Л.В. КАЗАКОВА
*Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ, академик РАХ (Москва)*
*e-mail: kazakova.luda1938@mail.ru*

L.V. KAZAKOVA
*Doctor of arts, Chief Researcher of the Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts. Academic of the RAA*
*e-mail: kazakova.luda1938@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_102_117

## АВТОРСКИЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

## PERSONAL CREATIVE STYLE IN THE CONTEXT OF ARTISTIC INDUSTRIAL PRODUCTION

В статье рассматриваются проблемы специфики творчества художника в сфере современного художественного производства, в частности, стекольных и фарфоровых заводов России, задачи, роль и влияние индивидуального стиля автора на развитие и ориентацию художественной направленности в деятельности предприятий. Эти вопросы рассматриваются на примере творчества ведущих художников.

The article looks at the specifics of the artistic creative process in the contemporary glassmaking production, in particular, at the main Russian glass and porcelain factories. Based on the works by leading artists, it focuses on the tasks, role and impact of a personal artistic style within the industry, including its influence on the vectors of the latter's activity and development.

**Ключевые слова:** предприятие, стекло, хрусталь, фарфор, авторский стиль, образец, технический прием, массовое производство, тираж, форма, образ, роспись.



**Keywords:** factory, glass, crystal, porcelain, personal artistic style, the original, technical method, mass production, circulation, form, image, painted decoration.

В 1960–1980-е годы отечественные предприятия стекольной, фарфоро-фаянсовой, текстильной промышленности переживали период активного развития и обновления продукции. Искусство и промышленное производство предметов быта — в центре внимания государственной, творческой и общественной деятельности. Художественное начало в деятельности заводов приобретало все большее значение. На заводы приходят профессиональные художники, формируются творческие лаборатории, хотя по-прежнему сохраняются роль и значение мастеров. Их виртуозное исполнительское мастерство вдохновляло художников, помогало осознавать им свои задачи в системе производства. Определенную роль в этом процессе сыграли отраслевые художественные советы Всесоюзного института ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды (ВИАЛЕГПРОМ), которые рассматривали и рекомендовали новые образцы для массового и серийного производства, ориентируя направленность деятельности предприятий. Место и роль художника утверждались в разработанных и принятых документах, таких как «Положение о заводском художнике». Эти вопросы освещались в печати, обсуждались на художественных советах, конференциях и круглых столах. Достаточно вспомнить темы дискуссий на страницах журнала «Декоративное искусство», созданного в 1957 году: польза и красота, эстетическое освоение техники и технологии, роль художника в обновлении ассортимента. Здесь же назовем эпохальную выставку «Искусство в быт» 1961 года, которая стала точкой отсчета нового стилистического этапа в развитии декоративного искусства и художественной промышленности. Отметим, что основная задача расширения и обновления ассортимента, удовлетворения потребительского спроса рассматривались в тесной связи художественного и технического начал, обусловленной значительной механизацией производственного процесса. Разработка образца для массового воспроизводства стало одной из главных в творчестве заводского художника, наряду с созданием малотиражных изделий ручного труда.

Дизайн как художественный метод создания массовой технологичной вещи в стекольной и фарфоро-фаянсовой промышленности не осознавался как основной, да и деятельность заводского художника

не определялось понятием «дизайнер». Особый путь развития заводов, в частности, стекольных, заключался в двуединой специфике: производство массовых изделий механизированным способом и выпуск малосерийных изделий ручного труда, занимавших довольно значительное место. Проектирование массового промышленного образца зачастую сводилось к «нарисованности» предмета. В разработке форм массовой посуды художник оставался привержен произведениям декоративного искусства, уникальным произведениям, которые можно было видеть на выставках тех лет. В истории отечественных стекольных и фарфоро-фаянсовых заводов немало ярких примеров, когда в известной цепочке «уникум — серия — тираж» уникальный авторский образец становился серийным. Эти тенденции можно проследить, обратившись к творчеству ведущих художников в период 1960–1980-х годов.

Борис Александрович Смирнов — старейшина и глава советской школы стеклоделия, художник высокой профессиональной культуры, был провозвестником всего нового в сфере промышленного производства. Он начинал работу на Ленинградском заводе художественного стекла (позднее Императорский стекольный завод) в конце 1940-х годов. Конечно, мощным стимулом в стремлении начать новый этап была деятельность на заводе В.И. Мухиной. Она заложила основы пластической выразительности в создании простой посудной формы. Образцы, созданные Смирновым в 1950–1960-е годы (графины, вазы, приборы для напитков), отличались ярким нестандартным решением. Интересно, оригинально, по-новому он открывал принципы выразительности алмазной грани в хрустале. В одной из первых работ из хрусталя с алмазной гранью (графин «Ананас», 1948) автор, сохраняя ромбовидную огранку поверхности нижней части предмета, оставляет гладким узкое горло сосуда, создавая контрастное звучание разных фактур. Во многих предметах абстрактный геометрический орнамент Смирнов использовал как средство изображения, «рисуя» девичье лицо, фигуру льва, лешего (графины «Барыня», вазы «Девичья», «Иван да Марья», «Домики», «Леший» и десятки других). Крупные энергичные грани рисунка становились формообразующими элементами. Прибор для вина «Крепыш» (1950) стал классическим образцом в использовании широкой грани. Утилитарный предмет приобретал образное начало, вызывал эмоциональное восприятие. Удивительно современной, выходящей из зрительного ряда предметных форм своего времени воспринимается сегодня ваза «Обнажённая» 1960 года. Это образец



высокого артистизма, изыска в исполнении тонкого, словно карандашного, рисунка женской фигуры, растворяющейся в волнообразной оптически-иллюзорной массе бесцветного хрусталя. Пожалуй, впервые хрусталь прозвучал с такой силой пластической выразительности. Автор отказывается от чисто утилитарного назначения предмета, возводит его в ранг произведения искусства. Уже в нескольких названных работах прослеживается такое разнообразие тем, приемов гранения в их ином эстетическом осмыслении, что можно говорить о начале нового этапа в искусстве хрусталя в системе художественного производства.

Прозрачность стекла и хрусталя, которую Смирнов считал главным качеством материала, он смело обыгрывал во многих произведениях, разных технических приемах — от гутного лепного стекла, венецианской нити до гравировки. В вазе «Иоганн Себастьян Бах» изображение, благодаря просвечиваемости материала, казалось включенным во внутреннее пространство объема. Гравированные фигуры музыкантов на одной стороне предмета воспринимались на фоне труб органа, «нарисованных» крупной резьбой на противоположной поверхности предмета.

Новая линия орнаментально-изобразительной гравировки в хрустале на ЛЗХС была представлена теперь уже ставшими классическими работами Б. Смирнова, Е. Яновской, Л. Юрген, Л. Пыльд, Л. Смирновой, А. Иванова и другими, линия декоративной гутной пластики на Гусевском хрустальном заводе — работами В. Филатова, В. Муратова, В. Корнеева, А. Курилова. Фарфор с кобальтовой росписью В. Городецкого определил отличительную художественную особенность ассортимента на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова (ныне Императорский фарфоровый завод). Абсолютно уникальным является пример, когда созданный в 1950 году художниками ИФЗ завода А. Яцкевич и С. Яковлевой чайный сервиз «Кобальтовая сетка» стал символом-знаком предприятия. Удивительная в своем разнообразии форм и росписи коллекция чашек из костяного фарфора, освоенного на ИФЗ, вошла в массовый ассортимент, определив путь его развития на многие годы вперёд. По сей день она составляет золотой фонд тиражной продукции завода. Материал диктовал свою исключительную стилистику форм и росписи, сохраняющую его особые ценностные качества — хрупкость, белизну, прозрачность. Э. Криммер, А. Лепорская, А. Воробьевский, И. Олевская, Н. Гусева и другие подняли уровень массового бытового предмета из фарфора на уровень произведения искусства. Яркий живописный стиль в фарфоре П. Леонова,

с его неуемной яркостью красок и широтой кистевого письма, определил художественную специфику Дулёвского фарфорового завода.

Масштабным событием в производстве стекла стало изобретение нового материала — сульфидно-цинкового стекла. Технология окрашивания стекла сульфидными красителями была разработана на ЛЗХС Е.А. Ивановой и А.А. Кирьёненым и распространена и освоена на восьми стеклозаводах страны. Вот уж где ярко проявились авторское начало, фантазия художника и стремление найти «стилистическое обличье», адекватное характеру материала. Поиски новых средств художественной выразительности вылились в широкий авторский эксперимент. В результате 1960–1970-е годы стали периодом цветопластических, живописных, свето-декоративных открытий в отечественном стекле. Кроме того, непредсказуемые в производстве метаморфозы форм и цвета придавали каждому изделию отличительные черты. Эта «неповторимость повторяемого» вызывала интерес, несла в себе творческую интригу. Кроме того, этот материал, как никакой другой, при полном отказе от изобразительной основы давал неограниченные возможности образно-декоративных решений. Можно вспомнить поэтические образы в произведениях С. Бескинской («Цветы луны» «Цветы земли», «Тверские узоры», «Мстинские агаты» и десятки других), звучание фольклорного начала в работах В. Хролова, В. Жохова, С. Коноплёва, натюрморты А. Силко, живописную пластику Л. Кучинской.

Подлинным открытием в 1970-е годы был эксперимент на ДХЗ В. Шевченко. Придуманная им новая орнаментально-декоративная структура как конструктивная основа формы принципиально изменила представление об облике предмета. Рельефная поверхность цельного объема, углубления и выступы, рождающие светотень, придавали пластическую выразительность («Метаморфозы», голубая сюита «Весенние цветы», декоративные пласты «Нерль и другие). Следует отметить, что яркие работы в сульфидном стекле в известной мере отразили движение декоративного искусства от утилитарного, предметного к декоративному, а с позиции времени, можно сказать, явились предвестниками арт-объекта.

Как бы ни был разнообразен ассортимент, авторитет и известность завода утверждаются качеством его массовой продукции. Понятие массовости, связанное с такими качествами, как конструктивно логичное, рациональное в использовании, основанное на принципе «максимально точное есть максимально прекрасное», является основной категорией в оценке образца. Можно говорить о стиле массовой вещи как достижении



единодушно признанного, «единодушно почувствованного совершенства», имея в виду комплекс, ансамбль, а не отдельный предмет. Художественные свойства бытовой продукции постоянно меняются, несмотря на исторически сложившиеся стереотипы предметов и прочную память о них. Утвердившаяся в быту форма и характер ее применения постоянно меняются, в соответствии с изменением эстетики и условий быта. Напомним, как на протяжении времени, начиная с появления напитка в XVIII веке, менялась форма бокала для шампанского — от силуэта ладьи — к цилиндру, а затем — к раскрытому вверх конусу. Однако новый вариант всегда представляется нам соотнесенным с его визуально утвердившимися параметрами. А потому типология предмета непременно входит в категорию понятия его массовости. Вместе с тем художник предлагает новую конструктивную или пластическую идею, рождающую стилистически новый предметный образ. При этом, как правило, эта новая идея сопрягается с необходимостью технического новшества, без которого ее реализация остается неосуществимой. Художник выступает в данном случае поборником технического развития предприятия.

Прямая встреча художника с машиной диктовала иные законы творчества, открывала новые эстетические возможности в выборе средств, иногда складывавшихся в систему, отмеченную авторской индивидуальностью. В механизированном производстве заключены свои стилистические характеристики предмета, своя мода, соотнесенная со вкусовыми предпочтениями потребителя. В стекле — это бытовая посуда, изготавливаемая методом автоматического прессования. На первом этапе его освоения к созданию образца-эталона подходили с позиции использования элементов декора ручной алмазной грани. Можно привести примеры аналогичного решения для других механизированных способов, например, фотопечати. Эстетические возможности техники прессования оставались неиспользованными. Постепенно приходило понимание специфики в достижении средств ее художественной выразительности.

Создание нового облика прессованного изделия осуществлялась художниками ведущих стеклозаводов России — Дятьковским и Гусевским хрустальными, Ленинградским заводом художественного стекла, а также заводом «Неман» в Белоруссии, где были сильны традиции производства тонкостенной прессованной посуды высокого качества из бесцветного и цветного стекла. Творческая задача сводилась к созданию рациональной технологичной формы и специфической структуры ее поверхности, не

имитирующей рукотворное гранение, но сохраняющей «исключительность» качеств ценного материала, если речь шла о хрустале. Образцы, созданные на ЛЗХС Л. Юрген, Л. Смирновой, Н. Тихомировой, отвечали таким требованиям. Квадратные, со скругленными углами, формы комплекта «Резеда» Юрген отличались новым характером орнаментального модуля, достигающего фактурной и ритмической выразительности поверхности при его неоднократном умножении.

На Дятьковском хрустальном заводе выпуск прессованных изделий (стаканы, рюмки, стопки, десертные наборы) составлял значительный объем производства. Творчество М. Грабарь, несомненно, привнесло новизну в облик прессованного предмета из хрусталя. Созданные автором и освоенные в массовом производстве модели стали новым явлением в отечественном стеклоделии. Взяв за основу сверкающий гранями квадрат или овал, с его оптическим эффектом преломления света, она создала типологический декор, возможный для многочисленных вариаций и построений разного рода композиций (комплект «Северное сияние», 1972). Такой же принцип Грабарь использовала в хрустальных штофах, привнесших особую отличительную примету в заводской ассортимент, воспринимаемых сегодня как классические образцы. «Неповторимость повторяемого» на каждой форме стала методом создания серии предметов, составивших художественное визуальное единство, определившим целое направление в тиражных изделиях из хрусталя.

В практике мирового дизайна стилистические перемены в сфере производства массовых изделий отождествляются с именами выдающихся художников-дизайнеров или всемирно известных фирм. В Финляндии стиль бытового стекла связан с именами выдающихся художников — А. Аалто, Т. Виркkала, Т. Сарпанева (предприятие Иittала глас), в Австрии — Ц. Ридель, в Чехии — А. Матура, Р. Юрникл, Л. Олива, стекло и фарфор Германии — фирма «Розенталь», хрусталь Чехии и Франции — фирмы «Мозер» и «Баккара», фарфор Дании — Копенгагенская королевская мануфактура и художники — Г. Менер, А. Тролл и так далее. Незаурядные творческие личности, приглашаемые для разработки ассортимента, видели свою задачу в создании новой художественной линии, определяющей «фирменное лицо» предприятия на многие годы в условиях жесткой конкуренции. Так сложилось исторически, что определенные авторские приемы, технические находки закреплялись за тем или иным производством. На основе таких авторских инноваций создавался типологический



ряд стандартных предметов, периодически дополнявшийся новыми по назначению формами, позволяющий говорить о стилевой системе и ее художественных качествах. К такому ряду можно отнести многопредметный ансамбль «Савой» А. Аалто, коллекцию стекла «Iittala» (буква «I» стал фирменным знаком предприятия) Т. Сарпанева или широко известный комплект Тапио (Tapio) с разной емкостью рюмок и стаканов для разных напитков Т. Виркkала. Помимо технологических новшеств (одновременное выдувание тулова и ножки рюмки), Виркkала находит своеобразное декоративно-образное решение, придав рюмке форму бутона, при этом используя известный авторский прием — пузырек-капелька в толще массивной ножки, как точка воздуха и света. Работы названных художников неоднократно отмечались наградами международных промышленных триеннале в Милане, утверждая авторитет предприятия в мировой системе промышленного производства.

Важный аспект работы над промышленной формой связан с проблемой ансамбля. Воздействие бытового предмета заложено в цельном комплексе, в системе вещей. Именно сфера механизированного производства дает такие возможности. Например, весь ассортимент бытового финского стекла выглядит как единый большой сет, в котором разные по функциональному назначению предметы легко дополняют друг друга. Здесь можно вспомнить деятельность завода «Тарбеклаас» в Эстонии, изделия которого отличались высокой культурой комплексного решения столовой бытовой посуды. Простые конические, цилиндрические формы стаканов, фужеров, рюмок из бесцветного и дымчатого стекла стали постоянным признаком эстонского стекла, органично вошедшего в стиль всей предметной среды того времени. Совсем другой характер был присущ чешскому прессованному стеклу, с его целостностью форм, разнообразием пластических фактур поверхности, светотеневой моделировкой.

Особенно ярко авторский почерк заводского художника раскрывался в работе над серийными и малотиражными образцами. В сочетании исторически сложившихся традиций и поисков нового формировались художественные ориентиры в создании современного ассортимента, отличающего то или иное производство. В истории развития Гусевского хрустального завода всегда были сильны традиции гутной техники, то есть создания формы и ее обработки в горячем состоянии. Владимир Сергеевич Муратов, начавший свою деятельность на заводе в 1966 году, оценил в этой технике большие возможности для эксперимента с пласти-

ческими свойствами материала. Он убедился в этом, наблюдая за работой мастеров-стеклодувов Р. Чуканова, Н. Мягкова, выполнявших вариации в изготовлении фигурных сосудов-медведей, графинов с петухами, корзинок с фруктами и цветами. Обращение Муратова к анималистическому жанру было естественным и объяснимым. На первых порах он буквально учился у мастеров. Быстро, уверенно, темпераментно осваивал автор технические приемы, «поведение» капли стекла в рождении задуманной формы, новых тем и сюжетов. На ноте интуитивного понимания автора и мастеров исполнителей возникали сказочно-фантастичные образы: «Священный бык», «Бизон», «Архар», «Фараонка», «Жар-птица», «Змей Горыныч», «Павлин», «Лев», «Олень» (1966–1970). Скульптурная композиция «Владимирские кони» стала символом Владимирского края, с его знаменитыми рысаками. В этой композиции автор идет от естественной формы капли на стеклодувной трубке, преображая ее в упругую грудь коней, в лепную гриву, в пышный хвост. Декоративность достигается контрастным сочетанием бесцветного хрусталя с красным и золотистым. Скульптура прочно вошла в ассортимент завода и выпускалась на протяжении многих десятилетий.

Крупные объемы в сочетании с декоративным каскадом лепного узорочья, образное звучание цвета и его эмоциональная сила воздействия, контрасты гладкого и цветного стекла отличали уникальную скульптуру. Элементы лепного орнамента Муратов распространил на предметные формы — вазы, кружки, декоративные комплекты. Гутенские приемы — защипы, рюши, завитки, гребни — стали щедро применяться и другими художниками завода на таких формах посуды, как квасники, жбаны, штофы, богатырские кружки.

Через развитие декоративных форм посуды складывалась новая система формообразования в искусстве стекла, связанная, прежде всего, с эстетическим освоением пластических ценностей. Она проявилось особенно ярко в создании декоративных ансамблей — «Цветы Алтая», «Голубой Алтай», в которых предметная форма сочеталась со скульптурными деталями, а также чисто скульптурных ансамблей, рассчитанных на украшение интерьера, таких как «Синяя птица».

Таким образом, гутная пластика Муратова на Гусевском хрустальном заводе предстала как новое художественное явление в отечественном стекольном производстве и еще шире — в декоративном искусстве в 1960–1980-ые годы, привнеся авторский взгляд на принципы



формотворчества. Из коренного, узнаваемого произрастало новое, соотнесенное с эстетическим ощущением времени.

Творческая фигура Петра Васильевича Леонова занимает исключительное место в сфере художественного производства. С конца 1930-х годов он был художественным руководителем Дулёвского фарфорового завода. В 1930-е годы Леонов начинал с перевода мелких цветочных рисунков русских ситцев на фарфор (заметим, что очень недолго он работал на текстильной фабрике). Незатейливые узоры из луговых цветов и трав свободно располагались на округлых формах чайников, чашек, вазочек. Но уже в этих образцах, благодаря ярким цветным фонам, проступала повышенная декоративность орнамента. Одновременно Леонов создал несколько сервизов с геометрическим орнаментом, проявив интерес к фарфору авангарда, в то же время названиями работ — «Братишки». «Парижанка» — подчеркивал их образное начало. Заметим, что понятие орнамента применимо к работам Леонова условно и относится лишь к раннему периоду творчества. Художник никогда не тяготел к орнаменту как таковому. А его знакомство с русской иконой, живописью Б. Кустодиева обратило его дарование к свободной росписи. Неслучайно Леонов привлек на завод живописцев П.В. Кузнецова, П.П. Кончаловского, которые исполнили несколько работ.

Национальная тема стала стержневой в фарфоре мастера. Самой известной работой в его творчестве и в истории советского фарфора стал чайный сервиз «Русская красавица», созданный для выставки в Париже 1937 года и отмеченный Большой золотой медалью. Это был яркий пример чисто русского видения и решения мотива цветочного букета. Заметим, что и в последующие годы получение заводскими художниками наград и призов за образцы промышленного производства не было редкостью. В росписи предметов Леонов обратился к народной манере цветочной росписи, так называемой «агашке», но при этом придал ей новое живописное звучание. Пышные соцветья бутонов, заключенные в медальоны с золотой отводкой, сверкают на звучном, подобно драгоценной эмали, кобальтовом фоне. Свободный кистевой мазок, яркий локальный цвет, мажорный колорит, гармония цветовых контрастов, образно-ассоциативная роль цвета — все это образует понятие «леоновская система росписи». Сервиз «Русская красавица» по сей день живет в ассортименте Дулёвского завода.

Особым открытием Леонова стало использование золота, которое всегда играло оформительскую роль обводки, окаймления фарфо-

рового предмета, как цвета. В авторском решении еще одного шедевра Леонова — сервизе «Золотой олень» (1958, Гран-при и Золотая медаль «ЭКСПО-58» в Брюсселе) — золото входит в самую плоть материала, в стихию красок, звучит сказочно, фантастично. Леонов вспоминал, какое ошеломляющее впечатление произвела на него Эрмитажная коллекция скифского золота, открытая ему в свое время академиком И.О. Орбели. Мажорное мироощущение автора достигло максимального выражения в изображении золотого оленя, устремившегося в «золотое небо». Этот древний мотив небесного оленя в такой ликующей, фанфарной трактовке нес новые символы торжества, радости, победы. В росписи цветов и деталей, в общей гамме желтого, зеленого, пурпурного также вспыхивают блики золота. Интересно отметить, что Пётр Васильевич в то же время поддержал «белую линию» в фарфоре, провозглашенную в 1960-е, когда возобладал стиль утилитарности и функциональности. В его заводском кабинете на рабочем столе можно было видеть белый лист бумаги и стоящую на нем белую, без декора, кружку, которой он пользовался. Строгую простоту отличал и контурный рисунок его золотого оленя.

С появлением декоративных ансамблей усиливается работа над крупной предметной формой, меняется привычное представление об объемах чайной и обеденной посуды. В декоративном комплекте «Розовая птица» (1959) роспись трансформируется в крупный живописный мазок, обретает полупрозрачность, богатство нежных цветовых нюансов на белой поверхности фарфора. Комплект «Суздаль» Леонов писал как мечту о старинном городе, который он увидел позднее, спустя два года. Он задумал его как песню, как нарядно одетую русскую девушку. Отсюда — мотив платка, накинутого на плавные предметные формы, розовые, голубые розы на фоне горящей киновари, зеленая кайма-рама, золото на краях чашки — все смело, неожиданно, напористо, напряженно, порывисто.

Оставив в стороне посудные формы, Леонов создает серии, циклы, самый многопредметный среди которых — «Русь» (1966–1968), в него вошли комплекты и серия штофов и сосудов в количестве 116 форм. Некоторые предметы из этой серии выпускались небольшим тиражом, расширив общепринятую картину чайного и столового ассортимента завода. Здесь же можно назвать многопредметный декоративный ансамбль посуды «Русская сюита» — своеобразная импровизация на тему русского застолья, обращение к исконно русским формам штофа, бочонка, фляги, к яркой росписи с мотивами орнамента народной игрушки, геральдики



древнерусских городов, с затейливыми надписями. Леонов писал без эскизов, набело, размашисто, в технике a la prima (комплекты «Кованый», «Ноктюрн»). Никаких ограничений в композиционных построениях, азарт, интуиция, магическая сила увлеченности, одержимость, познание и открытие тайны — так можно охарактеризовать созидательный процесс. Эта любовь к размашистой росписи восходила к воспоминаниям детства, проведенного на Кубани. Пётр Васильевич вспоминал об этом так: «Казацкие белые хаты с цветными ставнями, а внутри них — земляные полы, мазаные охристо-коричневой глиной с «доливками», то есть белыми разводами на полу. Эти “доливки” зажгли любовь к сильной размашистой росписи, выплёскивавшейся из самого сердца» [1]. Фарфор Леонова — явление абсолютно уникальное, чисто русское. Яркий авторский почерк не вписывается в какие-либо стилистические рамки. Но несомненны его фольклорные истоки, близость, родство с национальным характером свободной кистевой росписи. Творчество большого художника нерасторжимо с понятием «дулёвский фарфор».

Совершенно другим видится авторский фарфор Владимира Михайловича Городецкого, работавшего на Ленинградском фарфоровом заводе имени М.В. Ломоносова (сегодня Императорский фарфоровый завод), расцвет творчества которого пришелся на 1960–1980-е годы. Леонов и Городецкий хорошо знали и ценили творчество друг друга, сознавая, как по-разному можно использовать возможности фарфора. Городецкий работал в технике подглазурной кобальтовой росписи и использовал все ее цветовые нюансы. Фантастическая декоративность и пышное цветение нашли отражение в постоянных и любимых темах-лейтмотивах — «Птицы» и «Большой цветок». Городецкий создал своеобразную иконографию в изображении избранных им мотивов. Птица у Городецкого особая. Автор создавал ее как символ радости, совершенства красоты природного мира. Каноническим было изображение птицы: могучая грудь, распластанные крылья, огромный веерообразный хвост и маленькая головка с пышным хохолком. Техника подглазурной росписи во всем богатстве открывала все нюансы кобальтовой росписи. Иногда автор прибегал к оливковым или коричневатым фонам, но царственным оставался звонкий синий.

Сервиз «Цветущий кобальт» (1967), декоративный ансамбль «Сюита в голубых тонах» (1974) стали программными произведениями, в которых мастер представил высокую культуру живописно-орнаментального письма и совершенство пластической предметной формы. Изо-

бражения птиц, растительно-орнаментальные мотивы густо заполняли поверхности ваз, блюд, рельефов. Геометрический строй рождался из многочисленных рисунков, набросков Городецкого, сохранившихся в десятках альбомов. Они отличались виртуозностью линий, завитков, сложными, как в ручном плетении кружев переплетениями. Очевидно художественное родство в написании птиц с их изображениями народными мастерами в росписи по дереву, в каменной резьбе, в изразцах. «Метод работы художника тоже подобен народному творчеству. Он обычно не делает точного эскиза, размечая на предмете лишь основные пятна рисунка, а пишет по фарфору кистью сразу, “от руки”, без поправок, начинает с любого места и никогда не ошибается при этом» [2]. Такая работа без эскизов, сразу по сырому черепку вызывала удивление и восторг мастеров Мейсенской фарфоровой фабрики, куда был приглашен в 1973 году Владимир Михайлович (случай сам по себе исключительный).

При всем мироощущении фольклорного начала личностное видение автора было далеко от какой-либо стилизации. В фарфоре Городецкого оно преломляется с позиции высокой культуры классического искусства Петербурга со всей мерой строгости и изысканного вкуса. Именно в такой тональности созданы вазы Городецкого, с их четкой архитектоникой форм, простотой и торжественностью силуэтов. Предельно выверенные по пропорциям, плавные по очертаниям, они представляли собой разные «образные» типы форм — «Античная», «Русская», «Северная», «Народная», «Славянская». На вазах расцветает так названный автором «Большой цветок» (форма «Былина», 1968) во всей красоте пышного укрупненного орнамента. Очерченные сочными синими контурами крупные листья и многолепестковый цветок затканы тщательно прочерченным узором из сеток, спиральных завитков, точечных и овоидных элементов, образуя плотную орнаментальную фактуру. Формы словно произрастают, проявляются из росписи. То же можно сказать о вазе «Русский орнамент» (1967), отметив более геометрический характер орнаментальной росписи и типичную для автора многоярусную композицию. Вазы Городецкого — это особое понятие в искусстве фарфора. Они отличаются особой декоративностью, где «каждый кусок поверхности ценен своим узором, как в старом фламандском гобелене. Их хочется подолгу рассматривать, наслаждаться красотой узора, синью кобальта. Длительное эстетическое воздействие фарфора Городецкого — это то редкое качество, по которому отличают подлинные художественные ценности» [3].



Блюда, тарелки Городецкий расписывал циклами, из них можно было составить целые фризы. Они выпускались в массовом производстве и являлись любимыми предметами украшения интерьеров и предметами собирательства. Тематика их была самая разнообразная — от цветов в вазонах, натюрмортов, птиц до самоваров и корабликов. Ассоциации с образцами голландского фарфора или впечатления от виденных изразцов в оформлении интерьеров Петровского времени вызывали у обладателей фарфора Городецкого чувство приобщения к настоящему искусству. Особый узнаваемый декоративный стиль при всей доступности массового образца нес в себе черты уникальности. Они определили целую стилистическую линию завода в производстве малотиражных и массовых изделий. Важно отметить, что серийные или выставочные произведения автора и многотиражные изделия находились в одной и той же шкале художественных ценностей.

Городецкий обращался и к керамике. Он создал вазы, рельефы, декоративные панно, работал с глазурями, эмалями, добиваясь пастозных живописных фактур. Готовясь к Международной выставке керамики в Женеве, он считал важным подчеркнуть национальные черты и особенности народной керамики.

Вспомнив творчество ярких художников, теперь уже, с позиции времени, можно сказать, классиков декоративно-прикладного искусства, мы со всей очевидностью убеждаемся в том, что их деятельность, регламентированная требованиями производства, всегда определяла художественный вектор его развития, соотносилась с основными творческими процессами в декоративном искусстве, а еще шире — с эстетическими веяниями времени.

Нужно ли говорить об исторически необходимой постановке проблемы «художник и производство»? В настоящее время многие вопросы остаются прежними: что может и должен сделать художник промышленности сегодня, как он может влиять на деятельность предприятия. В производственной практике в стекольной отрасли остается тот же технический инструментарий в выпуске изделий ручного труда, те же станки и приспособления для гравировки и алмазной грани. Наиболее радикально обновляются техническое оборудование и механизированное производство. Новая эстетика меняет понимание сущности освоения техники.

Конечно, главным остается вопрос о личностном, индивидуальном в потоке массового, согласующегося с эстетическими нормами времени. Вопрос художественного качества вещи в условиях ее массового изготовления всегда волновал больших художников. В работе Н.М. Суе-

тина над фарфором отмечалось, что «художник как бы наглядно демонстрирует принцип: от искусства — к функции, к форме, к утилитарному назначению, а не наоборот» [4].

Стиль и образ предмета так или иначе несут в себе отпечаток личности художника. Насколько в создании утилитарных бытовых предметов возможна свобода творческого выражения? Думается, что эта возможность заключена в проблеме качества, заключающего в себе сочетание художественного и технического начал, рождающего новый современный предмет высокого искусства.

В поисках авторского решения художник всегда опирался на материал, его свойства, качество и способы работы с ним. В историческом развитии декоративного искусства материал во многом определял стиль времени, стиль эпохи. Сейчас он перестал быть главной заданной величиной, хотя «авторский разговор с ним» является непременным условием творческого процесса. Художник думает и творит в своем времени и пространстве, ощущая его эстетические установки, учитывая быструю смену вкусов, насыщенность предметной среды, а также новый уровень технического эксперимента, экономическое состояние производств, высокую конкуренцию. Конструктивно-пространственные принципы становятся основными в формообразовании изделий. Например, петербургский художник И. Томский предложил идею «модульного производства» декоративных изделий, когда все детали, выполненные механизированным способом, могут использоваться в любой конфигурации, согласно воле автора. Это обеспечивает тираж, невысокую стоимость. А главное — разнообразие массовой продукции. Эстетическое обновление традиционных методов и технических приемов становится сегодня одним из главных условий в поисках авторского стиля — как в условиях производства, так и в свободном творчестве современного художника.

Так по-разному, в разных видах массового и серийного заводского производства изделий из стекла и фарфора проявлялись яркие творческие личности, создавая стиль, открывая новые горизонты художественного и технического совершенства. И всегда сочетание художественных, технических, экономических и социальных требований были и остаются непременным условием в деятельности художника.



**Примечания:**

**1.** *Казакова Л.В.* Фарфор Петра Леонова // Искусство в современном мире. Выпуск 3. — М., 2009. — С. 98.

**2.** *Крамаренко Л.Г.* В. Городецкий. — Л., 1976. — С. 12.

**3.** *Казакова Л.В.* Голубая сюита. В.М. Городецкий // Советское декоративное искусство. 5. — М., 1982. — С. 261.

**4.** *Жадова Л.А.* О фарфоре Суетина // Советское декоративное искусство. 73/74. — М., 1975. — С. 213.