

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 745; 749

Ю. В. Гусарова

ТЕМА ТЕАТРА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КЕРАМИКЕ

Театр — искусство, объединяющее действие, визуальный и звуковой ряд — множеством граней отражается в творчестве художников разных эпох и течений. В различных объектах декоративного искусства со времен его становления театральность и тема театра занимали свое место.

Изображения сценического действия находят и в древнеегипетских фресках, и в росписях древнегреческих краснофигурных ваз. Начиная с эпохи Ренессанса, в декоративном искусстве происходило накопление мотивов и сюжетов, связанных с театром и родственным ему действием — карнавалом. Традиция театрализации, переодевания персонажей перешла в керамическую роспись из живописи, вместе с феноменом итальянской майолики создав стиль особого декоративного компонования и построения пространства изображения. Позднее она вошла в европейский фарфор, породив скульптурное направление, ярким примером которого является миниатюрная пластика И. И. Кендлера, немецкого скульптора середины XVIII в.

Остановимся на некоторых аспектах темы театра в ленинградской художественной керамике более близкого нам периода второй половины XX в. Следует отметить, что при наличии трудов, посвященных отечественной керамике и ее ленинградской школе (Л. Н. Крамаренко, Н. С. Степанян, М. Д. Изотова и др.), тема театра в керамике не была рассмотрена всесторонне.

Искусство керамики не было для Санкт-Петербурга традиционным, фарфоровое производство исторически сложилось здесь в 1750-х гг. Со времен царствования императрицы Елизаветы Петровны порцелиновая (фарфоровая) мануфактура, помимо посудных форм, производила фарфоровые статуэтки на разные темы. Частные заводы, возникшие вслед за императорской мануфактурой, десятилетиями повторяли и варьировали популярные фигурки комедиантов в традициях мейсенской скульптурной пластики упомянутого Кендлера, сохраняя стилистику барокко и рококо. Императорская фарфоровая мануфактура в XIX в. в меньшей степени, чем частные заводы, занималась производством миниатюр на темы театра — масок комедии дель арте.

Театральные сюжеты ярко заявили о себе в конце XIX в., на волне «мирискусничества» с его историческими фантазиями. В 1905 г. «Дама в маске» К. А. Сомова разыгрывала по-новому образ маскарадного костюма, напоминая расписные скульптуры рококо. Затем, в 1904–1913 гг. театральная тема на Императорском фарфоровом заводе была продолжена серией работ С. Н. Судьбинина — «Сизиф»,



О. Некрасова-Каратеева. Арлекины

лась. Широко известны фарфоровые скульптуры Е. А. Янсон-Манизер, посвященные великой балерине Галине Улановой: «Уланова в роли Одетты» (1951), «Уланова в роли «Умиряющего лебедя»» (1951). В интерьерах ленинградских квартир появилась серия миниатюрных скульптур героев «Ревизора» (скульптор Б. Воробьев, художник И. Ризнич, 1953). В 1950-е гг. скульптурная миниатюра «Юная балерина. Дашенька» С. Велиховой (Баскаковой) продолжила тему балета [1]. Однако с середины 1950 гг. работы на темы театра, в частности, балета, не занимали большого места в творчестве ленинградских фарфористов, хотя их художественная ценность бесспорна. В это время в искусстве происходили изменения, связанные с послевоенным подъемом социальной и культурной жизни страны.

В середине XX в. в мировом искусстве началась «эпоха декоративной керамики». Встраиваясь в этот процесс, который критики называли «керамический бум», советские керамисты 1960-х только нащупывали тематическое разнообразие: искали свои живописно-пластические средства, принципы ассоциативно-образного мышления, новые темы и источники вдохновения. Одним из таких источников стала тема театра, которая развивалась в образах персонажей ярких, гротескных и праздничных, как продолжение театрального направления в графике и живописи «мирискусников», с «оттепелью» заново вошедших в историю отечественного искусства после многолетнего забвения.

От потешного балаганчика в традициях народных картинок-лубков до итальянской комедии масок — советские художники осваивали театральную тему в изображении персонажей, костюмов, других деталей изобразительного ряда. Направление, позже получившее определение «изобразительная керамика», стало почвой для развития двух региональных школ — московской и ленинградской [2, с. 53].

Московские керамисты в своих произведениях в основном шли от скульптурной формы и рельефа. Эти скульптурно-пространственные тенденции получили определение «керамопластика». Театральность здесь проявлялась в самом построении композиции — от первого плана к заднику. На сцену выходили предметы, разыгрывался спектакль-натюрморт или спектакль-пейзаж (В. Малолетков. «Кресло с мандолиной». 1973) Так в отечественной керамике уже в конце 1960-х появился принцип композиционного построения, взятый у сценографии, — в какой-то мере его можно считать проявлением «театральности без актера».

«Керубины на покое», «Анна Павлова», «Федор Шаляпин», «Шаляпин в роле Ромео», «Леонид Собинов», «Тамара Карсавина». Часть из статуэток была раскрашена в стиле более ранней фарфоровой пластики, но большинство выполнялись в бисквите, наследуя традиции ампириного фарфора.

В советский период на Ленинградском фарфоровом заводе традиция портретных реалистичных скульптур в драматических образах продолжи-

Ленинградская керамика всегда отличалась более выраженным конструктивным формообразованием. Техника работы с глиняным пластом определяла ясные членения форм, выраженные отточенные силуэты. Сложная образность и склонность к метафоре во многих работах вытесняла уже привычные литературность и изобразительность.

Черты театральности в декоративном искусстве 1970-х во многом определили одно из стилистических направлений десятилетия. Так, декабрьский номер журнала «Декоративное искусство СССР» 1975 г. был целиком посвящен театральной проблематике. В редакционной статье отмечалось, что «Театрализованный предмет прикладного искусства создает лирическую атмосферу, организует нашу причастность к ней; художник использует “театральные” способы вовлечения зрителя, который должен быть взволнован, захвачен происходящим...» [3, с. 25] То есть, театральность как принцип выстраивания образа в этот период значила больше, чем просто введение элементов театрального действия или антуража в произведение декоративного искусства. Отчасти такое явление можно объяснить романтизмом и лиризмом декоративного искусства «эпохи застоя», когда художник уже не обязан был служить «рупором идеологии» или «архитектором светлого будущего». Пропагандистский пафос задач несколько снизился вместе со снижением идеологического давления. Лиризм и внимание к обычному человеческому бытию стали допустимыми и частыми сюжетами для произведений текстиля и керамики. Декоративность допускала элемент игры, театральность и игра были, по сути, синонимичны.

В 1970-е гг. тема театра помогала художникам, ускользнув из идеологических рамок, создать вневременные образы. Одежда современников, современный быт не всегда вдохновляюще воздействуют на художника. Изобразительное искусство



Н. Савинова. Часы



Н. Савинова. Музыкант



Е. Сухарева. Музыкант

традиционно требует особенных нарядов — живописных, ярких, характерных, подчас гротескных.

Нельзя не учитывать и влияния мирового изобразительного искусства на ленинградскую керамику. Отчасти сила его объясняется профессиональной школой подготовки керамистов, построенной на изучении технических и композиционных принципов высочайших образцов искусства керамики прошлого, их переосмысления в собственном творчестве. К примеру, приемы итальянской майолики эпохи Ренессанса постигались студентами кафедры Художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в процессе обучения на основе копирования. В том числе, майолика итальянского города Монтелупо XV–XVII вв., с ее яркой и беглой подглазурной росписью, с мотивами маскарада и театрализации героев вдохновляла студентов на собственные импровизации, в дальнейшем оставляя след в их профессиональном творчестве.

Молодые художники Ленинграда и Москвы с середины 1950-х открывали для себя новые течения в мировом искусстве, благодаря нашумевшим выставкам (молодых французских, американских художников, П. Пикассо и пр.) и издававшимся большими тиражами альбомам репродукций. Пикассо в своем творчестве часто обыгрывал образы циркачей, музыкантов и актеров. Не только в живописи («Девочка на шаре» и др.), но и в графике (голубого периода), а в поздний период — и в керамике (выполненной в мастерской Мадур в Провансе). Его влияние на ленинградских художников-прикладников было достаточно велико. По воспоминаниям друзей, альбом с репродукциями Пикассо оказал в конце 1950-х огромное впечатление на тогда еще юного ученика СХШ Александра Задорина, во многом определив все творчество будущего керамиста. В его ранних работах фигуры людей часто обретают черты комедиантов — шапки-треуголки, костюмы домино, острые силуэты («Кукольный театр». 1974). В дальнейшем творчестве художника театральность превратилась в драматичность, выраженную контрастность образов и сценографическую ясность композиции («Человек, конь, птица». 1984).

Керамика — материал, позволяющий художнику соединять в своих произведениях живописно-цветовые и скульптурно-пластические возможности, — искала свой путь в разных направлениях. Искусствовед Н. В. Воронов говорит о синтетичности новой керамики «в понимании больших задач искусства, когда живописная плоскость сочетается с рельефом и объемом, скульптурный объем — с росписью и плоскостным изображением, фактура — с пространственным светом, натуральная вещность — с изобразительно-иллюзорным пространством. Это приводит к возникновению совершенно особых произведений, в которых не только слиты черты и признаки скульптуры, живописи, графики, театральной декорации, но в органическом синтезе соединились принципы станкового и декоративного искусства» [4, с. 25] Тому свидетельством такие работы, как «Осеннее пальто и розовое платье» (1976) Михаила Копылкова, «Пугало» (1983) Владимира Цивина и другие произведения ленинградских керамистов, в которых метафора и философия соединились с пластическим языком материала.

Изображение сцен представления в качестве фиксации реальности было лишь одной из сфер интереса художников. Пластические образы и принципы построе-

ния керамической композиции вместе с театральным сюжетом варьировали сценическую тематику, особенно популярную в 1970 г. Работы двух авторов из плеяды ленинградских художников, сформировавших лицо новой керамики, могут служить примером разных подходов к теме театра. Это керамисты Ольга Некрасова-Каратеева и Наталья Савинова.

Некрасова-Каратеева, используя в своих композициях «Персонажи» (1977) и «Арлекины» (1979) лаконичный язык техники сгибания свободно раскатанного пласта, ведет рассказ о музыкально-драматическом действе. Геометрия костюма как система построения формы при минимуме цветовых акцентов, выразительность и узнаваемость силуэта была в то время свежим решением, раздвигала границы образности керамики. Монументальность форм в декоративном решении приближает эти композиции к скульптурным или архитектурным фантазиям, но материал (глина) ясно заявляет о своей природе. В композиции «Арлекинада» выбрано керамическое трехцветие, где белый — базовый цвет условных полуфигур, зеленая медь подчеркивает небольшие включения активной фактуры, а красный звонко акцентирует драматическую ноту. Цвет здесь действует так же, как музыка в драматическом спектакле, усиливая эмоциональную окраску. Художника привлекает театральность как красота конструктивной формы и визуализация скрытого в ней драматизма через узнаваемые характеристики масок персонажей.

В творчестве Савиновой 1970-х гг. тема театрального балаганчика, костюмированного маскарада соединилась с более широкой и разнообразной темой лирических образов. Часто обычный житейский сюжет, опозитизированный художником, превращается в миниспектакль. «Хочется замкнуться в небольшом пространстве сцены, которая увидена и прочувствована давно, еще в детстве» — так сама Савинова сформулировала свое творческое кредо [5, с. 2].

Сценографична композиция «Дачники» (1979), состоящая из двух угловатых объемов с поверхностями, напоминающими цвет и фактуру старой древесины. В одном из них сквозь квадратный вырез зрители могут заглянуть во внутренне пространство, где, словно в интерьерном театре, разыгрывается сцена вечернего чаепития. Условные фигурки живут своим теплым мирком с желтой глазурью света на стенах, с черными тенями летнего вечера. Композиция максимально лишена изобразительных деталей и полна ассоциаций, знакомых каждому горожанину-дачнику. Театральный принцип построения композиции легко читается во многих произведениях Савиновой. Скульптурные фигуративные часы с глазурями и росписью бесконечно вариативны при сохранении общей композиционной системы. Таковы, например, фигурки двух девушек в деревенских платьях в горошек, открывающих кулисы балаганчика — белые полотнища в наивный цветочек, где на заднике — круглый циферблат (1978. ил.2).

Любима Савиновой форма подиума-помоста с задником — полукруглой нишей, в одной такой мечтательно расположилась на софе фигура поэта, другая превратилась в архитектурную фантазию с синекрылыми ангелицами в длинных платьях. Несколько по-иному построена композиция «Музыкант» (1995) с гитаристкой, сидящей, как на помосте, на глиняной коробке. Для часов Савиновой

характерна роспись по белой эмали в виде ситцевой ткани в мелкий цветочек. Здесь задник — в виде пласта глины со складками, подобно драпировке сброшенного на дощатую перекладину; диск часового циферблата цвета закатного золотого солнца рождает ассоциации с камерным дачным концертом. Искусствовед Л. Крамаренко назвала Савинову «единственным лириком среди рациональных, холодновато-ироничных ленинградских керамистов» [6, с. 116]. Этот лиризм имеет явные театральные традиции.

Екатерина Сухарева, дочь художников ленинградской керамической школы Натальи Савиновой и Александра Задорина, продолжает династию. В ее творчестве театральность образов и сюжетов проявляется и в лепке, и в росписи керамики и фарфора. В интервью автору статьи на вопрос об истоках театральности в ее творчестве, Екатерина, не сомневаясь, ответила: «Конечно, от родителей. А еще, это просто красиво — широкие штаны, колпаки. Это декоративно. Это игра в игру» [7]. А еще — это впечатления от детских праздников, когда разыгрывались сказочные спектакли, традиционные в доме художников Савиновых, как и во многих петербургских домах в прошедшие десятилетия. Традиция эта передавалась из поколения в поколение, в среде художников творческое восприятие жизни легко воплощалось в лицедействе домашнего театра. Так театральная игра в жизни переходила в игру образов в творчестве.

В XXI в. петербургская керамика — неоднородное явление со многими течениями — остается частью общей культурно-художественной ситуации в Санкт-Петербурге. Наряду с другими темами, театральность сохраняет свою значимость для современных художников-керамистов. В современной петербургской керамике определенно сформировались два пути. Первый — театральность как особенность визуального ряда, привлекательного узнаваемостью образов, персонажей и атрибутов. Второй — театральность как сценографичность композиционного построения, как принцип подхода к пространству керамического действия. Сценографические эксперименты остаются частью большого и разнообразного явления петербургской художественной керамики, вмещающего декоративное, изобразительное, функциональное, концептуальное направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. История завода // Императорский фарфоровый завод. Официальный сайт. URL: http://www.ipm.ru/istoriya_zavoda/ (дата обращения: 08.02.2016).
2. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика 60-х — 80-х годов XX века. История. Проблемы. Имена // Вестник молодых ученых. СПб.: изд. СПбГУТД, 2005. № 7. С. 49–54
3. Баззьянц С. Б. Театр не в театре // Декоративное искусство СССР. 1975. № 12. С. 24–25
4. Воронов Н. В. От «чистой» формы — к изобразительности // Декоративное искусство СССР. 1973. № 4. С. 23
5. Выставка произведений Натальи Савиновой. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2003. С. 2–4
6. Крамаренко Л. Н. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. 160 с.
7. Интервью с Е. А. Савиновой. Запись автора статьи. 16. 01. 2016 г. [рукопись].