ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 4 | 2026. Volume 6. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Тиражное экспериментальное искусство в оптике становления советской художественной промышленности: ленинградский опыт (1950-1960-е гг.)

Сапанжа О. С.

Аннотация. В центре внимания статьи находится феномен советского тиражного экспериментального искусства, которое было связано с деятельностью Комбинатов ленинградского отделения художественного фонда (живописно-оформительского искусства, графического искусства, декоративно-прикладного искусства и скульптуры – в названиях на 1967 г.). Во второй половине 1950-х – 1960-х гг. они стали экспериментальными площадками, на которых вырабатывались принципы создания эталонных образцов для последующего тиражирования. Материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) позволили доказать тезис о важной роли Комбинатов в формировании представлений о специфике связи авторского искусства и тиражного производства. Целью статьи стало доказательство тезиса о значимости процессов, происходящих в деятельности Комбинатов Ленинграда и отражающих становление феномена разработки авторских образцов для последующего производства как в малотиражном формате (в структуре цехов и мастерских самих комбинатов), так и в промышленных масштабах (в случае передачи образца на предприятие для реализации). Научная новизна связана с определением роли ленинградских Комбинатов как экспериментальных площадок, важного элемента формирования жизненной среды нового типа. В результате исследования установлено, что они занимали важное место в структуре развития художественной промышленности как институции, решая актуальные задачи перехода к новой системе художественной промышленности и производству товаров массового урбанизированного общества.

EN

Reproducible experimental art in the formation of Soviet artistic industry: the Leningrad experience (1950s-1960s)

O. S. Sapanzha

Abstract. The article focuses on the phenomenon of Soviet reproducible experimental art associated with the activities of the production combines of the Leningrad branch of the RSFSR Art Fund. These included combines specializing in painting and decorative design, graphic art, decorative and applied arts, and sculpture, according to their 1967 designations. In the second half of the 1950s and throughout the 1960s, these institutions became experimental sites where principles for creating exemplary models for subsequent reproduction were developed. Materials from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg made it possible to substantiate the important role of the combines in shaping ideas about the relationship between authorial art and reproducible production. The article aims to demonstrate the significance of processes within the Leningrad combines that reflected the emergence of a practice of developing authorial models for subsequent production – both in small editions, within the combines' own workshops, and on an industrial scale when models were transferred to manufacturing enterprises. The scientific novelty lies in defining the role of the Leningrad combines as experimental sites and as an important element in the formation of a new type of living environment. The study establishes that they occupied a significant position in the development of the art industry as institutions addressing the transition to a new system of artistic production and the manufacture of goods for mass urban society.

Введение

Актуальность исследования феномена тиражного экспериментального искусства как основы работы Комбинатов в структуре Ленинградского отделения художественного фонда РСФСР (ЛОХФ) второй половины

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260084

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

1950-х – 1960-х гг. определяется резко возросшим научным интересом к проблемам становления и развития художественной промышленности, целью которой было формирование частной жизненной среды нового типа, имеющей стандартизированный характер, интерьер и повседневные практики которой должны были наполнить тиражные вещи, имеющие на стадии разработки эталонного образца высокий художественный потенциал. При этом история изучения ленинградских Комбинатов (живописно-оформительского искусства, графического искусства, декоративно-прикладного искусства и скульптуры) находится на начальной стадии и исчерпывается работами, в которых проблематика их исследования только ставится (Ананьев, 2024; Некрасова-Каратеева, 2024).

Середина XX в. серьезно изменила соотношение авторского искусства и тиражного производства в оптике развития художественной промышленности. Определим предварительно, что речь в статье пойдет именно о серийном производстве, имеющем в своей основе оригинальный эталонный образец. В современном искусствознании остры споры о границах феноменов множественности и серийности, предлагающие разные методы (и результаты) работы самого художника с формами и смыслами (Морозов, 2026). В художественной промышленности имеет смысл говорить о разделении по иному признаку – экспериментального творчества и тиражного производства.

Решение поставленной цели потребовало решения следующих задач:

- установление причин появления массового тиражного искусства, места и роли учебных заведений в подготовке специалистов нового типа для ленинградской художественной промышленности;
- определение роли Комбинатов в системе Ленинградского отделения художественного фонда (ЛОХФ) как экспериментальных площадок, разрабатывающих эталонные образцы для возможного тиражного производства;
- анализ на основе архивных материалов ряда аспектов деятельности Комбинатов для выделения ключевых задач и проблем их деятельности.

В связи с этим в качестве основных методов решения проблемы определения специфики тиражного экспериментального искусства в оптике становления советской художественной промышленности были выбраны методы исторического искусствознания: *историко-генетический*, позволяющий рассмотреть динамику развития тиражного экспериментального искусства; *историко-сравнительный*, помогающий комплексно оценить специфику деятельности разных институций, участвовавших в процессах становления художественной промышленности; *контекстный анализ*, включающий рассматриваемый феномен в структуру общих экономических и социальных процессов.

Важную роль сыграло обращение к корпусу архивных материалов. Так, материалами исследования стали документы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), которые позволили ввести в научный оборот данные, объясняющие суть происходящих процессов разработки эталонных образцов для тиражного производства и роль экспериментальных площадок в этих изменениях советского дизайна, формирующего среду нового типа.

В истории интереса к художественной промышленности можно обнаружить два основных периода. Первый приходится на ее становление и развитие, когда сама проблематика нового типа творчества требовала и зафиксировать рамки последнего, и объяснить роль и место произведений в границах новой жизненной среды. Такие работы сочетают попытки теоретического анализа нового явления и активный интерес к актуальным процессам организации быта. Затем эта проблематика оказалась на периферии научного интереса. Новый этап, связанный с вниманием к проблемам художественной промышленности, отчетливо фиксируется в последнее десятилетие. Исследователи обратились к проблемам развития художественных производств регионов (Иванова, Сапанжа, Баландина, 2021; Винокуров, Будрина, 2025; Боровкова, 2025; Воропаева, 2022; Грызлова, 2017), изучению истории институциональных форм, создающих и влияющих на пространство нового типа (Ананьев, 2024; Степанова, 2025). Круг этих публикаций составил теоретическую базу исследования.

В статье впервые вводится в научный оборот и анализируется круг архивных материалов, представляющих деятельность Комбинатов ЛОХФ в контексте происходящих перемен, связанных с повышением роли и значения тиражного искусства как инструмента формирования новой жизненной среды, что определяет ее теоретическую значимость. Учитывая современный интерес к художественной промышленности и включение произведений, выполненных художниками Комбинатов, в музейные и выставочные проекты, практическая значимость исследования связана с возможностью использования представленных впервые материалов для актуализации этого важного этапа развития советского дизайна.

Обсуждения и результаты

Проблема соотношения авторского образца и его копий в XX в. приобрела особую остроту в связи с развитием сферы художественной промышленности и расширением границ как самого понимания феномена, так и реальных производственных практик, превращающих копию в товар, окончательно разорвавший связи со своим создателем, фактически превративший «копию» в «промышленный продукт». Даже в области традиционного изящного искусства живописи XX век поставил и решил вопрос о допустимости авторских изводов уникального произведения – от «Черного квадрата» К. Малевича и «Фонтана» М. Дюшана до шелкографий Э. Уорхола. В пространстве же деятельности, изначально связанной с возможностью тиражирования (прежде всего, в области техник литья), количество повторов определялось уровнем заказа и статусом потребителя.

Точкой отсчета в формировании нового тиражного статуса предметов, имеющих художественную ценность, в пространстве советской культуры можно считать 1930-е гг., когда меняется само наполнение термина «художественная промышленность». Еще недавно, на рубеже XIX-XX вв. последнее было синонимом ремесла и основная линия разделения проходила по границе утилитарности произведения, возможности его прямого применения в быту (мебель, посуда, предметы интерьера, имеющие практическое назначение – зеркала, лампы) или по используемым материалам (дерево, металл, текстиль) (Грачева, 2024).

Идеи, связывающие искусство и производство, возникшие в раннюю пореволюционную эпоху, зафиксировали актуальную стратегию развития искусства в крестьянской стране, не имеющей пока ресурсов для реального развития производственного искусства тиражного характера. Художественно-промышленный техникум в Ленинграде, как и другие учебные заведения эпохи, ставил целью «вхождение художника в производство в роли инженера-конструктора» (Арватов, 2018 с. 147), который обеспечит «слияние общественного процесса производства с художественным творчеством» (Арватов, 2018, с. 150). Однако реальных производственных мощностей для такого слияния в 1920-е гг. не было, а потому и революционный авангард стал грандиозным идейным проектированием пространства и сред, которые пока не могли обрести требуемого качества высокого тиража.

В конце 1930-х гг. художественная промышленность приобретает новые черты, фиксирующие желание отойти от декларации актуальных идей сращивания искусства и производства в пользу реального включения последнего в пространство жизненных практик. К ним относятся административная реорганизация мастерских, входящих в систему Треста художественно-промышленных производств, разделение уникальных заказов и тиражного выпуска (например, Монумент-скульптуры, работавшей над уникальными заказами, и Театро-мебель, изготавливавшей стулья для театров). В дискуссиях, предшествующих ликвидации Треста в 1939 г. (ЦГАЛИ СПб, ф. 333, оп. 1, д. 75), участники требовали «огосударствления труда художника» (ЦГАЛИ СПб, ф. 333, оп. 1, д. 75, л. 9), перехода от отдельных уникальных заказов или работ артельного характера к системе производства.

Реализовать эти идеи стало возможно в первый послевоенный период, и, так же, как и в ранний послереволюционный период, надежды возлагались на учебные заведения. Они были призваны подготовить специалистов нового типа, которые, подобно выпускникам ВХУТЕИНа (Высшего художественно-технического института), разработают предметную основу нового типа быта с поправкой на произошедшие идейные и стилистические изменения. Производственная база к тому периоду была готова, а потому идеи должны были стать реальностью.

В Ленинграде таким флагманом подготовки «художников производства» стало открытое в 1948 г., после реорганизации Художественного училища по архитектурной отделке зданий, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (ЛВХПУ). В начале 1950-х гг. именно это учебное заведение, получившее в 1953 г. имя В. И. Мухиной, готовило, прежде всего, специалистов промышленного искусства. Спустя всего лишь десять лет после основания, выпускники училища уже представляли проекты для ведущих предприятий страны и предлагали варианты решений катеров, мотоколясок, счетно-решающих машин, мебели для кафе (Быков, 1961; Мыльникова, 1961). Новый профиль подготовки специалистов требовал теоретического обоснования соотношения авторского творчества и тиражного производства. И такие попытки в училище предпринимались.

Так, интересные данные, подтверждающие справедливость выбранной точки отсчета серьезного диалога художественной промышленности и области профессионального авторского искусства, содержат материалы и сведения к совещанию по художественно-промышленному образованию в ЛВХПУ, датированные 1952 г. (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-2, д. 270). В деле представлены предложения профильных кафедр училища по подготовке специалистов нового типа. Каждая из кафедр (живописи, рисунка), отстаивая значимость общей художественной подготовки, тем не менее обращала внимание и на актуальный заказ – подготовку кадров художественной промышленности (мастера, техники, художники). В материалах, представленных кафедрой рисунка, указывается, что система подготовки кадров для художественной промышленности в ЛХВПУ в настоящее время несовершенна, слабо организована подготовка в рамках среднего звена с пятилетним сроком обучения. Причины слабой подготовки не комментируются, но отмечается, что для планового распределения выпускников необходимы штатные места в системе художественной промышленности, строительных организаций, проектных мастерских (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-2, д. 270, л. 10, об.). Иначе говоря, заказ есть – реальных трудовых мест пока нет. Возможно, в этом заключалась слабость подготовки – в отсутствии реальных мест практик и последующего трудоустройства.

Всего через десять лет эта проблема будет решена – предприятия, занятые в художественной промышленности, начнут активное сотрудничество с училищем, внимание обратится уже к вопросам технической эстетики: улучшения художественных качеств промышленных изделий и повышения культуры производства. 20 февраля 1962 года в ЛВХПУ состоится конференция, повестка которой будет связана с обсуждением роли и места художника на предприятиях (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-4, д. 607). Во вступительном докладе директор ЛВХПУ Я. Н. Лукин отмечает проблемные места и приводит конкретные цифры: «Мы очень мало готовим художников промышленного искусства. И на заводы в прошлом году мы смогли выделить только 6 человек при запросе 23 человека. В этом году запрос на 40 человек, а у нас человек 8 можно будет выделить» (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-4, д. 607, л. 18-19). Видно, что проблема рабочих вакансий была самими производствами решена, усилия обратились к теме, до середины XX век не входившей в круг интереса школ, ответственных за подготовку художников.

Заведующий кафедрой художественной обработки металла доцент И. А. Вакс представил доклад «Пути улучшения форм промышленных изделий». Он отметил, что еще несколько лет назад именно художественно-промышленные училища были инициаторами движения за эстетику индустрии. Представители училища В. И. Мухиной, по словам докладчика, «в масштабе Ленинграда, пропагандировали ее, уговаривали и навязывали свою

помощь в этом деле». В начале 1960-х гг. ситуация поменялась: «Нас берут буквально за горло, мы отбиваемся, будучи не в силах удовлетворить с каждым днем растущие запросы в кадрах художников промышленности, причем не только в Ленинграде, но и за пределами других экономических районов» (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-4, д. 607, л. 20). Внезапно возросшая активность производственников «на местах» была вызвана государственным интересом к формированию единого пространства, искореняющего кустарность и приводящего пространство быта к общему художественному знаменателю дизайна как способу создания жизненной среды нового типа.

Отныне на конференциях присутствуют представители предприятий, которые заинтересованы в улучшении эстетических качеств производимой продукции. Показательно выступление главного конструктора завода «Вибратор», выпускающего электроизмерительные приборы, Б. А. Селибекера. Он сообщает, что в 1957 г. в штат конструкторского бюро была введена должность художника с высшим образованием, который, начиная со своего дипломного проекта, работал в определенном направлении и занимался вопросами оформления электроизмерительных приборов (ЦГАЛИ СПб, ф. 266, оп. 1-4, д. 607, л. 67).

Итак, в 1950-1960-е гг. произошли важные перемены в развитии художественной промышленности, логика развития процессов активизации взаимодействия промышленности и искусства определялась общим переходом от кустарного к дизайнерскому типу мышления в производстве так называемых товаров широкого потребления. Стремительный рост городского населения в 1950-1960-е гг. потребовал совершенно иной организации и визуализации предметного мира, и материалы совещаний наглядно подтверждают требования включения художника в процессы оформления среды нового типа. В ней необходимо было разделить эталонный образец и его машинное воспроизведение.

В итоге к концу 1960-х гг. категории авторского уникального, малотиражного и тиражного производства получили документальное оформление. Если границы уникального творчества в области изобразительного искусства были вполне понятны и определялись традицией, дополненной иерархией творческого союза, то малотиражное производство нуждалось в регламентации. Основной институцией, курировавшей это направление, в послевоенный период становятся Художественный фонд СССР и его региональные отделения (в Ленинграде это Ленинградского отделение художественного фонда РСФСР, уже упоминаемый ЛОХФ).

В 1953 г. была упразднена система «Всехудожник», курировавшая организации и предприятия, занятые творческо-оформительской работой. На основании Постановления Совета Министров СССР от 8 мая 1953 г. № 1226 и РСФСР от 11 мая 1953 г. № 492 проходила передача подведомственных институций в ведение Художественного фонда СССР. В структуру ЛОХФ были включены багетная фабрика (ул. Боровая, 52), скульптурно-формовочная фабрика (ул. Карла Маркса), управление художественных и архитектурно-художественных мастерских (Гостиный двор, пом. 101-102), салон-магазин (Невский пр., 5) (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 24). Также новой структуре были переданы художественные мастерские «Ленизо», в задачи которых с 1930-х гг. входила организация труда и трудового устройства художников – живописцев, графиков, скульпторов, организация мастерских и выставок (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 25).

Помимо организации системы авторского творчества, на ЛОХФ была возложена важнейшая задача проведения экспериментальных работ – проектирования круга товаров широкого спроса, имеющих высокую художественную составляющую. Экспериментальными площадками стали Комбинаты – центры разработки и выпуска малотиражной продукции, находящиеся в ведении ЛОХФ (Сапанжа, 2025). В начале 1950-х гг. были образованы Живописно-скульптурный и Художественно-оформительский комбинаты, затем в 1961 г. появился Комбинат графических работ. В 1967 г. окончательно сложилась система экспериментального художественного производства, включающая Комбинат живописно-оформительского искусства, Комбинат графического искусства и Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры (ЦГАЛИ СПб, ф. 373). Закрепление структуры Комбинатов по роду их деятельности и разрабатываемой продукции совпало с фиксацией требований к специфике и качеству малотиражной продукции (которая как раз и была результатом деятельности Комбинатов, отличной от промышленных производств с высокими тиражами).

25 февраля 1967 г. выходит приказ № 71 по Художественному фонду СССР, который регламентирует размер тиража произведений искусства. Согласно приказу, с 1 июля 1967 г. на всех предприятиях системы Художественного фонда вводились оптимальные (плановые) и предельные тиражи на произведения и изделия прикладного искусства. Для малосерийных изделий, выпускаемых на предприятиях с непосредственным участием автора, был установлен тираж до 50 экземпляров (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1-2, д. 395, л. 39). Такие изделия, согласно приказу, должны иметь на сабе подпись автора или монограмму и порядковый номер. Для изделий, выполненных только автором, был установлен предельный тираж 10 экземпляров с подписью и монограммой автора на самом изделии и порядковым номером с добавлением буквы «А». Перечисленные пункты 7 и 8 имеют примечание, согласно которому авторская подпись или монограмма и номер делаются на керамике (подглазурной росписью или в тесте) на дне или оборотной стороне изделия; в дереве – вырезаются или выжигаются, в металле – производятся тиснением, чеканкой; в стекле и пластмассе – в тесте, в текстиле – на кромке изделия. В тех случаях, когда по техническим причинам подпись автора и нумерацию невозможно сделать на изделии (мелкие ювелирные изделия, янтарь), допускается личная подпись автора и нумерация на ярлыке изделия (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1-2, д. 395, л. 40).

Подобный тип изделий можно определить как серийный (малотиражный), а сам тип разработки подобных произведений вполне укладывается в логику экспериментальной творческой работы, которая уже в процессе создания имела отличия от индивидуального свободного авторского творчества, однако и не выходила на уровень разработки эталонного образца для последующего промышленного производства с отчуждением автора, лишь иногда сохраняя принцип серийности (изделий, выполненных автором собственноручно).

На рубеже 1950-1960-х гг. эта система определила перестройку структуры Комбинатов (Ананьев, 2024), так как отчетливо проявилась тенденция их деятельности в части создания произведений двух типов: уникальных, но относящихся к оформительской деятельности (произведения для музейных диорам, выставок и т. д.) и серийных и/или тиражных, то есть имеющих потенциал для последующей розничной продажи.

В отчете о работе ЛОХФ за 1961 г. отмечается, что определенные трудности создавало резкое сокращение поступления заказов и реализации произведений скульптуры и живописи (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 6). В поисках решений в течение 1962 г. правление и дирекция ЛОХФ провели серьезную перестройку организационной структуры Комбинатов. В четвертом квартале 1961 г. был организован Комбинат графических работ. В связи с падением спроса на живопись его задачей стало создание оригиналов для тиражирования (промышленная графика) и выполнение вывесочно-шрифтовых работ (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 7). Стоит отметить, что в период «оттепели» тиражный эстамп «формулируется как произведение, которое сочетает в себе художественно-эстетическую ценность и доступность широким народным массам» (Котломанов, 2026, с. 92). Не удивительно поэтому, что новый Комбинат продолжил работу «по расширению тематики эстампов, улучшению его оформления (пластмассовые рамки), пропаганде и расширению» (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 7).

Художественно-оформительский комбинат, потерявший заказы, делает теперь макеты и диорамы для научно-исследовательских учреждений, учебных заведений, предприятий Ленинграда и музеев (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 8). Среди таких заказов – произведения для выставок ВДНХ (павильон «Масло-жир»), музея истории Ленинграда, института этнографии, музея почвоведения, музея народного образования, краеведческих музеев в Мурманске и Выборге. Планомерную работу осложняло отсутствие единого помещения – комбинат был расположен в 36 местах по городу и за городом (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 9).

Комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры появился в результате реорганизации живописно-скульптурного комбината только в 1967 г., а пока в структуре художественно-оформительского комбината, включающего четыре цеха, был организован цех декоративно-прикладного искусства, наряду с художественно-оформительским, макетным и столярным (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 14). В структуру цеха входили мастерские, которые делились на бригады. Информация по мастерским достаточно противоречивая (в разных документах обозначены разные названия), однако чаще встречается указание на структуру цеха декоративно-прикладного искусства, который включал мастерскую художественных сувениров, мастерскую художественного текстиля, мастерскую художественных изделий и мастерскую эталонов для промышленности (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 14). Правда, в справке о проделанной ЛОХФ работе по развитию декоративно-прикладного искусства (ДПИ) за три квартала 1961 г. дана другая структура, и цех ДПИ имеет в своем составе мастерскую деревянных изделий, мастерскую изделий из полистирола, мастерскую изделий из пластиката, мастерскую гальванопластики. Вероятно, здесь ошибочно перечислены бригады. Текстильный цех, как указано в отчете, имеет мастерскую художественной вышивки, мастерскую шелкографии, мастерскую холодного батика и ковровую мастерскую (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 183, л. 2). Здесь, вероятно, также речь идет о бригадах в составе мастерской. Важнее, однако, не формальное наличие структурных подразделений, а разнообразие продукции Комбината, который, являясь экспериментальной площадкой по развитию художественной промышленности, чутко реагировал на запросы в тех или иных товарах (коврах, платках) и предлагал решения, потенциально имеющие тиражную судьбу.

Надо отметить, что уже в 1950-е гг. стала совершенно очевидна роль декоративно-прикладного искусства в процессах развития художественной промышленности. Так, в 1958 г. состоялось совещание руководителей предприятий при дирекции ЛОХФ РСФСР (протокол от 23 августа 1958 г.), на котором присутствовали директор отделения К. М. Соболевский, директор живописно-скульптурного комбината А. И. Смирнов, главный художник живописно-скульптурного комбината Е. Б. Гуткина, директор художественно-оформительского комбината А. А. Ефремов, главный художник художественно-оформительского комбината В. Г. Сергеев (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 100). Речь шла о развитии производства изделий декоративно-прикладного искусства на предприятиях ленинградского отделения. К. М. Соболевский сообщил об увеличивающемся выпуске изделий из кости, пластических масс, о расширении производственной базы по выпуску керамических изделий, об организации массового выпуска «высокохудожественных изделий» из синтетических пластических масс (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 100, л. 1). А. И. Смирнов рапортует о расширении керамического участка и освоении новых образцов керамических изделий в связи с указанием о развитии декоративно-прикладного искусства (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 100, л. 2). А. А. Ефремов говорит о популярности деревянных игрушек и наличии договора на производство 15.000 изделий (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 100, л. 2).

Эти задачи повлияют на планы научных экспериментальных работ (ключевых для комбината как опорной базы слияния искусства и промышленности). «Искусствовед З. В. Ильина» (речь, вероятно, идет о Зинаиде Владимировне Ильиной) по поручению ЛОХФа работает над книгой «Проблема художественного образа в декоративно-прикладном искусстве (игрушка как произведение искусства)» (заданный объем – 5 п. л.) (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 190, л. 118).

План исследовательских и экспериментальных работ ЛОХФ на 1962 г. включал эксперименты по изучению технологического обжига керамических изделий и изготовлению новых деревянных образцов игрушек (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 223, л. 4), на 1963 г. – работу над эталонами для цеха ДПИ в дереве, металле, керамике и текстиле, освоение новых материалов (стекло, пластмасса, оргстекло) (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 265, л. 9-10).

Уже вскоре главный художник художественно-оформительского комбината В. Носкович рапортует заместителю директора Художественного фонда РСФСР тов. Харькову на запрос по поводу освоения новых видов изделий из пластических масс и улучшения их качества: «Вопросы обсуждались на ученом совете, выпускаются изделия из органического стекла – сувенирные фигурки, детали художественного оформления» (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 262, л. 56). Там же в письме указано, что в производство запущен «комплект – доктор Айболит с медвежонком» (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 262, л. 57).

Президиум правления ЛОХФ РСФСР регулярно дает заказы для создания новых форм и в керамике, и в текстиле. Так, в 1963 г. по секции ДПИ В. М. Городецкому была оплачена работа над новыми формами – декоративными вазами, блюдцами в фарфоре и шамоте (150 руб.), Е. Г. Галумовой – над декоративными тканями «Город» и «Космос» (100 руб.) (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 190, л. 123).

Более двадцати лет в структуре Живописно-оформительского комбината создавала экспериментальные образцы Наталья Виссарионовна Смирнова, которая входила в число первых выпускников первого набора Ленинградского художественно-промышленного училища (пока даже не имени В. И. Мухиной). Получив в 1950 г. диплом по специальности декоративной росписи (ЦГАЛИ СПб, ф. 498, оп. 1, д. 35, л. 3), она занимается разработкой эталонных образцов по заказу Комбината и ЛОСХа (ЦГАЛИ СПб, ф. 498, оп. 1, д. 31, л. 84-85). Среди них – обои, ткани, сумки, платки, рисунки для клеенки. Некоторые произведения остаются, видимо, авторскими и в дальнейшем экспонируются на выставках, а некоторые передаются на производства: например, на ряде авторских образцов обоев есть отметка «Для Ленинградской обойной фабрики» (ЦГАЛИ СПб, ф. 498, оп. 1, д. 2, л. 26, об.), ряд содержит штамп «Принято художественным советом» (ЦГАЛИ СПб, ф. 498, оп. 1, д. 2, л. 26, об.).

Последние (художественные советы) играли существенную роль в процессах развития тиражного производства – они рекомендовали эталонные образцы для реализации на предприятиях. Авторское начало при этом уходило на второй план (в каталогах продукции предприятий, кроме фарфоровой отрасли, нет указаний на имена разработчиков образов), зато предмет включался в организацию жизненной среды. Руководство Комбинатов оценивало работу советов следующим образом: «Художественные советы в системе ЛОХФ находятся, если можно так выразиться, на переднем крае нашей творческой производственной работы, они являются проводниками творческой направленности ленинградского союза художников» (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 17). В то же время они оказываются и своего рода отделами технического контроля (ОТК) применительно к условиям деятельности комбинатов. Их ядро – ведущие мастера ленинградского искусства (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 17). Фиксируются и связи с промышленностью – в протоколах указывается, что совет по декоративно-прикладному искусству под председательством Б. А. Смирнова за год проделал большую работу по созданию эталонов для цеха ДПИ комбинатов и по созданию эскизов-проектов для нашей промышленности (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 21).

Отмечаются и проблемы – в действующих советах (совет по интерьерам и выставкам, совет по прикладной графике, совет по декоративно-прикладному искусству) остро ощущается недостаток искусствоведов («обычно один для проформы» (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 186, л. 21)). Тем не менее советы играли важную роль в системе «автор – производство», и в протоколах ЛОСХа указания на одобрение совета встречаются регулярно. Так, на заседании художественного совета Художественно-оформительского комбината ЛОХФ РСФСР по рассмотрению работ декоративно-прикладного искусства (протокол № 26 от 17 мая 1962 г., председатель Б. А. Смирнов, члены Т. С. Воронецкая, А. П. Павлинская, А. Г. Скрягин, Ю. А. Мунтян, художественный руководитель М. В. Зеленцова, начальник цеха. В. Г. Сазанов, мастер З. А. Шейнвальд) представлены результаты просмотра продукции, выпускаемой в текстильном цехе на знаменном участке, причем совет отмечает, что необходимо запретить выпуск продукции в знаменной мастерской без утверждения на художественном совете эскизов (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 183, л. 1-2).

В докладной от 18 мая 1962 г. заместитель начальника цеха ДПИ М. В. Зеленцова требует от директора художественно-оформительского комбината В. П. Морозова начать работу мастерской по производству головных платков к Конгрессу за мир и разоружение, эскизы которых были приняты на художественном совете (предполагаемый тираж составлял 2000 штук) (ЦГАЛИ СПб, ф. 373, оп. 1, д. 183, л. 3).

Так, Комбинаты в структуре ЛОСХ решали ряд задач: формальных (трудоустройство художников, что для советской трудовой системы было немаловажно), художественных (разработка произведений, имеющих художественную составляющую как опыт разработки элементов новой жизненной среды) и производственных (установление моста между искусством и промышленностью).

Заключение

Анализ корпуса архивных материалов, связанных с деятельностью Комбинатов ЛОХФ 1950-1960-х гг., позволяет уверенно утверждать, что в этот период происходят чрезвычайно важные изменения в том сегменте художественно-промышленного творчества, который занимал промежуточное положение между уникальным авторским творчеством и массовым тиражным производством. Этот сегмент можно определить как малотиражное экспериментальное творчество. Оно было в определенной степени базой для широкого развития предприятий художественной промышленности, мастера которой демонстрировали пути создания произведений, украшающих домашнюю среду нового квартирного типа, к которой в связи со стремительным увеличением городского населения привлечено пристальное внимание и исследовательских, и проектных, и творческих институций.

Итак, в результате исследования установлено, что:

- во второй половине 1950-х – 1960-х гг. проходили активные процессы формирования жизненной среды нового типа, в развитии которой должны были принимать участие молодые специалисты художественных училищ;
- в Ленинграде с конца 1940-х гг. таким учебным заведением было Художественно-промышленное училище (с 1953 г. – им. В. И. Мухиной);
- ряд выпускников после обучения в училище приходили на работу на предприятия и во вновь организованные Комбинаты в системе Ленинградского отделения художественного фонда и разрабатывали экспериментальные эталонные образцы продукции для тиражного производства;
- по мере развития Комбинатов наметились две тенденции: работа над уникальными проектами для музеев и выставочных пространств и создание произведений для последующего тиража, в том числе для производств, что определило последующую дифференциацию Комбинатов по видам работ;
- Комбинаты в системе развития художественной промышленности стоит рассматривать как институции, демонстрирующие возможности создания оригинальных авторских образцов в условиях тиражного характера произведений, составляющих основу декоративного искусства индустриального массового общества второй половины XX в.

В дальнейшем эта роль Комбинатов будет утрачена, а отрасли художественной промышленности в формате заводов и фабрик обретут в позднесоветский период определенную автономию. Изучение этих кризисных явлений в 1980-е гг. и упадка художественной промышленности в 1990-е гг. может составить перспективы изучения темы.

Материалы исследования | Research materials

1. ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 266. Оп. 1-2. Д. 270.
2. ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1-4. Д. 607.
3. ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 75.
4. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 24.
5. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 25.
6. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 100.
7. ЦГАЛИ. СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 183.
8. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 186.
9. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 190.
10. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 223.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 262.
12. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1. Д. 265.
13. ЦГАЛИ СПб. Ф. 373. Оп. 1-2. Д. 395.
14. ЦГАЛИ СПб. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2.
15. ЦГАЛИ СПб. Ф. 498. Оп. 1. Д. 31.
16. ЦГАЛИ СПб. Ф. 498. Оп. 1. Д. 35.

Источники | References

1. Ананьев В. Г. «Как нам жить дальше»: комбинаты Ленинградского отделения Художественного фонда СССР накануне «оттепели» на рубеже 1940-1950-х гг. По материалам ЦГАЛИ СПб // Вестник архивиста. 2024. № 1. https://doi.org/10.28995/2073-0101-2024-1-112-125
2. Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. М.: V-A-C, 2018.
3. Боровкова Н. В. Ювелирное производство Ленинградского завода треста «Русские самоцветы» 1946-1957 гг.: модели и технологии // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2025. Т. 27. № 3. https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.3.041
4. Быков З. Выпускники выполняют заказ промышленности // Декоративное искусство СССР. 1961. № 10-11.
5. Винокуров С. Е., Будрина Л. А. Свердловский завод «Русские самоцветы». 1950-1980-е гг. СПб.: ООО Издательство «Нестор-История», 2025.
6. Воропаева Т. А. Массовый советский художественный фарфор: к истории новгородского завода «Пролетарий» 1970-х гг. // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 2 (47).
7. Грачева С. М. Страницы истории журнала «Искусство и художественная промышленность» (1898-1902) // Китайское славяноведение. 2024. Т. 4. № 2. https://doi.org/10.1515/cjss-2024-0013
8. Грызлова А. А. Стилистика росписи на фарфоровых изделиях Р. Г. Алёшиной (Михайловой) из коллекции Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4А.
9. Иванова Е. В., Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Искусство – в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956-1966. М.: БуксМАрт, 2021.

10. Котломанов А. О. Актуальное наследие: ленинградский эстамп эпохи «оттепели» // Университетский научный журнал. 2026. № 91. https://doi.org/10.25807/22225064_2026_91_91
11. Морозов М. И. Серийность и множественность: опыт разграничения понятий // Культура и искусство. 2026. № 8. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2026.8.81040
12. Мыльникова Е., Нестерова Э. Мухинское училище – промышленности // Декоративное искусство СССР. 1961. № 11.
13. Некрасова-Каратеева О. Л. Леонид Каратеев и роль Комбината декоративно-прикладного искусства в формировании художественной среды Ленинграда // Университетский научный журнал. 2024. № 82. https://doi.org/10.25807/22225064_2024_82_98
14. Сапанжа О. С. Художественная промышленность Ленинграда как научная проблема // Герценовский вестник. 2025. № 3.
15. Степанова Д. Г. Авторское творчество и тиражное производство в структуре художественной промышленности Ленинграда: этапы развития и институциональные структуры // Университетский научный журнал. 2025. № 88. https://doi.org/10.25807/22225064_2025_88_82

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419-П «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940-1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды» (грант Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами»).

EN The study was conducted within the framework of Russian Science Foundation Grant No. 23-18-00419-П, “Art-Industry Enterprises in Leningrad in the 1940s-1960s and Their Role in Shaping the Living Environment” (the Russian Science Foundation grant program “Fundamental and Exploratory Research by Individual Research Groups”).

Информация об авторах | Author information

RU **Сапанжа Ольга Сергеевна**[1], д. культ., проф.
[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN **Olga Sergeevna Sapanzha**[1], Dr
[1] Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg

[1] *sapanzha@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.10.2026; опубликовано online (published online): 28.10.2026.

Ключевые слова (keywords): художественная промышленность; Комбинаты ленинградского отделения художественного фонда РСФСР; тиражное искусство; экспериментальные площадки; ленинградская промышленность; институциональная история искусства; art industry; production combines of the Leningrad branch of the RSFSR Art Fund; reproducible art; experimental sites; Leningrad industry; institutional art history.