О.В. Татаринцев, А.А. Дудина, Л.В. Сретенская

КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX — НАЧАЛА XXI В.: ОТ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ К АРТ-ОБЪЕКТУ И ИНСТАЛЛЯЦИИ

Статья посвящена исследованию современной керамической скульптуры в России конца XIX — начала XX в. На примере творчества художников прослеживается ее развитие — от традиционной декоративной керамической пластики до объекта актуального искусства.

The article is dedicated to exploration of Russian modern ceramics sculpture of the late XIX-th — early XX-th century. On the example of artists creativity the revealed of its development — from traditional decorative ceramics sculpture to the object of contemporary art.

Ключевые слова: керамика, скульптура, арт-объект, инсталляция, новаторство, современное искусство.

Keywords: ceramic, sculpture, art object, installation, innovation, contemporary art.

Для отечественного керамического искусства период последней четверти XX — начала XXI вв. стал поистине поворотным. Новое непредвзятое отношение к керамическому материалу освободило его от традиционной утилитарности, способствовало свободному творческому эксперименту, кардинальному обновлению образно-пластического языка художников. Особенно важным в данном контексте представляется рассмотреть эволюцию декоративной керамической скульптуры, в которой наиболее полно отразилось многообразие творческих поисков керамистов, рассматривающих пластический материал как свободный медиум, способный выражать идеи и смыслы, часто не свойственные декоративному искусству.

Существенное значение для формирования современного направления керамической скульптуры имело творчество художников старшего поколения. Становление их авторского почерка пришлось на время советского андеграунда 1960–70-хх годов. По счастливому стечению обстоятельств, керамика в эти годы являлась одним из искусств, которое не подвергалось столь строгому официальному контролю, как монументальные скульптура и живопись. Это открывало определенные возможности для новаторских творческих поисков. Полуофициальные и неофициальные группы художников, образовывающиеся в этот период, служили своеобразными экспериментальными лабораториями.

В ленинградском искусстве того времени выделялась группа керамистов «Одна композиция» (1977–1986). Название объяснялось принципом формирования экспозиции: на проходящей раз в год выставке каждый член группы мог представить лишь одну композицию — лучшую из выполненных за это время. Выставки вызывали большой интерес, посетить их стремились не только ленинградские художники и скульпторы, но и их коллеги из Москвы и других городов. Через «Одну композицию» прошли такие выдающиеся творческие индивидуальности, как А.Задорин, В.Гориславцев, Л.Солодков, М.Копылков, В.Цивин и др. Их работы буквально переворачивали привычное отношение к керамике, в полной мере открывая ее возможности решать задачи больших видов искусств. Как позже вспоминал М.Копылков, участники группы создавали не «не предметы — утварь, а предметы — изображения», в том числе и «беспредметные» формы, ассоциативно относимые сознанием к реальным образам» [7, с. 312].

Александра Задорина, как и вдохновлявшего его Пикассо, интересовали поиски формы, которая в его произведениях живет, развивается и осваивает пространство. Пластическая свобода лежит в основе творчества художника. Его решения всегда неожиданны, он формирует составные объемы, использует элементы деревянных конструкций, соединяет их с керамическими формами, добиваясь предельной образной выразительности. Художник невероятно свободно оперирует цитатами, если того требует авторский замысел, с легкостью меняет стили, пытливо осваивает новые территории. Он смело выходит в станковую форму («Автопортрет»); вводит в пространство композиции старую



Рисунок 1.
В.Цивин, «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии», 2000 г. (терракота, соли, окиси)

деревянную дверь и органично объединяет ею выполненные из шамота фигуру девочки и силуэт провожающей ее матери («Дверь»); восходит к высотам монументальности, казалось бы, свойственной лишь большой скульптуре («Себастьян»), создает серии реплик античных торсов. При этом, как справедливо отмечает В.Малолетков, его работы были полностью лишены концептуальности [12, с. 119].

Совершенно иное, философское прочтение получает «античная» тема у Владимира Цивина. Его язык глубоко образен и метафоричен, пластика решается на грани предметности и абстракции. Пять фигур «Греческого хора» напоминают тронутые временем столбы, в которых лишь едва угадываются человеческие очертания. «Античная» тема проходит через все творчество художника. Автор создает целые серии работ — греческую, египетскую шумерскую. Обобщая скульптурную форму практически до знакового символа, фактически приходя к монохромности, тщательно отбирая способы декорирования, он проявляет неолитическую основу античности.

Интересным этапом в развитии «античной» темы становится работа «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии», где художник вводит в скульптуру текст. Семь уплощенных керамических объектов, выполненных в духе свойственного автору аскетизма, с фронтальной стороны, имеют условно обозначенные антропоморфные признаки, а с тыльной покрыты оттиснутым вручную и имитирующим клинопись текстом. Скульптуры-книги отсылают ко

времени, когда керамика в прямом смысле служила носителем информации. Их можно читать — заклинания и обрядовые тексты подлинные, они переведены на русский язык и запечатлены на керамическом материале специально разработанным А.Цивиным шрифтом, сходным с клинописью по начертанию. В ряде «фигур» текст выходит на фронтальную сторону и становится частью ее орнаментальной системы. Этот прием усиливает композиционное единство работы (рис. 1).

Монументальность характерна даже для небольших по размеру работ А.Цивина. Уже в раннем периоде творчества в технике формования из пласта, которой владеет в совершенстве, он создает очень сильную по своему драматическому звучанию многофигурную композицию «Стоящие». В ней лаконизм пластического решения удачно сочетается со свойственным художнику вниманием к созданию убедительной фактуры поверхности, которую он дополнительно «проявляет» глазурями и солями.

Совершенно иной принцип выразительности положен в основу уже значительно более поздней по времени изготовления серии больших плоских сидящих фигур из костяного фарфора. Их отличают линеарность, формальная игра с пространством и светом.

Выход художников за границы традиционно отводимых керамике тем и использование языка, ранее ей не свойственного, спровоцировали ряд острых дискуссий о путях ее дальнейшего развития и месте в иерархии искусств. В частности, поводом для серьезной полемики становились работы М.Копылкова, в том числе — композиция «Розовое платье и осеннее пальто», в которой автор создал «парадный скульптурный портрет» траченного временем мужского пальто и старомодного дамского платья. Как отмечал А.Задорин, творчество керамистов «стало идти в авангарде современных художественных тенденций» [7, с. 10].

Новации ленинградских художников оказали серьезное влияние на формирование современного направления в керамики. Однако не менее важными были и творческие открытия московских керамистов — В.Петрова, В Космачева, А.Нея, Б.Орлова, В.Решетникова. В сложный период, характеризовавшийся усилением государственного контроля и институционального давления, часть художников эмигриро-

вала из России, получив признание на Западе. Однако их творчество оказывало и оказывает влияние на развитие отечественного художественного процесса.

Так, именно в Европе в полной мере раскрылся талант Вадима Космачева. Его первые работы из керамики и фарфора, созданные еще во время обучения в Строгановской академии, отличала парадоксальность форм и их сочетаний. Однако уже в них просматривалось стремление к конструктивно-пластическому осмыслению пространства, которое впоследствии стало определяющим в его творчестве. Знакомство с архитекторами-модернистами органично совпало с возникшим еще в юности интересом к идеям авангарда и во многом определило направление творческих поисков. В советский период В.Космачев создает конструктивистские работы из строительного фарфора («Водяные машины», 1972–1973 гг.), в которых скрепляющие металлические детали становятся одними из главных составляющих художественной выразительности (рис. 2).

Между тем, двадцатиметровая абстрактная пластическая композиция «Конструкта» (1974–1975 гг.), установленная на площади перед Государственной библиотекой в Ашхабаде, в которой конструктивистское начало неожиданно дополняется привнесенными в пространство скульптуры неструктурными органоформными элементами, стала определяющей для понимания вектора дальнейшего развития творчества мастера. Работы из металла, созданные в Германии, а затем в Австрии, — прекрасный пример применения в скульптуре новейших достижений научно-технического прогресса. Рассматривая способность созданного художником объекта реагировать на изменения окружающей среды как основу его органичного существования в пространстве, В.Космачев активно развивает линию кинетических скульптур («Квадрат» «Четыре цилиндра», «Дышащие формы»), начатую «мобилями» из стройфарфора. Перемещение воздушных потоков, а также воздействие солнечных лучей на состав, покрывающий поверхность работ, обуславливает смену их облика. На этом основан принцип подвижности «солярных» и «дышащих» объектов. Его пластика тяготеет к уходу от геометрии жестких конструктивистских форм и обретает плавность природного силуэта (рис. 2).





Рисунок 2. В.Космачев, «Водяная машина», 1972 г. (строительный фарфор, металл)
Рисунок 3. А.Ней, «Молодой астронавт», 2001 г. (шамот)

Задача обретения собственного авторского подчерка, без оглядки на традиции художественных школ, групп и авторитетов, становится первостепенной для художников. Результатом этого процесса явилось появление плеяды совершенно уникальных авторов. К их числу, в частности, принадлежит Александр Ней (Нежданов). В его ранних работах прослеживается явное тяготение к абстрактному экспрессионизму, условность формы сочетается с декорированием яркими полихромными наслаивающимися глазурями («Мысли поэта») Однако творчество сложившегося мастера строится совершенно по иным образно-пластическим законам.

Лаконизируя предметную форму, добиваясь строгой выразительности силуэта, в определенной степени отсылающего к древнеегипетской, шумерской и африканской пластике, А.Ней делает основной акцент на фактуре поверхности, формирую ее рельеф с помощью сложного точечного перфорирования («Метафизическая голова», 1978 г., «Посетитель», 1993 г., «Принцесса», «Наблюдатель», 2011 г.). Ряды многочисленных круглых и квадратных отверстий, глубоко проникающих в стерильный скульптурный объем, — древняя знаковая система, служившая основой архаичной китайской космогонии. Этот своеобразный «код» превращает терракотовую пластику в универсальный архитепичный объект-перфокарту, в которой зашифрованы метафизические смыслы. Противопоставляя раздробленному хаосу гармонизирующую организованность космоса, повторяемую в каждой работе, художник формирует уникальное вневременное пространство своей личной мифологии (рис. 3).

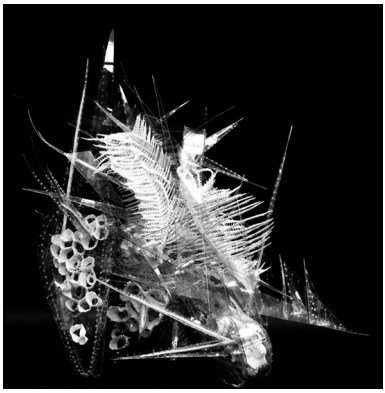




Рисунок 4. Д.Суровцева, «Иллюз №», 2011 (фарфор, плексиглас, полиэстеровые нити)
Рисунок 5. Е.Юдина, «Любимые репродукции», 2016, (белая глина, фотодеколь, глазурь)

Интересными представляются последовательные творческие искания талантливого художника Дарьи Суровцевой. В пластическом решении ее ранних работ из фарфора («Часы диспории», 2006 г.) прослеживаются явные реминисценции сюрреалистическим работам Сальвадора Дали. Однако вскоре автор вырабатывает свой индивидуальный узнаваемый почерк. Для Д.Суровцевой характерно стремление к синтезу керамики с другими материалами. В композиции «Реконструкция принципов становления тела» (2007 г.) художник помещает белоснежные фарфоровые биоморфные объекты в деревянные клетки, которые соединят тонкими нитями. С одной стороны, этот прием можно рассматривать как выражение сути произведения, артикулируемой в его названии, с другой, — представляется, что дерево как материал-компаньон не совсем соответствует эстетике изысканно модернистских и чрезвычайно сложных по структуре фарфоровых форм. В дальнейшем художник преодолевает этот диссонанс, и уже в серии «Иллюзов» начинает использовать в работах легкий прозрачный пластик (впоследствии — стекло, зеркала, бронзу), добиваясь предельной чувственной выразительности своих виртуозно выполненных абстрактных фарфоровых объектов-метафор (рис. 4).

Эстетические и мировоззренческие принципы, лежащие в основе таких стилистических направлений, как концептуализм, минимализм, порт-ар и соц-арт, получают новое осмысление и развитие в работах

керамистов. Расширение круга решаемых с помощью керамики задач, многообразие затрагиваемых тем, вариативность используемых приемов работы с материалом, включение в инструментарий современных технологий становятся характерными чертами художников, работающих в области современной керамической скульптуры.

Работа Елены Юдиной «Любимые репродукции» (2016 г.) — результат философского осмысления опосредованности восприятия великих произведений мирового культурного наследия, раздумья над проблемами копии и оригинала, их формальной и семантической тождественностью. Цифровые технологии упрощают изображения, раскладывая его на пиксели, и каждая последующая копия с копии ведет к потере истинного смысла оригинала. Работа фиксирует тот предел, за которым оригинал может исчезнуть вовсе. Серия состоит из трех объектов из белой глины, выполненных в виде помятых листов книжного альбома и покрытых бесцветной глазурью. На поверхности их деформированных форм различимы «Мона Лиза» Да Винчи, портрет «Незнакомки» Крамского, фрагмент «Мерелин» Уорхола (деколь). Хрупкость тонких керамических пластов, хранящих образ уже почти неуловимого воспоминания о произведении искусства, противопоставляется искаженной, бросовой пиксельной копии (рис. 5).

В соответствии с посмодернистской традицией, иронично и наполнено цитатами творчество одного из ярких представителей соц-арта Бориса Орлова. Художник часто работает в жанре портрета. Еще в конце 1960-х годов он создает серию работ в «скорлупочной» технике — головы выполнены из керамических черепков, скрепленных металлическими пластинами. В определенной степени, это напоминает грубо исполненную музейную реконструкцию археологических артефактов. Не полностью восстановленная керамическая форма теряет скульптурную массу и предметность («Королева», «Император»). Затем портретная тема в творчестве Б.Орлова получает иное развитие. В работах «имперского периода» он расширяет спектр используемых материалов (дерево, металл, эмаль), а моделью становится не конкретный человек, а империя как форма государственного диктата. Художник исследует идеологические основы системы, ее эстетику, мифологию, геральдику, атрибутику, инструменты подавления и поощрения, вычленяет общие

для империй разных эпох черты и делает их основой собирательных образов-символов «богов-героев», достойных вхождения в особый «имперский» пантеон.



Рисунок 6. Б.Орлов, «Велизарий-Жуков», 2008 г. (шамот, свинец)

В качестве «портрета героя» может выступать нагромождение орденских планок, своим пластическим и цветовым решением отсылающее к экспериментам супрематистов («Маленький трехголовый тотем»). Используемый принцип полистилизма позволяет художнику в работе «Имперский бюст» соединить голову римского Цезаря с торсом и элементами обмундирования революционного матроса, а в портрете «Велизарий-Жуков» (серия 2008 г. «Опыты реставрации», «скорлупочная» техника) объединить в пластическом решении образы византийского и советского полководцев. (рис. 6).

К фарфоровой пластике обращается для воплощения своих идей Гриша Брускин, чей интерес направлен на исследование советской социальной мифологии. В работе «Время “Ч”» (2012 г.) в центре внимания художника оказывается миф о враге. Понятие «враг» трактуется в широком смысле — им может стать государство, вооруженный противник или медсестра, собирающаяся сделать укол ребенку. Работа, как и другие произведения Г.Брускина, полна аллюзий и параллелей. Фигурки стреляющих людей, героических солдат, медработников, непонятных граждан в противогазах, женщин с чемоданами, вцепившихся друг в друга детей художник соединяет в сюжетных схемах, мастерски выстраивая общее пространство гротескной композиции. Это — отсыл к агитационным советским плакатам, к листовкам гражданской обороны. Автор задается вопросом: что случится, когда наступит время «Ч»? Где та грань, за которой героический солдат превратится во врага и будет утащен в неизвестность обезличенным человеком в противогазе? Пластика работы лапидарна, она явственно контрастирует с природным изяществом фарфора. В большой степени данное решение тоже является метафоричным.

Для скульптора Александра Кутового керамика становится экспери-





Рисунок 7. А.Кутовой, 2017 г. (керамика, глазури)
Рисунок 8. Crocodile Power. Страж, 2015 г. (фиберглас, дерево, металл, мох, фарфор)

ментальным материалом. В своем творчестве он тоже переосмысливает образы советской пропаганды (проект «В вещи влей») и перерабатывает ее «иконографию». Здесь наблюдается интересная игра — автор фактически переводит монументальную скульптуру в малую пластику, в разряд тиражных керамических фигурок, стоявших во многих квартирах. Объектами трансформации становятся памятники Ленину, которые в разных вариациях украшали площади и улицы всех населенных пунктах страны. Художник соединяет керамические бюсты Ленина и Сталина, сращивает фигуру вождя с телом кентавра, размещает вместо головы памятника детскую горку, низводя на нет монументальный пафос советской пропаганды (рис. 7).

Для своего проекта «Реабилитация искусством» (2010 г.) художник Аннушка Броше использовала отбракованные Конаковским фаянсовым заводом после первого утельного обжига скульптуры 1950–1980-хх гг. — с отбитыми головами и конечностями. Художник наносит на них рисунки «по мотивам» Кандинского, Петрова-Водкина, Малевича и отправляет в обжиг, после чего скульптуры обретают новую, подаренную русским авангардом жизнь. Так, в работе «Пушкин-Малевич» автор «собирает» недостающие части скульптуры — руки, перо, фрагменты мебели — черным квадратом. Лицо поэта, лежащего на ослепительно белом диване, также становится черным, как у знаменитого предка.

Группа Crocodile Power (О.Симатова и П.Голощапов) создает в фарфоре композицию «Русский космос», смешав высокие идеи советской фантастики и «поп-метафизику» писателя Виктора Пелевина. В рабо-



Рисунок 9. AES+F. Турист и тайские дети, 2008 г. (фарфор, ручная роспись, глазурь). Совместно со студией фарфора Людмилы Каминской

тах «Everman» (2013 г.) и «Кексы из ужастиков» особенно явен принцип гибридности, свойственный современному медиаконтенту. Художники высмеивают культуру массового потребления, изображая популярных героев блокбастеров, которых щедро покрывают керамическим «кондитерским кремом». Часто для своих проектов художники создают объекты («Вне зоны действия» — «Страж»), одновременно используя разные материалы — стекловолокно, дерево, пластик, и включают в них фарфор, отводя ему роль смыслового и композиционного акцента (рис. 8).

Интекстуальность присутствует и в творчестве группы AES+F. В серии «Европа — Европа» их малая пластика содержит прямой отсыл к фарфоровым композициям XVIII века. Авторы повторяют характеры и позы, традиционные для данного жанра, однако галантные сцены разыгрываются не между дамами и их кавалерами, а между иммигрантами и полицией, гастарбайтерами и их нанимателями и пр. Это интересный пример, когда керамический материал становится востребованным не из-за его пластических свойств, а исходя из свойственного ему ассоциативного ряда (рис. 9).

Лаконичная эстетика повторяющихся геометрических форм отличает творчество Виктора Решетникова. Во многом его метод опирается на наследие русского авангарда — пластический квадрат Малевича.

Неслучайно именно название «Посвящение Малевичу» автор дает одной из своих программных работ — решенной в традиционных для супрематизма цветах плоскостной квадратной черно-белой композиции-диптиха из встроенных в модульную сетку шаров с ярко-красными кругом в центре одной части и квадратом в центре другой. Образ квадрата воспринимается автором не только как основа для построения абстрактных композиций, но и как модель Вселенной. Квадрат становится для художника универсальным инструментарием, служит основой модульной структуры. Унифицированные элементы характерного лаконичного колористического решения — это могут быть как сделанные вручную (иногда отсылающие к природной форме — «Затишье»), так и промышленно изготовленные объекты — «живут» в нем по принципу умножения самоподобия.

Совершенно иной тип художественной выразительности характерен для Ольги Татаринцевой, также работающей в традициях минималистского искусства. Модули ее крупноформатных работ имеют в своей основе простейшие формы — цилиндр, шар, призму или куб, однако производные от них избавляют композицию от статики, позволяя добиться ощутимой динамики ритма. Объекты О.Татаринцевой отличает способность существовать в развитии — разворачиваться и стремиться к локализации, создавать пустоты и заполнять их. Инсталляция «Сегменты» (2008 г.) состоит из расположенных в форме круга и сужающихся к его центру двадцати двух трапециевидных модулей. Благодаря этому приему, композиция приобретает характер одновременно целостной законченности и дробности. Каждый элемент-модуль являет собой часть единого общего, оставаясь в то же время носителем собственной ценности, без которой невозможно сложение целого в своей бесконечности круга. Взаимоотношению части и целого посвящено исследование художника (рис. 10).

Интересно колористическое решение работы. Для него автор выбирает цвет терракоты, что усиливает ощущение рукотворности, в сочетании с укрупненными формами объекта это делает его еще более притягательным для зрительского восприятия. О.Татаринцева — тонко чувствующий колорист. В ее керамике цвет играет важнейшую роль, придавая лаконичной пластике живое динамичное звучание. Часто яр-





Рисунок 10. О.Татаринцева, «Сегменты», 2008 г. (шамот, глазури)
Рисунок 11. Н.Хлебцевич, «Дни, часы, минуты, годы («paperclay», грибы, смешанная техника)

кая четко ритмическая выверенная живопись сопровождает экспонирование керамических работ художника, дополняя и развивая артикулируемую в произведении тему. Интересным приемом, обогатившим творческую палитру О.Татаринцевой, становится обращение к технике живописи на плексигласе («Ограничение звука»).

Усложнившийся художественный язык, новая визуальность требуют перестройки зрительской оптики, не просто просмотра, но и понимания глубинной сути произведения. В том числе и поэтому художники вводят в свои произведения разъясняющие тексты или документацию, которые делаю частью структуры экспозиции.

Свобода творческого эксперимента художников обуславливает их работу в разных направлениях, использование неожиданных приемов и технических достижений. Так, Наталья Хлебцевич создает объекты и инсталляции, синтезируя керамику с другими материалами, часто — с биологической составляющей. Живые организмы в процессе своего существования в проекте меняют и развивают его визуальный облик. Так, в работе «Между строк» (2013 г.) на керамические листы с цитатами из известных произведений художник выпускает мадагаскарских тараканов, частично уничтожающих нанесенный разведенными на сахарном сиропе красками текст и заставляющих «читать между строк». В инсталляцию «Дни, часы, минуты, годы» (2012 г.) для осмысления относительности времени при неотвратимости его течения Н.Хлебцевич вводит растущие грибы, которые успевают родиться, состариться



Рисунок 12. С.Катран, «Пока не умолкнет Слово» (красная глина, медиа-арт, перформанс)

и умереть в процессе экспонирования под отстраненным «взглядом» людей разных возрастов, чьи портреты переведены на тончайшие созданные в технике «paperclay» пластины (рис. 11).

Пространство экспозиции формируют два объема — горизонтальный и вертикальный лайтбоксы. Первый — своеобразная река времени, в которую погружены тончайшие фарфоровые пластины с фотопортретами. Горизонтальный лайтбокс содержит четыре глиняных сферы, на которых растут грибы. Венчает конструкцию мерно отстукивающий уходящие минуты метроном.

Основой для видео-инсталляции А.Броше «Сны Веры Павловны» стал первый русский феминистический роман «Что делать»? Н.Чернышевского. Четырем снам героини произведения соответствуют четыре сервированных к чаепитию столика. Составляющие основу сервировки предметы посуды расписаны изображениями женщин и цитатами из романа. На стенах транслируются четыре видеоролика (спящая под звуки звона посуды молодая женщина). Инсталляция развивается в рамках сюжетной канвы романа. Четыре стола — предметная метафора четырех этапов пути героини к эмансипации и обретению собственной свободы. По мере продвижения к утопической цели, безупречная в начале пути композиции сервировки разрушается, на последнем столике зритель может наблюдать лишь осколки ранее благополучного сонного существования.

Сергей Катран работает преимущественно в направлении science-art, часто привлекая к сотрудничеству ученых и технических специалистов. Его мультимедийный проект «Пока не исчезнет Слово» включает серию керамических скульптур, перформанс, видео- и аудио-арт. Работа посвящена ключевому понятию культуры — слову, его роли в медийном пространстве и его материализации. Специально для входящей состав проекта инсталляции «Нео-Вавилонский диалог» поэт В.Мельников перевел слово «искусство» на 120 языков. Затем с помощью эквалайзера была получена графическая «карта» каждого слова, которую с помощью высококлассного гончара С.Катран перевел в объемную керамическую форму. Этот эксперимент также стал попыткой осмысления роли глины в истории культуры. Экспонирование включало аудио-сопровождение и тактильный контакт зрителя со скульптурными объектами (рис. 12).

Понимание керамики как универсального медиума, многообразие новаторских творческих экспериментов отечественных художников, работающих в области современной керамической скульптуры, обусловило ее выход за пределы декоративности и расширило рамки ее существования от собственно скульптуры до арт-объекта и инсталляции.

Библиография:

1. *Андреева Е.Ю.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб., 2011.

2. *Андреева Е.Ю*. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб., 2007.

3. Бычков В.В. Эстетика. — М.: Кронус, 2012 (*Бычков В.В*. Эстетическая феноменология авангарда и модернизма. — М.: Книга неклассической эстетики, 2000.)

4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 2004.

5. Гусарова Ю В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. Диссертация канд. искусствоведения. РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2011.

6. Казакова Л. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. — М.: Гнозис, 2013.

7. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. — СПб.: Новая Нива, 2011. — С. 10, 312.

8. Крамаренко Л.Г. Диссертация доктора искусствоведения «Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды. МГХПУ им С.Г. Строганова». — М., 2005.

9. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века: Очерки. — М., 2003.

10. Краусс. Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.:Художественный журнал, 2003.

11. Лиховцев А.М. Керамика. Кафедра художественной керамики МГХПА им. С.Г.Строганова. под ред. А.Л.Удальцовой. — М.: Индивидуальный предприниматель Лиховцева В.И., 2010.

12. Малолетков В.А. Диссертация доктора искусствоведения «Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX — начала XXI вв.» МГХПА им С.Г.Строганова. — М., 2010. — С. 119.

13. Мусина Р.Р. История художественной керамики. МГХПА им. С.Г.Строганова. Мусина Р.Р. , Федорова З.С. — М.: изд-во МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2010.

14. Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — М.: Академический проект, 1999; *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993.