А.В. СЕРОВА
Кандидат искусствоведения. Художник, руководитель художественных проектов, член МСХ, СХР, ТСХР
e-mail: artprospect@yandex.ru

A.V. SEROVA
PhD in Art Criticism. Artist, Art project manager, Member of IAA AIAP UNESCO, IFA
e-mail: artprospect@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_2_100_110

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКЕ РОССИИ

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN MODERN AUTHOR'S CERAMICS OF RUSSIA

В статье поднимаются проблемы развития отечественного декоративного искусства в целом и современной российской авторской керамики последних трех десятилетий в условиях формирования свободного рынка искусств, изме-нений в художественном образовании и магистральных направлений в сфере искусства, отношений в модели «Художник — исполнительское мастерство — материал — технологии». Анализируются творческий опыт и наследие периода расцвета отечественной художественной керамики 70–80 гг. XX в. на примере Московской, Ленинградской и Сибирской школ.

The article raises problems of the development of decorative art in general and modern Russian author's ceramics of the last 30 years are raised in the context of the formation of a free market for the arts, changes in art education and the main trends in the field of art, relations in the model «Artist — performing arts — material — technology». Analysis of the creative experience and legacy of the heyday of domestic artistic ceramics in the 70–80s. 20th century on the example of the Moscow, Le-ningrad and Siberian schools.

Ключевые слова: керамика, синтез искусств, новации в керамике, традиции, технологии, развитие керамики XX века, В. Космачев, В. Малолетков, М. Копылков, Л. Сошинская, В. Горислав-цев, С. Ануфриев, Г. Визель, керамика 70–80-х гг.
Keywords: ceramics, synthesis of arts, innovations in ceramics, traditions, technologies, development of ceramics of the 20th century, V. Kosmachev, V. Maloletkov, M. Kopylkov, L. Soshinskaya, V. Gorislavtsev, S. Anufriev, G Wiesel, ceramics of the 70–80s.

Отсутствие ясной и точной формулировки — предвестник кризиса искусства. Еще Фукидид говорил: «Там, где обычные слова теряют смысл и значения, начинается общий кризис». Мы живем в период всеобщей ярмарки дилетантского искусства, изощренного и всеядного, порожденного ложными устремлениями и питаемого духом коммерции. Поиск ясности и простоты заменили бессмыслица, пошлость и дурновкусие. Мы теряем свой художественный уровень и делаем это с восторженной дикостью, недостойной цивилизованного народа. Взамен же получаем лишь сомнительные ценности псевдоискусства. Виноват в этом и художник, который пренебрегает своими принципами и профессионализмом. «Свято место пусто не бывает» — его занял воинствующий любитель. Но основная причина упадка искусства в том, что общество отрек-лось от художника, уничтожило его социальную и просветительскую функцию. Художник так и не стал частью технического прогресса, кроме как в утилитарно-прикладном смысле.

Малолетков В. Рисунки из дневника (М., 2005. С. 4).

История вопроса

Спустя тридцать два года с момента изменения государственного устройства нашей страны можно утверждать, что для российской художественной культуры 90-х гг. XX — 20-х гг. XXI в. характерны заметные перемены в определении важных творческих приоритетов искусства, его магистральных направлений, критериев и художественных оценок. Вместе с тем, это было время активного внедрения в Россию современного рынка изобразительного искусства «contemporary art», бывшего основной доминантой в европейской практике. Однако в течение первого двадцатилетия XXI в. со всей очевидностью перед зрителем по-новому предстали высокие творческие достижения в области ху-дожественной культуры 70–80-х годов советского периода. Наглядным приме-ром по-

служила большая экспозиция «Основные элементы», представленная в Государственном музее-заповеднике «Царицыно»: именно в декоративном ис-кусстве, как в лакмусовой бумажке, проявились серьезные достоинства прежней системы академического художественного образования и полноценной гармонии в творческой модели «Художник — исполнительское мастерство — материал — технологии».

Декоративное искусство России нередко находилось на стыке разных поисков и различных художественных направлений. Его социально-общественная значимость всегда была связана с особенностями общественного уклада страны, производства эстетически ценных, художественных произведений, наполняющих органическую среду обитания человека. С другой стороны, в нем создаются полноценные объекты эстетического мировосприятия, которые определяют современные тенденции развития искусства. Авторская керамика — одно из основных направлений в современном декоративном искусстве России. В этом древнейшем на земле художественном материале начало 70-х гг. XX в. было ознаменовано активным процессом соединения (синтеза) разных художественных материалов и видов искусства. Известно, что керамика была связана с древними ритуалами, символика и земная первооснова этого самого «земного» материала намного глубже, чем теоретическое определение «декоративно-прикладной жанр искусства», с его калейдоскопом разных творческих направлений. Глубоко трансформированные и переработанные 70–80-х гг. XX в. художниками Москвы и Ленинграда, традиционные керамические формы стали невольно отражать в объемно-цветовых решениях совершенно новые пластические и философские идеи, мысли, ассоциации, аллегории и фантазии. Органическое соединение насыщенного цвета с полноценной пластической формой, пространства с символикой и метафоричностью содержания, традиционная красота, конструктивность и дешевизна материала определили важное место архитектурно-художественной керамики последней трети XX в. Этому, несомненно, предшествовал краткий взлет данного вида творчества в эпоху «модерн» (modern style), творчество гениального М. Врубеля. Затем были эксперименты В. Татлина, С. Чехонина, А. Щекатихиной-Потоцкой и других по вне-дрению в массовое производство русского агитационного фарфора 20-х гг.

В 30–40-е гг. XX в. интерес к керамическому производству в России наблюдался исключительно в бытовом ключе, надо было быстро насытить потребность людей в качественной и недорогой продукции. По словам

известного знатока русского декоративного искусства А.Б. Салтыкова, «керамические предприятия Художественного фонда Союза художников СССР стремятся выйти за пределы этого круга, обеспечить более полное овладение всеми видами керамической техники. Основу технологии этих предприятий составляют майолика, терракота, каменный товар, применение ангобов, кристаллических, потёчных и матовых глазурей, сочетание различных техник, освоение возможно более широкого круга ручных и механических приёмов керамического произ-водства. После войны кадры художников пополнились новыми именами (И. Ефимов и Д. Горлов, И. Фрих-Хар, П. Кожин). За 25 лет эти творческие силы обновили советский художественный фарфор и фаянс, создав большое количество росписей и декоративных статуэток самых разных манер, почерков, сюжетов» [6, с. 1–9].

Активный творческий прорыв от тиражного керамического художествен-ного производства к уникальной авторской керамике произошел в начале 70-х гг. XX в. На смену традиционным декоративным формам с активным функцио-нальным назначением приходит совершенно новый подход художников к соз-данию камерной и монументальной керамической пластики. Ведущие мастера этого совершенно нового направления в декоративном искусстве бережно со-хранили отношение к древнему материалу, построенное на синтезе различных форм, несущее мощный творческий импульс и самостоятельную художествен-ную ценность. «К началу 70-х годов потребность в массовом недорогом искус-стве была более или менее удовлетворена. Тиражный эстамп как украшение за-метно отошел на второй план, наступало время керамики» [1, с. 3–4]. В лабора-торных изысканиях происходил поиск новых художественных средств. Этот активный процесс усложнения повлек за собой стирание границ между основ-ными видами изобразительных искусств. Новое синтетическое направление проявилось в керамике, которая сохранила родовые качества и свойства деко-ратив-ного искусства, с повышенным интересом обратилась не только к близкой ей скульптуре, но и к живописи, графике, порой даже к оформительскому ис-кусству [1, с. 3–4]. К этому моменту окончательно сформировались московская и ленинградские художественные школы керамики.

Московская школа керамики. Основы творческого метода

Это самобытное направление отечественной школы керамики сформиро-валось в 70-е гг. на базе МВХПУ (б. Строгановское), которое по праву стало продолжателем лучших художественных традиций керами-



Рис. 1. В. Малолетков. «Рождение моря». Палеонтологический музей РАН. 80-е гг.



Рис. 2. В. Малолетков. «В. Татлин». 2017. Фаянс, роспись

ческом наследии прошлых эпох. Московская направление открыло миру совершенно новое синтетическое восприятие древней керамики как отдельного совершенно самостоятельного вида художественного творчества, стоящего на острие современного искусства и по сей день. В нем органично соединились цвет форма, графика и пространство, дополненные глубоким содержанием. Синтез скульптуры, живописи и традиционного керамического материала в итоге породил новые монументальные формы выражения в отечественной архитектуре XX в. Ярким примером этого стал грандиозный, не имеющий аналогов в мировой практике, ансамбль Палеонтологического музея РАН в Москве (архитекторы: Ю. Платонов, В. Коган; художники: А. Белашов, В. Малолетков. М. Пологова, М. Шаховская-Фаворская, О. Малышева, С. Казанский (ил. 1).

Ведущих представителей московской авторской керамики отличают по-становка неординарных пространственных задач, совмещение перспективного сокращения с цветовым решением и изображение объемных фигур с плоскост-ным изображением [4, с. 71]. Основными представителями московской автор-ской керамики стали В. Космачев, Л. Сошинская, В. Малолетков, В. Петров, И. Афанасьева, М. Фаворская и С. Мальян.

Ленинградская школа керамики. Основы творческого метода

Активной творческой атмосферой начала 70-х гг. XX в. была отмечена работа кафедры художественного стекла и керамики ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, которая определила становление Ленинградской школы отече-

ственной керамики. Почерк ленинградских мастеров определяли архитектоника формы и конструктивность мышления. Известные архитекторы — профессора Б. Смирнов, В. Марков и В. Васильковский — формировали новую культуру мышления у своих учеников, нацеливая их на художественные поиски. Отличительной чертой ленинградских мастеров стала моделировка из керамического пласта, который подвергался в мягком состоянии активной трансформации скульптурной формы в керамической глине. Сложная система построения композиции изначально предполагала выставочный характер работы и приверженность архитектоническому построению форм.





Рис. 3. В. Гориславцев. «Автопортрет». 1986. Шамот, соли, эм., глазури
Рис. 4. М. Копылков. «Мария». 1981. Шамот, соли, глазури

Важную роль в формировании ленинградской керамики сыграла созданная в 1976 г. творческая группа «Одна композиция». Ее основу составили В. Ва-сильковский, В. Гориславцев, А. Гущин, Н. Гущина, А. Громов, А. Задорин, М. Копылков, Н. Кочнева, О. Некрасова-Коратеева, Н. Ротанова, Е. Рудина, Н. Са-винова, В. Цыганков, Л. Солодков, В. Цивин [4, с. 60–61]. Они выявили новые эстетические качества материала, архитектонику пластической формы и новое содержание авторских произведений (ил. 3, 4). Активная творческая практика группы «Одна композиция» оказала заметное влияние на развитие отечествен-ного искусства 70–90-х гг. прошлого века.

Декоративная керамика Сибири (красноярская школа керамики)

Завершающий этап расцвета керамики России советского периода приходится на конец 80-х гг. XX в. В это время на базе Красноярского государственного художественного института (КГХИ) сложилась самобытная школа керамики, определенная богатым своеобразием культурного наследия этого региона России. Самостоятельные тенденции в формообразовании керамики Сибири выявил арт-проект «Дар Прометея». В начале 90-х гг. был создан крупный центр производства керамики «Ту-

рина гора» (Барнаул, Алтайский край). В работах ведущих художников Сибири — С. Ануфриева, Г. Визель, О. Рябовола, В. Ильичева, Л. и С. Назаровых, В. и О. Никишиных, Е. Скурихина, В. Москвитина, Т. Матвейчука — чувствуется синтетическое понимание картины мира, соотношение творческих работ с окружающим пространством, новаторское ис-пользование разных материалов (ил. 5). Все это идет от корневого понимания традиционных основ, а высокое художественное чутье позволяет уйти от «эт-нографизма» в сторону решения современных проблем формообразования в ке-рамике [4, с. 80].



Рис. 5. С. Ануфриев. «Три шамана». 1989. Глина, соли, ангобы

В панораме российской авторской керамики XX–XXI вв. более полувека особое место занимает творчество известного московского художника Валерия Малолеткова (ил. 2), успешно работающего в области монументально-декоративного искусства, книжной и станковой графики, теории современного искусства, во многом реформатора, опередившего свое время. Труды В.А. Ма-лолеткова посвящены становлению и развитию российской керамики, их отличает своеобразный взгляд автора на проблемы развития декоративного искусства в синтезе с лучшими мировыми достижениями этой творческой сферы. Уникальной творческо-научной антологией развития мировой и отечественной керамики стала монография этого мастера «Современная керамика мира» (творческий опыт последней трети XX — начала XXI века). В начале 70-х гг. Малолетков вошел в отечественное искусство как сторонник постоянных творческих новаций в сфере синтетического развития, глубокого содержания и высокого мастерства в современной монументально-декоративной керамике России. Его новаторский подход определил собственное место авторской керамики в современном искусстве — ее многополярность, уникальные пластические и цветовые возможности монументальной керамики в архитектуре. Актуальность этого направления современного искусства убедительно подтверждена синтезом различных художественных материалов, творческой глубиной и эмоциональной наполненностью его произведений.

Богатый творческий, теоретический и педагогический опыт этого самобытного, творчески мыслящего представителя современного российского искусства способствует восприятию его монументальной керамики как самоценного вида творчества, построенного на синтезе разных видов искусства и материалов, высокого художественного духа и мастерства, постоянного расширения творческой палитры и углубления образно-художественной системы. Практика осмысления традиций и форм декоративного искусства базируется на высоком художественном уровне художника. «Декоративная керамика России заметно выделяется на мировой арене своей гуманистической направленностью. В произведениях российских художников-керамистов эмоциональная и образная сторона доминирует над формальной. Главной идеей творчества художников является обращение к человеку, воздействие на его душу с помощью эстетических категорий искусства» [4, с. 204].

Анализ современной ситуации

В течение последнего тридцатилетия изобразительное искусство России властно и неуклонно ориентировали на его коммерческую составляющую. Под лозунгом всеобщих идеологических перемен постепенно и последовательно выхолащивался высокий дух Творчества, профессионального Мастерства и все достижения предыдущих этапов развития отечественной изобразительной культуры. Ситуация непростого ныне времени для творческого человека не предвещает существенных изменений. Рынок искусства в западном варианте с прозрачной стоимостью и художественным качеством работ, как правило, коммерческого толка, в России так и не возник, в силу конкретных экономическо-политических и социальных причин. Конечно, высококачественный коммерческий арт-рынок в современной России должен существовать при сохранении лучших национальных особенностей отечественной ментальности. Но встроить в его несовершенную модель произведения высокого национального духа и самосознания, чудом сохраненного, которые сложно подогнать под коммерческую составляющую невозможно. К сожалению, почти утрачены критерии оценки художественного произведения, надежный инструментарий, которыми прежде были Художественные советы, состоявшие из высокопрофессиональных мастеров отсутствует. Другого, более совершенного и современного механизма регулирования сложных художественно-производственных и технологиче-

ских процессов за прошедших тридцать лет в нашем искусстве не возникло. К счастью, за прошедшие три десятилетия мы сохранили нашу школу. Пусть в усеченном масштабе, еще присутствуют корневые академические программы обучения, талант опытных педагогов, не потерявших былое творческое наследие.

В сегодняшнем творческом сознании отложилась прежде увлекательное очарование западным искусством, мы восприняли лучшие его творческие нова-ции (в основном, технического характера) и научились отделять в нем «зерна от плевел». Во многом нынешнее безвременье аналогично началу XX в., когда, по словам талантливого самородка и выдающегося мастера-технолога и сподвижника М. Врубеля в возрождении русской архитектурно-художественной керамики П. Ваулина, «толчком к перемене направления стала привезенная Копенгагена и пожертвованная в 1899 г. Государыней Императрицей ваза из люстра. Началось увлечение идеей металлических люстров, которое увенчалось успехом» [2, с. 207]. Следует напомнить, что гениальный Врубель, прекрасно владевший рисунком, живописью и скульптурой, графические эскизы своих керамических произведений сам воплощал в глине. Но при этом он не был знаком с технологией цветовой росписи и, тем более, обжига керамических материалов. Сам Врубель так отзывался об изучении сложной технологической составляющей в авторской керамики: «В этой области специалисту надо потрудиться; остальное все сделано уже за меня, только выбирай» [3, с. 77]. И если бы не работал в Абрамцево выдающийся русский технолог Петр Ваулин, спустя сто тридцать лет скульптурные полихромные произведения Врубеля не обладали бы изумительным многоцветьем декора, который и ныне потрясает даже иску-шенных профессиональных художников.

Актуальность

Практика последних лет в области декоративного искусства и особенно в авторской керамике обнажила ряд глобальных проблем в области стратегического развития изобразительного и монументально-декоративного искусства. Во все времена, при совершенно различных политических системах оно играло огромную роль в эстетическом воспитании общества, формировании высокодуховной художественной атмосферы и улучшении среды обитания. Эта цель, несомненно, базировалась на высшем художественно-промышленном образовании и серьез-

ной творческо-производственной базе (Гжельский керамический завод, ЭТПК «Воронцово»), обеспечивающих реализацию в керамике крупных государственных проектов, и активной творческой деятельности многих профессиональных художников. Главным критерием художественного произведения в 70–80-е гг. прошлого столетия было гармоничное соотношение высокого исполнительского мастерства, новых творческих идей, совершенной пластической формы, освобожденной от обременения функциональной нагрузки. «Долгий путь, пройденный мировой декоративной керамикой, — это путь эволюции от функционального сосуда до сложных философских, фигуративных, абстрактных композиций, арт-объектов, инсталляций, несущих в себе высокий художественный образ и современность мышления» [4, с. 20]. Важнейшим аспектом успешного профессионального процесса в декоративном искусстве является наличие органического единства творческого духа художника, высокого мастерства и знания технологий обработки материала. В своих критических статьях об искусстве известный французский писатель Эмиль Золя, определяя суть художественного произведения, в первую очередь рассматривал ее через индивидуальность художника: «И на вопрос, что есть художественное произведение, отвечаю так: это кусок действительности, увиденный сквозь темперамент» [7, с. 5]. Декоративное искусство более станковых форм синтетически связано творческими отношениями личность художника-технология, и это яв-ляется порой ахиллесовой пятой этого единства.

Экономическая ситуация последних тридцати лет привела к потере высоких творческих устремлений и критериев, отсутствию крупных государственных проектов в области синтеза монументального искусства и современной среды обитания человека. Это способствовало тому, что развитие декоративного искусства пошло по пути решения поверхностных, сугубо формальных технологических задач. Эта сторона искусства, по сути, стала единственной производственной целью, почти полностью подменяющей полноценное художественное творчество.

Выводы

Совершенно очевидно, что на данном этапе назрела потребность не столько в разработке новых технологических методов и ремесленных приемов изготовления художественного продукта, сколько в высокопрофессиональной теории и практике, построенных на глубоком, а

не поверхностно-стилизованном переосмыслении синтетических основ подлинного большого искусства и лучших народных традиций. Это позволит заново переосмыслить и вернуться к проверенной большим опытом и профессиональными художественными достижениями творческой линии развития современного декоративного искусства России. Но главное — сформулировать его новую эстетическую и практическую модель. Процесс этот требует решительных изменений в ны-нешнем отношении государства к общественным творческим организациям, восстановления нормальных условий творческого труда и высокого положения художника в отечественном обществе и создания новых культурных ценностей во имя дальнейшего развития уникального монументально-декоративного изо-бразительного искусства России.

Список литературы:

1. *Васютинская Е.* Валерий Малолетков. Декоративная пластика. — Москва: Советский художник, 1981. — С. 3–4.

2. *Ваулин П.* О положении керамического производства в России // Зодчий. — 1897. — № 20. — С. 207.

3. *Врубель М.* Переписка. Воспоминания о художнике. — Ленинград-Москва: Искусство, 1963. — С.77.

4. *Малолетков В.* Современная керамика мира. — Москва, 2010. — С. 68–204.

5. *Малолетков В.* Рисунки из дневника. — Москва, 2005. — С. 4.

6. *Салтыков А.* Пути развития советской керамики // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 7. — С. 1–9.

7. *Золя Э.* Собрание сочинений: в 26 т.— Москва: Художественная литература, 1966.— Т.24. Из сборника: Что мне ненавистно. Прудон и Курбе. — С. 5.