

Пиценко Наталия Владимировна, искусствовед, эксперт по культурным ценностям Министерства культуры Российской Федерации. artexpertspsb@mail.ru

Pitsenko, Natalia Vladimirovna, art critic, expert for cultural values of Ministry of Culture of the Russian Federation. artexpertspsb@mail.ru

ИСКУССТВО ПОЛИХРОМНОЙ ПОДГЛАЗУРНОЙ ЖИВОПИСИ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ФАРФОРЕ

ART OF POLYCHROME UNDERGLAZE PAINTING IN ST. PETERSBURG PORCELAIN

Аннотация. В статье анализируются основные этапы развития полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре. Особое внимание в исследовании уделяется авторским произведениям, выполненным художниками АО «Императорский фарфоровый завод» в последние десятилетия. Выявление закономерности развития традиций полихромной подглазурной живописи от момента ее освоения на Императорском фарфоровом заводе в эпоху модерна до наших дней позволяет полнее оценить феномен этого уникального направления в искусстве петербургского фарфора. Свобода пространственно-тональных решений, лежащая в основе художественной росписи под глазурию, предоставляет художникам неограниченные возможности метафорической интерпретации мотива, способствует формированию индивидуального художественного подхода, апеллирующего к сложным образно-ассоциативным связям. Способность передавать иную суть вещей в тончайших переходах света и цвета, работа на грани предощущаемого, невыразимого, прочувствованная еще мастерами модерна, воплотились в серьезных и глубоких по содержанию образах XX и XXI вв. Эпоха модерна открыла преимущества этой техники в изображении природных форм и пейзажа, где в значительной степени проявилось влияние символизма. В конце 1920-х гг. выдающиеся произведения в стиле ар деко были созданы Рудольфом Вильде, использовавшим возможности подглазурной техники для создания глубоко символического образа ирреального пространства. Возрождая технику подглазурной росписи в послевоенный период, художники-фарфористы Виктор Жбанов и Владимир Городецкий применяли новые приемы, стремясь к минимизации художественных средств выразительности, подчеркнутой декоративности росписи. Новый этап в развитии искусства подглазурной живописи, заложивший основы современного авторского фарфора, связан с творчеством Андрея Ларионова и теми художественными процессами, которые обозначили формирование Ленинградской керамики 1970–1980-х гг. В последующие десятилетия ведущие художники фарфорового предприятия Нелли Петрова, Татьяна Чапургина, Нина Троицкая значительно расширили ресурс полихромной подглазурной живописи, которая в авторских произведениях нередко приобретала характер станковости, отличаясь особой глубиной художественного воплощения образов, разнообразием жанров и тем.

Ключевые слова: полихромная подглазурная живопись; Императорский фарфоровый завод; авторский фарфор; Ленинградская керамика; пейзаж; ирреальный; метафорический; семантика образа.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the main stages in the polychrome underglazed painting development in St. Petersburg porcelain. The author paid special attention to works of authorship made by the artists of the Imperial Porcelain Manufactory JSC in recent decades. The researcher accented that revealing the pattern of the development of traditions of polychrome underglazed painting from the moment of its mastering at the Imperial Porcelain Manufactory in the Art Nouveau era to the present day allowed experts to appreciate the phenomenon of this unique trend in the art of St. Petersburg porcelain. The author emphasized that due to the freedom of spatial and tonal solutions basic for underglazed painting the artists had unlimited possibilities for metaphorical interpretation of the motive and formed the individual artistic approaches with complex figurative and associative relations. In their sophisticated images made in polychrome underglazed technique, 20th and 21st-century porcelain artists revealed its ability to show otherness of things in the subtlest transitions of light and color, to work on the verge of the anticipated, inexpressible dimension which were felt by the masters of Art Nouveau. The researcher stressed that the Art Nouveau era artists discovered the advantages of this technique in depicting natural forms and landscapes where the influence of symbolism was largely manifested. At the end of the 1920s, Rudolf Wilde created outstanding Art Deco pieces using the power of underglazed technique to made deeply symbolic images of unreal space. Reviving the technique of underglaze painting in the post-war period, porcelain painters Viktor Zhbanov and Vladimir Gorodetsky applied new techniques, striving to minimize artistic means of expressiveness, and emphasized decorative qualities of painting. The author concluded that the works of Andrei Larionov and artistic processes that marked the formation of Leningrad ceramics in the 1970s – 1980s opened a new stage in the underglazed painting development which laid the foundations of contemporary author's porcelain. The researcher summarized that in the following decades, the leading artists of the porcelain factory such as Nelly Petrova, Tatiana Chapurgina, and Nina Troitskaia significantly expanded the resource of polychrome underglazed painting that often acquired the character of easiness, distinguished by a special depth of artistic embodiment of images, a variety of genres and themes in works of authorship.

Keywords: polychrome underglaze painting; Imperial Porcelain Factory; porcelain of authorship; Leningrad ceramics; landscape; unreal; metaphoric; image semantics.

В каждом веществе есть своя душа, и назначение художника — не пренебречь ею, не насиловать ее, но вызвать все, что есть лучшего в ней и самобытного. В частности и в особенности важно знание фарфора, умение владеть им. Нужно проникнуть в его природу для того, чтобы обнаружить все заключенные в нем богатства.

Э. Ф. Голлербах¹



Илл. 1 - 1а. Ваза с изображением горного пейзажа с павлинами. 1928. Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Елагиностровский дворец-музей, Санкт-Петербург

В насыщенной экспозиционной программе последних лет знаковым событием для ценителей фарфора стал цикл выставочных проектов, приуроченный к 275-летию первого фарфорового предприятия России. Персональные выставки художников завода, представленные в залах Главного штаба Государственного Эрмитажа и на других площадках города, символически обозначили место петербургского фарфора в пространстве современной культуры и подвели своеобразный итог художественным процессам, происходившим в отечественном фарфоре в последние десятилетия. Новейшая история фарфорового предприятия, именуемого сегодня АО «Императорский фарфоровый завод», была отмечена не только успешным производством массовой продукции высокого качества, но и совершенно иным масштабом и ракурсом развития авторского фарфора, который исполнялся как по многочисленным частным заказам, так и в качестве уникальных выставочных произведений, демонстрирующих современный художественный поиск в области фарфора. В начале 2010-х гг. под впечатлением выставки Нелли Петровой в Царицыно в своем дневнике Татьяна Чапургина писала: «Важно, чтобы Россия и гости Москвы видели, что наш фарфоровый завод процветает и как *уникальное явление* дает возможность творить художникам» (курсив автора статьи) [18, с. 312]. Высочайшая планка профессиональной культуры, смелого творческого эксперимента, заданная предшествующей историей завода, требовала от ведущих художников отточенности авторского стиля и истинного новаторства. В творческих мастерских мэтров фарфорового дела создавалась новая «фарфоровая реальность», впечатляющая зрителя своим размахом, глубиной и разнообразием образно-философской тематики. Искусство фарфора давно вышло за рамки предметного творчества, но никогда ранее художник не работал с такой свободой, расширяя границы материала, используя огромный диапазон его возможностей: виртуозная игра с объемом, пространством, цветом, фактурой вовлекает зрителя в мистерию красок и форм, где восхищение мастерством сопровождается погружением в сложную семантику образов и культурных кодов. Смелые эксперименты в области формотворчества развивались параллельно обогащению приемов росписи, что привело к раскрепо-

щению живописного языка, а смешение приемов и техник — к ассоциативной сложности и многомерности образного ряда.

В последние десятилетия большое развитие получила подглазурная техника, в которой достигаются богатейшие красочные и тоновые эффекты, позволяющие фарфору соперничать со станковой живописью, становясь с ней на один уровень, как по силе и глубине художественного воздействия, так и по разнообразию жанров и тем. Следуя природе керамического материала, сохраняя специфику фарфоровой росписи — декоративную условность, метафоричность образов, — художники создают произведения, которые с полным правом можно отнести к области высокого искусства.

В предлагаемом исследовании будет предпринята попытка анализа закономерности развития традиций полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре, выявлена эволюция ее образной семантики и художественных особенностей².

На рубеже XIX–XX вв., в период активных поисков и открытий в области керамических технологий, одновременно в двух странах, в Дании, на Копенгагенской Королевской мануфактуре (под руководством Филиппа Скоу и главного художника Арнольда Крога), и в Японии, в мастерской керамиста Миягава Кодзана из Иокагамы (прозванного Макудзо), разрабатываются приемы декорирования фарфора с использованием широкой палитры подглазурных красок. Впервые изделия из Дании, расписанные подглазурными полихромными красками, были представлены широкой публике на Всемирной выставке в Париже в 1889 г., затем последовала выставка 1893 г. в Чикаго, где одновременно экспонировались как изделия из Копенгагена, так и работы мастерской Макудзу [17, с. 21; 21, с. 309]. Однако именно копенгагенский фарфор получил наибольшее признание в Европе и возглавил развитие нового направления, созвучного стилю ар нуво. Как справедливо отмечала А. А. Егорова: «Если разработка рецептуры эмалей и глазурей могла идти параллельно в Японии и Дании, основываясь на достижениях западной химии середины XIX века, то образный строй ар нуво несомненно основывался на особенностях декоративной живописи Японии» [8, с. 153]. Под влиянием Востока в фарфор пришла



Илл. 2 - 2а. Ваза «У озера». 1928.
 Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков.
 Фарфор; роспись подглазурная полихромная.
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
 Фотограф Д. В. Сироткин

новая эстетика, раскрывающая красоту художественного материала и природных форм, появилось стремление к достижению целостности произведения, его уникальному звучанию. Мастера Дании сумели обогатить художественный язык фарфора, подарив росписи богатство светотеневых и световоздушных эффектов, «раскрыв пространство фарфора», при этом не разрушив, а наоборот, усилив ощущение органической связи керамического материала и росписи. Отныне с помощью подглазурной техники стало возможным создавать в фарфоре отдельный, замкнутый в самом себе мир, где есть пространство, воздух, свет, природа и природные формы, близкие реальным, где мягкие тональные переходы цвета, растворяясь в сияющей белизне фарфора, рожают иллюзорно объемный образ. В этой ускользающей гармонии «зазеркалья» содержалась своя поэзия и красота с той мерой условности и декоративности, которая была необходима для цельности произведения и которая в итоге служила художественным средством образно-символической интерпретации мотива.

Заложенные на Копенгагенской королевской мануфактуре традиции полихромной подглазурной живописи нашли свое блистательное продолжение в искусстве русского фарфора. На Императорском фарфоровом заводе, одном из первых в Европе вслед за Копенгагеном освоившим новую технику, была создана своя школа подглазурной живописи, отличающаяся от датской по цветовому и композиционному решению. Пастель-

ные, серо-синие тона копенгагенского фарфора сменила хоть и приглушенная, но расширенная, близкая к природным оттенкам красочная палитра³. В исследовании, посвященном искусству Императорского фарфорового завода, Т. В. Кудряцева подробно рассмотрела этапы развития подглазурной росписи в дореволюционный период, условно выделив три группы сюжетов: пейзаж, растительный мир, изображения животных и птиц [10, с. 219]. Под влиянием природного стиля японского искусства вазы «простых, нерасчлененных форм» украшались тонко исполненными натурными зарисовками растений [10, с. 220]. Отдельные цветы и ветки свободно располагались по форме сосуда, белый фон которого вступал во взаимодействие с изысканным абрисом линий, акварельной, бесплотной, прозрачной живописью. Наиболее полно национальный стиль оформления фарфора выразился в пейзажах северной полосы России, сочетающихся нередко с живыми натурными зарисовками животных и птиц. Являясь по сути станковыми произведениями в фарфоре, подглазурные композиции отличались особым лирическим звучанием. Исследователи отмечают воздействие символизма на приемы и выбор сюжетов подглазурной росписи⁴. Новая техника демонстрировала уникальную способность керамических материалов передавать в рафинированной, эстетически совершенной форме тонкие, неуловимые состояния природы, создавать «эффект утонченной дематериализации мотива» [19, с. 221]. Обостренное восприятие красоты окружающего мира, ощущение зыбкости бытия, характерное для искусства символизма, нашло образное воплощение в подглазурной

росписи фарфора «...в ее неярких серо-зеленых-голубоватых полутонах, в самой ее технике, дающей эффект леонардовского “сфумато”» [1, с. 87]. Категорично, в духе идеологии 1920-х гг. писал об этом Э. Ф. Голлербах: «И не случайно появился этот стиль в эпоху безвременья, в эпоху неясных исканий, политических тревог и несбывшихся надежд. В нем есть художественная правда, в нем сказалась элегическая задумчивость Левитана, молитвенная нежность Нестерова, грустный юмор Чехова, влюбленный лиризм раннего Блока — и на всем этом печать безнадежности, безволия, бесцельности» [6, с. 55]. Вазы Г. Д. Зимина, Э. А. Сулиман-Грудзинского, Н. Ф. Даладугина, В. С. Кленовской, И. С. Денисова, А. Ф. Большакова, А. А. Лапшина, выполненные «в традициях русского реалистического пленерного пейзажа 1870–1880-х гг.» [11, с. 36], были созвучны эстетике модерна и неорусского стиля начала XX в. Сегодня они воспринимаются не иначе как памятники высочайшего расцвета русской культуры. Следует отметить, что в начале 1910-х гг. в подглазурных пейзажах нашел проявление и модернистский эксперимент, характерный для станкового искусства этого периода. Стилизация, обобщенность форм, поиск новых пространственных решений прослеживается, например, в оформлении вазы «Порыв ветра» В. С. Кленовской (1915, Государственный Эрмитаж).

Просматривая произведения дореволюционных лет, отмечаешь не всегда удачные попытки передать пейзаж с большой долей реализма. Чтобы произведение состоялось, необходимо было сообщить природному мотиву долю условности, приблизив изображение или выбрав панорамный вид, соотнести его с формой сосуда, раскрыть поэзию пейзажа, подчеркнуть красоту тающих в фарфоре красочных сочетаний. Именно на этих тонких нюансах строился художественный язык нового вида росписи. Подглазурная полихромная техника как художественный прием обладала большим художественным потенциалом и закономерно предполагала дальнейшее развитие в сторону обогащения тематики и образно-философского содержания.

Илл. 3 - За. Ваза с изображением горного пейзажа с летящими птицами. 1928. Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург



Неожиданное продолжение традиции подглазурного пейзажа мы находим в творчестве Рудольфа Вильде уже после революции, во второй половине 1920-х гг. (Илл. 1-3). Экспонируемые на его монографической выставке в Государственном Эрмитаже из цикла «Поднесение к Рождеству» вазы с «доисторическими пейзажами» абсолютно уникальны по своему образному строю⁵. В аннотации к вазе «У озера» (1928, Государственный Эрмитаж) Т. В. Кумзерова пишет: «С 1926 года на Государственном фарфоровом заводе в течение нескольких лет проводятся попытки восстановления техники подглазурной росписи, от которой на предприятии отказались вскоре после революции. Выдающимся явлением в этом направлении работы стал целый ряд произведений, декорированных росписью по эскизам Р. Вильде» [16, с. 192]. Можно предположить, что возрождение интереса к технике «большого огня» возникло после участия Государственного фарфорового завода в Международной выставке 1925 г., продемонстрировавшей широкие декоративные возможности керамики. В исследовании, посвященном подглазурной росписи кобальтом, Т. В. Кузмерова отмечает, что в 1926–1927 гг. к этой технике обращается ряд художников завода. Больше всех работает подглазурными красками В. А. Корнилов. Пробуют свои силы в живописи под глазурью пришедшие на завод А. В. Воробьевский, И. И. Ризнич, в документах 1928 г. встречается информация о работах С. В. Чехонина, Г. Д. Зимина, А. Ф. Большакова [20, с. 78].

Рудольф Вильде в оформлении фарфора предпочитал надглазурную и эмалевую роспись, создав не так много эскизов для подглазурной живописи, однако вазы с фантастическими





Илл. 4. Ваза «Творчество». 1984.
Автор формы и росписи А. В. Ларионов.
Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цирювка.
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
 Фотограф А. В. Тербенен

пейзажами второй половины 1920-х гг., выполненные в этой технике, становятся, на наш взгляд, вершиной его творчества. «Существует принципиальная разница между подглазурными вазами 1900–1910-х годов и этими условными пейзажами Вильде. Заснеженные деревни, церковки на закате, поля и озера, лесные опушки отражают реальный природный опыт. <...> Вазы второй половины 1920-х годов больше похожи на пейзажи-сновидения. Они абсолютно ирреалистичны и потеряли связи с живой природной формой» [16, с. 45]. В эскизах для росписи сосудов со стилизованными фантастическими пейзажами Вильде сочетает традиции древнерусского искусства и восточной живописи, обращаясь к художественным поискам эпохи модерна. По словам А. В. Ивановой, мотивы, присутствующие в изображении природных форм на эскизах к вазам, напоминают орнаментальные разработки художника для стекла и эмалей 1900-х гг. [16, с. 190]. В вазах, расписанных А. Ф. Большаковым по эскизам Р. Ф. Вильде, графическая стилизация сочетается с объемом и световоздушной перспективой «ирреального» пространства. Клубящиеся облака в виде светящихся воздушных потоков на фоне «космической» синевы, поднимающиеся уступами стилизованные скалы, условно трактованные деревья, царственно спокойные дикие животные — горные козлы и райские птицы... Безлюдный, девственно-чистый «доисторический пейзаж» отстраненно-беспристрастен и символичен, как пейзаж в иконописи или в традиционной китайской живописи шань-шунь. Богатство тональных переходов, возвышенная тонкая гармония форм и холодных, непривычных красочных сочетаний передает безграничность пространства и величие природы. В рассматриваемых произведениях по-особому выражена сама эстетика фарфора. Первозданная природа, начало начал, воплощенные в

материале, своей белизной и совершенством, ассоциирующемся с абсолютом. При этом глазурь, придающая блеск тонкой гармонии подглазурной живописи, сообщает особую прозрачность и чистоту художественному образу.

Вазы с «доисторическими пейзажами» воспринимаются как откровение в фарфоре. Рудольф Вильде не остался в стороне от серьезных художественных поисков своего времени, создав по-настоящему значительные произведения в подглазурной технике. В них выразились духовные искания рубежа веков, отмеченные поиском «выражения абсолютных истин в искусстве», осознанием «духовного процесса человечества и природы» [19, с. 167]. Декоративные сосуды представляют собой своего рода квинтэссенцию ар деко — стиля, в котором высокие идеи воплощаются в выверенные до предельной чистоты декоративные образы. Вильде был художником своего времени, высочайшим профессионалом, сохранившим, как писал о нем Голлербах, «мироощущение» дореволюционной России⁶. Можно заметить, что рассматриваемые произведения выпадают из общего контекста продукции 1920-х гг., своей рафинированной эстетикой они больше связаны с искусством Императорского фарфора, являясь его продолжением и, возможно, памятником-посвящением ушедшей эпохе. Подглазурная техника позволяет создавать свои миры, в этом Р. Ф. Вильде и воплотивший его эскизы в материале А. Ф. Большаков сделали первый шаг, задав высочайшую планку и своего рода «точку отсчета» последующей истории подглазурной живописи.

К полихромной подглазурной технике на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова вернулись в середине XX в. «Восстановление производства подглазурного декорирования началось в 1948 году. Заведующему живописной мастерской А. Ф. Большакову поручили возобновить почти забытую технику росписи фарфора, для чего были проведены сотни проб, частично воссоздана подглазурная палитра, сделан специальный горн... Знания и опыт А. Ф. Большакова и Г. Д. Зимины, вернувшегося на завод в 1947 году после долгого перерыва, легли в основу дальнейших достижений в области подглазурной росписи» [20, с. 141]. Художники-фарфористы по-новому переосмыслили традиции натурального пейзажа эпохи модерна. В 1950–1960-е гг. новые приемы декоративности выразились в лаконизме подглазурных живописных композиций, минимизации художественных средств выразительности, подчеркнутой декоративности росписи. Так, пришедший на завод в 1951 г. Виктор Жбанов разработал свой узнаваемый стиль, продолжая традицию зимних пейзажей эпохи модерна. Мотив заснеженного леса, решенный почти монохромно, сочетал реализм в передаче природного мотива с большой долей условности, белизна же фарфора выступала как основной элемент пейзажа. «Мягкие переходы красочных плоскостей, отсутствие резких силуэтов, работа с обобщенной фактурой природных форм создают образ природы скорее собирательный, философский, нежели натуралистичный» [13, с. 50]. Владимира Городецкого интересовали богатые декоративные возможности орнаментальной росписи. Он ввел полихромную подглазурную технику в массовое производство, создав «некую цветущую (прорастающую живыми побегими) геральдику» на фарфоре, ставшую приметой времени и стиля продукции ЛФЗ конца 1960-х — начала 1970-х гг. [2, с. 25].

Совершенно особое явление в искусстве фарфора — творчество Андрея Ларионова, пришедшего на завод в 1977 г. По словам Инны Майстренко, художник открыл новую эпоху — «...его зрелые произведения произвели необратимое воздействие на формирование художественного видения в современном фарфоре» [2, с. 41]. Художник в полной мере раскрыл специфику подглазурной полихромной живописи с ее сложнейшими тональными переходами, лирической образностью, метафоричностью, способностью передавать уникальную атмосферу пространства и времени. Ощущение исторического времени — это то новое, что ввел художник в искусство подглазурной живописи. В произведениях Ларионова Петербург Гоголя и Достоевского — это также и Ленинград 1970–1980-х гг. с его холодной отчужденностью, ощущением покинутости и безвременья, особой метафизикой пространства, прочувствованной художником. Город и время, герой и время, исторический карнавал — темы, метафорически переосмысляемые мастером (Илл. 4). Не слу-



Илл. 5. Блюдо «Всадник времени». 1980-е. Автор росписи А. В. Ларионов. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

чайно для своих композиций он часто выбирает пограничное время суток — рассвет, сумерки и петербургские белые ночи, когда ощущение времени особенно пронзительно. Таинственное мягкое свечение на горизонте, немеркнущий «свет не вечерний», олицетворяющий в православной традиции образ Христа, в фарфоре Ларионова приобретает нередко мистический оттенок, выступая как основной композиционный и символический прием. Время явственно ощутимо в каждой работе, его обозначают детали композиции: горящая свеча (непременный атрибут многих работ художника), летящая комета и часы (в вазах «Воспоминание» (1985), «В старом доме» (1983), Государственный Эрмитаж), «оживающие», обретающие характер античные скульптуры, бюсты, маски, стремительно несущиеся по небу облака, да и сама магическая игра света и тени говорит о времени, его контрастах, сложности, неотвратимости судьбы и надежде, — тем ценнее красота настоящего момента, зафиксированного в максимальной метафизической выраженности каждой детали — прием, выводящий мотив в вечность.

Петербург Андрея Ларионова созвучен работам его современника Дмитрия Краснопевцева — это разговор о времени через метафизику предметного мира. Литературно-театральная направленность работ делает эту метафизику истинно петербургской. Художник буквально режиссирует композиции, тщательно продумывая архитектуру, освещение, символические атрибуты и образ героя, которым становится нередко сам город, величественный в своем безмолвии и напряженной драматургии пространства. Мотив арок и занавесов, вводящих в пространство изображения, сама техника подглазурной живописи создает необходимый эффект погружения в иную реальность, узнаваемую и ощущаемую зрителем. Не менее интересны работы художника, представляющие персонажей карнавала и балагана, в которых используется оригинальный прием сочетания условной графики и живописного фона. Орнаментальным кружевом или сплошным темным силуэтом, исполненным в надглазурной технике создается бестелесный, таинственно-игровой образ персонажей, подглазурный же кобальт, данный

растяжкой с высветлением в центральной части (здесь опять используется ларионовский прием мягкого свечения), рождает эффект глубины пространства, впечатление вневременного, космического масштаба изображенного. В этой же технике (с использованием подглазурного черного с переходом в серебро) исполнено знаковое для творчества художника блюдо «Всадник времени» (1980-е, Музей авторского фарфора и шахмат, илл. 5), представляющее таинственного всадника в великолепном золотом уборе. Изысканным жестом руки он держит цепочку с часами, отмеряя время и судьбу. Произведения Андрея Ларионова с их мрачноватой образностью, торжественной строгостью графического рисунка, безупречно выверенной гармонией тончайших тональных переходов цвета и ярких световых акцентов обозначили новый этап в развитии подглазурной живописи. Глубина художественного воплощения, лирическая проникновенность произведений сообщала им характер станковости, нивелируя прикладную функцию фарфоровых форм. Авторский стиль демонстрировал уникальные возможности подглазурной техники, позволяющей создавать иную художественную реальность, метафорически отражающую современность. Инструментарий этой техники, ее художественный язык, построенный на своих собственных законах, представлял неограниченные возможности метафорического контекста, давал захватывающе необозримую глубину образности.

Появление на ЛФЗ столь самобытного и глубокого мастера, во многом определившего развитие современного авторского фарфора и раскрывшего возможности подглазурной техники, было не случайным. 1970–1980-е гг. в нашей стране были отмечены расцветом художественной керамики. Процессы, происходившие в ней, являлись, с одной стороны, закономерным следствием мирового студийного движения, которое получило развитие в Западной Европе в 1920–1930-е гг. и вылилось в «керамический бум» 1960–1970-х гг., с другой — отвечали культурной ситуации в стране, последовавшей после хрущевской оттепели. В этот период гончарное искусство становится благодатной почвой для глубокой рефлексии, переосмысления исторических коллизий, самоосознания себя в настоящем. Во второй половине XX в. в Ленинграде формируется уникальная школа керамики, соединившая цеховой профессионализм и свободу творчества. «Важнейшим фактором, повлиявшим на формирование керамической школы, стало открытие кафедры стекла и керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, воссозданного после войны» [5, с. 140]. Талантливые педагоги, крупные специалисты в области архитектуры и прикладного искусства В. С. Васильковский, В. Ф. Марков, К. М. Митрофанов, О. А. Иванова, Н. С. Кочнева «...создали универсальную и жизнеспособную модель профессионального обучения, не имевшую аналогов в стране, и, возможно за рубежом» [7, с. 64]. Ю. В. Гусарова называет условно-образовательную модель, возникшую на кафедре керамики в 1960-е гг. романтической, опирающейся на самые высокие образцы, нацеленной «...на создание самых глубоких и сложных образов» [7, с. 75]. Оптимизм и относительная свобода 1960-х гг., постепенная реабилитация отечественных традиций авангарда, обращение к мировой художественной практике в области дизайна и студийного движения способствовали живому творческому эксперименту и выходу керамики за границы узко прикладных задач. Ленинградская школа, заявившая о себе в конце 1970-х гг. выставками легендарного творческого объединения «Одна композиция», в полной мере проявила себя и в творчестве художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Это выразилось прежде всего в создании серьезных, глубоких по содержанию авторских работ. Так случилось, что почти через полстолетия идеи родоначальника студийного движения, Бернарда Лича, объединившего традиции Востока и Запада, философию и гончарное искусство, были переосмыслены ленинградскими керамистами. Полихромная подглазурная живопись, изначально воспринявшая интенции восточного подхода, тяготеющая в эпоху модерна к искусству символизма, оказалась востребованной и с новой силой раскрыла свой потенциал, когда керамика вновь углубилась «в интеллектуальные и эмоциональные сферы человеческой природы» [7, с. 109]. Выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — пришедшая вместе с Андреем Ларионовым в 1970-е гг. Нелли Петрова, в 1980–1990-е гг. — Татьяна Чапургина и Нина Троицкая, выбрав подглазурную живопись,

постигая шаг за шагом ее сложные технические и художественные особенности, получили возможность подлинного творчества и серьезного философского разговора со зрителем. Представляемая подглазурной техникой свобода пространственно-тональных решений, возможность войти в сферу «ирреального» требовала от фарфористов выстраивания собственного художественного подхода, апеллирующего к сложным образно-ассоциативным связям. Игра на тончайших композиционно-пространственных и светотеневых нюансах, возможных в полихромной подглазурной живописи, позволяла достичь особой глубины образности, выражающей уникальное видение художника.

Выдающимся мастером в искусстве фарфора является ныне главный художник АО «Императорский фарфоровый завод» Нелли Петрова. Она прочно утвердила фарфор в статусе высокого искусства, используя ресурс подглазурной живописи для создания полноценных картин в фарфоре, сравнимых по глубине философского осмысления жизни с произведениями крупнейших мастеров изобразительного искусства. Ее произведения отличает классическая цельность образов, особый возвышенно-поэтический строй, который достигается в том числе с помощью условной цветовой палитры, музыки тональных переходов, тонким чувством метафорического языка образов (Илл. 6). В разнообразии жанровой тематики, в вариации композиционных и живописных приемов постепенно раскрывался талант художника и широчайший диапазон возможностей подглазурной техники. Нелли Петрова по-настоящему раскрыла светоносность и «вневременную» пространственность фарфора, выявив возможность иного измерения, иной свободы, недоступной выраженной материальности масляной живописи. Она смогла говорить на образном поэтичном языке фарфора о ценности человеческих чувств, о тонкой связи человека и природы, о глубокой тайне и красоте личной истории и истории государства. В нежности тональных переходов, в высветленности, воздушности, нематериальности росписи, во внутреннем свечении образов, переданном буквально, в потоках света, его мягком звучании и ярких вспышках выражалась невидимая субстанция счастья, состояние любви и озаренности, теплота и искренность чувств. Нелли Петрова уловила схожесть подглазурной живописи с фото- и видеоискусством. Светочувствительность фарфора, восприимчивого, как фотопленка, к тончайшим светотеневым нюансам, провоцирует к созданию правдивых,



Илл. 6. Блюдо «Ослепительный миг». 2000. Автор росписи Н. Л. Петрова. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цирювка. Коллекция В. И. Некрасова



**Илл. 7. Блюдо «Капля росы» из серии «Вода». 2001.
Автор росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота.
Коллекция В. И. Некрасова**

близких к реальности образов. Не случайно художник использует фотографические снимки для создания работ, посвященных истории отдельной семьи, в том числе ее собственной, слагающихся в проникновенный «документальный» разговор о человеческой истории в целом (блюдо «Звездные качели» (2008, из коллекции В. И. Йорша), пласт «Куст сирени» (2010, АО «Императорский фарфоровый завод»), блюдо «Возвращение, 1945» (2005, АО «Императорский фарфоровый завод»). «Художник осмысленно и тонко использует возможность своего медиума (подглазурного письма) в отношении к другому медиуму — фотографии» [15, с. 29]. С другой стороны, в работах мастера прослеживается активная работа с пространством, а значит, светом, эффектами движения фигур, воздуха, и, кажется, даже звука, — настолько музыкальны и поэтичны некоторые работы. Пространственность фарфора, прочувствованная художником еще в ранний период творчества (вспоминается блюдо «Весна» из композиции «Весна на трассе» (1978, Государственный исторический музей), блюдо «Август» (1994), с раскрывающейся на зрителя композицией, ощущением полета и движения к горизонту), обыгрывается автором в разных вариантах. По-новому переосмыслен мастером традиционный для подглазурной живописи жанр пейзажа. В вазах «Новгородское утро» (2006), «Пинии Рима» (2012), «Белая Карелия» (2012) (все работы принадлежат коллекции АО «Императорский фарфоровый завод») круговой обзор (особенно интересный эффект использован в четырехгранных сосудах) дарит ощущение непосредственного соприкосновения с другим пространством, заключенным в ограниченном объеме и потому обладающим особой ценностью. Вполне закономерно творческий поиск приводит художника к прямому обращению к оптическим эффектам фотографии: зум-

приближение, расфокусировка дальних планов, гиперреалистическая трактовка мотива, нечеткость кадра при снимке движения использованы в работах из серии «Цвет саванны» (2013, частная коллекция), произведениях «Ряба и яйцо» (2015, АО «Императорский фарфоровый завод»), «Раннее утро» (2014, коллекция Г. В. Цветковой), «Пустельга» (2016, АО «Императорский фарфоровый завод») и в других. «Глазурь, покрывающую изображение, она наделяет пространственно-временными свойствами и всегда бывает точной в выборе выразительных средств, мотивированных содержанием образа» [9, с. 5]. Исполненные в подглазурной технике виды Петербурга, портреты современников и исторических лиц, жанровые сцены и аллегорические композиции, разнообразные природные мотивы словно сняты на камеру при участии талантливого режиссера и оператора. «Запечатленное время», его чувства и эмоции, закрытые глазурью, бережно сохраняются в пространстве фарфора. Многие работы Нелли Петровой в чем-то созвучны фильмам Андрея Тарковского, — затрагивая глубоко-сокровенный мировоззренческий пласт, поднимаясь над реалиями действительности, они учат умению созерцать и останавливать мгновение. Именно о таком уникальном поэтическом мироощущении художника писал режиссер: «Такой художник умеет видеть особенности поэтической организации бытия. Он способен выйти за пределы прямолинейной логики, чтобы передать особую сущность тонких связей и глубоких явлений жизни, её глубинную сложность и правду» [3, гл. 1].

Последние десятилетия в искусстве петербургского фарфора отмечены новым этапом в развитии подглазурной живописи. Исследование ее потенциала, расширение красочной палитры, эксперименты по сочетанию разных приемов и техник



Илл. 8. Ваза «Озерная». 2011. Автор формы «Вектор» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Илл. 9. Ваза «Блик». 2010. Автор формы «Вектор» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Илл. 10. Вазы с крышкой «Терция», «Марокко», «Анри». 2014. Автор форм «Роксана-1», «Роксана-2», «Роксана-3» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цировка. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

привели к глубокому осмыслению ее уникальной природы, нашедших выражение в самых разных по своим художественным задачам произведениях.

Ведущий художник Императорского фарфорового завода Нина Троицкая прибегает к абстрактной условности форм. Она пишет свободно, словно по наитию, потоки краски смешиваются, образуя причудливые фантазийные мотивы. В зачарованном мире плавно проплывают рыбы, словно на глазах распускаются цветы, мягкой тканью закручиваются листья и травы. Метафорический язык росписи строится на стремлении к универсальности, обобщенно-философскому видению. Так, декоративное блюдо «Капля росы» (2001, илл. 7) из серии «Вода» (коллекция В. И. Некрасова) является примером условной композиции, отличающейся большой глубиной и образностью. Серебристо-коричневая гамма росписи строится на многообра-

зии тональных сочетаний, с помощью которых выразительно передан объем и аллегорически решенное пространство. Мягкие, струящиеся мотивы перетекают один в другой, рождая сложную, завораживающую игру цветовых переходов. Кажется, композиция наполнена прозрачной свежестью воздуха. Красота божественного замысла, величие и безграничность мира отражены в каплях росы — символическом и композиционном центре изображенного. Обращаясь к наследию авангарда, используя уникальный ресурс подглазурной живописи, Нина Троицкая привносит в фарфор новую свободу цветовых и композиционных-пространственных решений, сочетая декоративные задачи со стремлением коснуться «иного» измерения, отразить глубинный, сущностный смысл изображенного. Она нередко прибегает к структурированию, преломлению пространства в трактовке пейзажей и природных форм. Этот прием используется, например, в авторских граненых вазах, напоминающих в росписи природные кристаллы — игра отражений соединяет небо и наполненные солнцем воды озер. Сияние света в белизне фарфора организует цветоформы, слагая хрустально чистую гармонию подглазурной живописи (вазы «Озерная» (2011), «Блик» (2010) — форма «Вектор», АО «Императорский фарфоровый завод», илл. 8-9). Обращение к пространственным поискам авангарда прослеживается и в пластах, посвященных Петербургу. Художник образно выражает неповторимую атмосферу Северной сто-

лицы, предопределенность ее особой судьбы в музыке небесных форм. Живое небесное пространство движется, меняется, принимая причудливые очертания, соединяясь в возвышенной гармонии со строгой архитектурой города. Максимально выверенное пластическое решение, построенное на использовании светонесущности фарфора и возможностей тональной живописи, создает впечатление планетарного масштаба (пласты из серии «Балтика»⁷, пласт «Вечернее», «Сфера» (2009), блюдо «Вечернее» (2010, АО «Императорский фарфоровый завод»)). В 2011 г. Нина Троицкая становится инициатором и руководителем проекта по расширению палитры подглазурных красок [12, с. 64]. Благодаря ей подглазурная живопись засияла яркими, чистыми красками, абсолютно изменив свой привычный художественный облик. В эти годы источником вдохновения для мастера становится творчество Анри Матисса, которому посвящена одна из авторских vaz («Анри» (2014), в той же серии вазы «Марокко», «Рудольфо» (2014, АО «Императорский фарфоровый завод»), илл. 10). Подарив подглазурной росписи насыщенность цвета, акварельную свежесть палитры, дополнив живопись позолотой — «...акцента не просто дополняющего, но завершающего образ произведения» [12, с. 65], она соединила авангардные приемы (контраст простых открытых цветов, глубину и резкость теней и силуэтных контуров) и ту необъяснимую составляющую подглазурной техники, которая придает ей ощущение недосказанности и неуловимой «иной глубины». Ассоциативно отсылающая к искусству авангарда живопись то усиливается в блеске глазури, то растворяется в зыбком преломлении форм и нежном свечении прозрачных красок. В результате условность изображения в подглазурном пространстве приобретает двойной эффект, играя на воображении и сознании зрителя. Живопись Нины Троицкой — это радостный эксперимент, смелое обращение к традиции, где за кажущейся легкостью и непринужденностью декоративного решения скрывается серьезный поиск, глубокое понимание материала и чувство стиля.

Исключительным явлением в искусстве фарфора стало творчество Татьяны Чапургиной. Лежащая в основе подглазурной техники живописность была раскрыта художником с впечатляющей полнотой. Впервые на фарфоре загорелись столь богатые красочные сочетания, а живописный язык приобрел подчеркнутую виртуозность и раскрепощенность стиля. Исследователи не раз отмечали неординарность творческого дарования Татьяны Чапургиной как художника-фарфориста. Профессиональное образование, полученное в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой на кафедре текстиля, во многом сформировало ее художественное видение. В работах мастера проявились декоративные качества, присущие ткачеству, — большая орнаментальность, выразительность линий, разнообразие красочных оттенков и фактур, воспроизводимых в росписи. Для текстиля значимыми являются тактильные свойства материала, его плотность, толщина, структура нитей, ощущаемые при самом ткачестве и учитываемые при создании тканей. Представляется, что именно отсюда проистекает особое чувственное восприятие фарфора художником. Татьяна Чапургина с увлечением погружается в технологию подглазурной живописи, ища созвучия в фарфоре самым тонким и глубоким переживаниям души. Технология для нее «...не просто свод неких правил, а живая стихия творения фарфора — поиска и овладения скрытыми возможностями материала, новыми декоративными приемами, красочными и фактурными эффектами» [18, с. 14]. Стремление найти внутреннее созвучие с фарфором, обрести свободу самовыражения приводит к формированию уникального авторского стиля, в котором преодолевается отстраненная холодность сияющего белизной материала, а роспись (иногда в сочетании с рельефом) становится по-особенному органичной и естественной. Построенные на многочисленных нюансах подглазурные композиции, исполненные легко и непринужденно, будто появляются сами собой из глубин фарфорового пространства, рождая ощущение живой одухотворенной вещественности мотива.

В определенный период Татьяна Чапургина апеллирует больше к камерным свойствам фарфора. В подглазурной живописи это выразилось в радующей глаз деликатной игре цвета и фактур, во внимании к деталям, в образной передаче эмоционально-личного, загадочного-таинственного. Чарующе мяг-



Илл. 11. Блюдо «Из жизни девчонок». 2006. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная монохромная, позолота. Коллекция В. И. Некрасова

кие переходы цвета полупрозрачной подглазурной живописи, подчеркнутые легким контуром, изысканными, с ювелирной тщательностью исполненными орнаментами, передают оттенки чувств и состояний, рождают утонченные, наполненные чувственной гармонией образы («Портреты...Осень и Виргиния в зрелом возрасте» (2006), декоративное блюдо «Любовь (Камасутра)» (2006), декоративное блюдо «Из жизни девчонок» (2006, илл. 11) (все — коллекция В. И. Некрасова), блюдо «Мистическое лето» (2000, Музей авторского фарфора и шахмат). Наибольшую завершенность и виртуозность живописный стиль художника приобретает в композициях с цветами. Татьяна Чапургина с головой погружается в мир флоры, раскрывая зрителю секреты ботанического царства. Ее любимые ирисы, лилии и тюльпаны становятся объектом захватывающего творческого



Илл. 12. Ваза «Чертополох и лилия» из серии «Корзина цветов». 2012. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная монохромная, позолота. Коллекция В. И. Некрасова



Илл. 13. Мозаичное панно «Ирисовое поле». 2013. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная. Коллекция В. И. Некрасова



Илл. 14. Блюдо «Ангел. Лестница Эрмитажа». 2002. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

эксперимента, в результате которого флоральные мотивы принимают самые неожиданные интерпретации. В серии работ 2012 г. «Корзина цветов» (АО «Императорский фарфоровый завод», коллекция В. И. Некрасова, илл. 12), например, используя ограниченную цветовую палитру, художник играет на прозрачности подглазурных красок, возможности тончайшей нюансировки тона. В одних случаях она использует полупрозрачные краски, исполняя покоряющий своей легкостью и красотой акварельный этюд в фарфоре, в других делает акцент на изысканной игре линий, рисунке фактур, подчеркивая грацию цветочных форм, или, наоборот, наполняет роспись интенсивными красочными сочетаниями, сгущая глубину фона, добиваясь оптического эффекта свечения в изображении центрального мотива (серии ваз «Ирисы Бьюти», блюдо «Портрет бордового ириса» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод»)). Подобный прием используется и в панно «Ирисовое поле» (2013, коллекция В. И. Некрасова, илл. 13). Густая темная синева керамической поверхности будто бы освещена всполохами таинственного света, исходящего от нежных, изысканно-томных ирисов, выступающих из ночной мглы. Ольга Соснина отмечает в работах Татьяны Чапургиной отголоски мотивов художественной культуры эпохи модерна [18, с. 15]. В отличие от мастеров подглазурной живописи рубежа XIX–XX вв. Татьяна Чапургина не уводит зрителя в эфемерно-ускользающие дали, не дематериализует мотив, а наоборот, в волнующей подвижной пластике цветочных форм, передающей внутреннюю жизнь растений, богатстве красочных оттенков словно бы утверждает живую реальность «зазеркалья». Контурные линии, нанесенные позолотой, образующие порой золотое кружево на поверхности

фарфора, выявляют, «материализуют» мотив. На границе двух миров — иного подглазурного и реального — разворачивается творческий эксперимент художника, затрагивающий самую суть семантической образности подглазурной живописи. Мир «зазеркалья» постепенно проявляется наружу, доходя в своей крайней точке до композиций-обманок, где создается иллюзия «...некоей поверхности — имитации каменной массы и даже мозаики» [18, с. 204]. Усиливая звучание орнамента и фактур, художник превращает объемное изображение в выразительный узор на плоскости, то полностью расставаясь с таинством подглазурного инобытия, то сохраняя разделенными два мира, как отражение одного в другом. И в этом случае образ приобретает многомерность, как в композиции для столешницы «Мир цветов» (2009, собственность Т. М. Чапургиной)⁸, свидетельствуя о неопосредуемой гармонии мироздания. Насыщенность и величие цветочных композиций, натурализм, сочетающийся со стилизацией, вызывает воспоминание о бесконечном разнообразии цветочного декора в искусстве тканей или в знаменитой позднесредневековой серии шпалер мильфлер. Цветочная тема (а вслед за ней и морская) влечет художника к освоению все новых и новых форм воплощения — керамические панно, мебель, интерьер. И везде чувствуется эта неуловимая игра, присутствие тайны на встрече-переходе реального и воображаемого, объемного изображения и орнамента-символа.

В 2002 г. Татьяна Чапургина создала декоративное блюдо в подглазурной технике «Ангел. Лестница Эрмитажа» (2002, Музей авторского фарфора и шахмат, илл. 14), представив ангела в одеждах с подчеркнутой материальностью орнаментальных тканей, изображающих интерьеры Зимнего дворца. В самой трактовке образа выражалась идея музея как оберегаемого хранилища истории и культуры, воплощенной в творениях человеческих рук. Художественное произведение символично отразило и творческое кредо петербургского автора. Осмысление и интерпретация культурной традиции через искусство ткани, костюм эпохи и орнамент стали важной составляющей ее творческого поиска, сформировавшего многомерный, артистичный, чувственный и эмоциональный, сочетающий ретроспекцию и современность стиль.

Мы попытались проследить эволюцию искусства полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре, рассмотрев особенности ее художественного языка на примере творчества ведущих художников завода. Выявление закономерностей развития полихромной подглазурной техники позволяет в большей степени оценить ее феномен. Способность передавать иную суть вещей в тончайших переходах света и цвета, работа на грани предощущаемого, невыразимого, прочувствованная еще художниками модерна, воплотилась в серьезных и глубоких по содержанию образах XX и XXI вв. В заключение хотелось бы вспомнить произведение Нелли Петровой «Фуга. Миражи» (2019, АО «Императорский фарфоровый завод», илл. 15), представленное на выставке «В содружестве искусств» из цикла «Поднесение к Рождеству», посвященной 275-летию Императорского фарфорового завода (2019, Государственный Эрмитаж). В композиции на трех фарфоровых пластах «проступает изображение фантастического корабля-органа, величественно возышающегося над океаном земным и стремящегося в океан космический» [4, с. 348]. Произведение, символизирующее идеи духовного порядка, исполнено с поразительной чистотой. Сияние фарфора, светлые, полупрозрачные краски, блеск глазури передают не только цвет и формы, но и сам небесный свет, слагающий композицию. И в этой способности выражать субстанцию света заключается уникальное свойство фарфора, по-особому раскрывающееся в искусстве подглазурной живописи.



Илл. 15. Композиция «Фуга. Миражи». 2019.
Автор росписи Н. Л. Петрова.
Фарфор; роспись подглазурная полихромная.
АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Примечания:

¹ Голлербах Э. Ф. [6, с. 41]

² Исследование не включает подглазурную роспись кобальтом, имеющую свои глубокие традиции в фарфоре. Кобальтовой росписи в петербургском фарфоре была посвящена выставка и каталог Эрмитажа «Цвет небесный, синий цвет...» из цикла «Поднесение к Рождеству» [20].

³ Т. В. Кудрявцева приводит следующую информацию из архивных данных: «В 1900–1910-х годах в лаборатории завода был проведен цикл работ по расширению палитры подглазурных красок. С этой целью в 1911 году впервые были произведены “опыты применения элементов редких земель”, в результате чего получено восемь новых красок» [10, с. 221].

⁴ О связи подглазурной живописи с искусством символизма говорит, например, Т. В. Кудрявцева, отмечая воздействие символизма как в приемах подглазурной росписи, так и в выборе сюжетов росписи. Предпочтение отдается пейзажам с переходными состояниями в природе «со смутными настроениями» — «Сумерки», «Туманный рассвет», «Лунная ночь» и др. [10, с. 220–221].

⁵ К группе ваз с «доисторическими пейзажами», выполненными по эскизам Р. Ф. Вильде, расписанными А. Ф. Большаковым, относятся: «Ваза с изображением пейзажа с летящими птицами» (конец 1920-х гг., Елагиноостровский дворец-музей), ваза «У озера» (1928, Государственный Эрмитаж), «Ваза с изображением горного пейзажа с павлинами» (1928, Елагиноостровский дворец-музей), «Ваза с изображением горного пейзажа с дикими животными» (1928, Елагиноостровский дворец-музей).

⁶ Э. Ф. Голлербах пишет: «Произведения Р. Ф. Вильде свидетельствуют о нем, как о художнике старой школы, заимствовавшем от современности только темы, но не мироощущение» [6, с. 55].

⁷ Произведения опубликованы в издании: [14, с. 587].

⁸ Произведение опубликовано в издании: [18, с. 287].

Список литературы:

1. Азаркова Г., Петрова Н. 250 лет Ломоносовому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге. 1744–1994. Л.: Совместное издание ЛФЗ-Дезертина, 1994. 249 с.
2. Андрей Ларионов. Фарфор, живопись, графика: альбом / Авт. ст. А. Д. Боровский, И. К. Майстренко. М.: Среди коллекционеров; СПб.: Арт-Коллекция, 2015. 262 с.
3. Андрей Тарковский «Запечатленное время». Медиа-архив режиссера Андрея Тарковского. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения 14.12.2020).
4. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / Авт. вступ. ст. А. В. Иванова, И. Р. Багдасарова, Е. А. Еремеева, Т. Н. Носович. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
5. Габриэль Г. Н. Керамический мир ленинградских художников второй половины XX века // Вестник СПбГУКИ. 2017. №4 (33). С. 139–143.
6. Голлербах Э. Ф. Сюжеты и характер живописи по фарфору // Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / Под ред. Э. Ф. Голлербаха, М. В. Фармаковского. Л.: Гос. Изд-во, 1924. С. 38–68.
7. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 195 с.
8. Егорова А. А. Керамика Мягавга Кодзан (1842–1916): поиск художественной идентичности в эпоху перемен // Вестник СПбГУКИ. 2014. №1 (18). С.153–158.
9. Истоки. Фарфор Нелли Петровой: каталог выставки / Авт. ст. Г. Д. Азаркова и др.; авт. кат. И. К. Майстренко. СПб.: ПроPILEI, 2010. 307 с.
10. Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 280 с.
11. Кудрявцева Т. В. Прикладное искусство модерна в России. Неорусский вариант модерна. Фарфоровое производство конца XIX — начала XX века // На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 29–45.
12. Михаил Сорокин. Нина Троицкая. Версии: каталог выставки / Авт. ст. Е. А. Арсентьева, авт. кат. Е. М. Михайлова. СПб.: Русская коллекция, 2017. 143 с.
13. Образы природы в произведениях Императорского фарфорового завода XVIII–XXI веков: каталог выставки / Авт. ст. О. Б. Баранова, И. К. Майстренко. СПб.: Славия, 2020. 101 с.
14. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова (1944–2004) / Под науч. ред. В. В. Знаменова. М.: Global View; СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2007. 720 с.
15. Реальность и волшебство. Фарфор Нелли Петровой / Авт. ст. А. Д. Боровский и др., авт. кат. Е. М. Михайлова и др. СПб.: Русская коллекция, 2017. 258 с.
16. Рудольф Вильде (1868–1938). Фарфор. Стекло. Графика: каталог выставки / Авт. вступ. ст. О. Б. Баранова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 236 с.
17. Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи, 1868–1912: частная коллекция: каталог выставки. Т. 4 : Керамика и фарфор / Автор вступ. ст. и каталож. описаний А. А. Егорова. СПб.: Чистый лист, 2016. 278 с.
18. Татьяна Чапургина. Застывшая динамика: альбом / Авт. ст. О. Соснина и др. СПб.: ОАО «Императорский фарфоровый завод», 2012. 320 с.
19. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 644 с.
20. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского — Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков: каталог выставки / Авт. ст. Н. Л. Павлухина, Т. В. Петрова, Т. В. Кумзерова, Н. А. Щетинина, Н. С. Петрова, И. К. Майстренко. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 288 с.
21. Ярмош А. С. Фарфор Дании и Швеции на Всемирных выставках конца XIX столетия // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. С. 308–318.

References:

- Agarkova G. D.; Maistrenko I. K. *Istoki. Farfor Nelly Petrovoi: katalog vystavki (Origins. Porcelain by Nelly Petrova: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Propilei Publ., 2010. 307 p. (in Russian)
- Agarkova G.; Petrova N. *250 let Lomonosovomu farforovomu zavodu v Sankt-Peterburge. 1744–1994 (250 Years of the Lomonosov Porcelain Factory in Saint Petersburg. 1744–1994)*. Leningrad, LFZ; Dezertina Publ., 1994. 249 p. (in Russian)
- Andrey Tarkovsky “Captured Time”. *Media Archive of the Director Andrey Tarkovsky*. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (accessed: 14.12.2020). (in Russian)
- Arsent'eva E. A. et al. *Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versii: katalog vystavki (Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versions: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 143 p. (in Russian)
- Baranova O. B. et al. *Rudol'f Vil'de (1868–1938). Farfor, steklo, grafika: katalog vystavki (Rudolph Wilde (1868–1938). Porcelain, Glass, Graphics: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2018. 236 p. (in Russian)
- Baranova O. B.; Maistrenko I. K. et al. *Obrazy prirody v proizvedeniakh Imperatorskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov: katalog vystavki (Images of Nature in Works of the Imperial Porcelain Factory in the 18th – 21st Centuries: Exhibition catalogue)*. Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2020. 101 p. (in Russian)

- Borovskii A. D.; Maistrenko I. K. *Andrei Larionov. Farfor, zhivopis', grafika: al'bom (Andrei Larionov. Porcelain, Painting, Graphics: Album)*. Moscow, Sredi kollektzionerov Publ., Saint Petersburg, Art-Kollektsiia Publ., 2015. 262 p. (in Russian)
- Borovskii A. D.; Mikhailova E. M. et al. *Real'nost' i volshebstvo. Farfor Nelli Petrovoi (Reality and Magic. Porcelain by Nelly Petrova)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 258 p. (in Russian)
- Egorova A. A. Ceramics of Miyagawa Kozan (1842–1916): the Search of Artistic Identity in the Cultural Change's Epoch. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2014, no. 1(18), pp. 153–158. (in Russian)
- Egorova A. A. *Sovershenstvo v detaliakh. Iskustvo Iaponii epokhi Meidzi, 1868–1912: chastnaia kolleksiia: katalog vystavki. T. 4: Keramika i farfor (Perfection in Detail. Meiji Japanese Art, 1868–1912: Private Collection: Exhibition catalog. Vol. 4: Ceramics and Porcelain)*. Saint Petersburg, Chisty list Publ., 2016. 278 p. (in Russian)
- Gabriel' G. N. "Ceramic World" of Leningrad Artists of the Second Half of the 20th Century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2017, no. 4 (33), pp. 139–143 (in Russian)
- Gollerbakh E. F. Plots and Nature of Porcelain Painting. *Russkii khudozhestvennyi farfor: sbornik statei o Gosudarstvennom farforovom zavode (Russian Art Porcelain: a Collection of Articles about the State Porcelain Factory)*. Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Publ., 1924, pp. 38–68. (in Russian)
- Gusarova Iu. V. *Leningradskaa keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Russian Art in the Second Half of the 20th Century)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2011. 195 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. (ed.). "V sodruzhestve iskusstv". *K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki ("In the Community of Arts". To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. 392 p. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V. Applied Art Nouveau in Russia. Neo-Russian Version of Art Nouveau. Porcelain Production of the Late 19th – Early 20th Century. *Na rubezhe vekov...Iskusstvo epokhi moderna (At the Turn of the Century... Art Nouveau)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2006, pp. 29–45. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V. *Russkii imperatorskii farfor (Russian Imperial Porcelain)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2003. 280 p. (in Russian)
- Pavlukhina N. L.; Petrova T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Tsvet nebesnyi, sinii tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo - Lomonosovskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov (Heavenly Colour, Celestial Blue... Cobalt on the Porcelain of the Imperial - Lomonosov Porcelain Works. The Eighteenth – to the Twenty First Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 288 p. (in Russian)
- Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004 (Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov. 1944–2004)*. Moscow, Global view Publ., Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr Publ., 2007. 720 p. (in Russian)
- Sosnina O. et al. *Tat'iana Chapurgina. Zastyvshaia dinamika: al'bom (Tat'yana Chapurgina. Frozen Dynamics: album)*. Saint Petersburg, 2012. (in Russian)
- Turchin V. S. *Obraz dvadtsatogo... v proshlom i nastoiashchem: Khudozhniki i ikh kontseptsii. Proizvedeniia i teorii (Image of the Twentieth ... in the Past and Present: Artists and Their Concepts. Works and Theories)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2003. 644 p. (in Russian)
- Yarmosh A. S. Danish and Swedish Porcelain at the World's Fairs in the End of 19th Century. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta (Proceedings of Historical Department of Saint Petersburg University)*, 2013, pp. 308–318. (in Russian)