А.О. КОТЛОМАНОВ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: kotlomanov@yandex.ru

A.O. KOTLOMANOV
Ph.D. in the History of Arts, Professor of the Department of Social Sciences and History of Arts of St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: kotlomanov@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_203_213

ФЕНОМЕН ЛЕНИНГРАДСКОЙ «ШКОЛЫ» ЛИТОГРАФИИ: ФАКТОР ИДЕНТИЧНОСТИ И АСПЕКТЫ ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

THE PHENOMENON OF THE LENINGRAD "SCHOOL" OF LITHOGRAPHY: THE IDENTITY FACTOR AND ASPECTS OF LOCAL TRADITION

В связи с актуализацией вопроса о специфике петербургской печатной графики, предлагаем вновь обратиться к теме ленинградской «школы» литографии, что, в основном, связано с деятельностью экспериментальной мастерской Союза художников. В контексте поиска идентичности локальной традиции анализируются аспекты теоретической трактовки данного феномена, в основном, высказанные в позднесоветский период и в новейшее время.

In connection with the actualization of the question of the specifics of St. Petersburg printed graphics, we propose to return once again to the topic of the Leningrad "school" of lithography, which is mainly associated with the activities of the experimental workshop of the Union of Artists. in the context of the search for the identity of the local tradition, aspects of the theoretical interpretation of this phenomenon, mainly expressed in the late Soviet period and in modern times, are analyzed.

Ключевые слова: литография, эстамп, печатная графика, советская графика, искусство Ленинграда.
Keywords: lithography, printmaking, printed graphics, Soviet graphics, Leningrad art.

Поводом для настоящей публикации стали некоторые события, которые вновь актуализировали дискуссию об идентичности нашего искусства. Во-первых, это выставка «Случайный тираж», прошедшая в петербургской «К-Галерее» (2024), во-вторых — выход в свет книги коллекционера и исследователя, энтузиаста ленинградской «школы» литографии Николая Кононихина «Петербург в XXI году. От Добужинского до наших дней» (2025) [5]. И в том, и в другом случае это были попытки актуализации ленинградской — петербургской традиции. Так, в галерейной экспозиции малоизвестные молодые художники выставлялись рядом с произведениями мастеров 1960–1980-х гг., а в контексте издательского проекта представители современного искусства вспоминали о легендарных литографских альбомах начала 1920-х гг., о жанре городского пейзажа, особенно характерного в своем графическом отображении.

Заметим, что фактор идентичности в данном контексте связан с представлением о том, что русская графика своим происхождением обязана Петербургу. Об этом часто говорили в 1920–1930-е гг., подчеркивая значение «Мира искусства» [14, с. 51], и в дальнейшем эта точка зрения, в общем, сохранялась. Однако в те же годы теоретически определялась и значимость Москвы относительно новой истории графики, уже советского периода. Так, следуя этой логике, Петербургу присуща некая особая графичность (выраженная, прежде всего, в рисунке, линеарности и контрастно-тоновых сопоставлениях), а Москве — более «материальный и технический подход» [15, с. 201].

Как бы то ни было, но графика стала неотъемлемой составляющей петербургского мифа, в создании и культивировании которого действительно большая заслуга «Мира искусства», а также мастеров, близких мирискусникам по духу и образу мышления. Вопрос в том, насколько эти традиции сохранялись в дальнейшем и в какой степени в ленинградском/петербургском искусстве второй половины XX — начала XXI в. проявляется фактор преемственности, генетической связи с творчеством предшественников.

Противоречия в нашем представлении о традиции ленинградской/петербургской графики возникают, когда мы видим (например, на

вышеупомянутой выставке 2024 г.) диапазон произведений относительно молодых авторов, которые уже не связаны с какими-либо локальными «нарративами», будучи образчиками некоего глобального «мейнстрима», но которые, тем не менее, выставляются рядом с произведениями музейного уровня, чьи авторы, безусловно, вошли в историю и, соответственно, стали частью традиции.

Напомним, — речь идет о таком явлении, как ленинградская «школа» литографии, которая представляет собой особую часть петербургского мифа, обращенного к искусству графики.

Если провести экскурс в историю по поводу русской литографии в целом, то мы увидим, что в XIX столетии ее привязка к локальной традиции вряд ли была актуальной, да и тогда не было принято говорить о художественных особенностях городской мифологии. Хотя, благодаря известным литературным произведениям (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский и др.), она уже создавалась. Затем, уже после революции, в Петербурге (Петрограде) выходят факсимильные издания, которые утверждают особенный (в его характерном графическом, контрастном, линейном и тональном звучании) художественный образ города. Вспомним работы А.Н. Бенуа (иллюстрации к «Медному всаднику», 1922), М.В. Добужинского (альбом литографий «Петербург в двадцать первом году», 1923), А.П. Остроумовой-Лебедевой (альбом автолитографий «Петербург», 1922).

Так, городской ландшафт вступает в синтез с графическими средствами выражения: «При сохраняющихся принципиальных различиях, определяющих кредо тех или иных направлений и художественных систем, главным видится очерчивание некоего куста петербургской идентичности, то, как одно прорастает в другом <…> именно в 1920–1930-е годы, в эпоху позднего авангарда, происходит некая кристаллизация языка графической культуры Петербурга» [4, с. 9]. Это — то, что напрямую предшествует рождению мифа ленинградской «школы» литографии, — начинается примерно сто лет тому назад и затем «легитимируется» путем создания в 1933 г. в Союзе художников мастерской печатной графики, известной также под названием «ЭЛМ ЛОСХ» (Экспериментальная литографская мастерская Ленинградского отделения Союза художников). Мастерская, в которой активно работали члены графической секции ЛОСХа, занималась не только литографией, но именно эта техника в то время (1930–1960-е) в большей степени подходила для инновации художественного подхода в массовой тиражной печати. Таким образом, это имен-

но ленинградское явление, напрямую связанное с реалиями советского периода: «Ленинградская экспериментальная графическая мастерская стала едва ли не единственной "экологической нишей" для художников, восприимчивых к новому, ищущих» [8, с. 4]. Также заметим, что относительно феномена ленинградской «школы» литографского эстампа речь, прежде всего, идет о цветной печати, о выявлении и акцентировании в ней колористических возможностей эстампа.

Научное изучение ленинградской литографии начинается в 1980 е гг., в последний период работы литографской мастерской Союза художников (в 1960–1980-е гг. в составе Цеха эстампов Комбината графического искусства Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР (КГИ ЛОХФ РСФСР)). Помимо отдельных публикаций [6; 9], это отобразилось и в музейно-экспозиционной деятельности, флагманом которой был Русский музей, где, в частности, в 1986 г. прошла первая большая выставка, посвященная данной теме, — «Ленинградская станковая литография, 1933–1963: из истории экспериментальной графической мастерской ЛОСХа».

Среди более поздних экспозиционных проектов выделим, прежде всего, выставку «Экспериментальная мастерская петербургского эстампа» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996), идея которой представлялась как запоздалое поздравление с 60-летием печатной мастерской Союза художников и признание ее роли в развитии советской графики. Спустя почти тридцать лет по аналогичному «юбилейному» случаю — к 200-летию Общества поощрения художеств, существовавшего в Петербурге/Ленинграде до 1929 г., — была организована выставка «Ленинградский эстамп. 1930–1990» (Санкт-Петербургский Союз художников, 2021). Устроители экспозиции 2021 г. особенно подчеркивали то, что изготовление художественной литографии было в Ленинграде общественно-полезным делом, которое к тому же приносило прибыль: «В то время ими [литографиями] было принято украшать дворцы культуры, театры и другие общественные учреждения. А так называемая массовая печатная продукция шла в народ. Она была очень популярна и вполне доступна для обычных любителей искусства» [1] (что подтверждалось представленными на экспозиции договорами госзаказа). Также акцентировался позитивный настрой представленных работ, как будто все они были воплощением идеологии соцреализма: «Работы 30-х годов прошлого века показывают нам, как прекрасна, на взгляд художников, советская жизнь.

О годах войны и блокады повествуют агитационные плакаты в технике цветной литографии "Боевого карандаша". В работах 50–60-х годов мы видим удивительно красивых женщин и детей, целеустремленных людей, верящих в светлое будущее» [1].

Процитированные слова очень характеризуют отношение к ленинградскому эстампу с позиции апологии того, как советская власть поддерживала художественное творчество.

Это действительно было так, хотя и в относительной степени. Создание в 1930-е гг. графической мастерской в здании Союза художников было поначалу экспериментом, который уже через несколько лет показал потенциальные возможности цветной печати для создания «настенной картины» (по выражению Н.А. Тырсы) [13, с. 260]. В дальнейшем деятельность мастерской приобретала все более системный характер, и в этом отношении было вполне логично, что в 1960-е гг. ее соединили с Комбинатом графического искусства. Литографии (а также ксилографии, линогравюры и офорты) ленинградских художников расходились по всему Советскому Союзу, в «одном только Ленинграде в 1973 году эстампы продавались в восьми книжных магазинах "Ленкниготорга" (пять из них — на Невском проспекте), салонах Худфонда и сувенирных отделах трех ведущих универмагов: Гостиного двора, Московского и Кировского» [3, с. 151]. Однако в начале 1990-х гг. система худфондов и худкомбинатов была упразднена, мастерские меняли собственников, находившееся в них оборудование, в основном, было утрачено. Таким образом, ленинградская «школа» литографии, ее зарождение, история и упадок тесно взаимосвязаны с реалиями советского времени.

Ее история (в отличие от современного ей развития художественной технологии на Западе) начиналась с того, что после революции и гражданской войны, при разрушенном типографском деле и несовершенстве фотомеханических способов печати, литографию в Советской России как бы изобретали заново [7, с. 49], с чем были связаны и определенные открытия. Следовательно, она превращалась в нечто уникальное (благодаря энтузиазму работавших в этой технике художников), хотя и предназначалась для широкой публики. В этом проявляло себя характерное качество советской культурной политики, затрагивавшей все сферы, в том числе и элитарно-творческие, которые, по идее, должны были бы стать «эгалитарными». Таким образом, советский эстамп был чем-то вроде паблик-арта (буквально «общественного искусства»), но выраженного

в форме печатной «картины», которая могла бы украсить интерьер практически любого дома.

Помимо паблик-арта, серийная художественная печать близка по своей специфике и такой категории, как дизайн. И мы вполне можем утверждать, что достижения советской печатной графики изначально базировались на прежнем высоком развитии (еще в дореволюционной России) художественной и кустарной промышленности, которая, по сути, выполняла и дизайнерские функции. Другое дело, что понятия паблик-арта и дизайна у нас долгое время официально не использовались — еще и потому, что они были бы лишними уточнениями того, что в принципе соответствовало общей направленности советского искусства в его, во-первых, народном характере и, во-вторых, его взаимосвязи с производством. Но, в то же время, характерно, что по прошествии многих лет мы все-таки, в основном, воспринимаем продукцию ленинградской «школы» литографии как уникальные работы больших художников, как если бы это была живопись или авторская графика. Она и была авторской, но при этом выполнялась в союзовской мастерской, бывшей чем-то вроде мануфактурного производства.

Также история ленинградской «школы» литографии напрямую связана и с развитием в нашей стране (прежде всего в Ленинграде) книжной графики, что также было синтезом авторского подхода и обращения к массовой аудитории. В принципе, это всегда было одной из специфических функций печатной графики, в тех случаях, когда с ней работали талантливые художники и создавали своеобразные «картины», которые могли быть доступны широкой публике, то есть мы смотрим на литографию и видим в ней авторскую работу, хотя в то же время она может пониматься и как репродукция, хотя и высочайшего качества, но существующая во множестве практически одинаковых и относительно недорогих копий.

Одной из характеристик ленинградской литографии была ее выраженная цветность, что также являлось и объединяющим фактором, ведь эстампы разных художников печатали на одних и тех же станках, используя те же краски. В середине 1990-х гг. художник В.В. Бродский, размышляя об этом, говорил: «Как возникает то, что потом называют школой, традицией? Что определяет жизненность этой традиции — внешние стилистические признаки или что-то другое? В этом городе, в Санкт-Петербурге, в Ленинграде, в силу ряда причин возник интерес художников к литографии, особенно цветной. <...>. В отличие от ксилографской шко-

лы Фаворского или офортной студии Нивинского — культурных явлений, связанных с Москвой, — традиция эта не может быть привязана к имени одного художника. Скорее, она складывалась в исследовании разными мастерами границ и возможностей техники» [2, с. 5].

В конце 1980-х гг., словно предчувствуя близящийся конец советской системы (в том числе и системы советского искусства), в некоторых изданиях были опубликованы дискуссионные материалы, смысл которых заключался в поиске определенности тогдашнего состояния литографского эстампа в Ленинграде. Во-первых, это было продиктовано объективными причинами, а именно — упадком материальной базы литографской мастерской Цеха эстампов (хотя, как выяснилось спустя всего пару лет, это был еще далеко не упадок), во-вторых — назрели некоторые теоретические проблемы. Последние были связаны с тем, что в 1970–1980-е гг. диапазон советской графики, ее жанрового и стилистического разнообразия, с одной стороны, стремительно расширился, с другой — нивелировались прежние качества «школы», особенности той или иной традиции.

Так, в относительно герметичном состоянии, в котором долгое время пребывало советское искусство, было возможно сохранение старых традиций художественного производства, примером чего являлась экспериментальная литографская мастерская и, в дальнейшем, Цех эстампов. Теперь же, в ситуации быстро меняющегося времени, выяснилось, что фактор традиции не является абсолютной ценностью и нуждается хотя бы в уточнении, если не в ревизии или полной переоценке прежних ценностей.

В публикации о перспективах ленинградской литографии «Рисунок на камне» (1989) В.Г. Перц в первую очередь задается вопросом о традиционности ленинградской графики и делает вывод о том, что ее идентичность раскрывается больше всего в литографии: «Если попытаться разобраться во множестве сложных процессов, происходящих в ней, то, может быть, именно ленинградская литография воспринимается как основная ее составная часть. <…> О ленинградской акварели, офорте, гравюре сложно говорить с такой же определенностью» [11, с. 88]. Автор публикации перечисляет художников, плодотворно работавших в то время с литографией (точнее, с автолитографией, на чем настаивает В.Г. Перц), это В.С. Вильнер, В.Ф. Матюх, С.М. Белый, В.В. Бродский, М.С. Карасик, В.С. Видерман, Ю.К. Люкшин и Б.П. Забирохин. При очевидных проблемах с

материалами они способны совершать иногда удивительные открытия: «Правда, эта "нищета" мастерской дала неожиданный эффект — цветную литографию с одного камня делают только в Советском Союзе» [11, с. 89].

Но можно ли всерьез говорить о том, что это действительно особый ленинградский феномен?

На данный вопрос — есть ли в современной графике особенная ленинградская школа и чем она отличается, например, от московской, — пытались ответить авторы статей в журнале «Дружба народов» (1990), где была опубликована подборка произведений двух ленинградских художников, Михаила Карасика и Валерия Мишина. По мнению Б.Б. Холопова, их объединяет прежде всего то, что они оба любят литографию, много лет работают в этой технике: «Приверженность литографии — это вообще одна из характерных черт ленинградской школы графики» [16, с. 93].

Впрочем, относительно определения ленинградской школы у автора статьи «Питерское в графике» все же остается некоторая неопределенность, притом что ему хорошо известны формулировки, сделанные в контексте данной проблематики еще в первой половине — середине столетия. Так, А.А. Федоров-Давыдов говорил, подчеркивая стремление ленинградцев к большему обобщению в своих работах, к символике, знаковости: «Мы определяем основное различие графических искусств Москвы и Ленинграда как различие материального и абстрактного подходов в искусстве» [15, с. 218]. А.П. Остроумова-Лебедева — «одна из основоположниц современной ленинградской школы графики» [16, с. 93], — оценивая свой метод, писала, что «отбрасывала все случайное и малохарактерное. Получалось упрощение, синтез и вместе с этим стиль» [10, с. 234].

«Так что, исчез ли этот ленинградский стиль теперь?» [16, с. 93], — вопрошает Б.Б. Холопов. И отвечает сам себе: «Все-таки думается, что ленинградский поиск синтеза характерен и для Карасика, и для Мишина, роднит их. <...> Так, М. Карасик работает более интенсивным, активным цветом. Его литографии построены по живописному принципу, и в этом чувствуется интерес художника к московской традиции. В. Мишин в обращении с цветом, линией, формой — больше ленинградец. Глядя на него, вспоминаешь мастеров "Мира искусства" с их четкой графической культурой» [16, с. 93]. Специфика «школ» сохраняется, но в настоящее время границы между ними становятся все более условными.

В другой статье, опубликованной в том же журнале, дается более пространное определение: «Давно утихли разговоры о резком размежева-

нии московской и ленинградской графических школ. Для искусства 80-х годов характерно стремление к индивидуальному стилю без оглядки на традицию. И все-таки Ленинград — его облик, воздух, память — по сей день создает художников, генетически продолжающих петербургский графический стиль — изысканный, остраненно-интеллектуальный» [12, с. 95].

Уже в начале 1990-х гг. подобные рассуждения об особенностях ленинградского эстампа ушли в историю, хотя бы потому что Ленинград вновь стал именоваться Санкт-Петербургом. Также в 1990-е гг. прекратил свое существование худфонд, в ведении которого находилась мастерская в Доме художников на Песочной набережной (Цех эстампов). В то же время на протяжении 1990–2000-х гг. предпринимались некоторые попытки реанимировать ленинградскую традицию эстампа. Так в 1990-е гг. в качестве наследника Экспериментальной графической мастерской заявило о себе Творческое объединение художников печатной графики имени Н.А. Тырсы, однако, как оказалось, данная инициатива лишь подтвердила то, что история в этом отношении завершилась. Также 1990-е — начало 2000-х гг. были отмечены активизацией деятельности и некоторых поздних представителей ленинградской «школы» литографии (М.С. Карасик и др.), и относительно молодого поколения, среди которых выделялись, в частности, Юрий Штапаков, Петр Белый и Петр Швецов. Однако в каждом из трех примеров (особенно в случае с П.С. Белым и П.М. Швецовым) наблюдалась ситуация отхода от печатной графики в сторону более эклектичного подхода, что характерно для современного искусства.

Итак, проблема в определении ленинградской «школы» литографии такова, что мы сталкиваемся с противоположными точками зрения, одна из которых говорит о феноменальности данного явления, другая — о том, что оно было производным общей направленности советского искусства, его тематического диапазона и специфической индустрии (художественной промышленности), сформировавшейся к середине прошлого столетия.

Вопрос также в том, насколько данная «школа» идентифицируется в контексте особого петербургского стиля, базовые основы которого заложены в феномене городского образа — в синтезе художественных, архитектурных и литературных качеств. Этому образу в полной мере соответствовало творчество мастеров «Мира искусства» и некоторых художников 1920–1930-х гг., где характерными примерами были вариации городского пейзажа с его особенной строгостью и своеобразным колоритом, а лучше всего — в остро-тональной манере контраста черного

и белого. Несмотря на то, что специфика тиражного эстампа зачастую нивелировала индивидуальные качества, очевидно, что выразительная строгость петербургской традиции все же получила развитие — в контексте времени, в котором развивалась ленинградская «школа» литографии.

Список литературы:

1. *Алексеева М.В.* Петербурге отметили 60 лет ленинградского эстампа // Петербургский дневник. — 2021. — 1 декабря. — URL: https://spbdnevnik.ru/news/2021-12-01/v-peterburge-otmetili-60-let-leningradskogo-estampa (дата обращения: 07.01.2026).

2. *Бродский В.В.* Близящийся к концу XX век… // Экспериментальная мастерская петербургского эстампа. 1985–1995: каталог выставки, 4–25 января 1996, галерея «Серебряный век», Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — Санкт-Петербург, 1996. — С. 5–6.

3. *Васильев В.В.* Ленинградский эстамп. Невесомое бремя коллекции // Русское искусство. — 2013. — № 4. — С. 148–153.

4. *Ершов Г.Ю.* Век петербургской графики // Личный мотив. Графика 1920–1980-х годов из собраний Михаила Карасика и Анны и Леонида Франц. — Санкт-Петербург: Библиотека книжной графики, 2019. — С. 7–13.

5. *Кононихин Н.Ю.* Петербург в XXI году. От Добужинского до наших дней. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2025. — 264 с.

6. *Козырева Н.М.* Ленинградская литографская мастерская // Художник. — 1986. — № 9.— С. 42–46.

7. *Молок Ю.А.* Владимир Михайлович Конашевич. — Ленинград: Художник РСФСР, 1969. — 335 с.

8. *Мочалов Л.В.* Остров блаженных // Экспериментальная мастерская петербургского эстампа. 1985–1995: каталог выставки, 4–25 января 1996, галерея «Серебряный век», Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — Санкт-Петербург: Творческое объединение художников печатной графики имени Н.А. Тырсы, 1996. — С. 4–5.

9. *Мямлин И.Г.* Ленинградский эстамп 1970-х годов (Ленинградский эстамп сегодня: истоки, достижения, тенденции, перспективы) // Вторая выставка эстампа ленинградских художников: каталог. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984.— С. 5–14.

10. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Том I, II / [составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н.Л. Приймак]. — Москва: Центрполиграф, 2003. — 590 с.

11. *Перц В.Г.* Рисунок на камне // Искусство Ленинграда. — 1989. — № 4.— С. 87–89.

12. *Скобкина Л.А.* Пространство символа // Дружба народов. — 1990. — № 7. — С. 95–96.

13. *Сурис Б.Д.* «Букет», эстамп Н. Тырсы // Советская графика'7. — Москва: Советский художник, 1983. — С. 259–271.

14. *Тугендхольд Я.А.* Искусство Октябрьской эпохи. — Ленинград: Academia, 1930. — 200 с.

15. *Федоров-Давыдов А.А.* Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики: сборник материалов / редакция [и предисловие] В.П. Полонского. — Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1928. — С. 189–225.

16. *Холопов Б.Б.* Питерское в графике // Дружба народов. — 1990.— № 7. — С. 93–94.