсутствие этнической платформы. В артелях оказывались художники различного профессионального уровня и эстетических представлений. Артельное творчество

можно назвать прообразом промышленного искусства, в котором, однако, отсутствует неоспоримое художественно-эстетическое содержание, а на первый план выходит функция украшения бытового пространства. До настоящего времени сохранилось и дошло очень мало предметов продукции артелей, в отличие от произведений высокого искусства, так как эти образцы до определенного момента не представляли эстетической ценности для музеев и коллекционеров.

В 1920-е гг. разница между авторским декоративным искусством и промышленным творчеством была значительной. Эти области зачастую не имели пересечений ни в эстетических ориентирах, ни в профессиональных кадрах.

В 1930-е гг. происходит активное сближение декоративного и промышленного искусства. После 1917 г., когда директором Императорского фарфорового завода становится Сергей Чехонин (1878–1936), к созданию фарфора привлекаются не только мастера, но и крупные художники-авангардисты, включая Казимира Малевича (1879–1935), Николая Сутина (1897–1954), Илью Чашника (1902–1929) и др. Фарфор становится высокохудожественным произведением, которое, однако, предполагает некоторый тираж и возможность распространения. Несмотря на высокую цену и отсутствие возможности на распространение изделий в широкий тираж для массового зрителя, становится возможным говорить о художественном образе и однозначной эстетической ценности утилитарного тиражного предмета.

В 1956 г. под руководством Н. С. Хрущева создается постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О реорганизации промысловой кооперации», согласно которому большинство артельных производств было передано государству. Художественные артели попали под это ограничение не в полной мере: им было разрешено продолжить деятельность, но без осуществления регулярной торговли. Центр внимания обратился к государственным производствам: заводам и комбинатам. Именно реорганизация артелей, основанных на кустарных способах производства и вкусовщине, позволила совершить рывок в сторону художественной промышленности.

В системе работы комбинатов появляются художественные советы, регламентирующие художественно-творческие решения с точки зрения профессионального мастерства и концептуального наполнения. Создаваемые художниками проекты регулярно обсуждаются на художественных советах и получают коллегиальную оценку, согласно которой проект произведения выпускается в тираж или дорабатывается для следующей комиссии. Таким образом, художественный совет отвечал за качество и эстетический уровень произведений, выходящих в тиражное производство.

Во второй половине 1950-х гг. декларировалось формирование массового вкуса средствами высокого искусства. Для достижения цели на заводы начали активно привлекаться профессиональные художники. Выставка 1961 г. «Искусство в быт» задает планку высокого художественного вкуса, который должен был быть доступен широкому потребителю для эстетического наполнения окружающего его пространства³³⁴. Одноименная статья, опубликованная в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1961 г., декларирует важность и уникальность этого события для советского искусства: «Выставка образцов художественной промышленности 1961 г. – беспрецедентна во всей истории советского прикладного искусства. Ни на одной выставке не было собрано столько работ, никогда еще не было с такой отчетливостью выявлено общественное назначение прикладного искусства, его современные художественно-стилистические особенности. Выставка отметила собой целый этап в истории прикладного искусства, неотделимый от истории Советской страны»³³⁵.

Художники Ленинградского фарфорового завода, Ленинградского завода фарфоровых изделий, Ленинградского завода художественного стекла создавали как посуду и произведения мелкой пластики для украшения пространства повседневности, так и декларативные произведения для художественных выставок и симпозиумов. Таким образом, одни и те же люди становились создателями как

³³⁴ См.: Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4. С. 158–185; Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966.

³³⁵ Искусство в быт // Декоративное искусство СССР. 1961. № 6. С. 4.

произведений декоративного искусства, так и объектов тиражного производства, что, несомненно, определяет эстетическую ценность последних. При этом, несмотря на неоспоримую художественную составляющую, объемы финансирования государственного производства позволяли запускать объекты в широкий тираж.

В этот момент происходило размежевание категорий «декоративно-прикладное» и «промышленное искусство», исходя из возможности тиражирования и предполагаемого места использования. Отчасти эти процессы были обусловлены интенсификацией выставок декоративного и промышленного искусства, для которых создавались образцы. Так как обе группы произведений выполняются профессиональными художниками, следовательно, главным различием выступает не качественный, а количественный показатель. Хотя этот факт не отрицает значимости учета материалов, их характеристик и свойств. Особенности художественно-пластического языка тиражных объектов стали отвечать категориальным характеристикам произведения искусства.

Теперь необходимо остановиться на наиболее значимых институциях художественной промышленности Ленинграда.

Фарфоровые производства. *Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова* можно определить, как один из символов культурного кода Петербурга-Ленинграда. Завод был основан в 1744 г. и претерпел ряд переименований: Императорский фарфоровый завод (1765–1917), Государственный фарфоровый завод (1917–1924), Ленинградский фарфоровый завод (1924 – 1925), Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова (1924–2005), Императорский фарфоровый завод (2005 – н.в.). Произведения завода были, с одной стороны, ярким маркером изменений культурного кода, а с другой – и сами сыграли значительную роль в его формировании. На заводе создавалась посуда, скульптура малых форм, декоративные вазы и сувенирная продукция.

В 1920-е гг. художниками завода, среди которых наиболее видными являлись К. Малевич, С. Чехонин, Н. Данько, были созданы знаковые произведения

агитационного фарфора, имеющие выразительные особенности, которые впоследствии сформируют художественное своеобразие ленинградского стиля.

1930-е – начало 1950-х гг. прошло под эгидой сталинского ампира. На заводе создавались дипломатические подарки, масштабные произведения, портреты вождя, демонстрирующие мощь и величие советского государства.

В фарфоре завода 1960-х гг. ярко проявились и нашли новые оттенки звучания тенденции оттепельного искусства. Функциональность, новая эстетика, лаконичные формы и росписи стали отличительными чертами ленинградского фарфора. В этот период на заводе работали В. Семенов, Э. Криммер, Н. Славина, А. Лепорская. Работа на заводе давала художникам возможность совмещать работу в тираже и участие в создании уникальных произведений. Молодые художники способствовали обновлению ассортимента и актуализации тем и сюжетов художественного фарфора.

Продукция завода служила ориентиром для региональных производств. А.К. Лансере, говоря о тенденциях развития советского фарфора в 1950-х, отмечала «необходимость поиска новых лаконичных, простых, но художественно-выразительных форм и росписей»³³⁶. Т.А. Воропаева в диссертации пишет, что «на новгородских предприятиях начинают формироваться собственные художественные лаборатории, но при этом значительную роль в развитии региональных предприятий, в том числе и новгородских, играет Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова»³³⁷.

Таким образом, Ленинградский фарфоровый завод был одной из главных институций, с одной стороны, открытой к поиску новых координат ленинградского стиля как художественной идентичности города, а с другой – имеющей достаточные производственные мощности для создания крупных тиражей.

Вторым значимым фарфоровым производством был *Ленинградский завод фарфоровых изделий*. Завод был открыт в 1952 г. Магистральной задачей завода

³³⁶ Лансере А.К. Советский фарфор. Искусство Ленинградского Государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова. Л. : Художник РСФСР, 1974. С. 21.

³³⁷ 208. Воропаева Т. А. Новгородский художественный фарфор второй половины XX века: производства, мастера, произведения: дисс. ... канд. искусствовед. – 2024. – С. 69.

было производство фарфоровых элементов для энергетической промышленности и лишь со временем к этому добавилось создание интерьерного фарфора. В особенности примечательна мелкая пластика, созданная художниками завода. Е.В. Иванова отмечала: «Находясь в русле развития массовой художественной промышленности, фарфоровое предприятие стремилось наполнить повседневную культуру советского человека новыми образцами пластики, о чем свидетельствуют установленные правительственными органами ежегодные планы по освоению скульптурных моделей, которые выполнялись заводом в полной мере»³³⁸.

Среди значимых художников завода, существенно повлиявших на образ фарфоровой продукции необходимо отметить А. Киселева, Т. Федорову, В. Сычева и Л. Сморгона. Среди характерных особенностей продукции завода Е. В. Иванова выделяет движение к очищению художественного языка, минимизации средств выразительности, используемых в произведении одновременно: «Постепенно все больше в серийной продукции Ленинградского завода фарфоровых изделий начинают проявляться тенденции новых стилистических координат, для которых была характерна обобщенная и обтекаемая трактовка формы, лаконичные и абстрактные колористические решения, отказ от социального пафоса в сторону камерности и лиричности изображения»³³⁹.

Таким образом, фарфоровые производства были одними из самых значимых элементов, влиявших на распространение эстетических ориентиров ленинградского стиля в бытовое пространство советского человека.

Текстильные производства. Выпускники кафедры текстиля Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной зачастую совмещали создание авторских выставочных произведений, выполнение государственного заказа и работу в текстильной промышленности, таких как Ленинградская ситценабивная фабрика имени Веры

³³⁸ Иванова Е.В. Основные направления деятельности Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950–1960-е годы (на основе архивных материалов) // Университетский научный журнал. 2019. № 49. С. 90.

³³⁹ Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: автореферат дисс. ... канд. искусствовед. 2020. С. 21.

Слуцкой и производственное художественно-галантерейное объединение «Новость».

Фабрика имени Веры Слуцкой ведет свою историю от полотняной мануфактуры, основанной в 1767 г. В 1922 г. фабрика была переименована в ситценабивную фабрику имени Веры Слуцкой. Специальностью предприятия была разработка плательных и портьерных тканей. Значимость фабрики в формировании ленинградского стиля определяется, с одной стороны, масштабами промышленного производства, а с другой – тесными образовательными связями с ЛВХПУ. Обучающиеся училища проходили практики в стенах фабрики, а после выпуска могли быть распределены сюда для работы. М. С. Широковских в качестве отличительных черт тканей, созданных на фабрике, выделяет «различные соотношения плоскостей фона и масштабов узора и легко читаемый строй раппортной сетки. Отдавалось предпочтение плоскостной трактовке мотивов»³⁴⁰. Все эти тенденции в полной мере характерны для эталонных примеров ленинградского текстиля.

Производственное художественно-галантерейное объединение «Новость» было образовано в 1964 г. на базе фабрики художественной росписи тканей. Магистральной темой работы фабрики было создание текстильных сувениров – платков и палантинов. В 1960-е гг. к этой работе активно подключились выпускники ЛВХПУ и ощутимо обновили художественно-пластический язык и сюжеты выпускаемой продукции. «В целом, для ленинградских сувенирных платков 1960–80 гг. характерно ярко выраженное индивидуальное творческое видение и авторская интерпретация хорошо знакомых архитектурных мотивов» – так характеризует специфику ленинградского текстильного сувенира М. С. Широковских³⁴¹. Платок является пограничным элементом между авторским-уникальным и авторским-тиражным творчеством. При разработке

³⁴⁰ Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: институты, художники, фабрики. С. 75.

³⁴¹ Широковских М.С. Платки ленинградской фабрики «Новость» в 1960–1980-е гг. : [каталог]. СПб.: б. и., 2023. С. 21.

платков нет цели сразу приступить к изготовлению тиража, но есть конкретный заказ, предполагающий экспериментальную творческую работу

Обе фабрики стали местом начала профессиональной деятельности для ряда знаковых для Ленинграда художников. После выпуска в 1970-м г. Борис Мигаль был распределен на текстильно-галантерейное объединение «Новость», где проработал 17 лет. Светлана Бусыгина в период с 1973 по 1975 г. работала на Ленинградской ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, затем с 1975 по 1976 г. в должности художника в Ленинградском зональном научно-исследовательском и проектно-институте типового и экспериментального проектирования жилых и общественных зданий Государственного комитета по архитектуре и градостроительству, после чего перешла в Научно-исследовательские экспериментальные мастерские ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Ирина Алова после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной в 1985 г. была распределена на Ленинградскую ситценабивную фабрику им. В. Слуцкой^{342[1]}.

Авторские находки, представленные в платках, нашли отражение в выпускаемой текстильной продукции и рисунках тканей. В середине 1980-х гг. предпочтение отдавалось тканям с лаконичными изображениями, в которых использовалось сочетание линейной графики и крупных плоскостей (например, рисунки «Поверхность» и «Линия»).

Параллельно с авторским текстилем идет интерес к синтезу фактур: «В 1986 г. были актуальны ткани, построенные на чередовании различных участков поверхности (блестящих и матовых, фактурных и гладких, плотных и разреженных), использовались просновки из ворсистых, металлизированных, декоративных нитей»³⁴³.

Эталонным примером репрезентации характерных черт ленинградского стиля являются ткани, созданные Ириной Аловой. Художник при проектировании

³⁴² Широковских М.С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 424–432.

³⁴³ Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1985 год. М.: ВИАлегпром, 1983. 56 с.

рисунков для ткани использует штрих как ведущее средство художественной выразительности. Штрих различной пластики может быть использован для имитации фактур или как графический элемент, объединяющий цветовые пятна. Ирина Алова отдает предпочтение нюансной колористической гамме или обращается к цветовым схемам с одной контрастной доминантой в сочетании с природными оттенками или монохромными растяжками (например, ткань «Невская волна»).

Привлечение к работе на производстве профессиональных художников-текстильщиков позволило существенно обогатить и усложнить создаваемые образцы и вывести текстильное производство Ленинграда на уровень искусства.

Сочетание работы художника над авторскими и тиражными вещами, эталонами для художественной промышленности способствовало тому, что авторские приемы и художественно-выразительные особенности нашли отражение и в образцах, разрабатываемых на текстильных производствах, хотя доминирующая роль в определении их художественного своеобразия отводилась модным тенденциям и рентабельностью в производстве.

В настоящее время художественный текстиль представляет собой сферу в основном авторского искусства. Это связано с закрытием предприятий, прекращением работы Комбината декоративно-прикладного искусства и разрушением системы «художник – завод».

Стекольные производства. Произведения художественного стекла в середине XX столетия стали в силу технологических особенностей материала, его выразительных возможностей и доступности одной из ведущих областей художественной промышленности. Красота предметов из стекла органично сочетала в себе пользу, эстетику и философию нового, советского Ленинграда.

Одним из ведущих стекольных предприятий СССР был *Ленинградский завод художественного стекла*. Свою историю завод вел от Императорского стеклянного завода. Предприятие пережило множество реорганизаций: Стеклянное отделение Императорского фарфорового завода (1890–1917), Зеркальные мастерские Петроградского стекольного промышленного общества (1917–1924),

Дёминская (Ленинградская) зеркальная фабрика (1924–1930), Ленинградская зеркальная фабрика треста «Ленинградстекло» (1930–1948), Ленинградский завод художественного стекла и сортовой посуды (1948–1966), Ленинградский завод художественного стекла (1966–1992) – однако сохранило преемственность стилевых ориентиров и традиции петербургской-ленинградской школы стеклоделия. На заводе трудились такие художники, как Вера Мухина (1889–1953), Борис Смирнов (1903–1986), Екатерина Яновская (1913–1994), Хелле Пыльд (1928–1987), Лейда Юрген (1925–2013), Пильви Оямаа (род. 1930), Акнуний Аствацатурьян (1925–2010) и др.

О. С. Субботина в диссертации «Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле» отмечает: «Пересмотр границ привычных жанров вывел стекло на путь свободных объемно-пластических решений, на путь использования художественных средств смежных искусств – скульптуры, живописи, графики»³⁴⁴. Художники по стеклу так же, как и мастера других отраслей декоративного и промышленного искусства, тяготеют к символичности и наполненности образов. «В работах представителей ленинградской/ петербургской школы стеклоделия сочетаются традиции и новаторство, обнаруживая разную степень преемственности в выборе тем и художественных решений. Авторы создают своеобразное “тело творчества”, координируя глубокое понимание декоративной сущности материала с новыми задачами актуального художника по стеклу»^{345[2]}. Новая эстетика 1950–1960-х гг. предполагала отказ от излишеств, использование сдержанных цветов, лаконичных форм.

Произведения эстонского круга Ленинградского завода художественного стекла представлялись на многочисленных выставках и симпозиумах. В постоянную экспозицию декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея вошли произведения Лейды Юрген (чаша «Ажурная» (1968), признанная в 1968 г. лучшим произведением года ЛЗХС, ваза-сувенир «Ярославна»

³⁴⁴Субботина О.С. Возникновение и развитие жанра стеклопластики в советском художественном стекле // Артикульт. 2015. № 18 (2). С. 56.

³⁴⁵Субботина О.С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле: дисс. ... канд. искусствовед. 17.00.04. СПб., 2016. С. 15.

(1967), также принявшая участие в выставке массовых видов художественных изделий, выпускаемых предприятиями РСФСР, 1973 г. и др. Хелле Пыльд также являлась постоянным участником различных экспозиций: в 1960 г. художница получила бронзовую медаль Выставки достижений народного хозяйства, в 1961 г. на специальной выставке художественного стекла, организованной Союзом художников СССР, представила вазу «Мексика» (1962), получившую высокую оценку. Приведенные выше выставки являются только малой частью общей выставочной деятельности эстонских мастеров ЛЗХС, чьи произведения, несомненно, дополнили и в достаточной степени преобразили понимание эстетических ориентиров художественного стекла.

В 1992 г. Ленинградский завод художественных изделий как институция, определившая развитие художественной стекольной промышленности в Советском Союзе, прекратил свое существование. До 1996 г. в его помещениях работало арендное предприятие с идентичным названием. В настоящее время коллекция ЛЗХС передана в Елагиноостровский дворец-музей, где служит образцом для подготовки современных художников по стеклу.

Ювелирные производства. Художественную промышленность в области создания ювелирной продукции в Ленинграде можно условно разделить на два направления: разработка и производство непосредственно украшений из благородных металлов и эмальерное производство.

Несмотря на интерес художников к проектированию украшений и богатое наследие в виде традиций петербургского ювелирного дела, к концу 1940-х гг. ювелирная отрасль оставалась самой неразвитой из областей декоративно-прикладного искусства, направленных на создание нового образа человека и его жизненной среды.

К середине 1950-х гг. в Ленинграде функционировали пять предприятий, наиболее интересными из которых представляются Ленинградская ювелирная фабрика № 1, Камнеобрабатывающий завод №2 Государственного республиканского треста «Русские самоцветы» (Ленинградский завод № 2 по обработке камней-самоцветов) и завод «Ленэмальер».

На *Ленинградской ювелирной фабрике № 1* работали многие знаковые для ленинградского ювелирного искусства художники: Н. Фогт, В. Поволоцкая, Ю. Паас-Александрова. Во время работы Н. Фогт главным художником производства к сотрудничеству приглашались художники других областей декоративно-прикладного искусства, например Н. Суетин и А. Лепорская. Изначальной специализацией фабрики был выпуск посуды и мелких бытовых предметов (пудрениц, портсигаров и т.д.), но после объединения в 1961 г. с Ювелирно-часовой фабрикой круг выпускаемой продукции расширился и включил изделия из драгоценных металлов.

Существенное обновление художественного языка выпускаемых украшений произошло с приходом В. Поволоцкой на должность главного художника завода: «В образцах для производства появились современные пластические и декоративные приемы композиционных решений. Тяжеловесная эклектика времен “сталинского ампира” сменилась лапидарными модернистскими геометрическими предметными формами»³⁴⁶. Параллельно с этим в 1954 г. Ю. Паас-Александрова становится главным художником *Ленинградского завода № 2*, где также происходит значительный подъем.

Среди ключевых факторов, повлиявших на стремительное развитие ленинградского ювелирного искусства, И. Ю. Перфильева выделяет выставку «Искусство в быт»: «Историческое значение для отечественного ювелирного дела имела выставка “Искусство – в быт”, проходившая в ЦВЗ “Манеж” в 1961 г. Образцы оригинальных современных ювелирных изделий на выставке представили молодые художники-ювелиры Ленинграда – Ю. И. Паас-Александрова, В. Г. Поволоцкая, Р. В. Харитонов, В. В. Гущин»³⁴⁷.

Значимым предприятием является и завод «Ленэмальер» («Ленинградский эмальер»). Свою историю завод ведет от артели, основанной в 1929 г. В 1956 г. артель приобретает статус завода. На заводе производятся различные предметы

³⁴⁶ Перфильева И.Ю. К истории становления отечественной ювелирной промышленности в середине XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 2. С. 86.

³⁴⁷ Там же. С. 87.

металлогалантереи, а также интерьерные украшения. О. С. Сапанжа отмечает, что на произведения «ложились серьезная нагрузка по приданию послевоенному жилищу индивидуальных черт и формированию представлений о значении исторического наследия»³⁴⁸, т.е. определению новой городской идентичности через бытовые предметы. Говоря о стилевых особенностях, О. С. Сапанжа отмечает: «Новые эстетические координаты предписывали бороться с проявлениями мещанства и пошлости. Для этого нужно было создать принципиально новый художественный язык, которым и стал изобразительный и декоративный минимализм»³⁴⁹. Соответственно, изучая продукцию завода, можно увидеть постепенный уход от решения произведений в духе «больших стилей» к лаконичному языку минимализма, свойственному искусству Ленинграда.

Анализируя деятельность ювелирных производств Ленинграда, можно выделить ювелирные заводы и художников, работающих на них (в особенности над уникальными произведениями) как формирующих эстетические координаты ленинградского стиля, а завод «Ленэмальер» – как один из крупнейших его распространителей, в силу изменения материала на более доступный и укрупнения тиражей.

Изучение крупнотиражной художественной промышленности выходит за рамки настоящего исследования, однако представляется необходимым отметить еще одну лакуну. Одним из наиболее трудных аспектов при изучении произведений художественной промышленности является поиск данных по выпускаемым тиражам. Тиражи фиксировались в отчетах за конкретный период, чаще всего год, что не является репрезентативным для анализа востребованности конкретной разработки/эталона в более длительной перспективе. Работа с количественными показателями ежегодных отчетов по тиражному производству может стать предметом отдельного исследования в отдельных областях художественной промышленности.

³⁴⁸ Сапанжа О.С. «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950–1960-х гг. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. С. 21.

³⁴⁹ Там же. С. 22.

Выводы

- Предприятия художественной промышленности обеспечивали создание большого количества рабочих мест для художников и мастеров, следовательно, подготовка художников для промышленности являлась одной из наиболее значимых областей художественного образования в области декоративно-прикладного искусства.
- В произведения художественной промышленности интегрировались выразительные средства и тематический круг, свойственный произведениям авторского искусства, преобразованные согласно специфике материала и условиям тиражирования.
- При рассмотрении организации работы над произведениями в системе художественной промышленности выявляются границы возможности трансляции художественно-пластических особенностей декоративно-прикладного искусства в тиражные предметы и, как следствие, тенденция разделения системы художественной промышленности на авторское искусство и тиражное производство.
- Производственные площадки оказывали существенное влияние на формирование ассортимента, художественный уровень и идеологическую направленность выпускаемой продукции, определяя специфику интеграции ленинградского стиля в произведения «камерной пропаганды».
- Среди наиболее значимых институций художественной промышленности можно выделить:
 1. *Фарфоровые производства:* Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова, Государственный завод фарфоровых изделий;
 2. *Стекольные производства:* Ленинградский завод художественного стекла;
 3. *Керамические производства:* керамика, как отрасль декоративно-прикладного искусства, которой не свойственно прямое тиражирование в основном создавалась на Комбинате декоративно-прикладного искусства;

4. *Текстильные производства:* Ленинградская ситценабивная фабрика имени Веры Слуцкой, Производственное художественно-галантерейное объединение «Новость».
5. *Ювелирные производства:* завод Ленэмальер, Ленинградская ювелирная фабрика № 1, камнеобрабатывающий завод №2 Государственного республиканского треста «Русские самоцветы».

3.5. Авторские площадки: индивидуальное художественное творчество в советской системе институционализации искусства

Позднесоветский период (1980–1990-е гг.) характеризуется принципиальным изменением институциональной организации предметного творчества.

Этому изменению способствовали коммерциализация предприятий, крушение художественной промышленности как государственной системы, отсутствие крупных государственных заказов на дипломатические сувениры, предметы камерной пропаганды, интерьерные и экстерьерные проекты для государственных учреждений. Обратной стороной этих процессов стала возможность для организации индивидуальных мастерских и работа с частными заказами.

В различных областях декоративного искусства эти тенденции нашли несколько отличные воплощения. Наиболее положительное влияние было оказано на область ювелирного искусства. Как пишет Г. Н. Габриэль, «самым печальным образом это сказалось на таких видах декоративного искусства, как керамика, стекло, текстиль, лишившихся материально-экономической базы в лице художественно-производственных комбинатов. В результате почти на нет сходит выставочная практика мощного отряда ленинградских керамистов, стекольщиков, так много сделавших для развития отечественного декоративного искусства.

<...> Формирующийся свободный рынок вскоре добавил к ювелирной ситуации в стране третье звено – небольшие частные предприятия, выполняющие как уникальные, так и серийные изделия и поэтому стоящие где-то между промышленностью и авторским искусством»³⁵⁰. Таким образом, с одной стороны, ювелиры ушли из системы «гарантированных» заказов, с другой – обрели творческую свободу, доступ к работе с драгоценными материалами и неутилитарной ювелирной пластикой. Развитие частного ювелирного бизнеса

³⁵⁰ Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века.

сопровождалось интересом к актуальному западно-европейскому и американскому ювелирному искусству, а также к традиции дореволюционного петербургского ювелирного дела, в особенности фирмы Фаберже.

Отсутствие государственного заказа довольно сильно повлияло на текстильную отрасль. Гобелен существенно уменьшается в размерах и полностью переходит в область авторского художественного творчества. Чаще всего гобелены выполнялись от эскиза до непосредственно полотна полностью одним художником, соответственно уменьшилась нужда в исполнителях монументальных произведений. Интерес к станковому гобелену и его интеграции в частные интерьеры подтверждается рядом публикаций в журнале «Декоративное искусство СССР»: «Гобелен на выставке и в интерьере» (Л. Крамаренко, О. Кабанова, 1986)³⁵¹, «Мини-гобелены львовских художников» (О. Голубец, 1986)³⁵², «Гобелен и интерьер. Кто кого?» (Г. Габриэль, 1988)³⁵³, «Московский гобелен: эволюция без революции» (Л. Крамаренко, 1990)³⁵⁴.

Л. Г. Крамаренко в уходе от системы заказа декларирует новые возможности для авторского гобелена как арт-объекта и произведения высокого искусства: «В 70-е годы московские художники гобелена работали в основном “по заказам”, и их крупномасштабные декоративно-броские шпалеры украшали официальные богатые интерьеры ведомственных учреждений, дворцов культуры, представительских санаториев. Все это выработало у авторов профессиональные навыки, приблизило их к монументальному мышлению, к строгой завершенности композиционно-цветового строя произведения. Но тематическая предопределенность, требования заказчика и архитектурной ситуации мешали личностному отношению к произведению, сковывали свободу творческого самовыражения, тем более, что сам размер заказных гобеленов вынуждал

³⁵¹ Крамаренко Л., Кабанова О. Гобелен на выставке и в интерьере // Декоративное искусство СССР. 1986. № 8. С. 5–12.

³⁵² Голубец О. Мини-гобелены львовских художников // Декоративное искусство СССР. 1986. № 8. С. 44–45.

³⁵³ Габриэль Г. Гобелен и интерьер. Кто кого? // Декоративное искусство СССР. 1988. № 10. С. 2–7.

³⁵⁴ Крамаренко Л. Московский гобелен: эволюция без революции // Декоративное искусство СССР. 1990. № 8. С. 6–11.

передоверить из выполнение ткачам исполнителям»³⁵⁵. Все это применительно и к ленинградским художникам текстиля. Теперь же работа над промышленным текстилем перешла в область дизайна и машинного проектирования, требовавшего иных специфических навыков.

В 1986 г. завершает свою творческую деятельность группа «Одна композиция» – знаковое явление ленинградской керамики. М. Изотова, освещая итог их творческого пути, выявляет важные качества изменившегося времени: «Это движение началось в начале 1960-х гг., когда было признано, что вещи, в том числе и посуда, должны быть у нас искусством. Тогда попытались на основе промышленности переделать весь быт – в искусство, но это не удалось. Потом художники бросили свои силы на создание единичных вещей, в которые пытались вложить свои чувства, свой ум, свой опыт работы с предметом, свое изобразительное умение. Родился особый творческий жанр: «декоративная композиция»³⁵⁶. Становится очевидным однозначное разделение на утилитарную керамику, ушедшую в крупнотиражную промышленность, зачастую связанную и с изменением материала, и авторские выставочные арт-объекты – изокерамику.

Помимо изменений в организации художественной промышленности, преобразовалась и система работы Союза художников – идейного центра профессионального сообщества. Изменениям, происходившим в Союзе художников в 1990 г. и вторящим всем процессам трансформации художественной жизни, посвящена серия статей в разделе «СХ СССР. Каким ему быть?» журнала «Декоративное искусство СССР».

Статья «С каждым в отдельности государство говорить не будет» освещает проблему изменения статуса художника в связи с потерей финансирования Союза художников на выполнение государственных заказов: «Значит, первая задача, которая стоит сейчас перед Союзом художников, – добиваться (через своих депутатов, применяя другие средства борьбы) законодательного оформления

³⁵⁵ Крамаренко Л. Московский гобелен: эволюция без революции // Декоративное искусство СССР. 1990. № 8. С. 8.

³⁵⁶ Изотова М. Итоги «Одной композиции» // Декоративное искусство СССР. 1986. № 12. С. 30.

статуса творческого союза. Раньше это было не нужно, потому что вопросами культуры занималось партийное руководство. Сейчас мы оказываемся один на один с государственным чиновником, с местными Советами. А статус творческого союза не определен. Законодательно никому не понятно, что мы такое, на что имеем права и почему нам нужны льготы»³⁵⁷. Эта статья обнажает разрыв между тиражной промышленностью и художниками.

В статье «Меняйте все, кроме названия» выделяется переход к рыночной экономике, влекущий неизбежные изменения в организации работы союзов: «Уже утверждены законы, ведущие нас к многоукладности экономических отношений и форм собственности. Превратившись в реальность, эти декларации и законоположения могут создать иную социальную среду, условия крайне благоприятные для жизни и творчества художника. Разумеется, не будем обольщаться, потому что от провозглашения до осуществления большой путь. Художник как “хозяин” своего труда, как владелец или совладелец своей материально-производственной базы... как, наконец, суверенная личность и суверенная ценность для общества и государства... – явление от нас достаточно отдаленное»³⁵⁸. Итак, видны новые тенденции и переход к идее свободного арт-рынка со всеми положительными и отрицательными сторонами данного явления. Эту же проблему выделяет А. Кескюла, председатель Союза художников Эстонии: «Время располагает к тому, чтобы Союз стал организацией, существующей для художника и защищающей его интересы. Если наше общество перейдет на рельсы рыночной экономики, тогда каждый художник станет в первую очередь личностью и предпринимателем, а не просто имеющим право на что-то благодаря членству в Союзе»³⁵⁹. Подводя итоги своему рассуждению, автор восклицает: «А теперь наступает конкуренция – кто лучше, как художник (а это столь субъективно!), тому лучше и живется»³⁶⁰.

³⁵⁷ Орехов Ю. С каждым в отдельности государство говорить не будет // Декоративное искусство СССР. 1990. № 4. С. 34.

³⁵⁸ Левшина И. Меняйте все, кроме названия // Декоративное искусство СССР. 1990. №9. С. 35.

³⁵⁹ Кескюла А. Приземляться надо плавно // Декоративное искусство СССР. 1990. № 8. С. 11.

³⁶⁰ Там же.

Особой областью профессиональной деятельности выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной стала работа в реставрации. Отсутствие заводов и предприятий художественной промышленности, куда были ориентированы выпускники училища, при сохранившемся высочайшем уровне профессиональной художественно-творческой подготовки органично соединились с пришедшей «тоской» по утраченному прошлому, что привело к резкому росту спроса на реставрационные и консервационные работы.

Выпускники оказались готовы к этой деятельности, так как в программу обучения были включены обмерные и копийные практики. Так, например, Заведующий кафедрой художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Владимир Федорович Марков включил в процесс образования обязательную обмерную практику студентов по изучению и копированию музейных образцов в фондах музея ЛВХПУ (под руководством хранителя керамики, фарфора и стекла Элеонеры Дорофеевны Нестеровой) и в Эрмитаже (в фонде хранения витражей под руководством Эсфирь Абрамовны Лапковской и Любви Ионовны Фаенсон). Сначала во время обмерной практики в фондах студенты осуществляли копийную работу красками на бумаге (так называемые «обмеры» и «отмывку»), а впоследствии воссоздавали предмет в материале в кафедральных мастерских³⁶¹.

Таким образом, в позднесоветский период, в особенности после 1992 г., явственно проявилось разделение трех тенденций (крупнотиражной художественной промышленности, авторского декоративно-прикладного искусства, реставрационной деятельности в области декоративно-прикладного и монументального искусства). Тиражная промышленность вследствие разрушения системы «художник – завод», закрытия Комбината декоративно-прикладного искусства и ряда предприятий художественной промышленности вошла в состояние кризиса. Авторское декоративно-прикладное искусство, напротив, обрело новый импульс развития в связи с более выраженным различием

³⁶¹ По материалам личного архива О.Л. Некрасовой-Каратеевой

направлений – «промышленный дизайн» и «декоративно-прикладное искусство», а также развитием открытой рыночной экономики в области искусства.

Заключение

Исследование декоративно-прикладного искусства Ленинграда как целостности, определяющие признаки которой легли в основу промышленного производства послевоенного десятилетия (1940–1970-е гг.), позволило сформулировать ряд выводов, совокупность которых можно классифицировать как решение научной задачи, имеющей и теоретический и прикладной характер.

В центре внимания находилась проблема трансформации художественной культуры и выявление признаков и принципов декоративно-прикладного искусства, которые легли в основу нового способа тиражного производства.

В рамках исследования было доказано, что декоративно-прикладное искусство ленинградского периода (1924–1991 гг.) является целостным художественным явлением. Совокупность эталонных характеристик художественных произведений, свойственных одному конкретному виду или нескольким видам искусства, объединенных географической и исторической общностью позволили уточнить понятие «ленинградский стиль» и перевести его из пространства публицистического оформления метафорического понимания элементов материальной и духовной культуры в конкретную научную искусствоведческую характеристику, определяющую существенные характеристики круга произведений керамического, текстильного, ювелирного искусства, искусства художественного стекла и фарфора.

Первый этап исследования был связан с изучением тенденций развития массового общества, в котором к середине XX в. произошло окончательное оформление морфологии декоративно-прикладного искусства, включающего формы авторского и тиражного искусства, ставшего основой производства в рамках развития художественной промышленности. Было обозначено взаимодействие трех форм бытования предметного творчества – авторского уникального искусства, авторского тиражного искусства и художественно-

промышленного производства. Первые два относятся к области декоративно-прикладного искусства, третий – к области дизайна. Взаимодействие трех элементов в рамках решения задач формирования среды нового типа представляет важный компонент в развитии советского искусства в целом.

Второй этап был связан с выявлением интегральной характеристики трех форм бытования предметного творчества, которой стала категория стиля. Стиль как методологическая платформа изучения декоративно-прикладного и промышленного искусства в единой логике был определен как совокупность следующих элементов: содержательных (темы, сюжеты, характер исторических реминисценций, семантика орнаментальных мотивов, этнический компонент), пластических (техника и технология, композиционные структуры, колорит, средства художественной выразительности, декор), коммуникативных (политический, исторический и культурный контекст, цель создания произведений, место расположения произведения).

Во второй главе были подвергнуты анализу с выработанных позиций отобранные эталонные произведения тех видов (в материально-технологическом измерении) декоративно-прикладного искусства, которые легли в основу промышленного производства – керамика и фарфор, художественное стекло, текстиль, ювелирное искусство. Анализ произведений с точки зрения содержательных и пластических компонентов позволил говорить о ленинградском стиле как феномене образного выражения ленинградской идентичности. Коммуникативный компонент был определен как общий для советского искусства, конкретные формы которого были в наибольшей степени детерминированы советской культурной политикой.

Третий этап исследования был ориентирован на определение трех исторических этапов в развитии декоративно-прикладного искусства в логике его взаимодействия с промышленным, каждый из которых связан с формированием особой структуры художественного языка и с определением специфического содержания и пластического выражения средствами искусства. В итоге было

выделено три основных этапа развития декоративно-прикладного искусства ленинградского периода.

Первый этап (1920–1940-е гг.) стал протопериодом с точки зрения взаимодействия декоративно-прикладного и промышленного искусства. В этот период были определены предпосылки ленинградского стиля, однако он еще не идентифицируется как художественная целостность, оказывающая серьезное влияние на развитие художественной промышленности, которая находится в стадии становления.

Второй этап (1950–1960-е гг.) связан с активным формированием особого языка, определившего специфику ленинградского стиля и повлиявшего на активно развивающееся промышленное художественное производство. В конце этого периода складываются образовательные, экспериментальные и экспертные площадки, обусловившие возможности для перехода приемов декоративно-прикладного искусства в промышленное производство.

Третий этап (1970–1980-е гг.) стиль, который можно считать вполне сложившимся, был усилен развитием авторского искусства, интернационализацией художественной культуры и специфическим характером промышленного производства, получившего тесную и определенную связь с декоративно-прикладным в образовательной и экспертной сфере, но теряющим качество экспериментирования в части разработки эталонных образцов.

Период после 1992 г. выходит за границы исследования, однако можно отметить, что он демонстрирует разделение двух тенденций (крупнотиражной художественной промышленности и авторского декоративно-прикладного искусства). Тиражная промышленность вследствие разрушения системы «художник – завод», закрытия Комбината декоративно-прикладного искусства и ряда предприятий художественной промышленности вошла в состояние кризиса. Крупные производства текстильной и стеклотрувной отраслей прекратили свое существование. Фарфоровое и ювелирное производство сохранилось, однако последнее существенно изменило профиль деятельности. Авторское декоративно-

прикладное искусство, напротив, обрело новый импульс развития в связи с более выраженной дифференциацией направлений и развитием арт-дизайна.

Дальнейшая логика изучения научной задачи (четвертый этап) был связан с процессами взаимодействия декоративно-прикладного и тиражного промышленного искусства. Было выявлено, что на второй период развития характеристики ленинградского стиля приходится включение декоративно-прикладного искусства Ленинграда в процессы становления промышленного искусства. В диссертации впервые обозначена роль и значение институций, повлиявших на облик художественной промышленности Ленинграда. Одной из них стал Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры Ленинградского отделения художественного фонда СССР, основанный в 1967 г. В дальнейшем он был разделен на Экспериментально-скульптурный комбинат и Комбинат декоративно-прикладного искусства. В последнем были организованы экспериментальные мастерские керамики и текстиля. Художники комбината совмещали работу над авторскими выставочными произведениями с разработкой эталонов для объектов художественной промышленности. Для регламентации работы и сохранения высокого художественного уровня образцов каждая представленная разработка проходила через обсуждение и утверждение художественным советом. Это поддерживало вектор сближения искусства и промышленности, а также способствовало формированию вкуса советского человека.

Еще одной важнейшей институцией в становлении промышленного художественного производства стала подготовка специалистов. В 1920-е гг. в системе обучения художников была создана логика подготовки художников-конструкторов, однако само производство было не готово для решения подобных задач. В середине XX в. эта проблема была ликвидирована, и новые задачи советского декоративно-прикладного искусства и возрастание его роли в процессах промышленного производства потребовали подготовки художников – создателей эталонных образцов для последующего тиражирования, что привело к развитию образовательных школ. В институциональном оформлении авторского

уникального, авторского тиражного декоративно-прикладного искусства и промышленного производства важную роль играли образовательные, экспериментальные и производственные площадки, уступившие в постсоветский период основное место индивидуальным авторским формам организации творческого процесса. При распаде системы промышленного художественного производства авторское декоративное искусство наследовало традиции системы, сложившейся в советский период.

Таким образом, в диссертации нашло отражение решение трех ключевых проблем развития декоративно-прикладного искусства Ленинграда в его связи с авторским искусством.

Первая – проблема ленинградского стиля как целостной художественной общности, оказывающей влияние на сюжетные и пластические особенности круга произведений.

Вторая – проблема исторических этапов развития ленинградского стиля и их фиксации в круге эталонных произведений (содержательные и пластические характеристики) при общей логике развития коммуникационных параметров, сопряженных с общей логикой развития советской политики и художественной культуры.

Третья – проблема институционального оформления связи декоративно-прикладного и промышленного искусства на втором и третьем этапах развития.

Взятые вместе, перечисленные проблемы демонстрируют типические и уникальные черты развития пространства ленинградской художественной культуры.

Синтетическое изучение различных видов декоративно-прикладного искусства Ленинграда как художественной целостности а также его институциональной организации позволило выявить лакуны, которые могут быть детализированы в последующих работах, посвященных конкретным частным проблемам

Список литературы

1. Авторская керамика XX – начала XXI века [генеральный каталог ГМЗ «Царицыно»] / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; [авторы-составители каталога, авторы текстов каталожных описаний: О.А. Копейчикова, Л.Ф. Романова, автор вступительной статьи: Л.Ф. Романова]. – М. : Гос. музей-заповедник «Царицыно», 2019. – 255 с. – (Авторское декоративное и прикладное искусство XX – XXI веков).
2. Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. М.: Радуга, 2000. – 128 с.
3. Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. 2020. 22 с.
4. Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: дисс. канд. искусствовед. – СПб, 2020. – 368 с.
5. Ан А.С., Костерина М.Г. Семантика цвета в художественном творчестве // Мир науки, культуры, образования. 2014. – № 4 (47). – С. 278–281.
6. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: учеб. пособие / под ред. Н.А. Яковлевой. – СПб: Лань, 2017. 719с.
7. Ананьев В. Г. «Как нам жить дальше»: комбинаты Ленинградского отделения Художественного фонда СССР накануне «оттепели» на рубеже 1940–1950-х гг. По материалам ЦГАЛИ СПб // Вестник архивиста. – 2024. – № 1. – С. 112–125.
8. Анисимов Н.О. Идентичность и город // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 3(23) – С. 170–179.

9. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура: терминологический словарь / [В.Г. Арсланов и др. ; под общ. ред. А.М. Кантора]. – М. : Эллис Лак, 1997. – 735 с.
10. Астраханцева Т.Л. Русский фарфор. – М.: Планета, 1993. – 240с.
11. Ахнаева Н.А. Феномен петербургской идентичности: анализ конструирования и функционирования: автореф. дисс. канд. социальных наук. – СПб, 2004. – 126 с.
12. Березкин В.И. Линия – след движения // Театр. – 1964. – № 3. – С. 51-57.
13. Березовская С.М. Воспоминания главного художника АО «Русские самоцветы» // Т.Ф. Фаберже, А.С. Горыня, В.В. Скурлов. Фаберже и петербургские ювелиры: сб. мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства. – СПб.: Лики России, 2012. – С. 507–514.
14. Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2004. – 32 с.
15. Блинова Е.К. Металлодекор в архитектуре Ленинграда. Типологические группы, стилевые тенденции, символика // Университетский научный журнал. – 2023. – № 74. – С. 20-29.
16. Блокада Ленинграда 1941–1944. Государственный Русский музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/keyword/epoha_syuzheta_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20 (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.
17. Богустова Р. Рута Богустова. Гобелен (каталог выставки). – М.: Союз художников СССР, 1978. – 39 с.
18. Большая советская энциклопедия: в 30 т. Т. 28. – М.: Сов. энцикл., 1978. 760 с.
19. Боровкова Н. В. Художественные особенности произведений искусства из природного декоративного камня: на примере коллекций Музея Санкт-

- петербургского Горного университета: дисс. канд. искусствоведения СПб., 2014. 24 с.
20. Боровкова Н. В. Ювелирное производство Ленинградского завода треста «Русские самоцветы» 1946-1957 гг.: модели и технологии // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 27. № 3. – С. 73-89.
 21. Боровский А., Карасик И., Костриц М., Малич К., Перц В. В поисках современного стиля. – СПб., 2019. – С. 120 с.
 22. Будрина Л.А. Стилевая эволюция камнерезного и ювелирного искусства России второй половины 19 – начала 20 века. В тени имени Фаберже: камнерезное и ювелирное творчество А.К. Денисова-Уральского: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2004. – 24 с.
 23. Бусыгина С.А., Широковских М.С. Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. – 2018 – № 3, – С. 110–115.
 24. Вакс И.А. Художник в промышленности. – М., 1965. – 65 с.
 25. Ванькович С.М. Костюм периода историзма: Проблема восприятия стиливых прототипов: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2001. – 32 с.
 26. Ванькович С.М. Стилевая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века: комплексное исследование: автореф. дисс ... д-ра искусств. – 2023. – 39 с.
 27. Векслер А.К. Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в академии художеств // Научное мнение. – 2018. – № 2. – С. 44-52.
 28. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: Лань, 2020. – 244 с.

29. Виниченко И. В. Советская повседневность 50-х – середины 60-х годов: женский костюм в моделях одежды и бытовой практике: автореф дисс. ... канд. ист. наук. – Омск, 2009. – 23 с.
30. Винкельман И. История искусства древности. – М.: Вече, 2022. – 352 с.
31. Винокуров С.В. Дальневосточные реминисценции в произведениях европейских ювелиров и камнерезов второй половины XIX – первой трети XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2020. – 23 с.
32. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. – 368 с.
33. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство. – 591 с.
34. Виртуальная выставка к 75-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Государственный Русский музей. URL: <https://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (дата обращения: 30.11.2022). – Текст : электронный.
35. Витгенштейн Л. Философские работы. – М., 1994. – Ч. I. – 544 с.
36. Владимир Федорович Марков [Текст] / [Цивин В. А., рук. проекта, концепция, сост. и общ. ред., Маркова Е. В., сост., подгот. рукописей и фотоматериалов к изд., ред., пер. на англ. яз. и др.]. - Санкт-Петербург: Свободные художники Петербурга, 2012. – 350 с.
37. Владимир Цивин: комментарии / [авт.-сост. В. Цивин]. - Санкт-Петербург : Аврора- Дизайн, 2008. - 471 с.
38. Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. – 156 с.
39. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). – СПб.: Лита, 1998. – 715 с.
40. Воронов Н. В., Дубова М. М. Алмазная грань: рассказ о невском хрустале. Л.: Лениздат, 1974. 102 с.

41. Воронов Н.В, Рачук Е.Г. Советское художественное стекло. – М.: Аврора, 1973. – 180 с.
42. Воропаева Т. А. Новгородский художественный фарфор второй половины XX века: производства, мастера, произведения: дисс. ... канд. искусствовед. – 2024. – 311 с.
43. Воропаева Т.А. Массовый советский художественный фарфор: к истории новгородского завода «Пролетарий» 1970-х гг. // Международный журнал исследований культуры. – 2022. – № 2 (47). – С. 58–69.
44. Габриэль Г. Гобелен и интерьер. Кто кого? // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 10. – С. 2–7.
45. Габриэль Г.Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – № 4. – С. 139-143.
46. Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2002. – 28 с.
47. Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: дисс. ... канд. искусствовед. – СПб, 2002. – 168 с.
48. Габриэль Г.Н. Петербургская эмаль: история и современность // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2010. – № 1. – С. 58-64.
49. Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2007. – С. 137-146.
50. Гальчук Д.С. Понятие «идентичность личности» // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – № 5. – С. 44-51.
51. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда (каталог). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 240 с.

52. Голубец О. Мини-гобелены львовских художников // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 8. – С. 44–45.
53. Гомбрих Э. История искусства. – М.: Искусство XXI век, 2017. – 688 с.
54. Горбунова Т.В. Изобразительное искусство в контексте культуры (историко-культурологический анализ): автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. – 1995. – 31 с.
55. Горнова Г.В. Структура городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 3. – С. 14-16.
56. Госкаталог.РФ: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения 27.03.2025). – Текст : электронный.
57. Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. «Школа дизайна» и «художественная школа»: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № 2 (74). – С. 106-112.
58. Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дисс. ... канд. искусствовед. – СПб, 2011. – 195 с.
59. Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – СПб, 2011. – 264 с.
60. Гусарова Ю.В. О роли художника В.Н. Цыганкова в развитии школы ленинградской керамики // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – N 4. – С. 155–160.
61. Да будет мерой чести Ленинград! Государственный Русский музей. Виртуальная выставка. URL: https://rusmuseumvrm.ru/online_resources/art_gallery/75_let_snyatiya_blokadi_leningrada/ (дата обращения: 24.11.2022). – Текст : электронный.

62. Данилюк Я.И. Малотиражная керамика ленинградских художников 1970–1980-х гг. Комбинат декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Художественного фонда СССР // Технология, искусство, дизайн: сб. науч. тр. / Петрозаводский государственный университет. – Петрозаводск, 2024. – Вып. 1. – С. 76–81.
63. Дашкова Е.В. Понятие «Стиль»: генезис и категориальные характеристики // Аналитика культурологии. – 2009. – № 14. – С. 69–72.
64. Дашкова Е.В. Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте: дисс. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д, 2006. – 173 с.
65. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. – 188 с.
66. Декоративный минимализм: «оттепель» в советском фарфоре : каталог выставки / Гос. Эрмитаж ; авт. ст.: И.А. Шик, И.К. Майстренко. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. – 187 с. – (Поднесение к Рождеству).
67. Дронов, Д. С. Советская ювелирная промышленность. Какая она была? / Д. С. Дронов // Вопросы культурологии. – 2011. – № 11. – С. 62-69.
68. Егорьева Е., Маракулина Я. Художник – комбинат – народ // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 1. – С. 46.
69. Елинер Н. Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода: дисс. ... канд. искусствовед. – СПб, 2005. – 157 с.
70. Журнал «Декоративное искусство СССР». Архив выпусков. URL: <https://tehne.com/library/zhurnal-dekorativnoe-iskusstvo-sssr-moskva-1957-1991> (дата обращения 27.03.2025). – Текст : электронный.
71. Зимина С.Ю. Петербург как эстетический : дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 1999. – 208 с.
72. Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. – Л.: Общество «Знание», 1975. – 39 с.

73. Зоннтаг О.С. Русское художественное стекло модерна: К вопросу становления стиля и западно-европейских влияний: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2000. – 26 с.
74. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб., 2007. – 223 с.
75. Иванова Е.В. Основные направления деятельности Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950–1960-е годы (на основе архивных материалов) // Университетский научный журнал. – 2019. – № 49. – С. 85-91.
76. Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2020. – 22 с.
77. Иванова Н.Ю. Ювелирное искусство Москвы конца XIX – начала XX века: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2006. – 26 с.
78. Изотова М. Итоги «Одной композиции» // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 12. – С. 29–36.
79. Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. – М : ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 927 с.
80. Исина Г.И. Мифологема как составляющая картины мира в контексте современности // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – №4. – С. 160-163.
81. Искусство в быт // Декоративное искусство СССР. – 1961. – № 6. – С. 4.
82. Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В.П. Толстого, К.М. Кантора – М.: Искусство, 1967. – 144 с.
83. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение / под ред. Ц.Г. Нессельштраус. – Л.: Изобразительное искусство, 1982. – 724 с.
84. Каган М.С. О прикладном искусстве. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 93 с.
85. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 567 с.

86. Кантор К.М. Людмила и Дмитрий Шушкановы: О художественном образе быта в станково-прикладном искусстве. – М.: Сов. худ., 1982. – 199 с.
87. Кантор К.М. Полезное и прекрасное в прикладном искусстве // Декоративное искусство СССР. – 1958. – №6 – С. 33-38.
88. Каплун А.А. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
89. Карасик И, Боровский А., Костриц М. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х – середина 1960-х годов (каталог). – СПб.: ФГБУК «Государственный русский музей», 2018. – 120 с.
90. Кесккюла А. Приземляться надо плавно // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 8. – С. 11.
91. Коваленко Т.В. Некоторые историографические вопросы теории стиля // Аналитика культурологии. – 2015. – № 3. – С. 34–46.
92. Ковешникова Н.А. Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX – нач. XX века // Сибирский педагогический журнал. – 2010. – № 21. – С. 198–204.
93. Коновалова Н. Е. Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника. – Тверь, 2010. – 94 с.
94. Копылков М. Изотова М. Одна композиция. – СПб.: Новая Нива, 2011. – 320 с.
95. Коротеев С.В. Этнос Петербурга: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – СПб, 2008. – 24 с.
96. Крамаренко Л. Московский гобелен: эволюция без революции // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 8. – С. 6–11.
97. Крамаренко Л., Кабанова О. Гобелен на выставке и в интерьере // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 8. – С. 5–12.
98. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. – М., 2005. – 60 с.

99. Крамаренко Л.Г. Российская декоративная керамика 60-х – 90-х годов 20 века. URL: <http://www.keramika.peterlife.ru/doc/ceramic-065.html> (Дата обращения 27.03.2025). – Текст : электронный.
100. Крамаренко Л.Г. Что мешает выпуску красивой посуды? // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 7. – С. 11–13.
101. Крапивка Л. Ф. Теория стилеобразования в искусстве. – М.: Брис-М, 2014. – 93 с.
102. Красильникова Т. В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2004. – 20 с.
103. Красовская В.М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
104. Красоту в жизнь // Сорок лет Великого Октября = Декоративное искусство СССР: 1917–1957 (Юбилейный номер). – 1957. – С. 3–5.
105. Кумзерова Т.В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствознание. – 2019. – № 4. – С. 6-15.
106. Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – Вып. 2. – С. 145-149.
107. Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Развитие. Среда (Terra Humana). – 2013. – Вып. 2. – С. 159–163.
108. Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – Вып. 1. – С. 155–160.
109. Ладур М.Ф. Красоту в жизнь // Сорок лет Великого Октября = Декоративное искусство СССР: 1917–1957 (Юбилейный номер). – 1957. – С. 3–5.

110. Лансере А.К. Советский фарфор. Искусство Ленинградского Государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 280 с.
111. Левшина И. Меняйте все, кроме названия // Декоративное искусство СССР. – 1990. – №9. – С. 35.
112. Ленинград в годы Великой Отечественной войны. К 66 годовщине со дня снятия Блокады: электронный каталог выставки. РНБ. URL: <https://expositions.nlr.ru/blockade/catalog.php> (дата обращения 27.03.2025). – Текст : электронный.
113. Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной / [В.Г. Бандорин и др.] . – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 100 с.
114. Лопато М.Н. Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков: автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. – 2006. – 50 с.
115. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: Киевская академия Евробизнеса, 1994. – 286 с.
116. Мадий И. Круглый стол «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. – 1983. – №. 7. – С. 29.
117. Мазина Ю.И. Национальное декоративно-прикладное искусство в современном дизайне: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2012. – 21 с.
118. Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.: автореф. дисс. д-ра искусствовед. – М., 2010. – 43 с.
119. Маслова В.А. Советский дизайн как проект «нового человека» // Философия и культура. – 2017. – № 21. – С. 24–37.
120. Махрова Э.В. Художественно-педагогическая школа: к определению понятия // Российские художественно-педагогические школы в истории и современности. – 2010. – № 3. – С. 233-240.

121. Мезенцева Е.А. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // Динамика систем, механизмов и машин. – 2014. – № 5. – С.181-184.
122. Мирзоян С.В., Хельмянов С.П. Санкт-Петербургская школа дизайна «Муха». – СПб.: Юниконт Дизайн, 2011. – 402 с.
123. Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 1982. – 672 с.
124. Насонова И.С., Насонов С.М. Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания. – М., 2007. – 120 с.
125. Некрасова-Каратеева О.Л. В.Ф. Марков – создатель школы ленинградской керамики // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2021. – № 2. – С. 36–49.
126. Некрасова-Каратеева О.Л. Музей и кафедра. К вопросу о взаимодействии / «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». К 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея: тезисы докл. Всерос. конф. (Санкт-Петербург, 1997). – С. 207–212.
127. Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов. – СПб: ГРМ. НП-Принт, 2010. – 248 с.
128. Некрасова-Каратеева О.Л., Сталинская Е.П. Авторские сувениры художника-керамиста Вячеслава Швецова // Образ, знак и символ сувенира : материалы IX Всерос. национальной науч.-практ. конф.: сб. науч. ст. и тез., Санкт-Петербург, 16 нояб. 2023 г. / Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. – СПб., 2023. – С. 136–146.
129. Некрасова-Каратеева О.Л., Степанова Д.Г. Леонид Каратеев и роль Комбината декоративно-прикладного искусства в формировании художественной среды Ленинграда // Университетский научный журнал. – 2024. – № 82. – С. 98–102.

130. Некрасова-Каратеева О.Л., Степанова Д.Г. Художественный совет как инструмент регулирования ассортимента и качества произведений художественной промышленности (на примере работы художественного совета Комбината декоративно-прикладного искусства Ленинграда) // Университетский научный журнал. – 2024. – № 83. – С. 54–58.
131. Обсуждая журнал // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 6 (19). – С. 41–43.
132. Орехов Ю. С каждым в отдельности государство говорить не будет // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 4. – С. 34
133. Орлова Е.В. Социокультурные основания городской идентичности (на примере города Оренбурга) // Манускрипт. – 2018. – № 11. – С. 277.
134. Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1985 год. – М.: ВИАлегпром, 1983. – 56 с.
135. Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000 гг. – М.: Прогресс-традиция, 2016. – 512 с.
136. Перфильева И.Ю. К истории становления отечественной ювелирной промышленности в середине XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 2. – С. 79–90.
137. Петерис Мартинсон. Линия и форма // Dekoratīvas mākslas un dizāna muzejs. URL: <http://lnmm.lv/ru/dmdm/poseti/vistavki/5242-pietieris-martinson-liniia-i-forma> (дата обращения: 01.05.2021). – Текст : электронный.
138. Петерис Мартинсон. Линия и форма // Dekoratīvas mākslas un dizāna muzejs. URL: <http://lnmm.lv/ru/dmdm/poseti/vistavki/5242-pietieris-martinson-liniia-i-forma> (дата обращения: 20.10.2025).
139. Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. – СПб.: Глобал Вью, 2006. – Т. 1. – 895 с.

140. Платонова Н. Г., Медведева Г. М. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М.: Галарт, 1994. 344 с.
141. Платонова Н.Г., Медведева Г.М. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М.: Галарт, 1994. – 344 с.
142. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 312 с.
143. Регионы России в XXI веке: пространственные измерения и социетальные трансформации: коллективная монография / отв. ред. А.В. Иванов. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2015. – 236 с.
144. Романова Л.Ф. Авторское ткачество XX – XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия: генеральный каталог фондов ГМЗ «Царицыно» .– М.: ГМЗ «Царицыно», 2019. – 260 с.
145. Русские шпалеры XVIII – XX вв. (каталог). – СПб.: Гос. Русский музей, 1975. – 33 с.
146. Савицкая В.И. Современный советский гобелен. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.
147. Салтыков А.Б. Избранные труды. – М.: Советский художник, 1962. – 727 с.
148. Салтыков А.Б. О художественном вкусе в быту. – М.: Искусство, 1959. – 30 с.
149. Салтыков А.Б. Передовая статья // Декоративное искусство СССР. – 1957. – №1. – С. 2.
150. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. – М.: Просвещение, 1969. – 296 с.
151. Сапанжа О.С. «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950–1960-х гг. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. – 76 с.

152. Сапанжа О.С. Морфология вещного мира конца 1940-х – середины 1960-х гг. и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. – 2023. – № 2. – С. 149–168.
153. Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // *Искусство Евразии*. – 2019. – № 1. – С. 64-70.
154. Сапанжа О.С., Блинова Е.К. Бытовая классика как феномен ленинградской послевоенной культуры // *Международный журнал исследований культуры*. – 2022. – № 2 (47). – С. 6–17.
155. Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966. – М.: БуксМАрт, 2021. – 192 с.
156. Сапанжа О.С., Степанова Д.Г. Контурный рисунок как изобразительная метафора города в произведениях ленинградского декоративного минимализма // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. – 2024. – № 67. – С. 90–99.
157. Сапанжа О.С., Степанова Д.Г. Образы Петербурга – Ленинграда в моде, декоративном и промышленном искусстве 1950-х – 1960-х годов // *Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф. ВУЗов России, Санкт-Петербург, 12–16 апреля 2021 года*. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 291–299.
158. Сапанжа О.С., Степанова Д.Г. От сталинского ампира к хрущевской оттепели: декоративное и промышленное искусство Ленинграда как маркер изменений культурного кода // *Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность: сб. материалов*

- междунар. науч.-практ. конф. 13 апреля 2022 год. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова. – 2022. – С. 75–83.
159. Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 158–185.
 160. Семизорова Л.Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX – XXI вв.: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2011. – 30 с.
 161. Скурлов В.В. История и традиции фирмы Фаберже в камнерезном искусстве России: автореф. дисс. канд. искусствоведения СПб., 2012. 31 с.
 162. Смирнова Н.Б. Роль и место декоративно-прикладного искусства в современной культуре // Интеграция образования. – 2006. – № 2. – С. 127-132.
 163. Соболевский Н. Д. Искусство в быт. – Л.: Художник РСФСР, 1963. – 48 с.
 164. Современная энциклопедия. URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/modern/index.htm> (дата обращения: 21.05.2024). – Текст : электронный.
 165. Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – 225 с.
 166. Сохранская Н.М. Ю. Паас-Александрова. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 98 с.
 167. Спиридонова Ю. В. Эстонский круг художников Ленинградского завода художественного стекла // Художественное стекло: от мастера к музею : сборник докладов научно-практической конференции / Под общ. ред. Ю. В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015. С. 86-95.
 168. Старинкова Е.В. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 125-131.
 169. Старинкова Е.В. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2011. – № 4. – С. 130-134.

170. Степанова Д. Г. Гобелен и проблема определения «ленинградского стиля» // Коды. Истории в текстиле: Материалы III Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 11 апреля 2024 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2024. – С. 212–220.
171. Степанова Д. Г. Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля // Журнал интегративных исследований культуры. – 2024. – Т. 6, № 2. – С. 105–116.
172. Степанова Д.Г. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2020. – № 4. – С. 44–51.
173. Степанова Д.Г. «Ленинградский стиль» в произведениях авторского и тиражного ювелирного искусства: к вопросу определения видовых границ советского ювелирного искусства // Журнал интегративных исследований культуры. 2025. – С. 191-205.
174. Степанова Д.Г. «Ленинградский стиль» в промышленном дизайне и модной индустрии // Искусство и дизайн: история и практика: Материалы VI Всеросс. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 29 мая 2021 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2021. – С. 473–481.
175. Степанова Д.Г. Авторское творчество и тиражное производство в структуре художественной промышленности Ленинграда: этапы развития и институциональные структуры // Университетский научный журнал. – 2025. – № 4. С.
176. Степанова Д.Г. Влияние прибалтийского искусства на художественный язык декоративного искусства Ленинграда // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2021. – № 4. – С. 74–81.
177. Степанова Д.Г. Высшее художественное образование и проблемы формирования «ленинградского стиля» // Студент – Исследователь –

- Учитель: материалы 23 Межвуз. студ. науч. конф., Санкт-Петербург, 05–16 апреля 2021 года. – СПб.: Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2022. – С. 233–240.
178. Степанова Д.Г. Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2023. – № 1. – С. 48–55.
 179. Степанова Д.Г. Ленинградский предметный дизайн в контексте развития «ленинградского стиля» // Техническая эстетика и дизайн-исследования. – 2022. – Т. 4, № 3. – С. 19–28.
 180. Степанова Д.Г. Ленинградский стиль: [каталог]. – Санкт-Петербург: ИПК «НП-Принт», 2023. – 73 с. : ил.
 181. Степанова Д.Г. Ленинградское декоративное искусство второй половины XX века и проблема развития локального стиля: терминологический аспект // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. – 2024. – № 4 – С. 86–93.
 182. Степанова Д.Г. Морфология «ленинградского стиля» // Международный журнал исследований культуры. – 2021. – № 4(45). – С. 80–91.
 183. Степанова Д.Г. Образы Ленинграда в советской сувенирной продукции // Образ, знак и символ сувенира: материалы VII всеросс. национальной науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 18 ноября 2021 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2021. – С. 121–127.
 184. Степанова Д.Г. От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности // Сфера культуры. – 2025. – № 4. – С. 100–110.
 185. Степанова Д.Г. Палитра цвета в произведениях мастеров «ленинградского стиля» // Цвет в пространственных искусствах и дизайне:

- Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 25 октября 2021 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2021. – С. 358–366.
186. Степанова Д.Г. Проблемы атрибуции произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда в музейных собраниях и частных коллекциях // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2022. – № 1(31). – С. 75–86.
187. Степанова Д.Г. Революционный авангард в ленинградском фарфоре 1960-х годов: творческие поиски выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной // Месмахеровские чтения – 2022: материалы междунар. науч.-практ. конф.: сб. науч. ст., Санкт-Петербург, 21–22 марта 2022 года / ред.-сост. М.Е. Орлова-Шейнер, Н.Н. Цветкова, А.М. Фатеева; науч. ред. А.И. Бартенев, Г.Е. Прохоренко. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2022. – С. 620–625.
188. Степанова Д.Г. Форма и декор в произведениях декоративного искусства Ленинграда: к определению специфики художественного наследия // Музей. Памятник. Наследие. – 2023. – № 1(13). – С. 5–13.
189. Степанова Д.Г. Художественно-пластический язык ленинградского гобелена: особенности развития // Коды. Истории в текстиле: материалы II Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 18 мая 2023 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2023. – С. 295–303.
190. Степанова Д.Г. Художественный язык произведений Анны Лепорской как отражение поисков ленинградской идентичности // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века: Материалы науч.-практ. конф., посвященной выдающемуся скульптору-монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889–1953), Санкт-Петербург, 16 сентября 2021 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2021. – С. 298–305.

191. Степанян Н.С. Расширение фронта действия. («Керамика 75») // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 3. – С. 41–42.
192. Стригалева А. Искусство и производство // Москва – Париж. 1900–1930. [Каталог выставки]. – М.: Советский художник. 1981. – Т. I. – 318 с.
193. Стриженова Т.К. Рудольф Хеймрат: Гобелен. – М.: Советский художник, 1984. – 124 с.
194. Стриженова Т.К. Созвучие времени (Борис Мигаль) // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 7. – С. 112–122.
195. Субботина О.С. Возникновение и развитие жанра стеклопластики в советском художественном стекле // Артикульт. – 2015. – № 18 (2). – С. 56–61.
196. Субботина О.С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – 2016. – 31 с.
197. Тарановская Н.В. Изобразительное искусство Ленинграда: [1917–1977]: выставка произведений ленинградских художников. Москва, ноябрь 1976 – январь 1977. – Л., 1981. – 447 с.
198. Толстой В.П. Советское декоративно-прикладное искусство 1917–1945. – М.: Искусство, 1984. – 256 с.
199. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб: Искусство-СПб, 2003. – 612 с.
200. Традиционные цвета Санкт-Петербурга. Комитет по архитектуре и градостроительству. URL: <https://kgainfo.spb.ru/21556/> (дата обращения: 17.08.2024). – Текст : электронный.
201. Тэн И. Философия искусства. – М.: Archive Publica, 2022. – 434 с.
202. Удрас Т.С. Рождение ленинградской школы советского художественного стеклоделия // Международный научно-исследовательский журнал. – 2024. – № 7 (145). – С. 1–6.

203. Усанова А.Л. «Советский стиль» (к вопросу о сущности понятия в современном искусствознании) // Известия Алтайского государственного университета. – 2012. – № 2–1 (74). – С. 178–179.
204. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общ. теории стиля / Е. Н. Устюгова ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – 257 с.
205. Уткин П.И. Русские ювелирные украшения. – М.: Легкая индустрия, 1970. – 162 с.
206. Фаберже– ювелир Императорского двора (каталог) . – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. – 244 с.
207. Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты: материалы междунар. науч.-практ. конференций, 2007–2009 / [сост.: Е.М. Тарханова, А. Циффер ; отв. ред. Е.М. Тарханова]. – СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2010. – 495 с. (Виноградовские чтения в Петербурге).
208. Фатеева А.М. Кафедра художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной – СПГХПА им. А.Л. Штиглица: прошлое и настоящее // Месмахеровские чтения – 2020 : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, Санкт-Петербург, 19–20 марта 2020 года. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2020. – С. 53–58.
209. Федунов С.Н. Художественный металл Строгановского училища второй половины XIX – начала XX вв.: предпосылки создания, стилистические особенности и формообразующие принципы: автореф. дисс ... канд. искусствовед. – 2008. – 39 с.
210. Филичева Н.В. Процессы образования художественного стиля в культуре 1900–1930-х годов: дис. канд. филос. наук. – СПб, 2001. – 177 с.
211. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 425 с.

212. Хаялина Ф.Р. К проблеме понятия стиля // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 7. – С. 169–174.
213. Храмов В.Б. Семиотика культуры и искусства: учеб.-метод. пособие. – Краснодар: КГУКИ, 2011. URL: <https://studfile.net/preview/4112307/page:9/> (дата обращения 02.05.2021). – Текст : электронный.
214. Художественная промышленность Ленинграда 1945–1965. Морфология и морфемика: коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. – 156 с. : ил.
215. Худсовет. Этика коллективной оценки // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 7. – С. 25–29.
216. Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание, 1988. Выпуск 24. — М.: Советский художник, 1988. — с. 385-429.
217. Шик И.А. «Мой город»: образы Петербурга – Ленинграда в фарфоре второй половины XX – XXI века // Искусство и дизайн: история и практика: материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург. 25 мая 2023 года / науч. ред. О. Б. Элькан, М. Е. Орлова-Шейнер, сост. П. Н. Ковалев. – СПб.: Санкт-Петерб. гос. худож.-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2023. – С. 194–204.
218. Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 2 (17). – С. 236–254.
219. Шик И.А. Флоральные мотивы в фарфоре «оттепели» // Новое искусствознание. – 2020. – № 4. – С. 52–59.
220. Шикина А.Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» // Вестник Костромского государственного университета. – 2014. – № 2. – С. 235–238.
221. Шинкевич М.Н. Цвет в системе культурного кода // Art-Visualis. Формообразование в эпоху полистилизма: сб. науч. ст. по материалам

- VI Всеросс. на.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов. – Омск: ОмГТУ, 2019. – С. 168–173.
222. Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: художники, институты, фабрики. – М.: Золотое сечение, 2024. – 128 с.
223. Широковских М.С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 2018. – № 8. – С. 424–432.
224. Широковских М.С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент // Архитектон. Известия ВУЗов, 2017. – № 1. – С. 192–197.
225. Широковских М.С. Платки ленинградской фабрики «Новость» в 1960–1980-е гг.: [каталог]. СПб.: б. и. – 2023. – 49 с.
226. Широковских М.С. Текстильные рисунки Бориса Мигаля для ленинградской фабрики «Новость» // Манускрипт. – 2016. – № 7. – С. 211–215.
227. Широковских М.С. Фабрика имени веры Слуцкой в 1980–1990 гг.: мода, сюжеты, ткани // Манускрипт. – 2016. – № 9. – С. 223–226.
228. Широковских, М. С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей / М. С. Широковских // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 3(59). – С. 1-13.
229. Эрмитажная энциклопедия текстиля: Реставрация: каталог выставки. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. – 301 с.
230. 50 лет ЛОСХ. Ленинградцы о своей выставке // Декоративное искусство СССР – 1982. – № 11. – С. 18–23.
231. Karpova Y. Comradely objects. Design and material culture in Soviet Russia, 1960s–80s. – Manchester, UK: Manchester University Press, 2020. – P. 53.
232. Bogustova Ruta. Tekstils. Riga: Art-refuge Alberts, 2018. – 223 p.

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Степанова Дарья Геннадьевна

**ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
И ТИРАЖНОГО ПРОИЗВОДСТВА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ
ИСКУССТВЕ ЛЕНИНГРАДА**

Том 2

Приложения

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии, профессор
заведующий кафедрой искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А. И. Герцена
Ольга Сергеевна Сапанжа

Санкт-Петербург

2025

Содержание

Приложение 1. Альбом иллюстраций	3
Приложение 2. Аналитические таблицы «Эталонные произведения»..	239

Приложение 1. Альбом иллюстраций



Рис. 1. А. Лепорская (форма), А. Семенова (роспись) Предметы сервиза «Ленинград строится». 1966



Рис. 2. С. Чехонин (форма), А. Брянцева (роспись).
Предметы сервиза «Петербург, Петроград, Ленинград». 1937



Рис. 3. Н. Еремеева, М. Ганько, Н. Моисеева. Синий гобелен. 1971



Рис. 4. Г. Бушуева. Белые ночи. 1976



Рис. 5. А. Аствацатурьян. Сувенирные бокалы «Виды Ленинграда». 1960-е.



Рис. 6. А. Аствацатурьян. Сувенирный бокал «Летний сад». 1967



Рис. 7. В. Гориславцев. Отражения. 1978



Рис. 8. В. Гориславцев. Новая Голландия в белую ночь. 1989



Рис. 9. Ф. Лейбович. Эскиз платка «Ситцевый Петербург». 1970–е гг.



Рис. 10. А. Кардашев. Платок «Белые ночи». 1977



Рис. 11. Р. Харитонов. Брошь «Ленинград». 1960-е



Рис. 12. В. Сычев. Умирающий лебедь. 1950-е.



Рис. 13. Б. Иванов. Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете И. Стравинского «Жар-птица». 1950-е



Рис. 14. О. Некрасова-Каратеева. Арлекинада, 1979



Рис. 15. О. Некрасова-Каратеева. Персонажи. 1979



Рис. 16. А. Задорин. Кукольный театр 1974



Рис. 17. Ю. Бяков. Композиция «Музыканты». 1960-е



Рис. 18. В. Поволоцкая. Брошь «Аппассионата». 1960-е.



Рис. 19. А. Лепорская (форма), Т. Беспалова-Михалева (роспись). Ваза «Ночь в Октябре». 1966



Рис. 20. В. Васильковский. Предметы сервиза «Воспоминания о Царском селе». 1960-1980-е



Рис. 21. Ф. Лейбович. Платок «Дамы и кавалеры». 1960–1970-е гг.



Рис. 22. Ф. Лейбович. Сувенирный платок с символами петровской эпохи. 1960–е гг.



Рис. 23(а). Л. Романова, В. Гусаров. Серия «Воспоминания о Павловске». 1979-1982. Фрагменты



Рис. 23(б). Л. Романова, В. Гусаров. Серия «Воспоминания о Павловске». 1979-1982. Фрагменты



Рис. 24. А. Аствацатурьян. Ваза «По Ленинским местам». 1970



Рис. 25. Р. Харитонов. Гарнитур «Архитектура». 1960-е.



Рис. 26. А. Аствацатурян. Композиция «Меандр». 1971



Рис. 27. А. Аствацатурян. Фужер декоративный. 1965

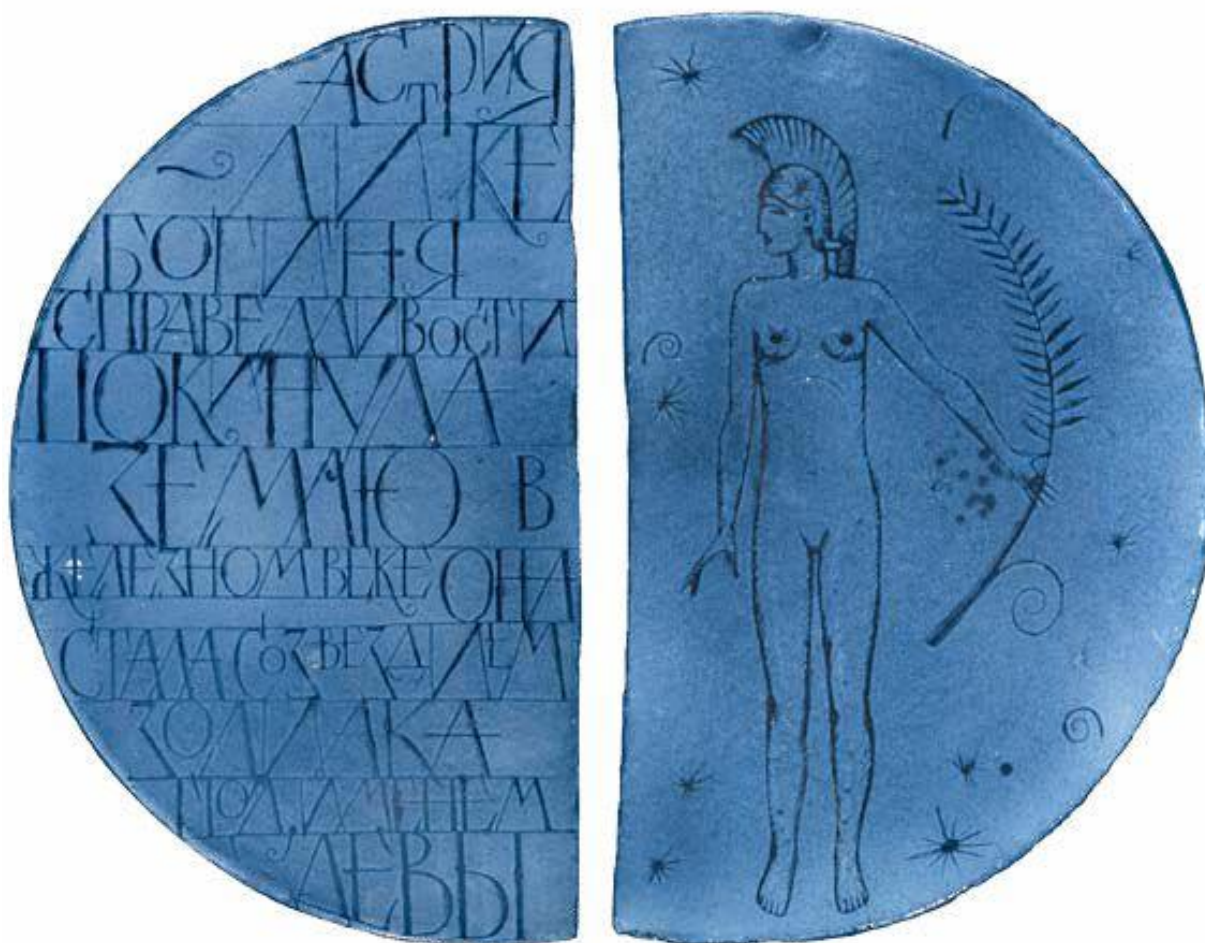


Рис. 28. В. Васильковский. Астрейя. 1980



Рис. 29. А. Киселев. Шкатулка со львом. 1950-е.



Рис. 30. Флаконы и шкатулка «Летний сад». 1960-е.



Рис. 31. А. Лепорская (форма), А. Семенова (роспись). Ваза «Премьера». 1981



Комплект украшений.

1961.

Харитонов Р.В.

Браслет из комплекта.

Заколка для волос из комплекта.

Брошь из комплекта.

Серьги из комплекта.

Серебро 875.

Государственный Русский музей.

Санкт-Петербург.

Публикуется впервые

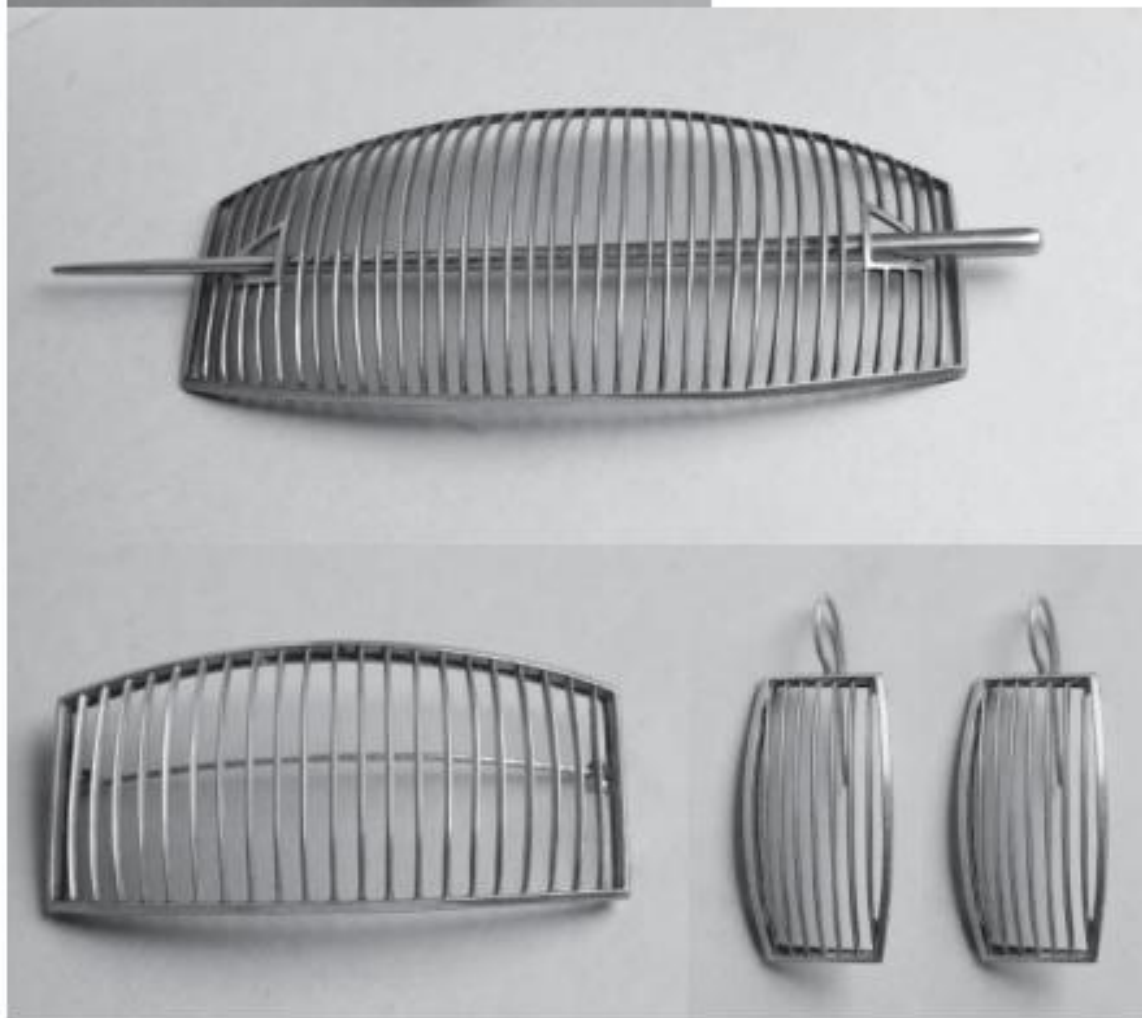


Рис. 32. Р. Харитонов. Гарнитур. 1961



Рис. 33. А. Задорин. Портреты. 1972



Рис .34. О. Некрасова-Каратеева. Птицы. 1986



Рис. 35. В. Цивин. Семья. 1983

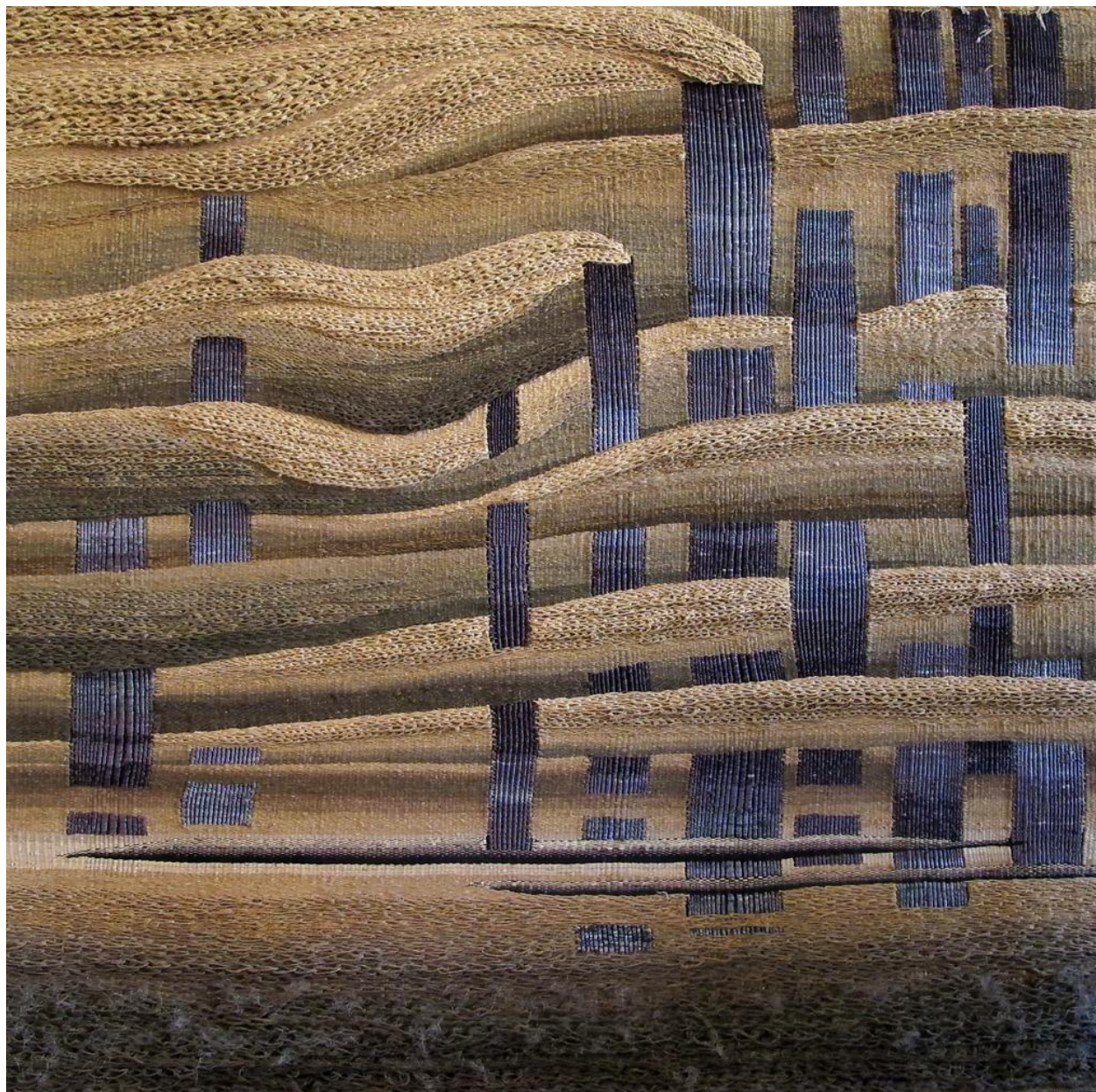


Рис. 36. Б. Мигаль. Завод. 1978



Рис. 37. Б. Мигаль. Магистраль. 1978



Рис. 38. В. Ларионова, А. Ларионов. Шпицберген. 1984



Рис. 39. С. Бусыгина. Старый лес. 1973. Ручное ткачество



Рис. 40. В. Мухина. Ваза «Астра». 1950-е.



Рис. 41. Б. Смирнов. Композиция «Стеклодувы». 1961



Рис. 42. Л. Юрген. Композиция «Весна 45-го». 1985.



Рис. 43. Ю. Жульев. Оттепель. 1979



Рис. 44. С. Яковлева (форма), Т. Беспалова-Михалева (роспись). Ваза «Ленинград. 1941–42». 1942–1943



Рис. 45. В. Сычев. Болеро. 1950-1960-е.



Рис. 46. В. Гориславцев. Неоконченный разговор. 1979



Рис. 47. О. Некрасова-Каратеева. Автопортрет. 1983



Рис. 48. Л. Бусыгина. Ленинградские мелодии. 1984



Рис. 49. Б. Мигаль. Гимн. 1976



Рис. 50. Ю. Паас-Александрова. Гарнитур «Свадебный». 1966



Рис. 51. В. Поволоцкая. Кулоны «Ритмы века». 1985



Рис. 52. А. Аствацатурьян. Комплект «Эрмитаж». 1966.



Рис. 53. В. Фрезе. Чашка с блюдцем «Виды Ленинграда – Летний сад». 1938.



Рис. 54. А. Киселев. Шкатулка с корабликом «40 лет Октября». 1950-е.



Рис. 55. Флакон к 50-летию Революции. 1967



Рис. 56. А. Аствацатурьян. Ваза-бокал «Ленинград» («Люблю тебя Петра творенье...»). 1968.



Рис. 57. Ф. Лейбович. Эскиз платка «Евгений Онегин» (четверть изделия). 1960–1970-е гг.



Рис. 58. А. Кардашев. Платок «Летний сад». 1978

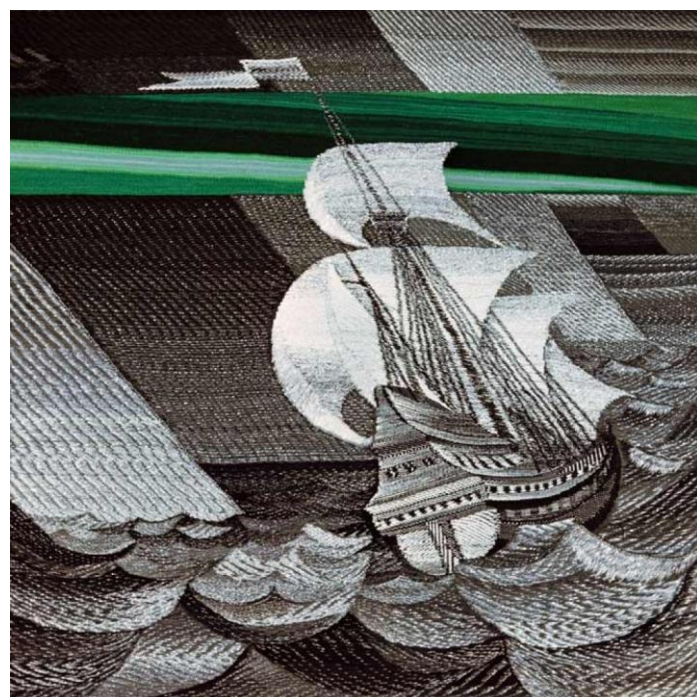


Рис. 59. Б. Мигаль. Зеленый луч. 1985–1987



Рис. 60. Предметы сервиза «Кобальтовая сеточка» (автор проекта росписи А. Яцкевич). 1940-е.



Рис. 61. С. Яковлева (форма), Е. Кубарская (роспись). Ваза «Блокада Ленинграда». 1943



Рис. 62. Н. Коковихин. Блюдо «Блокада снята». 1973

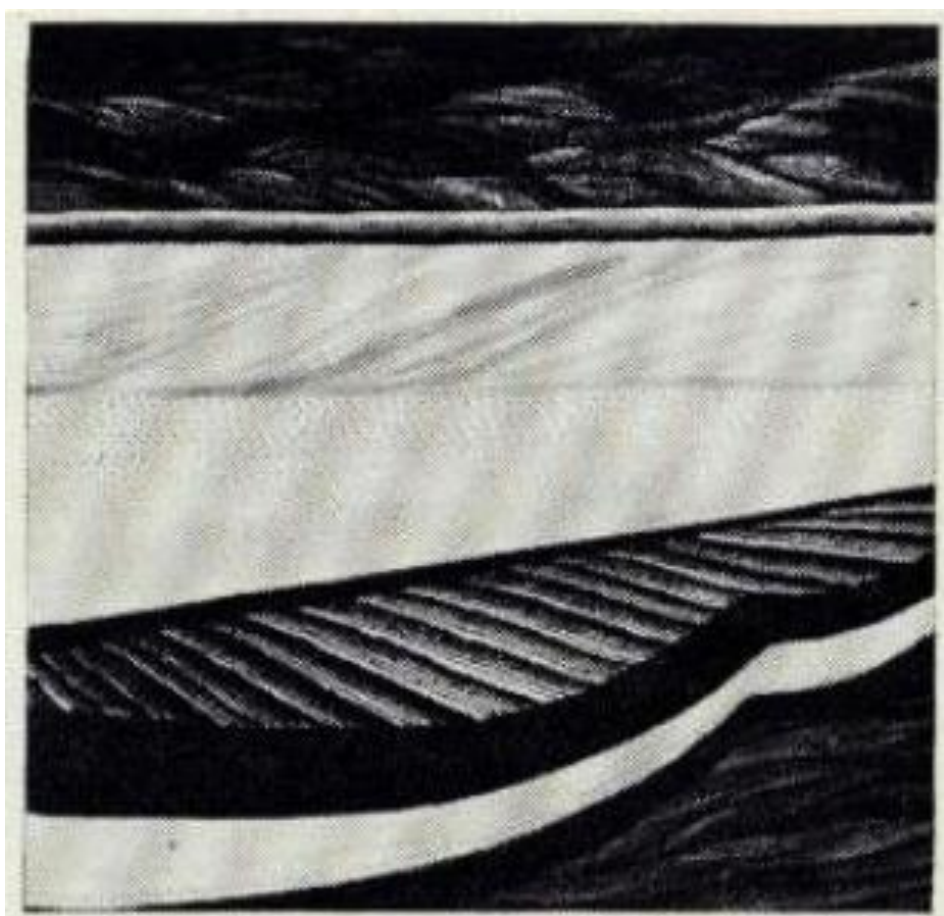
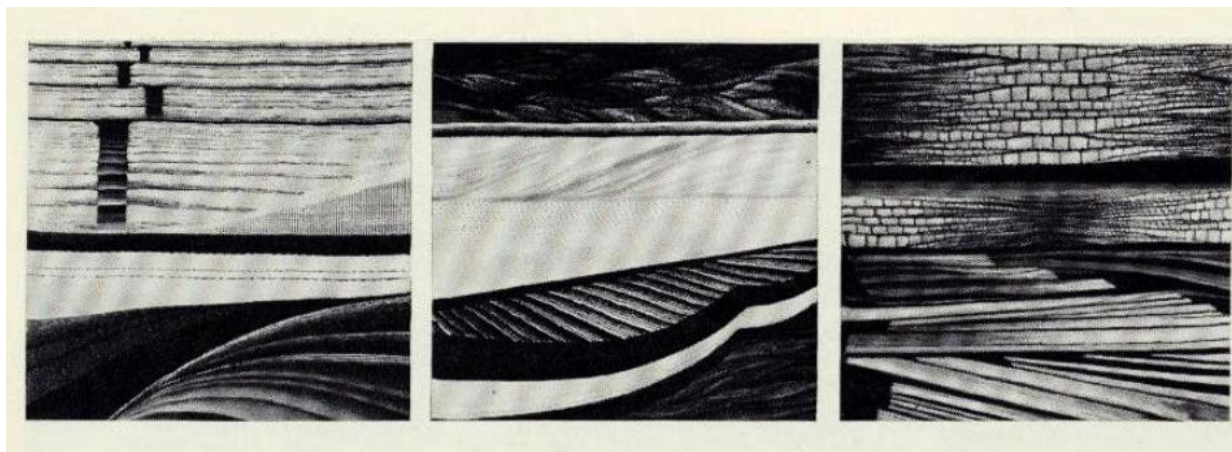


Рис. 63. Борис Мигаль. Ленинградские рубежи (триптих). 1976



Рис. 64. А. Аствацатурьян. Ваза «Стоять насмерть». 1967



Рис. 65. А. Аствацатурьян. Ваза «Волгоград». 1967



Рис. 66. Ю. Бяков. Ваза «Проводы». 1968



Рис. 67. Н. Тихомирова. Ваза «Ленинград». 1975



Рис. 68. В. Касаткин. Композиция «Горячий снег». 1985



Рис. 69. В. Дмитриев В. Ваза «Во имя жизни». 1975



Рис. 70. Е. Кубарская Е. (роспись), А. Стрекавин А. (форма). Ваза амфорообразная с портретом Сталина в форме генералиссимуса, посвященная десятилетию трудовых резервов города Ленинграда. 1950



Рис. 71. Мухина В. «И. В. Сталин». 1949



Рис. 72. Е. Кубарская, (ропись), С. Яковлева (форма).
Ваза с портретом А. А. Жданова. 1946



Рис. 73. Л. Лебединская (ропись), С. Яковлева (форма). Сервиз «Ленинград». 1953-1956



Рис. 74. Е. Махалова. Блюдо «Победа». 1952



Рис. 75. О. Киричек. Композиция «Салют Победы». 1985



Рис. 76. А. Степанова. Вазы «В память огненных лет». 1985



Рис. 77. Е. Лупанова Е. Сварщица перед зеркалом. 1962



Рис. 78. Г. Столбова, В. Богатырев. Каменщица (штукатурщица). 1950-е.



Рис. 79. Киселев А. Асфальтоукладчица. 1960-е.



Рис. 80. Бяков Ю. Ваза «Школа». 1969



Рис. 81. Коробка шоколадных конфет. Первая ленинградская кондитерская фабрика. 1960-е.



Рис. 82. Б, Мигаль. Небо мира. 1982



Рис. 83. Е. Шрикер (форма), В. Фрезе (роспись). Предметы сервиза «Ленинград». 1935.



Рис. 84. Е. Шрикер (форма), В. Фрезе (роспись). Предметы сервиза «Ленинград». 1935.



Рис. 85. М. Паламарчук (форма), М. Кухарев (роспись). Чайно-кофейный сервиз «30 лет Советской власти». 1947



Рис. 86. Пудреницы с символами Ленинграда. 1950-1970. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.».



Рис. 87. Э. Криммер. Карандашницы «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы».



Рис. 88. Э. Криммер. Флакон с пробкой «Царевна-лебедь» из туалетного прибора «Русские сказки». 1955



Рис. 89. Э. Криммер Э. Настенная ваза «Рассвет». 1960



Рис. 90. Т. Линчевская (форма), Е. Фирсова (роспись). Флаконы «Ленинградский сувенир».
1960-е



Рис. 91. Портсигар и пудреница завода «Ленинградский эмальер». 1960-е



Рис. 92. А. Лепорская (форма), А. Семенова (роспись). Вазочка для цветов «Ленинград строится». 1963



Рис. 93. А. Лепорская (форма), А. Семенова (роспись) Ваза «Новостройки». 1962



Рис. 94. В. Марков. Кашпо подвесное. 1956



Рис. 95. В. Марков. Ваза для цветов и блюдо «Лист». 1960



Рис. 96. В. Марков. Декоративная композиция «Троица». 1974.



Рис. 97. В. Васильковский. Декоративная композиция «Табун». 1962

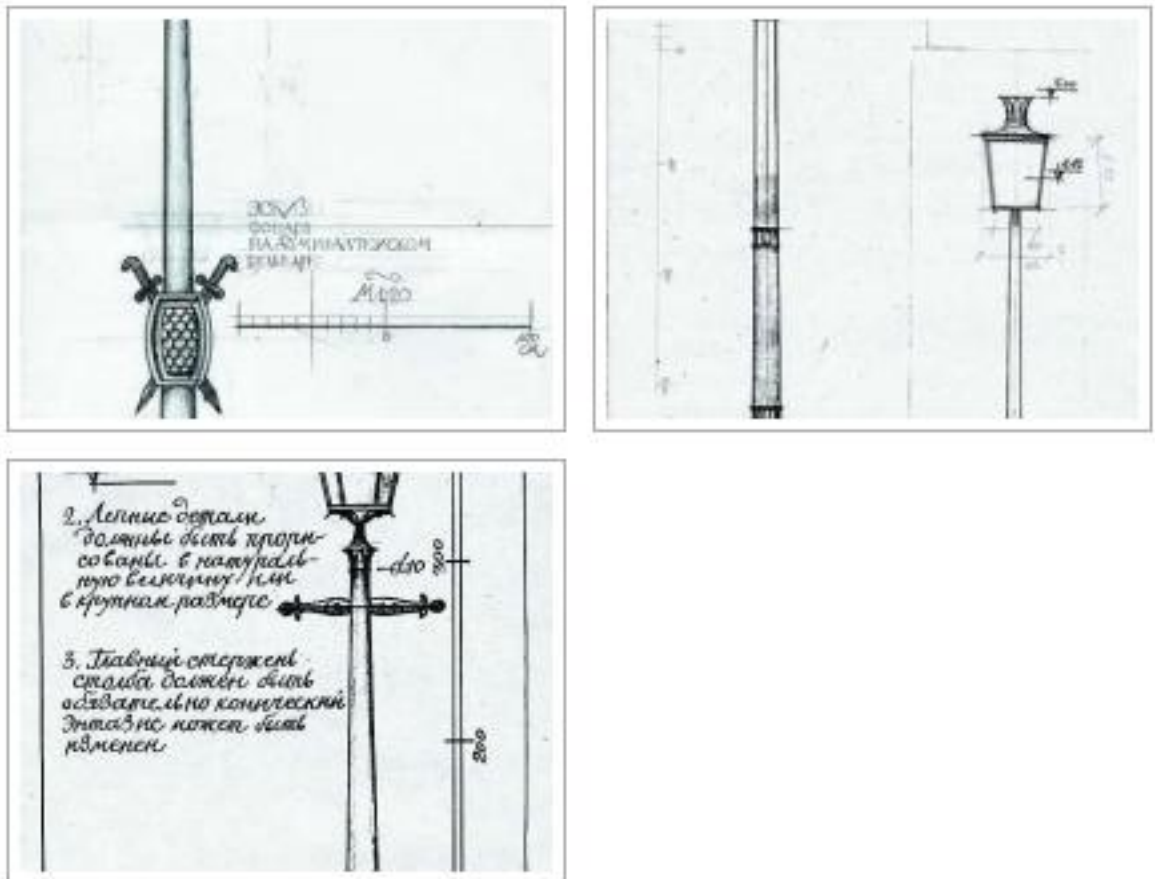


Рис. 98. В. Васильковский. Проекты фонарей разных лет



Рис. 99. В. Васильковский. Кузница Вулкана. 1986



Рис. 100. П. Мартинсон. Композиция. 1970-е.



Рис. 101. В. Цыганков. Кирпичи и розы. 1972



Рис. 102. М. Копылков. Розовое платье и осеннее пальто. 1976



Рис. 103. М. Копылков. Иконные горки. 1979



Рис. 104. М. Копылков. Хунта. 1970-е



Рис. 105. М. Копылков. Осенний натюрморт. 1973

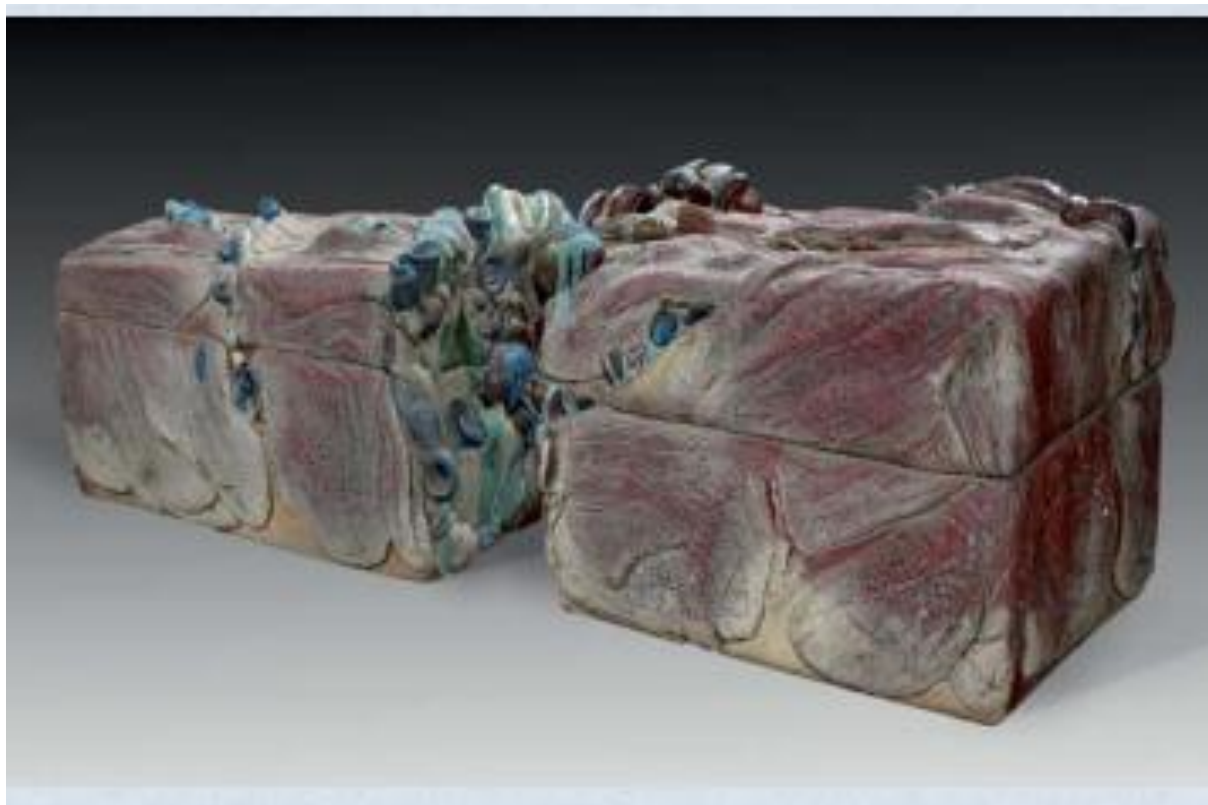


Рис. 106. М. Копылков. Post mortem. 1978



Рис. 107. М. Копылков. Эпитафия. 1987



Рис. 108. Л. Солодков. Пейзажи Родины. 1986



Рис. 109. В. Цивин. Малый хор. 1981



Рис. 110. В. Цивин. Диалоги. 1981



Рис. 111. В. Гориславцев. Дом и завод. 1977



Рис. 112. В. Гориславцев. Город. 1980



Рис. 113. В. Гориславцев. Парадиз. 1978



Рис. 114. Н. Савинова. Время. 1985



Рис. 115. М. Копылков. Автопортрет. 1988



Рис. 116. В. Васильковский. Портрет М. Копылкова. 1979



Рис. 117. Н. Кочнева. Дивертисмент. 1981



Рис. 118. Н. Кочнева. Сафо. 1986



Рис. 119. О. Некрасова-Каратеева. Оформление буфетов гостиницы «Карелия». 1979



Рис. 120. А. Задорин. Росписи «Виды Коломны». 1979



Рис. 121. М. Копылков. Сторожевой лев. 1988



Рис. 122. Б. Иванов. Балерина Т. Карсавина в балете И. Стравинского «Жар-птица». 1922.



Рис. 123. Е. Янсон-Манизер. Г. Уланова в концертном номере «Умирающий лебедь». 1950-1960-е.

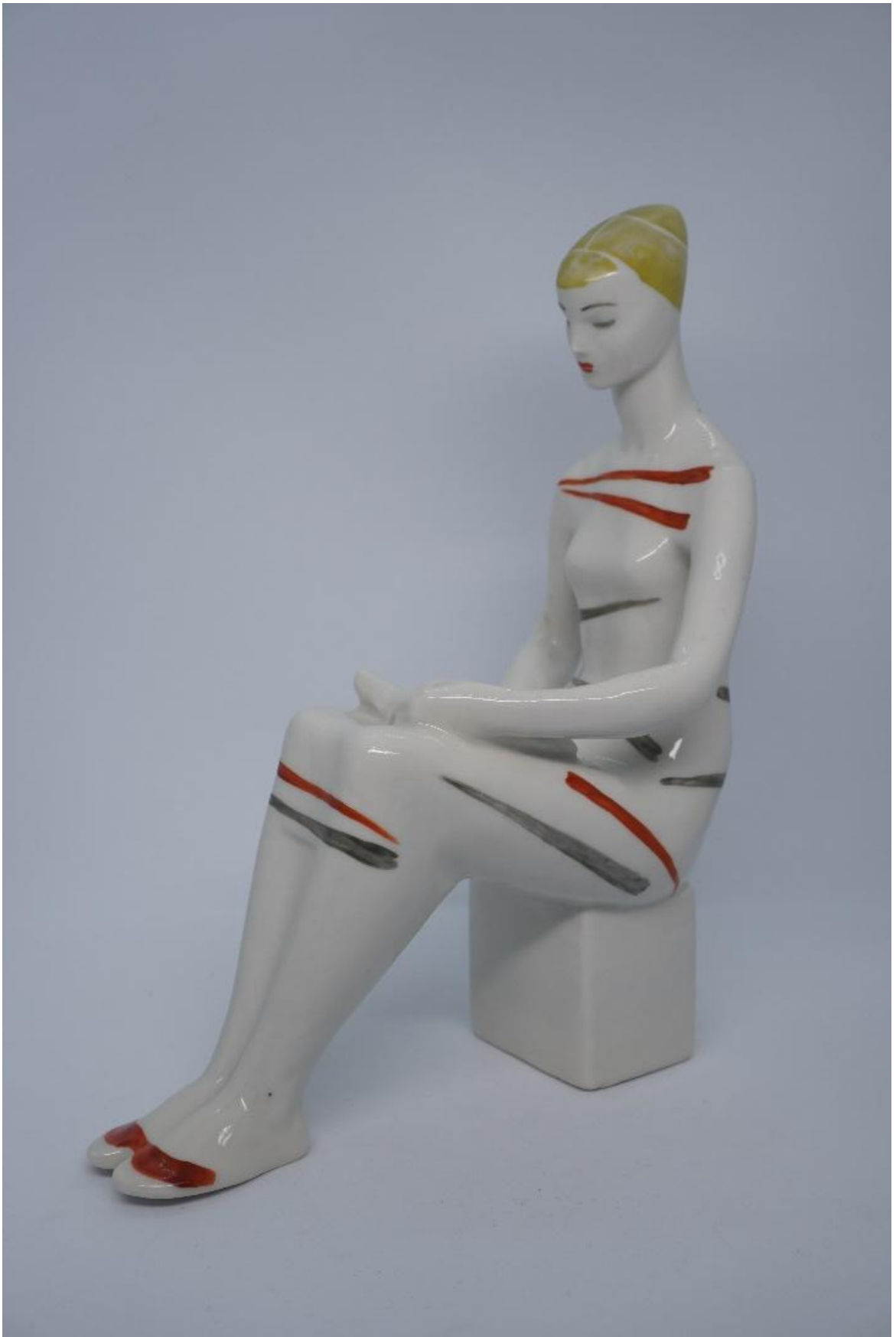


Рис. 124. А. Киселев. Девушка с книгой. 1960-е.



Рис. 125. А. Киселев. Девушка с синими волосами. 1964.

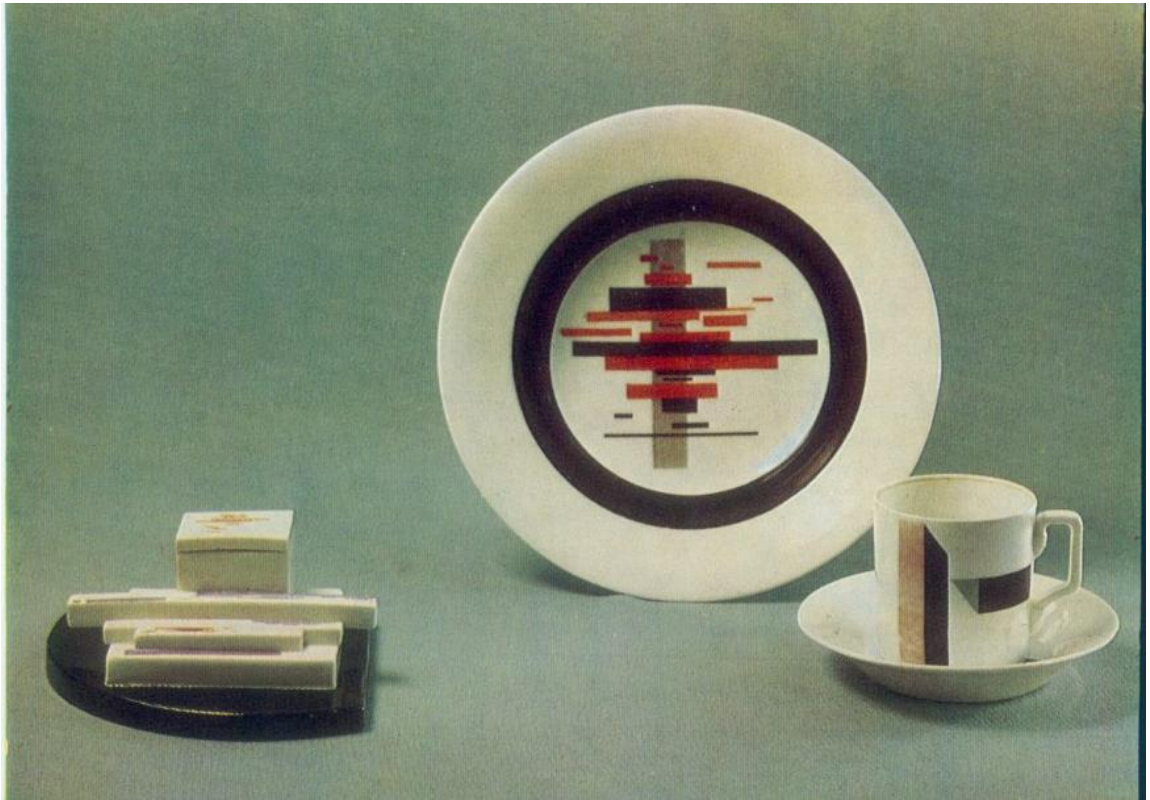


Рис. 126. Н. Суетин. Тарелка с супремами. 1920-е.



Рис. 127. Л. Сморгон. Лиса. 1960-е.



Рис. 128. Л. Сморгон. Горноста́й. 1960-е.



Рис. 129. Л. Сморгон. Группа «Разговор» («Склочница» и «Сплетница»). 1965



Рис. 130. Т. Федорова. Чаепитие. 1960-е. ЛЗФИ



Рис. 131. Т. Федорова. Переезд. 1960-е.



Рис. 132. Э. Криммер. Предметы сервиза «Синяя сеточка». 1965. ЛФЗ

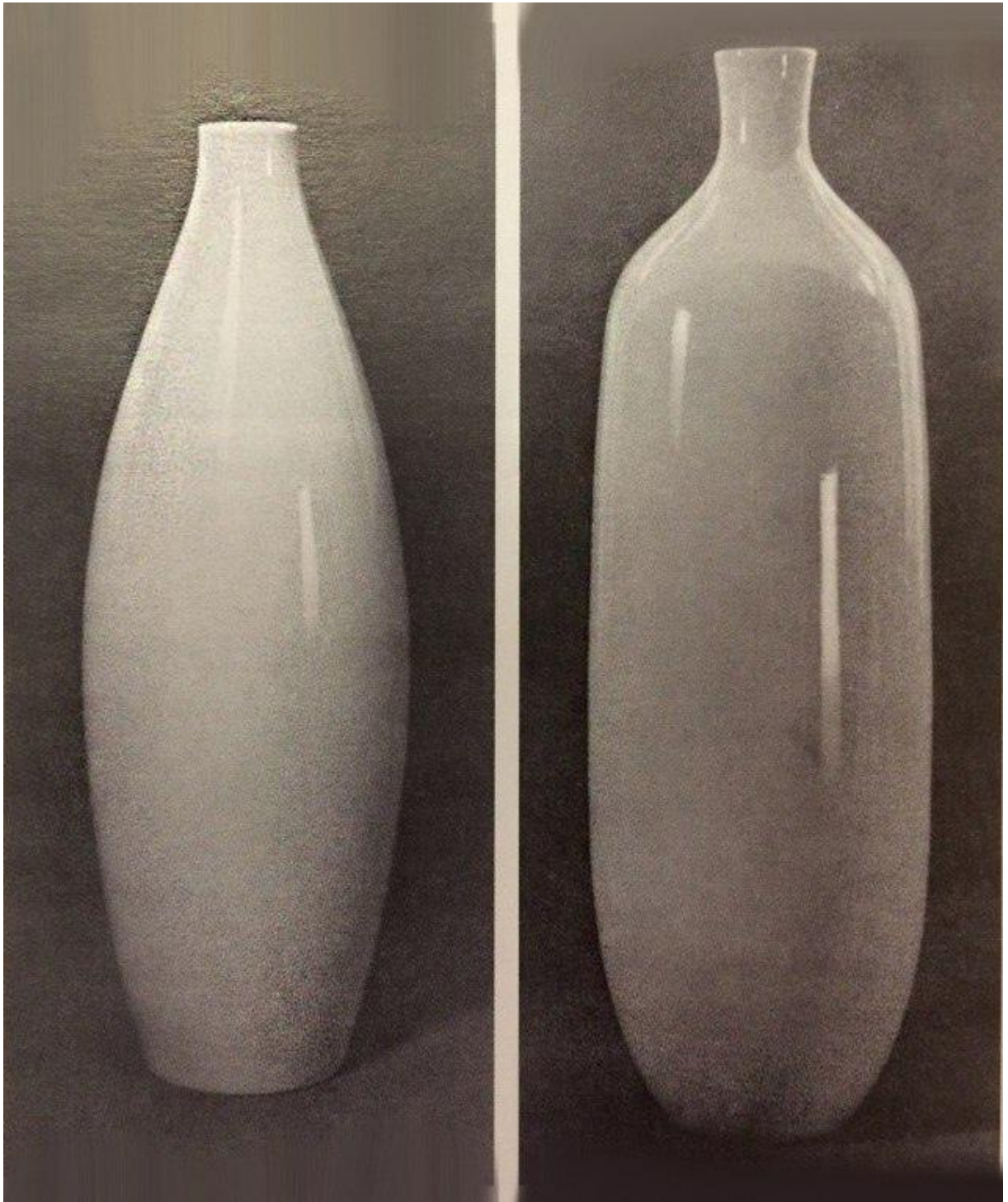


Рис. 133. А. Лепорская. Вазы «Березка» и «Осень». 1962. ЛФЗ



Рис. 134. А. Лепорская. Вазы «Ноготки», «Лилия», «Баранчик», «Оленек». 1962–1969. ЛФЗ



Рис. 135. А. Лепорская. Вазы «Нарцис», «Рябина», «Гладиолус»? 1962. ЛФЗ



Рис. 136. А. Лепорская. Предметы сервиза «Ленинградский». 1962



Рис. 137. П. Красновский. Ваза малая съемная на пьедестале. 1914



Рис. 138. Р. Вильде. Ваза «Восточный цветок». 1915



Рис. 139. В. Мухина. Женский торс. 1927



Рис. 140. В. Мухина. Голова девушки (ветер). 1957



Рис. 141. В. Мухина. Ваза «Лотос». 1950-е



Рис. 142. Б. Смирнов. Праздничный стол. 1970-е



Рис. 143. Б. Смирнов. Балет на льду. 1971



Рис. 144. Б. Смирнов. Танцующая пара. 1957

Кубки «Баскетбол»

Б.А. Смирнов

1971 год

Стекло бесцветное, гутная техника

© Всероссийский музей
декоративного искусства

Рис. 145. Б. Смирнов. Баскетбол. 1971



Рис. 146. Е. Яновская. Фрагмент композиции «Русь». 1976



Рис. 147. Е. Яновская. Маяк. 1977



Рис. 148. Е. Яновская. Прибор для вина «Желудь». 1965



Рис. 149. А. Аствацатурьян. Ваза «Нептун». 1967



Рис 150. А. Аствацатурьян. Ваза для конфет «ГЭС». 1967



Рис. 151. Л. Юрген. Ваза для цветов «Мелодия». 1961



Рис. 152. Л. Юрген. Композиция «Волнение». 1970



Рис. 153. Л. Юрген. Композиция «Старый парк. Посвящается Ленинграду». 1989



Рис. 154. Х. Пыльд. Ваза «Электрификация». 1968



Рис. 155. Х. Пыльд. Декоративная ваза «Баня». 1967



Рис. 156. Х. Пыльд. Кувшин «Вязальщица». 1962



Рис. 157. Х. Пыльд. Ваза декоративная «БАМ». 1976



Рис. 158. О. Киричек. Ваза «Звездные ассоциации». 1988



Рис. 159. О. Киричек. Декоративная композиция «Парк». 1985



Рис. 160. О. Киричек. Декоративная ваза «Город». 1988

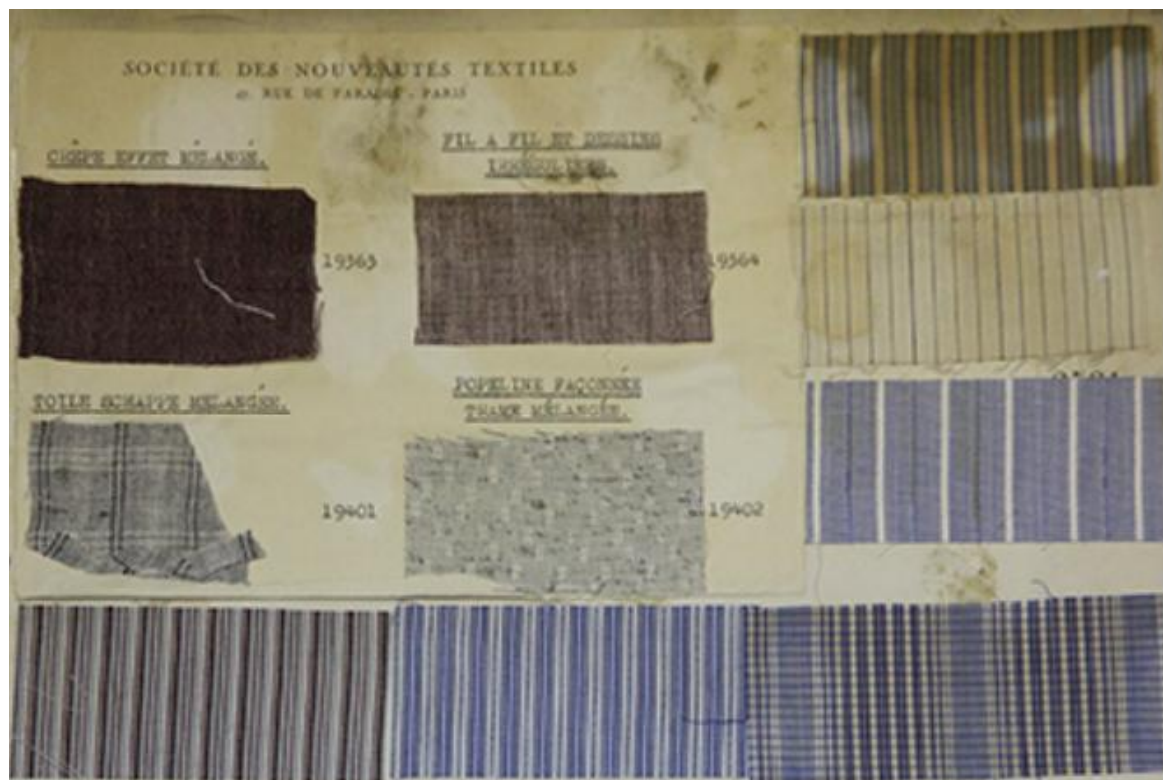


Рис. 161. Ассортиментный альбом тканей летней группы. 1913



Рис. 162. Ассортиментный альбом тканей «Зима». 1900-е

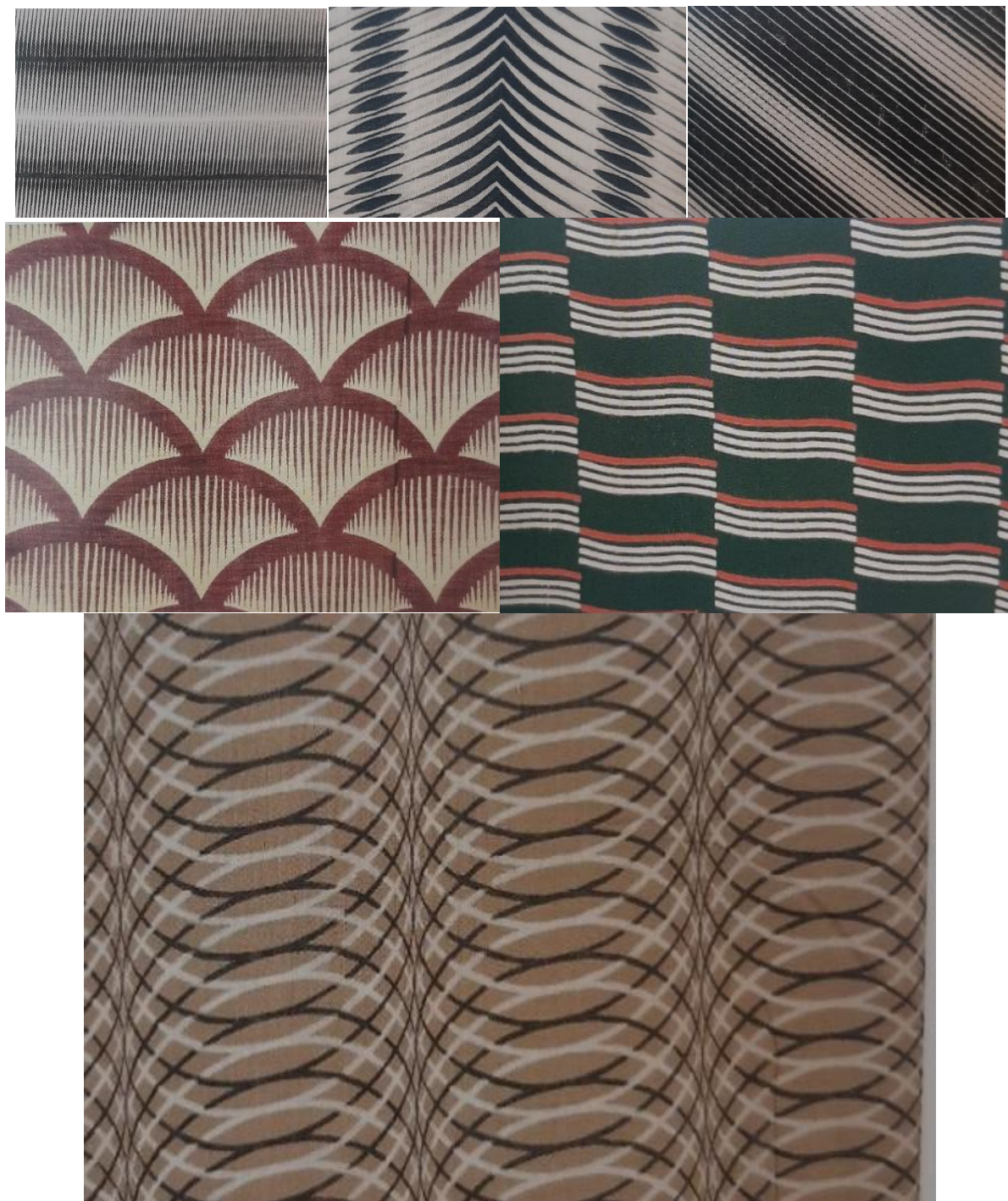


Рис. 163. Николай Сорокин. Образцы ткани. 1950-е



Рис. 164. Виктор Косович. Образцы ткани. Конец 1950-х – начало 1960-х



Рис. 165. И. Алова. Ткань «Невская волна». 1990-е



Рис. 166. Платок. «Санкт-Петербургская Биржа». Середина XIX века



Рис. 167. Платок. «Памятник Петру Великому». 1830-е



Рис. 168. Ф. Лейбович. Проект платка «Ленинград». 1960-е

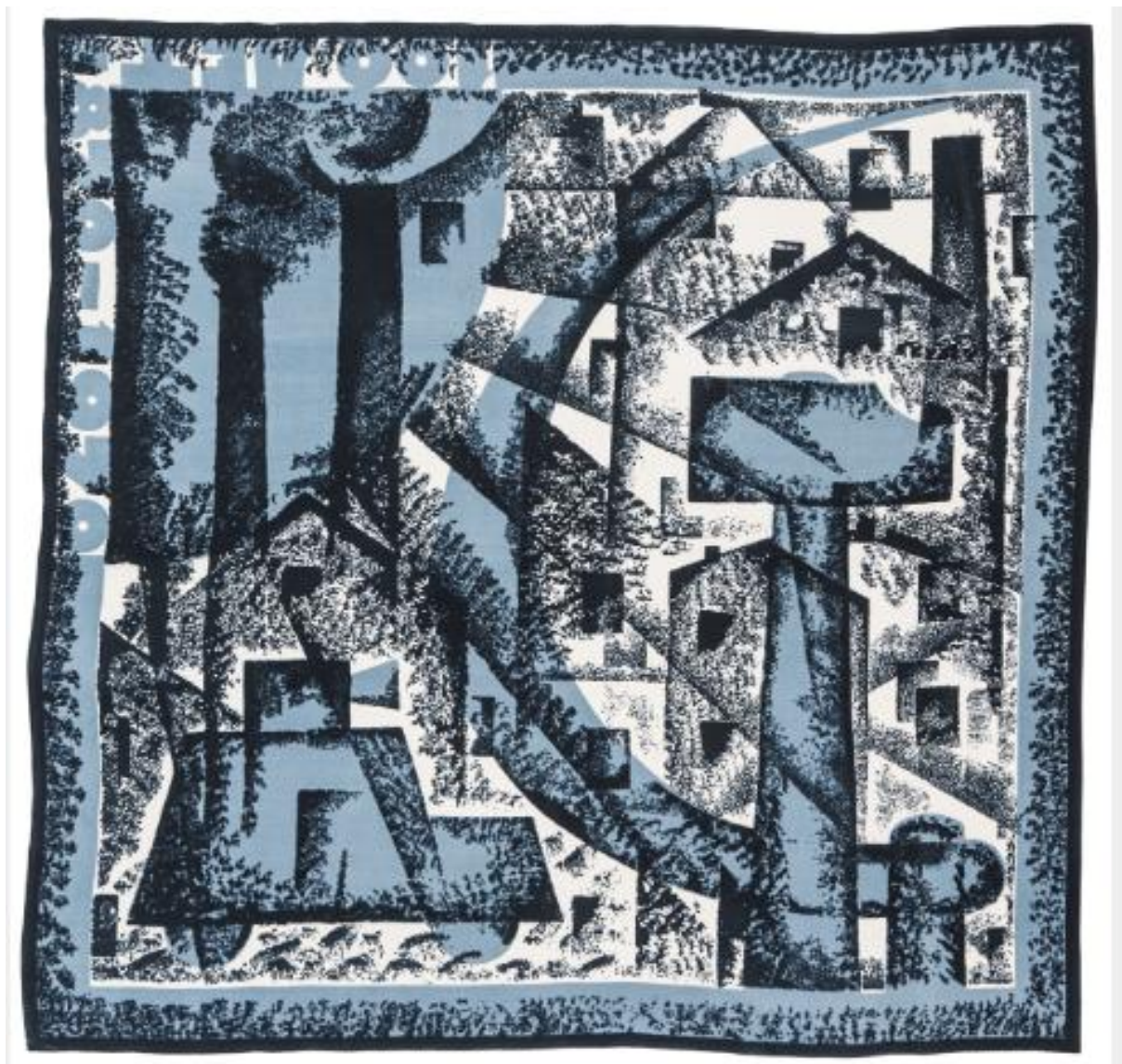


Рис. 169. М. Звягин. Платок «100-летие со дня рождения В. И. Ленина». 1969



Рис. 170. Н. Михайлова. Платок «Парадный». 1974



Рис. 171. А. Кардашев. Платок «Белые ночи». 1977



Рис. 172. А. Кардашев. Платок «Ледоход». 1981



Рис. 173. В. Сироткина. Проект платка с символикой Петербурга. 1970-е



Рис. 174. Р. Хеймратс. Праздничный танец. 1973–1975



Рис. 175. Р. Хеймратс. Субботний вечер. 1981. Ручное ткачество



Рис. 176. Р. Богусова. Музыка. 1973



Рис. 177. Р. Богусова. Строительство моста. 1970-е. Ручное ткачество



Рис. 178. Б. Мигаль. Борющийся Вьетнам. 1970



Рис. 179. Б. Мигаль. Борцы. 1970-е



Рис. 180. Б. Мигаль. Уход. 1990



Рис. 181. Б. Мигаль. Выраж. 1997



Рис. 182. С.Бусыгина. Космический пейзаж. 1987



Рис. 183. С. Бусыгина. Крылья. 1985



Рис. 184. С. Бусыгина. Сон. 2000

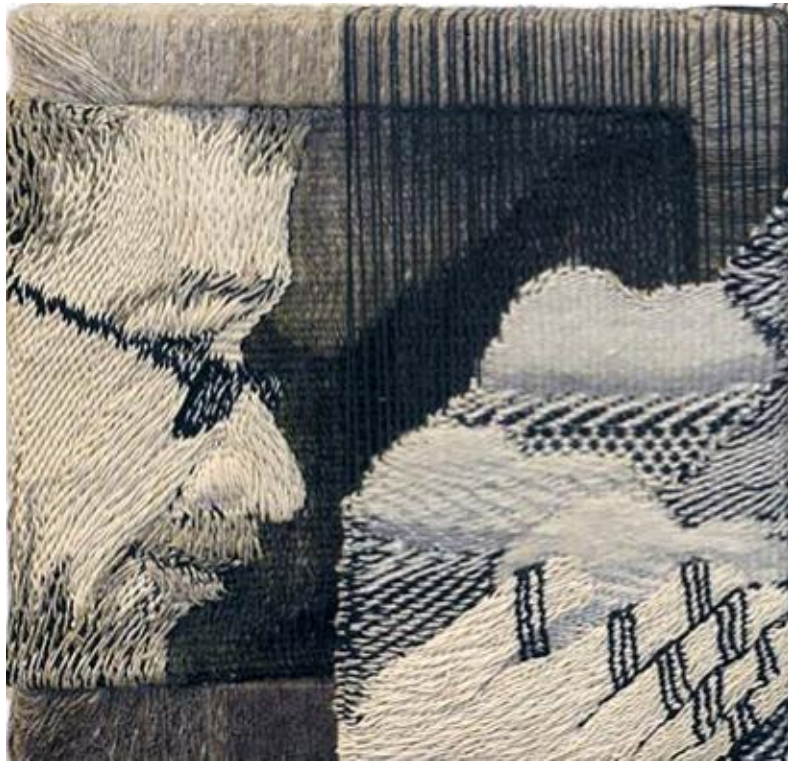


Рис. 185. Б. Мигаль. Мини-гобелен «Автопортрет». 1986



Рис. 186. Г. Бушуева. Мини-гобелен «Павловский парк». 1994

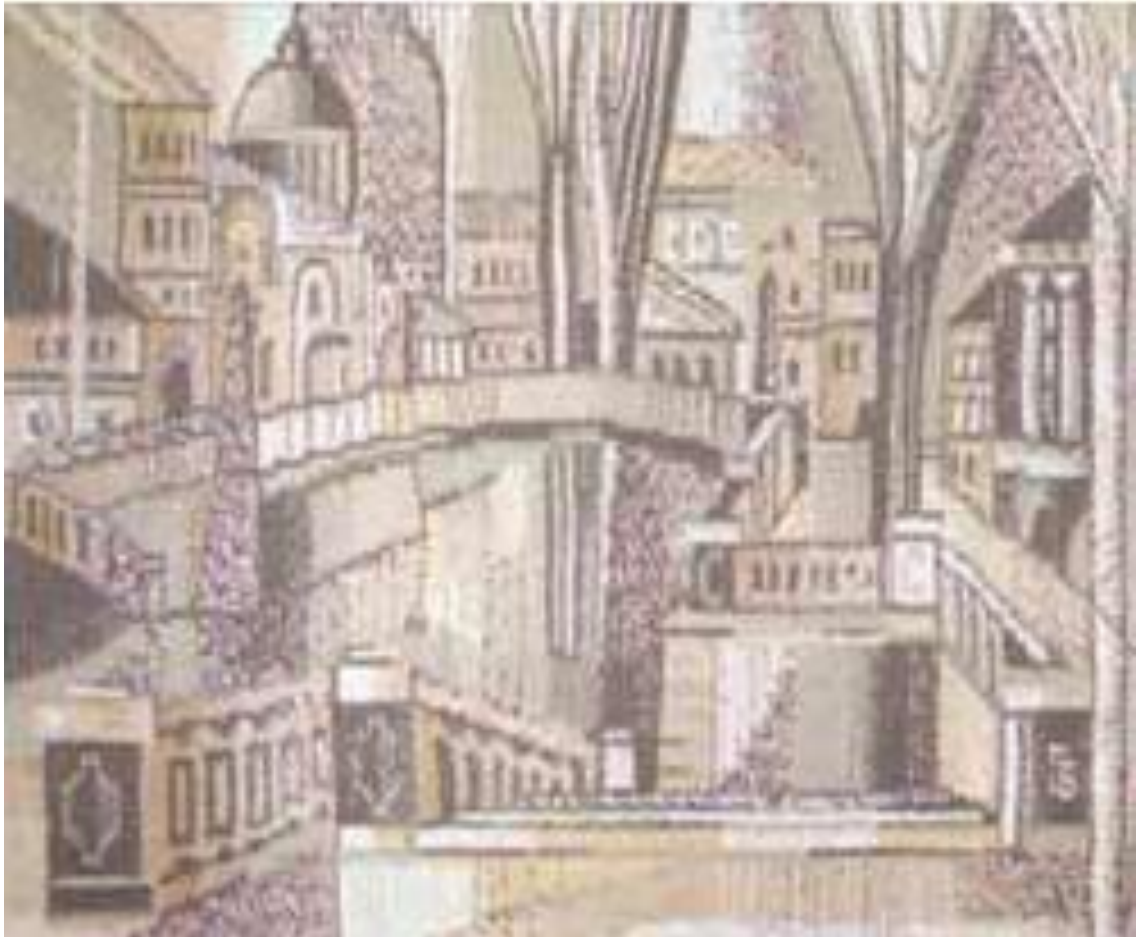


Рис. 187. Г. Бушуева. Мини-гобелен «Канал Грибоедова». 1995. Ручное ткачество



Рис. 188. Галина Бушуева. Петербургский мотив. 1994. Ручное ткачество



Рис. 189. Галина Бушуева. Сиреневый Петербург. 1995. Ручное ткачество



Рис. 190. А. Воронкова. Гобелен «Древнерусский». 1965–1967



Рис. 191. А. Воронкова. Гобелен «Город голубой» (эскиз). 1965.



Рис. 192. И. Симонова «50 лет СССР». 1972

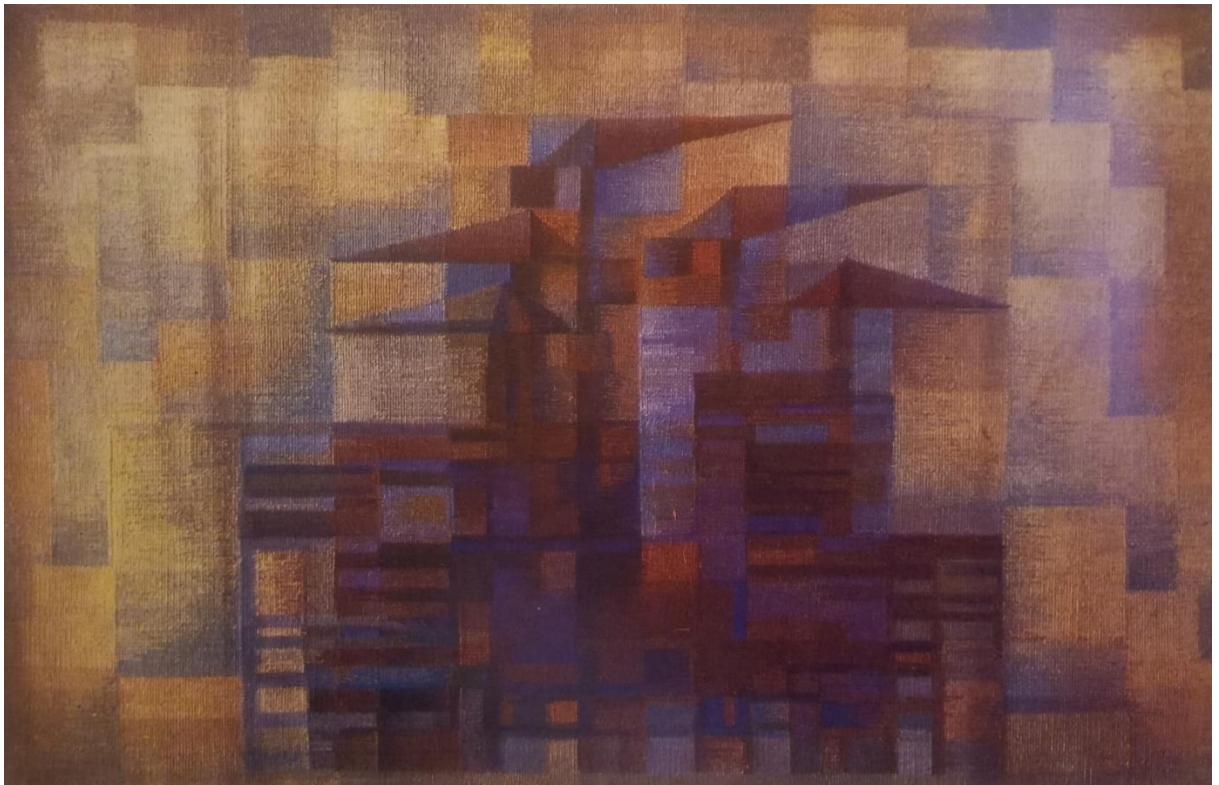


Рис. 193. Н. Моисеева. Порт. 1975. Ручное ткачество



Рис. 194. М. Ганько. Во имя мира (триптих). 1975



Рис. 195. М. Ганько. Заколдованный край. 1972

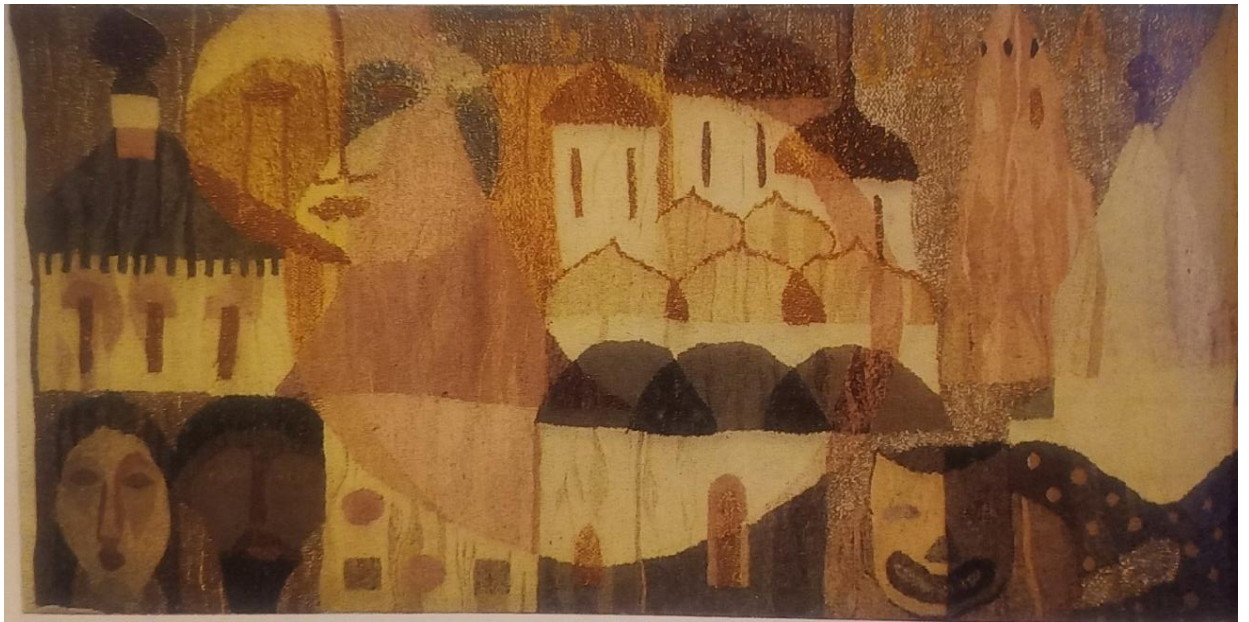


Рис. 196. В. Платонова. Суздаль. 1968. Ручное ткачество



Рис. 197. Н. Жовтис. Праздник. 1969. Ручное ткачество



Рис. 198. А. Воронкова. Земля зеленая. 1974-1975



Рис. 199. Г. Бушуева. Осенний парк. 1988. Ручное ткачество



Рис. 200. Г. Бушуева. Детство. 1981



Рис. 201. Г. Бушуева. Весна. 1978

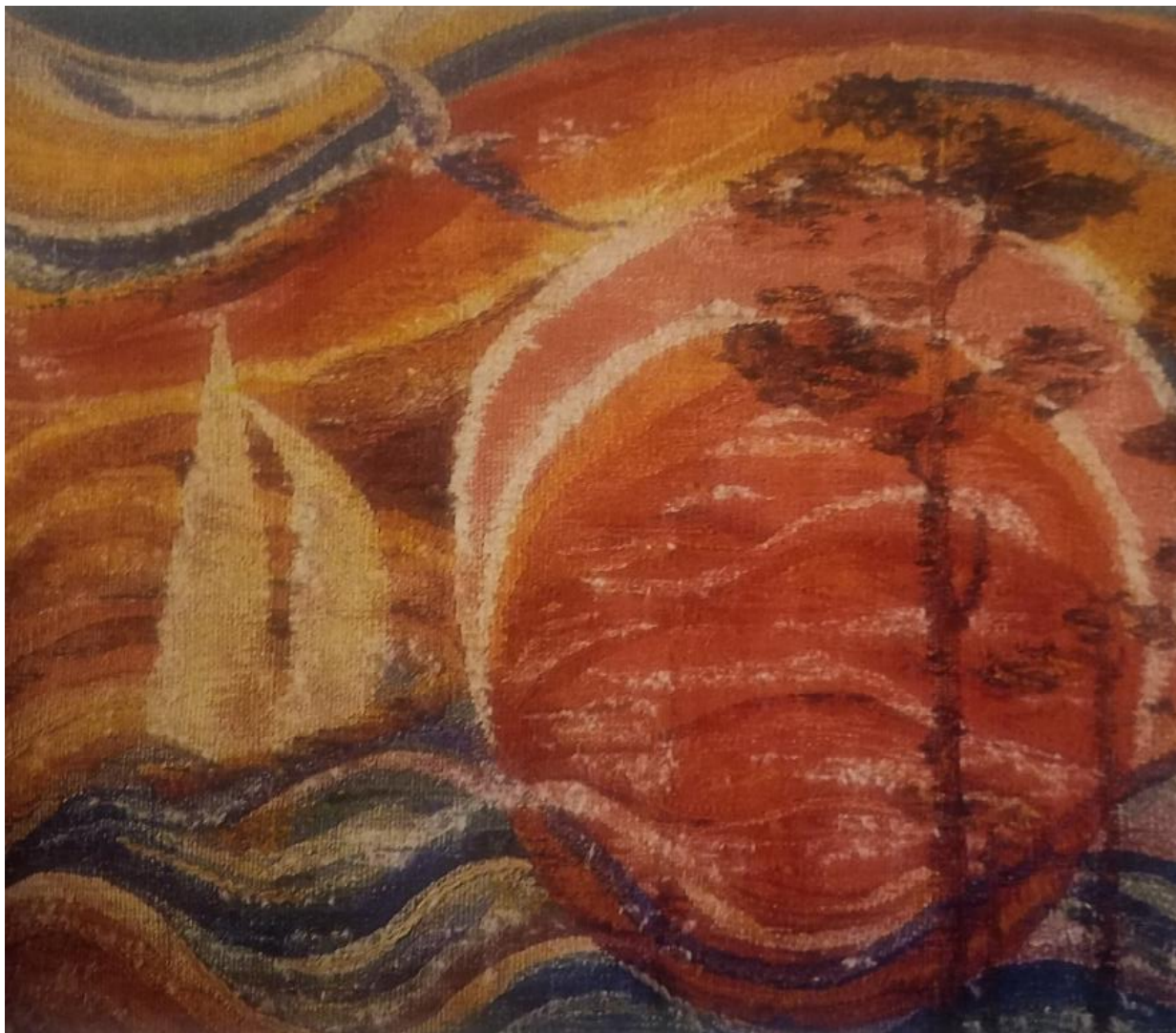


Рис. 202. А. Орлова. Солнце в море. 1974. Ручное ткачество



Рис. 203. Л. Романова. Тишина. 1984. Ручное ткачество

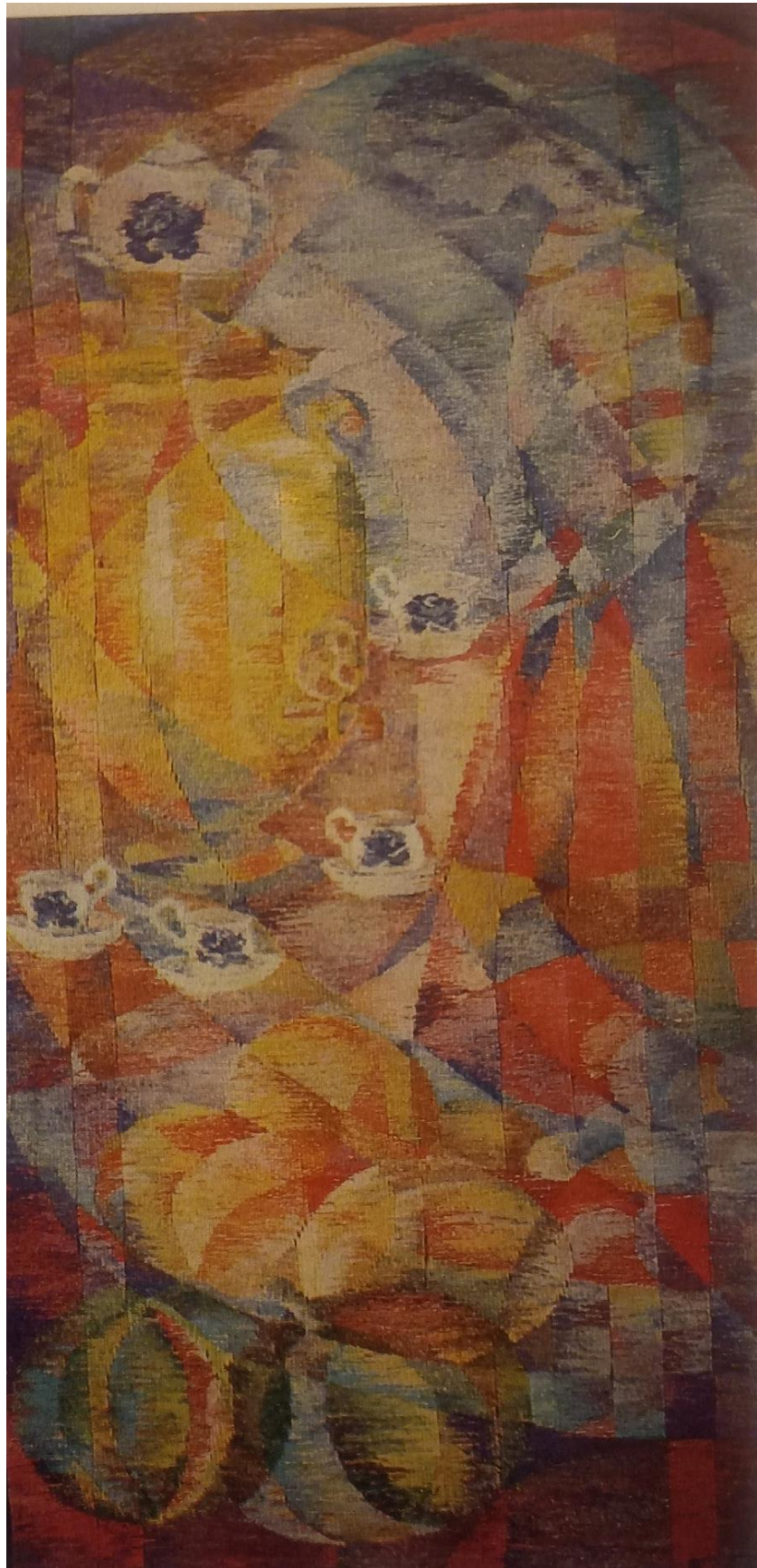


Рис. 204. А. Орлова. Русский чай. 1974



Рис. 205. Данько Е. Вставка для броши «Дама в шляпе». 1921



Рис. 206. Данько Е. Вставка для броши «Лунная дева». 1921



Рис. 207. Воробьевский А Пластина для броши «Золотая ваза». 1935



Рис. 208. Воробьевский А Пластина для броши «Красные цветы». 1935



Рис. 209. Воробьевский А Пластина для броши «Венеция». 1933



Рис. 210. Суетин Н. Пудреница с супремами. 1933

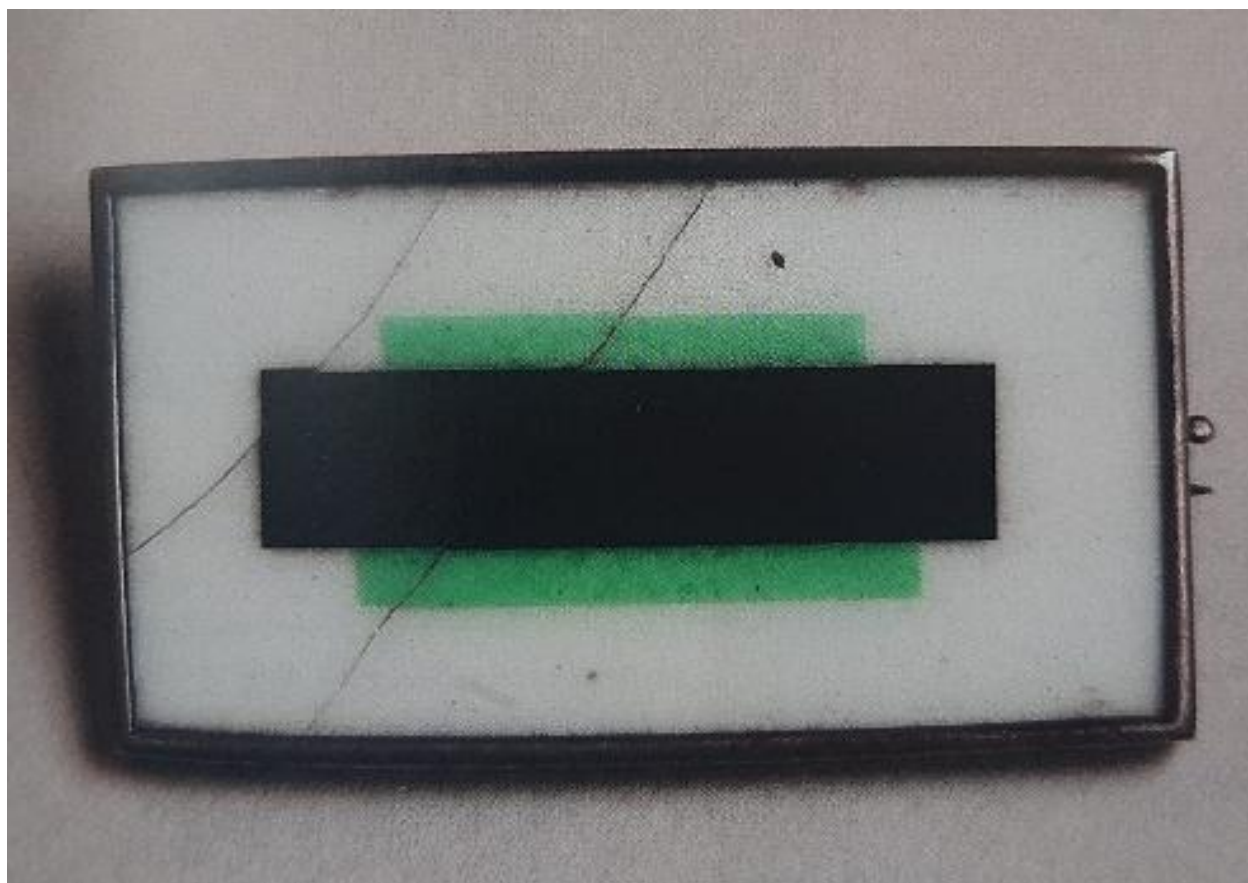


Рис. 211. Суетин Н. Брошь с супремами. 1933



Рис. 212. Фогт Н. Розетка для варенья. 1967



Рис. 213. Фогт Н. Ложка чайная. 1972



Рис. 214. Ю. Паас-Александрова. Комплект «Первый бал» 1967



Рис. 215. Ю. Паас-Александрова. Комплект «Март». 1987



Рис. 216. Ю. Паас-Александровна. Запонка «Весна». 1970-е



Рис. 217. Ю. Паас-Александрова. Комплект брошей «Пруды». 1973



Рис. 218. Ю. Паас-Александрова. Комплект «Воспоминания». 1970-е



Рис. 219. Ю. Паас-Александрова. Колъе из парюра «Одуванчик». 1970-е



Рис. 220. Ю. Паас-Александрова. Комплект «Осенние листья». 1973



Рис. 221. Ю. Паас-Александрова. Комплект «Вулканы». 1975



Рис. 222. В. Поволоцкая. Комплект «Байкал». 1970-е



Рис. 223. В. Поволоцкая. Кольцо «Север». 1970-е



Рис. 224. В. Поволоцкая. Комплект «Агатový». 1971



Рис. 225. В. Поволоцкая. Композиция «Равновесие». 1982



Рис. 226. В. Поволоцкая. Серьги «Африканские мотивы». 1962



Рис. 227. В. Поволоцкая. Брошь «Абстрактная». 1962



Рис. 228. В. Поволоцкая. Брошь «Народная». 1960-е



Рис. 229. В. Поволоцкая. Серьга из гарнитура «Народные мотивы». 1964

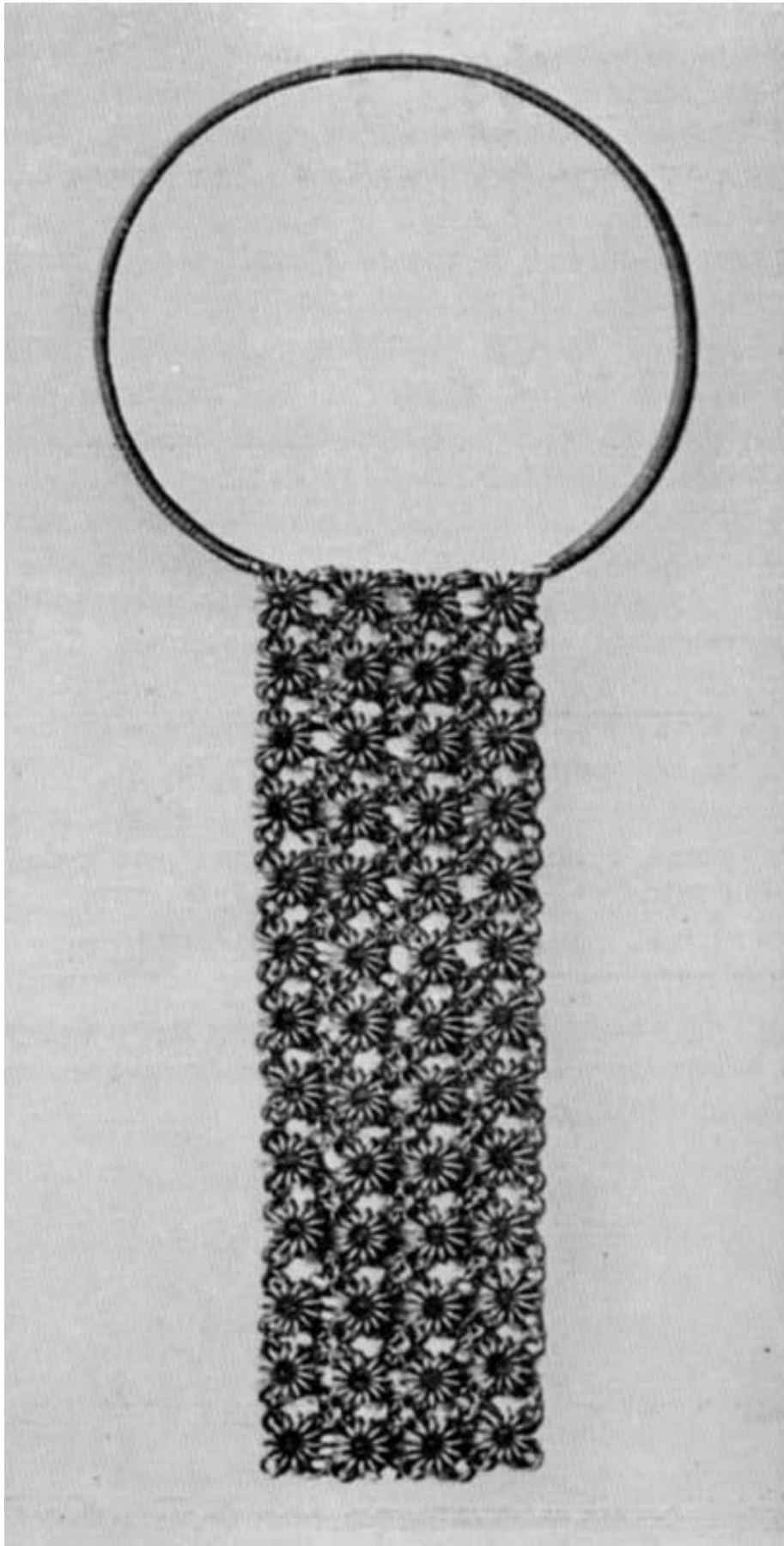


Рис. 230. Ю. Паас-Александрова. Колье «Кружево». 1967



Рис. 231. Р. Харитонов. Колье «Знаки зодиака». 1962



Рис. 232. Р. Харитонов. Нагрудное украшение «Бабочки». 1972



Рис. 233. Г. Быков. Броши «Мотыльки времени». 1975



Рис. 234. В. Долбин. Ожерелье «Руслан и Людмила». 1977



Рис. 235. В. Долбин. Комплект «Карелия». 1977

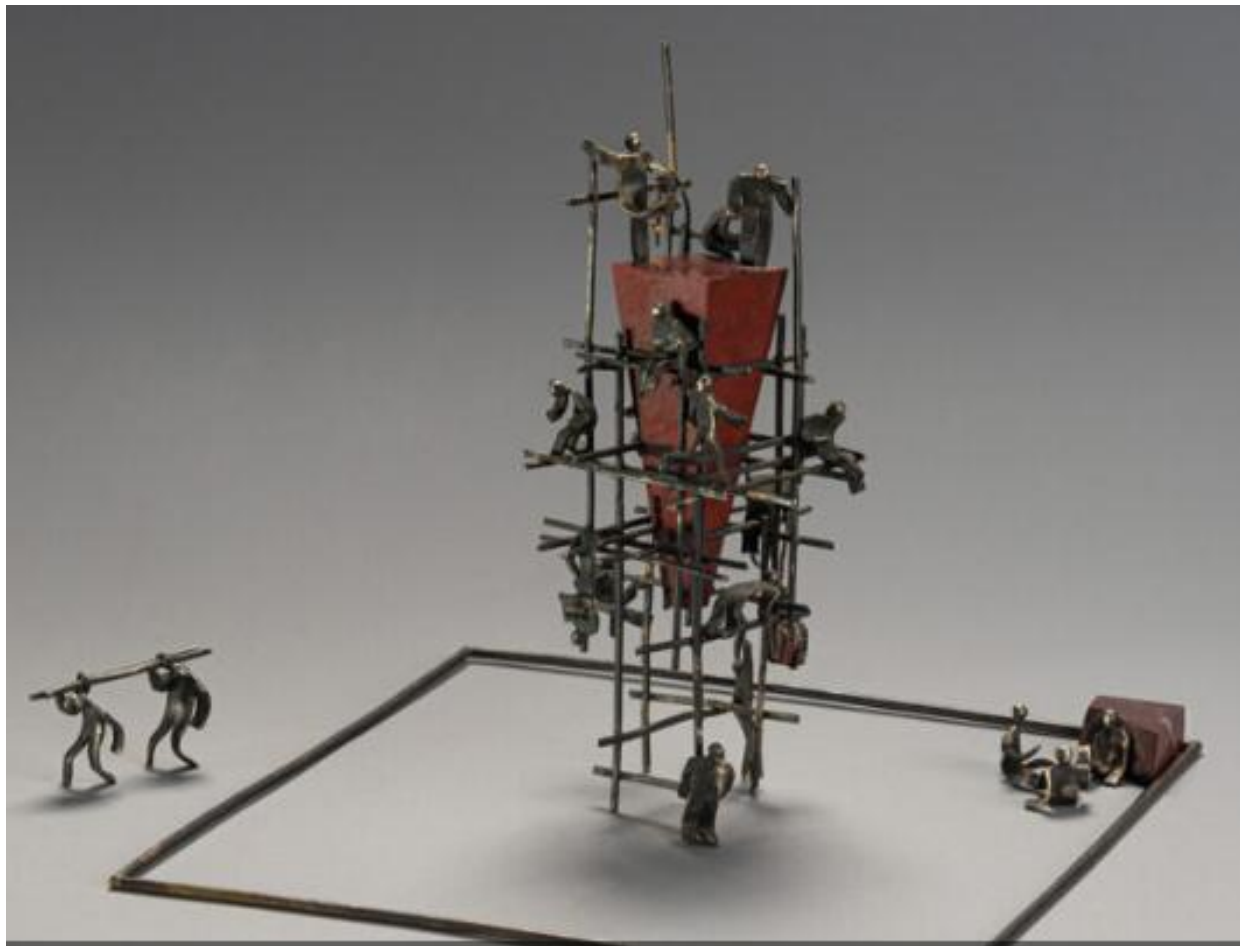


Рис. 236. В. Сиваков. Композиция «Стройка». 1983

Приложение 2. Аналитические таблицы «Эталонные произведения»

Таблица 1. Эталонные произведения ленинградской художественной керамики

№	Произведение	Художественно-пластические особенности	Содержательные особенности
1	В. Марков. Кашпо подвесное . 1956	Техника: отливка в форму Материал: фаянс, глазури Композиция: крупная геометрия, совмещение нескольких объемов (чаши и основа), динамичная композиция; Колорит: локальные цвета (слоновая кость и пурпурный); Средства выразительности: сочетание ярко-выраженной фактуры и гладких глазурованных плоскостей.	Тема/сюжет: органические природные формы; Исторические ориентиры: мотивы «современного стиля» Орнамент: - Этнические мотивы: -
2	В. Марков. Ваза для цветов и блюдо «Лист». 1960	Техника: отливка в форму Материал: фаянс, глазури Композиция: статичная, симметричная Колорит: локальный цвет (черный и алый); Средства художественной выразительности: четкий силуэт формы акцентируется ярким колористическим контрастом	Тема/сюжет: органические природные формы; Исторические ориентиры: мотивы «современного стиля» Орнамент: - Этнические мотивы: -
3	В. Марков. Композиция «Троица». 1974	Техника: отливка в форму Материал: фаянс, глазури Композиция: объемно-пространственная, форма – сфера, рассчитана на круговой обзор; Колорит: неярые локальные оттенки (розовый, желтый, голубой) Средства художественной выразительности: выход линии контура формы в пространство, расположение сосудов в пространстве, четкий силуэт, отсутствие мелкой детализации	Тема/сюжет: метафорическая композиция, изокерамика; Исторические ориентиры: отсылка к композиции иконы А. Рублева «Троица» Орнамент: - Этнические мотивы: -
4	В. Васильковский. Декоративная	Техника: лепка из комка, лепка из пласта, сграффито.	Тема/сюжет: метафорическая

	композиция « Табун ». 1962	Материал: шамот, фаянс, глазури Композиция: дискретная композиция. Колорит: контрастный, сочетание «основных» цветов (красный, белый, черный). Средства художественной выразительности: соединение крупных сосудов с росписью и мелкой керамической пластики. Контраст монохромных сосудов и ярких фигурок. Силуэты фигур повторяют орнамент.	композиция, движение табуна лошадей. Исторические ориентиры: первобытное искусство/русский авангард. Орнамент: раппортный с зооморфными мотивами. Этнические мотивы: петроглифы, наскальные росписи.
5	В. Васильковский. Предметы сервиза « Воспоминания о Царском селе ». 1970-е.	Техника: глазурь, формовка, обжиг, роспись подглазурная; Материал: фарфор; Композиция: Колорит: нюансная гамма серого, зеленого, оранжевого, белого и черного цветов. Средства художественной выразительности: свободная кистевая роспись в несколько обжигов. Сочетание свободного пятна и линейной графики.	Тема/сюжет: пейзажи Царского села, жизнь и творчество А.С. Пушкина Исторические ориентиры: классицистические мотивы. Орнамент: включение фризового орнамента с мотивами парковых решеток. Этнические мотивы: -
6	В. Васильковский. Композиция « Астрейя ». 1980	Техника: гончарение, роспись. Материал: шамот, эмали, глазури. Композиция: статичная, сочетание фигуративной и текстовой композиции, симметрическое отношение объемов изображения относительно форм. Колорит: локальный, синий. Средства художественной выразительности: линейная «книжная» графика.	Тема/сюжет: миф о богине справедливости Астрее. Исторические ориентиры: античное искусство, книжная графика XIX века. Орнамент: текстовые фризы. Этнические мотивы: -
7	В. Васильковский. Композиция « Кузница Вулкана ». 1986	Техника: лепка из гончарение, роспись. Материал: шамот, глазури, эмали, металл. Композиция: дискретная, синтетическая. Колорит: натуральные оттенки глины от слоновой кости до терракоты и темного марса.	Тема/сюжет: работа в кузнице бога Вулкана (Гефеста). Исторические ориентиры: античная мифология. Орнамент: включение шрифтового орнамента. Решение пластов как орнаментальных эмблем. Этнические мотивы: -

		Средства художественной выразительности: сочетание керамических объемов и металла, силуэтные композиции.	
8	В. Цыганков. Композиция «Кирпичи и розы». 1972	Техника: роспись. Материал: кирпич, глазури. Композиция: на отдельных кирпичах – статичная, чаще всего симметричная. В общем произведении – монтажная. Колорит: нюансный (переливы сизого, зеленого и розового). Общий серебристый тон. Средства художественной выразительности: сочетание грубой необработанной поверхности кирпича и изящной росписи глазурями.	Тема/сюжет: метафора грубости и изящества. Исторические ориентиры: - Орнамент: флоральный. Этнические мотивы: -
9	М. Копылков. Композиция «Розовое платье и осеннее пальто». 1976	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури, металл. Композиция: дискретная. Колорит: нюансный: матовые оттенки приглушенного розового и серо-коричневого. Средства художественной выразительности: крупная скульптурная форма, собранная из блоков. Высокая степень изобразительности. Яркий пример неутилитарной керамики – изокерамики.	Тема/сюжет: рассказ о человеке через оставленные вещи. Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
10	М. Копылков. Композиция «Иконные горки». 1979.	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури. Композиция: объемно-пространственная. Колорит: построен на градации оттенков коричневого. Средства художественной выразительности: перевод условной иконописной формы в трехмерное пространство.	Тема/сюжет: представление иконописного пейзажа в керамике. Исторические ориентиры: православная икона. Орнамент: ритмическое чередование высот. Этнические мотивы: -
11	М. Копылков. Композиция «Хунта». 1970-е.	Техника: гончарение. Материал: шамот, глазури. Композиция: динамическая, объемно-пространственная.	Тема/сюжет: военный переворот в Чили 1973-го года Исторические ориентиры: архаическая керамика Орнамент: -

		Колорит: построен на градации оттенков коричневого. Средства художественной выразительности: сочетание глазурованной и матовой керамической поверхности. Контраст форм сосудов.	Этнические мотивы: -
12	М. Копылков. Композиция «Осенний натюрморт». 1973	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, глазурь. Композиция: монтажная, статичная. Колорит: построен на градации оттенков коричневого с добавлением мягких переходов в болотный и серый. Средства художественной выразительности: сочетание глазурованной и матовой поверхности, объединение неутилитарного натюрморта с включением антропоморфных мотивов.	Тема/сюжет: стол с керамической посудой, лишенный функциональных характеристик. Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
13	М. Копылков. Композиция «Post mortem». 1978	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури, глянец-гольд, люстр. Композиция: статичная с динамическими элементами, составлена из блоков. Колорит: нюансный с одним цветовым акцентом (приглушенные серо-красные оттенки в сочетании с лазурью). Средства художественной выразительности: сочетание матовой и глянцевой поверхностей.	Тема/сюжет: цикл рождения и смерти. Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
14	М. Копылков. Композиция «Эпитафия». 1987	Техника: гончарение, лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури. Композиция: статичная, модульная Колорит: сочетание теплого оттенка глины и холодного серого для саркофага. Средства художественной выразительности: создание многослойной композиции-	Тема/сюжет: смерть керамики как исключительно утилитарная история. Исторические ориентиры: искусство Египта. Орнамент: тесктовый. Этнические мотивы: -

		саркофага для сосуда. Работа с фактурной имитацией.	
15	О. Некрасова-Каратеева. Композиция «Персонажи». 1979	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот. Композиция: многофигурная, динамичная. Колорит: монохромный. Средства художественной выразительности: неглазурованная матовая поверхность сочетается со сложным контуром формы, моделированной полым пластом	Тема/сюжет: театр. Исторические ориентиры: искусство эпохи Возрождения. Орнамент: - Этнические мотивы: -
16	Л. Солодков. Композиция «Пейзажи Родины». 1986	Техника: лепка из пласта, роспись глазурями. Материал: шамот, эмали, глазури, соли. Композиция: прямоугольный модуль с росписью. Колорит: неограниченный, цветовая палитра варьируется. Средства художественной выразительности: имитация материальности живописного произведения, включая раму.	Тема/сюжет: пейзажная масляная живопись. Исторические ориентиры: творчество передвижников и художников «Мира искусства». Орнамент: - Этнические мотивы: -
17	В. Цивин. Композиция «Малый хор». 1981	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот. Композиция: объемно-пространственная, статичная. Колорит: монохромный. Небольшая градация светлотности глины. Средства художественной выразительности: связь формы сосудов с греческой скульптурой, а способ экспозиции в пространстве организован по принципу колоннады.	Тема/сюжет: античная скульптура. Исторические ориентиры: искусство Древней Греции и Рима, классицизм. Орнамент: ритмика складок драпировок. Этнические мотивы: -
18	В. Цивин. Композиция «Диалоги». 1981	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, ангоб, эмаль, глазури. Композиция: статичная, развернута в пространстве Колорит: монохромный/ с ярким акцентом спектрального цвета. Средства художественной выразительности: сочетание матовой и глянцевой	Тема/сюжет: античная скульптура. Исторические ориентиры: искусство Древней Греции и Рима, классицизм. Орнамент: ритмика складок драпировок. Этнические мотивы: -

		поверхности. Высокая изобразительность. Поиск связи между керамикой и скульптурой.	
19	В. Гориславцев. Композиция «Дом и завод». 1977	Техника: отливка в форму. Материал: фаянс, соли, подглазурная краска, эмаль. Композиция: динамичная, асимметричная Колорит: сочетание приглушенных охристых оттенков и открытого синего. Средства художественной выразительности: сложная графика росписи в сочетании с акцентным пятном.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга-Ленинграда. Исторические ориентиры: классицизм. Орнамент: метрический орнамент архитектурных элементов. Этнические мотивы: -
20	В. Гориславцев. Композиция «Отражение». Отражения 1978	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури. Композиция: объемная, стремящаяся к симметрии. Колорит: лаконичный, оттенки охры и синего. Средства художественной выразительности: контраст объемной моделировки и росписи.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга-Ленинграда. Исторические ориентиры: классицизм. Орнамент: метрический орнамент архитектурных элементов. Этнические мотивы: -
21	В. Гориславцев. Композиция «Город». 1980	Техника: лепка из пласта, роспись. Материал: шамот, ангоб, соли, подглазурная краска, глазурь. Композиция: асимметричная, объемно-пространственная. Колорит: сдержанный, несколько приглушенных цветов темного тона. Средства художественной выразительности: белые акценты архитектурных элементов в сочетании с крупными глазурованными поверхностями, добавление линейной графики.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга-Ленинграда. Исторические ориентиры: классицизм. Орнамент: метрический орнамент архитектурных элементов. Этнические мотивы: -
22	В. Гориславцев. Композиция «Парадиз». 1978	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, глазури, эмали. Композиция: модульная, объемно-пространственная. Колорит: приглушенные матовые оттенки петербургских зданий и	Тема/сюжет: черные лестницы петербургских домов. Исторические ориентиры: классицизм. Орнамент: ритмика фасадов и ступеней. Этнические мотивы: -

		объединяющий серый тон без явных контрастов. Средства художественной выразительности: сочетание крупного материального объекта – лестницы и панорамной росписи.	
23	Н. Савинова. Композиция «Время». 1985	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, фарфор, соли, эмаль, глазурь, надглазурная деколь. Композиция: асимметричная, плоскостная, статичная. Колорит: контрастный, сочетание теплого коричневого и приглушенного голубого. Средства художественной выразительности: соединение различных фактур, имитация поверхностей, сочетание шамота и фарфора для усиления выразительного контраста. Соединение крупного модуля (кирпич) и мелкого (рисунок на обоях),	Тема/сюжет: наложение времени, память места. Исторические ориентиры: - Орнамент: флоральный, текстура (кирпич). Этнические мотивы: -
24	О. Некрасова-Каратеева. Композиция «Автопортрет». 1983	Техника: лепка из пласта, гончарение. Материал: шамот, эмали, глазури. Композиция: динамическая симметричная, объемно-пространственная. Колорит: построен на сближенных тональных отношениях и нюансах серого цвета. Средства художественной выразительности: соединение фигуративной пластики в разных плоскостях. Включение пейзажа и текстовой графики.	Тема/сюжет: образ художника-керамиста. Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
25	М. Копылков. Композиция «Автопортрет». 1988	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, соли, эмаль, глазурь. Композиция: статичная, симметричная, объемно-пространственная, модульная. Колорит: теплые землистые оттенки, акцент белого.	Тема/сюжет: образ художника-керамиста. Исторические ориентиры: искусство эпохи Возрождения. Орнамент: - Этнические мотивы: -

		Средства художественной выразительности: скульптурная изокерамика, имитация различных текстильных фактур.	
26	В. Васильковский. Композиция «Портрет М. Копылкова». 1979	Техника: лепка из пласта, роспись. Материал: шамот, глазури, эмали. Композиция: плоскостная, статичная, симметричная. Колорит: монохромный, гризайль. Средства художественной выразительности: работа тональным пятном, графичная линейная роспись.	Тема/сюжет: образ художника-керамиста. Исторические ориентиры: искусство эпохи Возрождения. Орнамент: - Этнические мотивы: -
27	О. Некрасова-Каратеева. Композиция «Арлекинад». 1979	Техника: лепка из пласта. Материал: шамот, эмали, глазури. Композиция: объемно-пространственная, статичная, стремящаяся к симметрии. Колорит: светлый тон, основной цвет белый с небольшой «патиной», один цветовой акцент – алый. Средства художественной выразительности: «патинирование» поверхности, геометризация силуэтов, работа через контур формы.	Тема/сюжет: театр. Исторические ориентиры: искусство эпохи Возрождения. Орнамент: - Этнические мотивы: -
28	Н. Кочнева. Композиция «Дивертисмент». 1981	Техника: отливка в форму, роспись. Материал: фаянс, соли, глазури. Композиция: динамичная, симметричная. Колорит: основной цвет покрытия белый акцентирован кобальтом. Средства художественной выразительности: контрастная роспись, сложная форма, сходство с античными антропоморфными сосудами и народной игрушкой.	Тема/сюжет: театр. Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: сходство с пластикой народной игрушки.
29	Н. Кочнева. Композиция «Сафо». 1986	Техника: гончарение, лепка из пласта. Материал: шамот, эмали, глазурь, глянец-гольд.	Тема/сюжет: театр. Исторические ориентиры: искусство Древней Греции и Древнего Рима.

		Композиция: монтажная, соединение сосуда и керамической фигуративной пластики. Колорит: сближенные тональные отношения, пастельные оттенки коричневого и синего. Средства художественной выразительности: сходство с пластикой античной терракоты, сложная архитектура композиции.	Орнамент: - Этнические мотивы: -
--	--	--	--

Таблица 2. Эталонные произведения ленинградского художественного фарфора

№	Произведение	Художественно-пластические особенности	Содержательные особенности
1	В. Фрезе. Чашка с блюдцем «Виды Ленинграда-Летний сад». 1938	Техника: отливка в форму, роспись, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: симметричная, замкнутая Колорит: контрастный, сочетание фонового белого, синего и сложной цветовой разработки в медальоне Средства выразительности: Белизна тонкого фарфора сочетается с кобальтовым крытьем и золотыми отводками. Главным акцентом выступает круглый медальон с изображением пейзажей Летнего сада, памятников и ваз	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
2	Б. Иванов. Статуэтка «Балерина Т. Карсавина в балете И.Стравинского «Жар-птица». 1922	Техника: отливка в форму, роспись, позолота Материал: фарфор Композиция: динамичная, замкнутая Колорит: насыщенные теплые оттенки Средства выразительности: сложная кистевая роспись, градиентное окрашивание. Сочетание с позолотой	Тема/сюжет: балет Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
3	Е. Янсон-Манизер. Статуэтка	Техника: отливка в форму Материал: фарфор	Тема/сюжет: балет Исторические ориентиры: -

	«Г. Уланова в концертном номере «Умиравший лебедь». 1950-е	Композиция: динамичная, замкнутая Колорит: монохром – фарфоровое белье Средства выразительности: сложная пластика драпировок, свето-теневая моделировка форма. Чистота фарфора как основой выразительный и метафорический элемент	Орнамент: - Этнические мотивы: -
4	В. Сычев. Статуэтка «Умиравший лебедь». 1950-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, замкнутая Колорит: монохром (белый) с небольшой приглушенным цветовым акцентом Средства выразительности: изящная пластика, полупрозрачное перламутровое напыление усиливает ощущение прозрачности и светоносности изображения	Тема/сюжет: балет Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
5	А. Лепорская (форма), А. Семенова (роспись). Ваза «Премьера». 1981	Техника: отливка в форму, роспись, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: статичная, симметричная Колорит: сближенные оттенки серого с акцентом на пурпур и позолоту Средства выразительности: кистевая роспись, имитирующая складки ткани, золотая рисующая линия	Тема/сюжет: балет, театр Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: ритм складок ткани и небольшие включения сетки Этнические мотивы: -
6	А. Киселев. Статуэтка «Девушка с книгой». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: статичная, замкнутая, стремится к симметрии Колорит: контрастный, доминанта – белый фарфор, красно-серая роспись как акцент Средства выразительности: лаконичный силуэт формы, роспись как способ усиления образности. Условность изобразительного начала	Тема/сюжет: образы женщин-современниц Исторические ориентиры: авангард Орнамент: геометрический, свободный Этнические мотивы: -

7	А. Киселев. Статуэтка «Девушка с синими волосами». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная Колорит: контрастный (желтый, белый и синий) Средства выразительности: лаконичный силуэт формы, роспись как способ усиления образности. Условность изобразительного начала. Нетривиальное колористическое решение, включение линейной графики	Тема/сюжет: образы женщин-современниц Исторические ориентиры: авангард Орнамент: геометрический, свободный Этнические мотивы: -
8	А. Киселев. Статуэтка «Асфальто-укладчица». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная динамичная, замкнутая Колорит: монохром (белый) с ярким акцентом (красный-черный) Средства выразительности: белизна фарфора как элемент художественной выразительности, сочетание изобразительной пластики с условной геометрией росписи	Тема/сюжет: образы женщин-современниц Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
9	Л. Сморгон. Статуэтка «Лиса». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный Средства выразительности: усиление динамики в пластическом решении, акцент на движении формы, лаконичное цветовое пятно с четким контуром	Тема/сюжет: анималистика Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
10	Л. Сморгон. Статуэтка «Горностай». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, симметричная, замкнутая Колорит: сближенный, нюансный Средства выразительности: усиление динамики в	Тема/сюжет: анималистика Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		пластическом решении, акцент на движении формы, лаконичное цветовое пятно с четким контуром	
11	Л. Сморгон. Группа «Разговор» («Склочница» и «Сплетница») 1965	Техника: отливка в форму, модульный сбор, роспись Материал: фарфор Композиция: развернутая в пространстве, динамичная, асимметричная по форме, симметричная (инверсия) по напряжениям Колорит: контрастный Средства выразительности: сбор статуэток из двух частей для создания динамического объекта, противопоставление движений, контрастная роспись	Тема/сюжет: бытовые сценки, характерные образы Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
12	Т. Федорова. Статуэтка «Чаепитие». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: замкнутая, статичная, симметричная Колорит: контрастный Средства выразительности: сложный контур формы, роспись локальными цветовыми пятнами, белый фарфор как основа образа	Тема/сюжет: бытовые сценки Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
13	Т. Федорова. Статуэтка «Переезд». 1960-е	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный, различные цветовые акценты на белом фоне Средства выразительности: ярко выраженная диагональная динамика, большое количество деталей, достаточно высокая степень изобразительности	Тема/сюжет: бытовые сценки, характерные образы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
14	С. Чехонин (форма), М. Брянцева (роспись). Предметы сервиза «Ленинград». 1937	Техника: отливка в форму, роспись, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: статичная, симметричная, эмблемы включенные в геометрический фриз Колорит: контрастный (белый, желтый, черный)	Тема/сюжет: архитектура и история Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический, фризový и орнаментальные эмблемы Этнические мотивы: -

		Средства выразительности: параллели с печатной графикой, работа локальным силуэтом, пересечение изобразительных мотивов и пластических элементов формы с архитектурой Петербурга	
15	С. Яковлева (форма), Е. Кубарская (ропись). Ваза «Блокада Ленинграда». 1943	Техника: отливка в форму, роспись Материал: фарфор Композиция: фризová, медальоны построены по принципу чередования Колорит: темный, Главным контрастным акцентом выступают алые ленты, окружающие основные объемы изображения Средства выразительности: сочетание изобразительных панорам и орнаментальных лент. Лучи, прорезающие городское небо, создают нервный динамичный ритм, проходящий через всю форму	Тема/сюжет: война Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: бандероли с текстовым орнаментом, ритм сигнальных лучей, флоральный (гирлянды лавра) Этнические мотивы: -
16	А. Киселев. Шкатулка со львом. 1940-е	Техника: отливка в форму, золочение Материал: фарфор Композиция: статичная, состоит из нескольких связанных объемов Колорит: монохром (белый) с золотым акцентом Средства выразительности: сочетание белого пространства фарфора и тонкой линейной графики, выполненной позолотой	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: фриз, отсылающий к металлодекору парковых решеток и мостовых оград Этнические мотивы: -
17	А. Лепорская (форма), А. Семенова (ропись) Предметы сервиза «Ленинград строится». 1966	Техника: роспись Материал: фарфор Композиция: монтажная, динамичная, асимметричная Колорит: Разнородные элементы объединены монохромным колоритом, сочетающим синие и голубые оттенки Средства выразительности: сочетание локального пятна и линейной графики рисунка, лоскутность	Тема/сюжет: архитектура Петербурга-Ленинграда Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
18	Э. Криммер. Предметы	Техника: роспись Материал: фарфор	Тема/сюжет: индустриализация

	сервиза «Синяя сеточка». 1965	Композиция: открытая, статичная Колорит: контрастный Средства выразительности: художественный образ усиливается нарочитой простотой и геометрией колористического и графического решения. Сочетание локального цвета и системы линий	Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
19	А. Яцкевич. Сервиз «Кобальтовая сеточка». 1940-е	Техника: роспись Материал: фарфор Композиция: открытая Колорит: контраст (белый, кобальт, золотой) Средства выразительности: художественный образ усиливается нарочитой простотой и геометрией колористического и графического решения. Сочетание локального цвета и системы линий	Тема/сюжет: абстрактный, блокада Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический раппорт Этнические мотивы: -
20	Флаконы и шкатулка «Летний сад». 1960-е.	Техника: роспись, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: замкнутая, фриз и орнаментальная эмблема Колорит: контрастный (белый, кобальт, золотой) Средства выразительности: Основным формам вторят гирлянды дуг, объединяющих мотивы невских волн, дворцового убранства и цветочных лепестков. Нижнюю границу формы также отделяет кобальтовый пояс, сохраняющий ритмические отношения произведения. Главным акцентом выступает позолоченная крышка и элемент решетки Летнего сада, решенный в лаконичном графическом ключе	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: решетки парка, абстрактный (ленты) Этнические мотивы: -
21	Флакон к 50-летию Революции. 1967	Техника: роспись Материал: фарфор Композиция: замкнутая, эмблема Колорит: контрастный (синий и белый) Средства выразительности: коллажная организация	Тема/сюжет: история и архитектура Петербурга Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		локального пятна, условная плоскость	
22	А. Киселев. Шкатулка с корабликом «40 лет Октября». 1950-е	Техника: позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: замкнутая, симметричная Колорит: монохром (белый) и позолота Средства выразительности: Центральным элементом декора выступает изображение Исаакиевского собора и залпов салюта над ним.	Тема/сюжет: история и архитектура Петербурга Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
23	А. Лепорская. Вазы «Березка» и «Осень». 1962	Техника: отливка в форму Материал: фарфор Композиция: симметричная, статичная Колорит: монохром (белый) Средства выразительности: Элегантные силуэты подчеркивает отсутствие росписи и чистая белизна. Свойственные ленинградскому стилю лаконичность, сдержанность и отсутствие активной декоративной разработки в угоду чистоте формальных отношений	Тема/сюжет: абстрактная Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
24	А. Лепорская. Вазы «Баранчик», «Оленек». 1962–1969	Техника: позолота Материал: фарфор Композиция: симметричная, динамичная Колорит: монохром (белый) с позолотой Средства выразительности: лаконичные плавные объемы дополнены декоративной обработкой ручек, представляющих символический рассказ о характере животного-сосуда. Примечательно также колористическое решение: нетронутая белизна фарфора оттенена позолотой, вторящей дворцовым архитектурным ансамблям	Тема/сюжет: зооморфная пластика Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: скифо-сибирский стиль (?)
25	А. Лепорская. Вазы «Нарцис», «Рябина». 1962	Техника: роспись Материал: фарфор Композиция: симметричная, замкнутая Колорит: монохром, контрастный	Тема/сюжет: биоморфная пластика Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		Средства выразительности: колористическое монохромное решение служит лишь поддержкой основной идее, воспевающей красоту чистой формы	
26	А. Лепорская. Предметы сервиза «Ленинградский». 1962	Техника: отливка в форму Материал: фарфор Композиция: замкнутая, статичная Колорит: монохром (белый) Средства выразительности: Подчеркнутая стройность вертикальных силуэтов, резкие членения форм, скругленные углы	Тема/сюжет: город Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

Таблица 3. Эталонные произведения ленинградского художественного стекла

№	Произведение	Художественно-пластические особенности	Содержательные особенности
1	П. Красновский. Ваза малая съемная на пьедестале. 1914	Техника: шлифовка, гравировка Материал: бесцветный хрусталь Композиция: статичная, симметричная Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: декор в виде венков и гирлянд с лентами	Тема/сюжет: - Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: флоральный Этнические мотивы: -
2	Р. Вильде. Ваза «Восточный цветок». 1915	Техника: гравировка Материал: бесцветный хрусталь Композиция: симметричная, динамичная Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: сложный рисунок-гравировка, согласованный с объемами вазы	Тема/сюжет: - Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: флоральный, ленточный Этнические мотивы: -
3	В. Мухина. Женский торс. 1927	Техника: моллирование Материал: стекло Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: скульптурная пластика больших объемов стекла, лаконичный силуэт, четкость линии	Тема/сюжет: женские образы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

4	В. Мухина. Голова девушки (ветер). 1957	Техника: моллирование Материал: стекло Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: скульптурная пластика больших объемов стекла лаконичный силуэт, четкость линии	Тема/сюжет: женские образы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
5	В. Мухина. Ваза «Лотос». 1950-е	Техника: выдувание, алмазная грань Материал: дымчатое стекло Композиция: симметричная, динамичная, замкнутая Колорит: нюансный, оттенки серого Средства выразительности: геометрия линий сочетается с точно найденным нежным цветовым решением	Тема/сюжет: биоморфы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
6	Б. Смирнов. Композиция «Стеклодувы». 1961	Техника: пескоструйная обработка, гравировка Материал: хрусталь Композиция: симметричная, динамичная, открытая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: использование пластики сосуда сложной формы для передачи сюжета произведения, разница глянцевого фона и матовой фактуры изображения	Тема/сюжет: художественная промышленность Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
7	Б. Смирнов. Композиция «Праздничный стол». 1970-е	Техника: гутная техника Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: дискретная, развернутая в пространстве с большим количеством элементов Колорит: контрастный, насыщенные цвета Средства выразительности: неутилитарные функциональные вещи, диалог цветов и форм	Тема/сюжет: праздник, метафорическая композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
8	Б. Смирнов. Композиция «Балет на льду». 1971	Техника: гутная техника Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая	Тема/сюжет: образы человека, танец Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		Колорит: контрастный, насыщенные цвета Средства выразительности: ярко выраженная тектоничность, четкое членение форм сопровождается плавностью общего силуэта	
9	Б. Смирнов. Ваза декоративная «Танцующая пара». 1957	Техника: гутная техника Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный, насыщенные цвета Средства выразительности: ярко выраженная тектоничность, четкое членение форм сопровождается плавностью общего силуэта	Тема/сюжет: образы человека, танец Исторические ориентиры: Орнамент: - Этнические мотивы: -
10	Б. Смирнов. Композиция «Баскетбол». 1971	Техника: гутная техника Материал: стекло Композиция: симметричная, динамичная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: антропоморфная пластика гутного стекла	Тема/сюжет: спорт Исторические ориентиры: Орнамент: - Этнические мотивы: -
11	Е. Яновская. Фрагмент композиции «Русь». 1976	Техника: алмазная грань Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: объемно-пространственная, статичная Колорит: контрастный (бесцветное и алое стекло) Средства выразительности: включение архитектурных элементов в силуэт сосудов, сочетание гладкого стекла и алмазной грани, колористический контраст	Тема/сюжет: история России Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
12	Е. Яновская. Маяк. 1977	Техника: широкая грань, алмазная грань Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: статичная, симметричная, Колорит: контрастный (бесцветное и алое стекло) Средства выразительности: сочетание гладкого стекла и алмазной грани,	Тема/сюжет: аллегорическая композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		колористический контраст, четкое модульное членение	
13	Е. Яновская. Прибор для вина «Желудь». 1965	Техника: алмазная грань Материал: цветное и бесцветное стекло Композиция: объемно-пространственная, статичная Колорит: контрастный (бесцветное и желтое стекло) Средства выразительности: сочетание гладкого стекла и алмазной грани, нетривиальное колористическое решение	Тема/сюжет: биоморфы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
14	А. Аствацатурьян. Сувенирные бокалы «Виды Ленинграда». 1960-е	Техника: гравировка Материал: хрусталь бесцветный, цветная (золотой рубин) нить Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло в сочетании с алым акцентом в ножке Средства выразительности: графическое, «мирикусническое» решение архитектурных элементов	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: орнаментальная архитектурная эмблема Этнические мотивы: -
15	А. Аствацатурьян. Комплект «Эрмитаж». 1966	Техника: широкая грань, пескоструйная обработка Материал: хрусталь Композиция: статичная, асимметричная Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: Четкая геометрия объемов прозрачного стекла вазы сопровождается матированными фигурами атлантов, поддерживающих вертикаль сосуда	Тема/сюжет: архитектура и история Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: орнаментальные эмблемы Этнические мотивы: -
16	А. Аствацатурьян. Ваза «Нептун». 1967	Техника: рифление Материал: хрусталь бесцветный и цветной Композиция: статичная, симметричная, открытая Колорит: зеленый, кобальтовый Средства выразительности: Сложный объем, сочетающий внешнюю геометричность и пластику внутренней	Тема/сюжет: образы природы, мифология Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		разработки и выразительный градиент	
17	А. Аствацатурьян. Сувенирный бокал «Летний сад». 1967	Техника: гравировка Материал: хрусталь Композиция: статичная, симметричная, открытая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: графичная четкая линия гравировки	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: фризový, решетка Этнические мотивы: -
18	А. Аствацатурьян. Ваза для конфет «ГЭС». 1967	Техника: гравировка, пескоструйная обработка Материал: бесцветное стекло Композиция: статичная, симметричная, открытая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: линейные ритмы конструкций новых магистралей и электростанций	Тема/сюжет: промышленность Исторические ориентиры: Орнамент: - Этнические мотивы: -
19	Л. Юрген. Ваза для цветов «Мелодия». 1961	Техника: широкая грань, гравировка Материал: хрусталь бесцветный и цветной (марганцевый) Композиция: статичная, асимметричная, замкнутая Колорит: приглушенный лиловый Средства выразительности: смягчение доминирующего прибалтийского «тона» ее произведений и приобщение к монументальному характеру, свойственному ленинградской традиции художественного стекла	Тема/сюжет: аллегорическая композиция, музыка Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
20	Л. Юрген. Композиция «Волнение». 1970	Техника: рифление Материал: цветной хрусталь Композиция: объемно-пространственная, динамичная Колорит: золотой рубин Средства выразительности: Сочетание рубинового хрусталя, отсылающего к ампи́рным вазам Петербурга, с крайне современным пластическим осмыслением формы	Тема/сюжет: метафорическая композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

21	Л. Юрген. Композиция «Старый парк. Посвящается Ленинграду». 1989	Техника: широкая грань, обработка пескоструйная, гравировка Материал: цветной хрусталь Композиция: статичная, асимметричная, замкнутая Колорит: монохром, желтый Средства выразительности: Четкая геометрия объемов прозрачного стекла вазы сопровождается линейной графикой	Тема/сюжет: архитектура Петербурга, образы природы Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
22	Х. Пыльд. Ваза «Электрификация» 1968	Техника: гравировка Материал: хрусталь Композиция: динамичная, симметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: Декор, представляющий переплетение опор электропередач, органично входит в структуру и форму вещи	Тема/сюжет: промышленность Исторические ориентиры: - Орнамент: фризовый Этнические мотивы: -
23	Х. Пыльд. Декоративная ваза «Баня». 1967	Техника: гравировка, пескоструйная обработка Материал: стекло Композиция: динамичная, асимметричная, фризовая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: линейная графика, воздушные силуэты, решение многофигурного рельефа на плоскости	Тема/сюжет: жанровая сцена Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: народное искусство Прибалтики
24	Х. Пыльд. Кувшин «Вязальщица». 1962	Техника: гравировка, пескоструйная обработка Материал: стекло Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: линейная графика, воздушные силуэты, решение многофигурного рельефа на плоскости	Тема/сюжет: жанровая сцена Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: народное искусство Прибалтики
25	Х. Пыльд. Ваза декоративная «БАМ». 1976	Техника: гравировка, алмазная грань Материал: хрусталь Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло	Тема/сюжет: промышленность Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		Средства выразительности: Тулово опоясывают волнистые острые глубокие грани, в просветах между ними матовый рисунок	
26	О. Киричек. Ваза «Звездные ассоциации». 1988	Техника: свободное выдувание, гравировка, роспись серебряной краской Материал: хрусталь бесцветный и цветной Композиция: статичная симметричная форма сочетается со свободной динамичной росписью Колорит: насыщенный кобальт с молочными и серебристыми акцентами Средства выразительности: свободная роспись, сочетание прозрачного стекла и матового «металлического» крытья в орнаменте	Тема/сюжет: освоение космоса Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
27	О. Киричек. Декоративная композиция «Парк». 1985	Техника: гравировка, пескоструйная обработка Материал: хрусталь Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: сочетание непрозрачного матового стекла и прозрачных элементов, матовая гравировка	Тема/сюжет: архитектура и история Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: флоральный раппорт Этнические мотивы: -
28	О. Киричек. Декоративная ваза «Город». 1988	Техника: пескоструйная обработка Материал: хрусталь Композиция: асимметричная, динамичная, фризовая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: Декоративная форма (боковая деталь композиции) бесцветная высокая коническая, слегка расширяющаяся вверх, открытая снизу и сверху, часть поверхности вдавлена внутрь в виде двух широких граней. По выпуклой части узкие продольные плоские грани и матовое изображение строящихся высотных домов на фоне трех подъемных кранов.	Тема/сюжет: новый Ленинград, строительство Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

29	А. Аствацатурьян. Ваза «Стоять насмерть». 1967	Техника: гравировка, пескоструйная обработка, широкая грань Материал: хрусталь Композиция: асимметричная, динамичная, открытая Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: линейная силуэтная графика в сочетании со шрифтовой композицией	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: текстовый, ленточный Этнические мотивы: -
30	Ю. Бяков. Ваза «Проводы». 1968	Техника: выдувание, шлифовка, матовая гравировка Материал: хрусталь Композиция: статичная, симметричная Колорит: бесцветное стекло Средства выразительности: силуэтная графика, контраст прозрачного глянцевого стекла и матированного силуэта	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
31	В. Касаткин. Композиция «Горячий снег». 1985	Техника: резьба, шлифовка, травление Материал: хрусталь бесцветный и цветной Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: контрастный (прозрачное и рубиновое стекло) Средства выразительности: Массивные геометрические формы бесцветного хрусталя, глубокая, почти «рубленая» алмазная грань. Внутри форм лежит диск красного, селенового рубина	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
32	В. Дмитриев. Ваза «Во имя жизни». 1975	Техника: гравировка, алмазная грань, пескоструйная обработка Материал: хрусталь цветной и бесцветный Композиция: подчеркнуто статичная, симметричная Колорит: контрастный (прозрачное и кобальтовое стекло) Средства выразительности: крупное матовое изображение скульптуры Матери-Родины Пискаревского мемориала Ленинграда (скульптора В.	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: шрифтовой Этнические мотивы: -

		Исаевой), остальная поверхность покрыта «русским камнем» с матовыми звездами на верхних плоскостях	
33	О. Киричек. Композиция «Салют Победы». 1985	Техника: пескоструйная обработка, алмазная грань Материал: хрусталь цветной и бесцветный Композиция: динамичная, асимметричная, открытая Колорит: контрастный (бесцветный и медный рубин) Средства выразительности: цветовой градиент, сочетание матовой и глянцевой графики	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
34	А. Степанова. Вазы «В память огненных лет». 1985	Техника: техника многослойной «живописи» Материал: цветное стекло Композиция: свободная Колорит: насыщенные оттенки оранжевого и красного, включение нейтрального серого Средства выразительности: рисунок имитирующий сложную поверхность цветовых переливов	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
35	Л. Юрген. Композиция «Весна 45-го». 1985	Техника: свободное выдувание, гравировка Материал: цветной и бесцветный хрусталь Композиция: объемно-пространственная, статичная Колорит: контрастный (бесцветный и медный рубин) Средства выразительности: сочетание изобразительной пластики и абстрактной формы сосуда, цветной градиент и матовая линейная графика	Тема/сюжет: Великая Отечественная война Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

Таблица 4. Эталонные произведения ленинградского художественного текстиля

№	Произведение	Художественно-пластические особенности	Содержательные особенности
1	И. Алова. Ткань «Невская волна». 1990-е	Техника: ручная набойка Материал: ситец Композиция: модульный раппорт, внутри модуля абстрактное пятно	Тема/сюжет: река Нева Исторические ориентиры: - Орнамент: абстрактный раппорт

		Колорит: монохром (черно-белый) с одним цветовым акцентом (желтый) Средства выразительности: сочетание тональных и цветовых растяжек, пятно со свободным краем	Этнические мотивы: -
2	Платок «Санкт-Петербургская Биржа». Середина XIX века	Техника: ручная набойка Материал: хлопок Композиция: панно, обрамленное орнаментальной рамой-каймой Колорит: оттенки коричневого-красного-изумрудного, сближенные по тональным отношениям. Средства выразительности: сочетание эмблемы с изображением Биржи и стрелки Васильевского острова с флоральными уголками. Наборный принцип организации изображения	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: фризový орнамент с городскими мотивами Этнические мотивы: -
3	Платок «Памятник Петру Великому». 1830-е годы	Техника: ручная набойка Материал: хлопок Композиция: панно, обрамленное орнаментальной рамой-каймой. Колорит: оттенки коричневого-красного-охры. Средства выразительности: сочетание разномасштабных архитектурных элементов, центральная эмблема с пейзажем и кайма с парковыми мотивами.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: фризový орнамент с городскими мотивами Этнические мотивы: -
4	Ф. Лейбович. Эскиз платка «Ситцевый Петербург». 1970-е годы	Техника: коллаж Материал: бумага, обои Композиция: монтажная композиция с четкой плановой организацией пространства Колорит: тональные градации оттенков сине-фиолетового. Средства выразительности: соединение различной орнаментации тканей коллажным способом.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический, флоральный орнамент-раппорт Этнические мотивы: -
5	Ф. Лейбович. Проект платка «Ленинград». 1960-е	Техника: трафаретная печать Материал: бумага	Тема/сюжет: символы Петербурга

		Композиция: центральная часть – модульная. Кайма с геометрическим орнаментом. Колорит: монохромный Средства выразительности: работа с силуэтами, локальное пятно с небольшим количеством тональных растяжек	Исторические ориентиры: ориентиры «современного стиля» Орнамент: 1 тип модуля – раппортная композиция, 2 тип модуля – фризовая текстовая композиция. Этнические мотивы: -
6	Ф. Лейбович. Сувенирный платок с символами петровской эпохи. 1960–е гг.	Техника: фотофильмпечат Материал: ситец Композиция: модульная с каймой Колорит: монохром Средства выразительности: сочетание мелкого раппортного орнамента с фигуративными изображениями в духе русского лубка	Тема/сюжет: история и архитектура Петербурга Исторические ориентиры: народный лубок, дельфтский изразец Орнамент: раппорты с условными архитектурными элементами, фриз Этнические мотивы: -
7	М. Звягин. Платок «100-летие со дня рождения В. И. Ленина». 1969	Техника: фотофильмпечат Материал: крепдешин Композиция: монтажная композиция с коллажным наложением объектов Колорит: сдержанный, черно-белые растяжки и приглушенный голубой Средства выразительности: имитация графических фактур, пятно, дополненное графикой	Тема/сюжет: история СССР Исторические ориентиры: русский авангард Орнамент: - Этнические мотивы: -
8	Н. Михайлова. Платок «Парадный». 1974	Техника: фотофильмпечат Материал: триацетат Композиция: фронтальная, построенная на метрическом ритме Колорит: белый, лазурный, черная рисующая линия Средства выразительности: сочетание архитектурной графики и условно-плоскостных орнаментальных элементов, объединенных в ритмике фасада Зимнего дворца	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: барокко Орнамент: барочные орнаментальные эмблемы, ритм колоннады Этнические мотивы: -
9	А. Кардашев. Платок «Летний сад». 1978	Техника: фотофильмпечат Материал: крепдешин Композиция: чередование вариантов каймы вокруг квадратной эмблемы	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -

		Колорит: монохром (серый и черный) Средства выразительности: сочетание геометрии и небольшой эмблемы с силуэтом решетки Летнего сада	
10	А. Кардашев. Платок «Белые ночи». 1977	Техника: фотофильмпечат Материал: крепдешин Композиция: симметричная статичная Колорит: монохром чернильный синий и белый) Средства выразительности: графический штрих, сочетание архитектурных элементов, бандеролей и фактур набережных	Тема/сюжет: история и архитектура Петербурга Исторические ориентиры: петровское барокко Орнамент: раппорты Этнические мотивы: -
11	А. Кардашев. Платок «Ледоход». 1981	Техника: фотофильмпечат Материал: крепдешин Композиция: фронтальная, монтажная Колорит: акцентный, сочетание оттенков гранита с кипельно-белым и алым Средства выразительности: соединение силуэтов с помощью коллажной техники, небольшие включения линейной графики, поддерживающие шрифт	Тема/сюжет: история и архитектура Петербурга Исторические ориентиры: русский авангард Орнамент: - Этнические мотивы: -
12	В. Сироткина. Проект платка с символикой Петербурга. 1970-е.	Техника: фотофильмпечат Материал: крепдешин Композиция: мелкая модульная сетка, активно акцентированные углы Колорит: монохром (черно-белый) Средства выразительности: силуэтная графика, соединение фасадов исторических зданий Петербурга со знаковыми элементами-эмблемами. Кайма решена как мостовая решетка.	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: орнаментальные эмблемы и фризы с архитектурными мотивами Этнические мотивы: -
13	Л. Бусыгина. Гобелен «Ленинградские мелодии». 1984	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: фронтальная, основана на ритмическом чередовании вертикальных арок Колорит: сближенный, оттенки натуральные, большое	Тема/сюжет: культура Петербурга-Ленинграда Исторические ориентиры: классицизм, натюрморты эпохи Возрождения Орнамент: - Этнические мотивы: -

		количество тональных и цветовых валеров Средства выразительности: соединение планов, позволяющее вписать масштабное пространство в условную плоскость. Яркий выраженный контраст темного (интерьера) и светлого (экстерьер).	
14	Г. Бушуева. Гобелен «Белые ночи». 1976	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: фронтальная, монтажная Колорит: сложная градация сближенных оттенков. Растяжка от темно-серого до синего Средства выразительности: использование широкого ряда близких оттенков нитей для создания плавных тональных и колористических переходов, соединение различных планов и ракурсов	Тема/сюжет: история Петербурга Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
15	Л. Романова, В. Гусаров. Гобелен «Воспоминания о Павловске». 1979-1982	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: фронтальная, симметричная, организована по принципу «лоскутного одеяла» Колорит: теплый, большое количество оттенков цвета Средства выразительности: построение гаммы на тонких колористических нюансах	Тема/сюжет: воспоминания о Павловске царских времен; сцена охоты, прогулок Исторические ориентиры: классицизм, вердюры XVIII века Орнамент: флоральный, фигуры часто решаются по образу ритма греческих фризовых рельефов Этнические мотивы: -
16	Б. Мигаль. Гобелен «Борющийся Вьетнам». 1970	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, джут Композиция: динамичная, стремящаяся к открытой Колорит: монохром (от черного до цвета натуральной некрашеной шерсти) Средства выразительности: сочетание гладкого и фактурного ткачества, имитация гравировального штриха через «стрелки»	Тема/сюжет: Вьетнамская война Исторические ориентиры: - Орнамент: гирлянды листьев Этнические мотивы: -
17	Б. Мигаль. Гобелен «Борцы». 1970-е	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, шпагат	Тема/сюжет: спортивные соревнования

		Композиция: динамичная, асимметричная Колорит: очень контрастный, построен на основных спектральных цветах и оттеняющем их черном Средства выразительности: включение фигур в орнаментальный ритм, фиксация внимания на диагоналях для усиления движения, сочетание абстрактных и фигуративных элементов	Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
18	Б. Мигаль. Мини-гобелен «Уход». 1990	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, джут Композиция: статичная, однофигурная, открытая Колорит: серебристый Средства выразительности: комбинирование саржевых плетений различного шага, создание условного пространства с помощью фактур	Тема/сюжет: жизнь и смерть, процесс перехода Исторические ориентиры: - Орнамент: ритм вертикальных полос-«деревьев» Этнические мотивы: -
19	Б. Мигаль Гобелен «Выраж». 1997	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, шпагат, джут Композиция: открытая, динамичная Колорит: монохром с ярким цветовым акцентом (алый и синий) Средства выразительности: сложное фактурное ткачество в авторской технике	Тема/сюжет: абстрактное произведение Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
20	С. Бусыгина. Гобелен «Космический пейзаж». 1987	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, хлопок Композиция: лоскутная, динамичная Колорит: монохром с доминантным контрастом в колорите (серый-белый-алый) Средства выразительности: большое количество тональных переходов, светотеневая моделировка плоскостей	Тема/сюжет: освоение космоса Исторические ориентиры: - Орнамент: биоморфный орнамент Этнические мотивы: -
21	С. Бусыгина. Гобелен «Крылья». 1985	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: динамичная, открытая	Тема/сюжет: абстрактная композиция Исторические ориентиры: -

		Колорит: контрастный, светлый, сочетание алого и белого Средства выразительности: комбинация гладкого и фактурного ткачества, большое количество оттенков красного	Орнамент: - Этнические мотивы: -
22	Б. Мигаль. Мини-гобелен «Автопортрет». 1986	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, хлопок Композиция: диптих, открытая асимметричная Колорит: монохром (тональная градация от темно-синего до белого) Средства выразительности: сложный монтаж на рамках, плетение, использование авторских техник ткачества, разнообразное саржевое плетение. Внутренняя динамика изображения строится на свободном штрихе	Тема/сюжет: образ художника Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
23	Г. Бушуева. Мини-гобелен «Павловский парк». 1994	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: трехчастная, фронтальная открытая, статичная Колорит: теплый, золотистый с контрастной контурной графикой Средства выразительности: сочетание различных ракурсов и отдельные перспективные сокращения в архитектурных элементах, контурная графика, гладкое шпалерное ткачество	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
24	Г. Бушуева. Мини-гобелен «Канал Грибоедова». 1995	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: фронтальная динамичная, асимметричная Колорит: сочетание серебристых оттенков охры и лилового Средства выразительности: сочетание различных ракурсов и отдельные перспективные сокращения в архитектурных элементах, контурная графика, гладкое шпалерное ткачество	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
25	Г. Бушуева. Гобелен	Техника: ручное ткачество	Тема/сюжет: архитектура Петербурга

	«Петербургский мотив». 1994	Материал: шерсть, шелк, люрекс, синтетика Композиция: фронтальная, статичная Колорит: нюансный с золотым акцентом Средства выразительности: сложные валёры глубоких серых оттенков контрастируют со сверкающим золотым люрексом	Исторические ориентиры: Орнамент: Этнические мотивы: -
26	Г. Бушуева. Гобелен «Сиреневый Петербург». 1995	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, шелк, люрекс, синтетика Композиция: монтажная, совмещение орнаментальных архитектурных элементов и фасадов зданий в условной плоскости Колорит: контрастный серый с золотым акцентом Средства выразительности: сложные валёры глубоких серых оттенков контрастируют со сверкающим золотым люрексом	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: архитектурные эмблемы Этнические мотивы: -
27	Н. Еремеева, М. Ганько, Н. Моисеева. Гобелен «Синий». 1971	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, хлопок Композиция: статичная, симметричная, с одним пластическим акцентом Колорит: Сдержанное сочетание нюансов синих и золотых оттенков Средства выразительности: Герб окружают туманные образы городской архитектуры, в своем пластическом решении напоминающие волны Балтийского моря. Образы формируются благодаря использованию большого количества тональных переходов	Тема/сюжет: символы Петербурга Исторические ориентиры: петровское барокко Орнамент: ленты-бандероли, лавровые венки Этнические мотивы: -
28	Н. Моисеева. Гобелен «Порт». 1975	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: лоскутная, динамичная Колорит: построен на сочетании комплиментарных	Тема/сюжет: морские и речные порты Петербурга-Ленинграда Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		цветов: желтого (охры) и фиолетового Средства выразительности: использование геометризаций форм для передачи духа индустриализации и динамики. Цветовая вибрация и «стрелки» усиливают ощущение движения и ритма работы кранов	
29	М. Ганько. Гобелен «Во имя мира» (триптих). 1975	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: трехчастная, монтажная Колорит: контрастный, насыщенный, темный Средства выразительности: сочетание абстрактных фактур и образов с четким конструктивным рисунком. Использование ярко выраженного контраста белого (рисующая линия и звездный свет). Символические изображения	Тема/сюжет: освоение космоса Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
30	М. Ганько. Гобелен «Заколдованный край». 1972	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: статичная симметричная Колорит: монохром (черный-серый-белый) Средства выразительности: сочетание условного силуэта храмовой архитектуры с орнаментальными полосами и элементами иконописи (иконные горки)	Тема/сюжет: храмовая архитектура Исторические ориентиры: древнерусская архитектура, иконопись Орнамент: геометрический, флоральный, фризový Этнические мотивы: -
31	Б. Мигаль. Гобелен «Магистраль». 1978	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, джут, шпагат, хлопок Композиция: динамичная, симметричная, открытая Колорит: сближенные тональные и колористические отношения с небольшим включением контрастных темных оттенков Средства выразительности: сочетание гладкого и крупного фактурного ткачества, «графические» фактуры.	Тема/сюжет: БАМ, метафорическая композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: деревья решаются в духе раппортного орнамента Этнические мотивы: -

		Создание ощущения масштабного пространства с помощью варьирования размером шага и плотностью уточной нити	
32	Б. Мигаль. Гобелен «Завод». 1978	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть, джут, шпагат, хлопок Композиция: динамичная, асимметричная, стремится к открытой Колорит: контрастный – некрашенный джут и насыщенный синий Средства выразительности: соединение различных приемов фактурного ткачества, геометризация образов, контраст крашеной и некрашеной нити	Тема/сюжет: заводские постройки Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический орнамент в структуре композиции Этнические мотивы: -
33	Г. Бушуева. Гобелен «Осенний парк». 1988	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: статичная, асимметричная Колорит: теплый, градации охристых и землистых оттенков в сочетании с желтым Средства выразительности: мягкие тональные и цветовые переходы с помощью «стрелок»	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: флоральный Этнические мотивы: -
34	Г. Бушуева. Гобелен «Детство». 1981	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: монтажная Колорит: холодный, градации голубого, синего и серого Средства выразительности: большое количество рисующей линии, лоскутность	Тема/сюжет: детство Исторические ориентиры: - Орнамент: орнаментальность в построении композиции Этнические мотивы: -
35	Г. Бушуева. Гобелен «Весна». 1978	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: статичная, открытая Колорит: серый цвет, являющийся объединяющим фундаментом и одновременно «тональной паузой» Средства выразительности: Мягкие тональные и цветовые валеры, объединенные общим жемчужным колоритом. Создание «вибрирующей»	Тема/сюжет: обновление Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

		поверхности с помощью стрелок	
36	С. Бусыгина. Гобелен «Старый лес». 1973	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: статичная, открытая Колорит: монохром, теплые оттенки красно-коричневого Средства выразительности: использование линейной графики, контрастное тональное решение. Рисунок выходит в свободный край	Тема/сюжет: природа Исторические ориентиры: - Орнамент: орнаментальность в построении композиции Этнические мотивы: -
37	Л. Романова. Гобелен «Тишина». 1984	Техника: ручное ткачество Материал: шерсть Композиция: орнаментальная эмблема Колорит: холодный, большое количество оттенков, сближенные тональные отношения Средства выразительности: сочетание абсолютно условного фона и объемной моделировки фигур. Имитация материала (мрамор), четкая графика	Тема/сюжет: история и искусство Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: орнаментальность в построении композиции Этнические мотивы: -

Таблица 5. Эталонные произведения ленинградского ювелирного искусства

№	Произведение	Художественно-пластические особенности	Содержательные особенности
1	Е. Данько. Вставка для броши «Дама в шляпе». 1921	Техника: роспись надглазурная, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: холодный, контрастный Средства выразительности: сложная кистевая роспись, градиентное окрашивание. Сочетание с позолотой	Тема/сюжет: театр Исторические ориентиры: «Мир искусства» Орнамент: - Этнические мотивы: -
2	Е. Данько. Вставка для броши «Лунная дева». 1921	Техника: роспись надглазурная, позолота, цировка Материал: фарфор	Тема/сюжет: театр Исторические ориентиры: «Мир искусства» Орнамент: - Этнические мотивы: -

		Композиция: динамичная, асимметричная, открытая Колорит: холодный, контрастный Средства выразительности: сложная кистевая роспись, градиентное окрашивание. Сочетание с позолотой	
3	А. Воробьевский. Пластина для броши «Золотая ваза». 1935	Техника: роспись надглазурная, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: статичная, симметричная, закрытая Колорит: сочетание черно-белой оттеночной графики с благородными оттенками голубого, пурпурного и золотого Средства выразительности: силуэтная графика сочетается с изящной кистевой росписью	Тема/сюжет: история и культура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
4	А. Воробьевский. Пластина для броши «Красные цветы». 1935	Техника: роспись надглазурная, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: статичная, симметричная, закрытая Колорит: сочетание черно-белой оттеночной графики с благородными оттенками голубого, пурпурного и золотого Средства выразительности: силуэтная графика сочетается с изящной кистевой росписью	Тема/сюжет: история и культура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
5	А. Воробьевский. Пластина для броши «Венеция». 1935	Техника: роспись надглазурная, позолота, цировка Материал: фарфор Композиция: динамичная, асимметричная, закрытая Колорит: сочетание черно-белой оттеночной графики с благородными оттенками голубого, пурпурного и золотого Средства выразительности: силуэтная графика сочетается с изящной кистевой росписью	Тема/сюжет: история и культура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -

6	Н. Суетин. Пудреница с супремами. 1933	Техника: роспись Материал: серебро, фарфор Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный (черный, белый, изумрудный) Средства выразительности: конструирование формы с помощью локальных цветовых и формальных композиций	Тема/сюжет: абстрактная геометрия Исторические ориентиры: супрематизм Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
7	Н. Суетин. Брошь с супремами. 1933	Техника: роспись Материал: серебро, фарфор Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: контрастный (черный, белый, изумрудный) Средства выразительности: конструирование формы с помощью локальных цветовых и формальных композиций	Тема/сюжет: абстрактная геометрия Исторические ориентиры: супрематизм Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
8	Н. Фогт. Розетка для варенья. 1967	Техника: золочение, скань Материал: серебро, эмаль Композиция: кайма – ленточный геометрический орнамент Колорит: контрастный Средства выразительности: колористический контраст, мелкая детализировка	Тема/сюжет: абстрактная Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
9	Н. Фогт. Ложка чайная. 1972	Техника: золочение, скань Материал: серебро, эмаль Композиция: асимметричная, ленточная Колорит: нюансный Средства выразительности: перегородчатая эмаль, мелкая детализировка	Тема/сюжет: абстрактная Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: флоральный Этнические мотивы: -
10	Ю. Паас- Александрова. Комплект « Первый бал ». 1967	Техника: ковка Материал: серебро, аквамарин Композиция: статичная, симметричная Колорит: нюансный (серебро и прозрачный голубой) Средства выразительности: сочетание тонкого металла и крупного камня в огранке кабошон, мелкие геометрические детали на подвеске	Тема/сюжет: аллегория юности Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -

11	Ю. Паас-Александрова. Комплект «Март». 1987	Техника: смешанная техника Материал: мельхиор, агат Композиция: Колорит: нюансный (серебристый, серый, голубой, белый) Средства выразительности: использование слоистого агата свободной формы в сочетании со сложной тектоникой металла	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический, абстрактный Этнические мотивы: -
12	Ю. Паас-Александровна. Запонка «Весна». 1970-е	Техника: серебро, агат-моховик Материал: штамповка, ковка, зернь, резьба по камню, шлифовка Композиция: свободная Колорит: теплые замлистые оттенки Средства выразительности: использование природной фактуры моховика как абсолютная выразительная доминанта	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
13	Ю. Паас-Александрова. Комплект брошей «Пруды». 1973	Техника: литье, зернь, оксидирование, шлифовка Материал: серебро, агат Композиция: замкнутая, симметричная Колорит: темный, контрастный Средства выразительности: сочетание сложной обработки металла и природной фактуры и колористики камня	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: биоморфный Этнические мотивы: -
14	Ю. Паас-Александрова. Комплект «Воспоминания». 1970-е	Техника: литье, зернь, оксидирование, шлифовка Материал: серебро, кварц Композиция: замкнутая, симметричная Колорит: сближенный по оттенкам (серебро, молочно-белый) и контрастный по тональности Средства выразительности: сочетание увесистой металлической оправы с абстрактным орнаментом и полупрозрачного молочного кварца в огранке кабашон	Тема/сюжет: аллегория прошлого Исторические ориентиры: - Орнамент: абстрактный Этнические мотивы:

15	Ю. Паас-Александрова. Комплект «Осенние листья». 1973	Техника: чеканка, пайка, фактурирование Материал: медь, белый металл Композиция: динамичная, монтажная Колорит: теплые оттенки Средства выразительности: изобразительная пластика листьев, имитация различных фактур	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
16	Ю. Паас-Александрова. Комплект «Вулканы». 1975	Техника: смешанная техника Материал: серебро, пейзажная яшма Композиция: свободная Колорит: нюансный Средства выразительности: природный фактурный рисунок камня	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
17	В. Поволоцкая. Комплект «Байкал». 1970-е	Техника: шлифовка, монтировка Материал: серебро, дымчатый кварц Композиция: закрытая, статичная Колорит: контрастный Средства выразительности: простая геометрия форм, акцент на разнице матовой и глянцевої поверхности	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
18	В. Поволоцкая. Кольцо «Север». 1970-е	Техника: монтировка Материал: хрусталь горный, коралл, серебро Композиция: монтажная Колорит: контрастный (снежно-белый хрусталь и красный коралл) Средства выразительности: ярко выраженная разница фактур и цветов, природные качества камня	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
19	В. Поволоцкая. Комплект «Агатный». 1971	Техника: смешанная техника Материал: серебро, агат Композиция: симметричная, статичная, замкнутая Колорит: контрастный (черный, охра) Средства выразительности: Эффект достигается сочетанием крупных	Тема/сюжет: абстрактная композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: геометрический Этнические мотивы:

		полированных агатов и мелкой скани	
20	В. Поволоцкая. Композиция «Равновесие». 1982	Техника: полировка, пайка, монтировка, литье, резьба, гнутье, шлифовка Материал: серебро, розовый халцедон Композиция: монтажная, статичная, асимметричная, замкнутая Колорит: нюансный, приглушенный (молочный розовый и серебро) Средства выразительности: акцент на тектонике произведения и геометрических первоформах	Тема/сюжет: геометрическая композиция, аллегория Исторические ориентиры: супрематизм Орнамент: Этнические мотивы: -
21	В. Поволоцкая. Брошь из гарнитура «Аппассионата». 1960-е	Техника: литье Материал: серебро, малахит Композиция: рамка - закрытая, симметричная, статичная, камень – динамичная, асимметричная, закрытая Колорит: контрастный (серебро и глубокий зеленый) Средства выразительности: Метафора диссонанса разума и чувства визуализируется через контраст формальных отношений	Тема/сюжет: музыка Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический фриз (меандр) Этнические мотивы: -
22	В. Поволоцкая. Серьги «Африканские мотивы». 1962	Техника: перегородчатая эмаль, скань, чернение Материал: серебро, эмаль Композиция: динамичная, асимметричная, закрытая Колорит: контрастный (черненное серебро и красная эмаль) Средства выразительности: решение композиции лаконично, построено на линейной графике и одном колористическом акценте	Тема/сюжет: искусство Африки, анималистика Исторические ориентиры: - Орнамент: раппортный, зооморфный Этнические мотивы: народное искусство Африки
23	В. Поволоцкая. Брошь «Абстрактная». 1962	Техника: перегородчатая эмаль, скань, чернение Материал: серебро, эмаль Композиция: статичная, асимметричная, закрытая	Тема/сюжет: абстрактная композиция Исторические ориентиры: - Орнамент: раппортный, эмблема Этнические мотивы: -

		Колорит: контрастный (черненное серебро, красная и синяя эмаль) Средства выразительности: решение композиции лаконично, построено на линейной графике и колористическом акценте	
24	В. Поволоцкая. Брошь «Народная». 1960-е	Техника: роспись Материал: серебро, эмаль Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный, белый и три основных цвета (синий, желтый, красный), дополнены черной графикой Средства выразительности: коллажная организация силуэтов на плоскости, локальные цветовые пятна	Тема/сюжет: народное искусство Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: раппортный Этнические мотивы: народное искусство России
25	В. Поволоцкая. Серьга из гарнитура «Народные мотивы». 1964	Техника: перегородчатая эмаль, штамповка Материал: серебро Композиция: динамичная, асимметричная, замкнутая Колорит: контрастный (серебро, черный, алый) Средства выразительности: коллажная организация силуэтов на плоскости, локальные цветовые пятна	Тема/сюжет: народное искусство Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: раппортный Этнические мотивы: народное искусство России
26	Ю. Паас-Александрова. Колье «Кружево». 1967	Техника: плетение, оксидировка Материал: серебро Композиция: статичная, симметричная, раппортная Колорит: монохром (цвет металла) Средства выразительности: сложная моделировка, сбор композиции из мелкого модуля – металлических колец	Тема/сюжет: народное искусство Исторические ориентиры: неорусский стиль Орнамент: раппортный Этнические мотивы: народное искусство России
27	Р. Харитонов. Гарнитур. 1961	Техника: ковка Материал: серебро Композиция: симметричная, метрическая, открытая Колорит: монохром (цвет металла) Средства выразительности: строгость и выверенность, характерные для «регулярного	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -

		петербургского» стиля. Ажурный декор почти брутальный и состоит из равномерно чередующихся перегородок одинакового сечения	
28	Р. Харитонов. Гарнитур «Архитектура». 1960-е.	Техника: смешанная техника, пайка, шлифовка Материал: нефрит, мельхиор Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: сдержанный, нюансный (серебристый и приглушенный зеленый) Средства выразительности: тонкий рисунок, мелкая детализация объемов, лаконичный силуэт, изобразительные мотивы	Тема/сюжет: архитектура Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: геометрический Этнические мотивы: -
29	Р. Харитонов. Колье «Знаки зодиака». 1962	Техника: гравировка Материал: серебро Композиция: модульная, статичная Колорит: монохром, тональная моделировка формы Средства выразительности: Четкий контур акцентирует внимание на качестве формы и ее трансформации в металле	Тема/сюжет: зодиак Исторические ориентиры: - Орнамент: зооморфный Этнические мотивы: -
30	Р. Харитонов. Брошь «Ленинград». 1960-е	Техника: штамповка, чеканка, плетение, чернение Материал: недорогой металл Композиция: монтажная, асимметричная, статичная Колорит: монохром, тональная моделировка формы Средства выразительности: Четкий контур акцентирует внимание на качестве формы и ее трансформации в металле	Тема/сюжет: архитектура и история Петербурга Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
31	Р. Харитонов. Нагрудное украшение «Бабочки». 1972	Техника: смешанная техника Материал: серебро, жемчуг, агат, гранаты Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: нюансный (молочный и охра) Средства выразительности: использование слоистого агата свободной формы в сочетании	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: флоральный Этнические мотивы: -

		со сложной тектоникой металла	
32	Г. Быков. Броши «Мотыльки времени». 1975	Техника: литье, ковка, монтировка Материал: цветная эмаль, бронза, медь Композиция: симметричная, динамичная, замкнутая Колорит: контрастный Средства выразительности: Лаконичный силуэт поддерживает контрастное сочетание белого и синего, очень характерное для ленинградского стиля. Крупные цветовые пятна акцентируются тонкой графикой римских цифр	Тема/сюжет: аллегория времени Исторические ориентиры: классицизм Орнамент: - Этнические мотивы: -
33	В. Долбин. Ожерелье «Руслан и Людмила». 1977	Техника: пайка, литье Материал: металл, оптическое стекло Композиция: статичная, симметричная, замкнутая Колорит: контраст (серебряный и насыщенный синий) Средства выразительности: сочетание гладкого металла и прозрачного камня, акцент на контуре формы, отсутствие деталей	Тема/сюжет: русская литература Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
34	В. Долбин. Комплект «Карелия». 1977	Техника: пайка Материал: металл, гранит Композиция: динамичная, асимметричная, закрытая Колорит: контрастный, теплый Средства выразительности: сочетание гладкого металла и фактурного матового камня	Тема/сюжет: состояния природы Исторические ориентиры: - Орнамент: - Этнические мотивы: -
35	В. Сиваков. Композиция «Стройка». 1983	Техника: пайка, литье, гнутье, шлифовка, монтаж Материал: мельхиор, красная яшма Композиция: объемно-пространственная, монтажная, динамичная, асимметричная Колорит: контрастный с одним цветовым акцентом Средства выразительности: сочетание характеристик	Тема/сюжет: строительство нового города Исторические ориентиры: функционализм Орнамент: - Этнические мотивы: -

		материала и сюжетной композиции, четкая тектоника конструкции	
--	--	---	--