Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA
Doctor of Art History, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vr.goda5@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_3_45_51

ЭТНО-СТИЛЬ АЛЕКСАНДРА СЫСОЕВА И ЕЛЕНЫ ИЛЬЮШОНОК

THE ETHNO-STYLE OF ALEXANDER SYSOEV AND ELENA ILYUSHONOK

Статья посвящена творчеству семейного союза «Александр Сысоев — Елена Ильюшонок», оригинально развивающему на основе гончарного формования и чернолощеной техники декора этно-стиль в керамике. Рассмотрены методы их работы и источники, дающие содержательную глубину этому модному сегодня увлечению.

The article is devoted to the Alexander Sysoev — Elena Ilyushonok family creative union, which originally develops the ethno-style in ceramics on the basis of pottery molding and black-flattened decoration techniques. Their methods of work and sources that give meaningful depth to this fashionable hobby today are considered.

Ключевые слова: Александр Сысоев, Елена Ильюшонок, керамика, гончарство, этно-стиль, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение творчества мастеров этно-стиля.
Keywords: Alexander Sysoev, Elena Ilyushonok, ceramics, pottery, ethno-style, scientific, methodological, information and technological support of the work of ethno-style masters.

Современная керамика имеет безграничные возможности для воплощения творческих идей. К настоящему времени древняя, как мир, глина прошла путь технологического совершенствования и творческого развития от крестьянского гончарного ремесла до высокого авторского искусства.

Показательным фактом своеобразной эволюции керамики становится не отрицание ее архаического этапа развития, как примитивно-кустарного, а возвращение к органичным самой керамике технологиям, техникам исполнения и декорирования и, что не менее важно, к ассоциативному языку ее искусства и минималистическим трактовкам. Таким образом, богатейший во всех отношениях исторический путь керамики — как материала — от глины до фарфора, как искусства — от утилитарности до высоких откровений в уникальных произведениях и до блестящих образцов станкового характера — замкнул круг исканий многих поколений мастеров глины.

Весь этот путь с поступательным обогащением стал достоянием современной авторской керамики. Очевидно, что в ней, как и в других видах искусства, решаются художественные задачи текущего процесса, но в каждом материале они осмысляются в собственной специфике. У керамики глубинные и богато разветвленные корни, и, к счастью, поддержку новым тенденциям художники находят в собственном видовом пространстве, что способствует высокопрофессиональному развитию искусства керамики и ограждает авторов от эклектичности.

Современный интерес к первоприроде керамики произошел в рубежные десятилетия XIX–XX веков в рамках неорусского стиля. Достаточно вспомнить керамику Абрамцевской мастерской и М. Врубеля, затем артели «Мурава», Кикерино и других мастерских. Обращение к глиняному материалу в сложившейся атмосфере высокого эстетства Серебряного века казалось неожиданным. Думаю, что в этом факте проявлялись интеллектуальные тенденции времени. Оставим пока без внимания тянущийся из эклектики шлейф декоративизма, но отметим изменение его природы: от чистого украшательства он уходил в содержательность благодаря темам декора и обращению к раннему русскому средневековью, сообщавшему ему также суровость стилистики. Так или иначе, обращение к глине в авторском искусстве рубежной поры дало новый импульс для дальнейшего развития отечественной керамики, которая прочно встала в контекст самых высоких устремлений в искусстве. Но сам процесс не был

ровным, для созревания потребовалось время. Лишь во второй половине XX века в отечественной профессиональной авторской керамике претворилось заложенное на рубеже столетий.

При переходе в новое тысячелетие керамика вновь испытала подъем, но он был несколько иного рода. Расширилось ее пространство, она стала чрезвычайно актуальным и доступным материалом для художников. Следует отметить, что новая ситуация по-своему не только нивелировала прежде резко отмечавшиеся границы между ремесленниками-гончарами и профессиональными художниками, но и повысила фактор ремесленного начала, во многом он стал определяющим в современном творческом процессе.

Это выразилось в широком обращении к гончарству, но не на принципах потомственной связи — от мастера к ученику, а неофитов, часто уже образованных в других сферах деятельности, которые самостоятельно или под присмотром, овладев ремеслом, стали тяготеть к творчеству, повлекшему развитие исследовательского интереса. В числе новоявленных гончаров преобладали молодые, склонные к экспериментам интеллектуалы, придавшие отечественному гончарству энергию развития. Они искали первоприроду своего ремесла, открывали его духовную суть по мере погружения в материал. В 1990–2000-е годы именно они стали выводить керамику из образовавшегося застоя на принципах его ремесленной природы. Свежий взгляд на материал и его возможности, приобретенные не из теории, а через овладение материалом, вели к пониманию его самоценности. Пластическая выразительность глины, осмысленная в процессе формования на круге, помогла правильно расставить акценты: материал и мастер — едины, только в этом единстве кроется творческий успех, и что в этом тандеме определяющая роль у глины. Таким образом, на новом витке керамической истории вновь утвердилась ценность отечественной гончарной традиции, но через широкое вхождение в искусство керамики людей с ремесленным началом, она стала убедительной и обещает оставаться выделенной в приоритетах керамистов.

Путь в керамику Александра Сысоева, обучавшегося до того конструированию безпилотных летательных аппаратов и оформительскому искусству, происходил по этой схеме. Начав с гончарства в девяностые в группе А. Поверина, он продолжил творчески осваивать пространство керамики — закрепил интерес к чернолощеной технике, одним из первых увлекся огненными скульптурами, стал узнаваемым в творчестве своим

почерком. Сегодня он признанный мастер в сообществе гончаров, участник керамических фестивалей. Вспоминается авторская выставка их семейного и творческого содружества «А. Сысоев — Е. Ильюшонок» в Скопине в рамках Скопинского международного фестиваля гончаров в конце 2000-х, заставившая восхититься не только ремесленным мастерством, но и признаками формирования авторского стиля художников. Экспозиция давала творческую характеристику авторам, свидетельствовала об усвоенных уроках гончарства и приобретенной в этом процессе культуре, отразила их творческие приоритеты.

В случае с дуэтом — Александр Сысоев и Елена Ильюшонок — нельзя не отметить присущую им творческую гармонию. Елена — выпускница Смоленского худграфа с дипломной работой на тему «Народные традиции в гончарстве». Совершенное владение гончарным кругом, с одной стороны, и вдумчивое обращение с художественным материалом — с другой, являются основой их гармоничной работы, определяют диапазон этого творческого союза, развивающегося с 2000 года, и с некоторых пор семейной мастерской под названием «Студия керамики 4Ра».

За это время утвердилось направление творчества, как его определяют сами художники — этно-стиль. Для зрителя оно сконцентрировалось в ассоциативном образном ряду произведений, но не менее интересно, как авторы пришли к нему. Александр отмечает, что движение к этно-стилю шло от знакомства с чернолощеной техникой и ее выбором. Традиционное задымление и лощение керамики, известное с незапамятных времен, оказалось первой освоенной техникой в мастерской «Покровская керамика». Она сформировалась в недрах древней и кустарной керамики, но оказалась чрезвычайно выразительной и богатой эффектами. Именно она натолкнула художников на творческие идеи.

Наблюдаемый сегодня поворот искусства к новой стилистике, внешне сдержанной, но емкой по смыслам, сделал для многих мастеров актуальными выразительные средства традиционного искусства ремесленного происхождения, примитивные по кустарным возможностям, выработанные гончарами в процессе практического опыта. Чернолощеная керамика помогла Александру и Елене схватить эту тенденцию и обозначить остроту сочленения древней техники с ассоциативным характером современного искусства. Выразительность их произведений заключена в силуэтных решениях объемов, в отказе от декоративных излишеств. При этом обогатилась сама пластика декоративными характеристиками, про-

изошло усиление смыслов в образах. Такое искусство требует от авторов отточенности идеи, воплощения ее в сжатой форме, минималистических трактовок при переложении своих впечатлений на язык искусства.

Что для дуэта этно-стиль? Желание подыграть модным увлечениям современников, обратиться к экзотике? Конечно же, нет. Etno — это про людей, нации, расы, племена, и про их самобытность в своем типе. Язык ассоциаций, который используют авторы, предполагает погружение зрителя в образ, узнавание его, а также в темы, которые предлагают авторы. Художникам интересно работать с яркими, самобытными и устоявшимися явлениями — не отсюда ли происходит этно-стиль? Александр и Елена предлагают в своих произведениях не однодневную модную экзотику, а суть схваченного своеобразия, будь то африканский типаж или культурный образец славянской керамики. Вынашивая и воплощая образы, авторы рассчитывают на понимание зрителя, которое равно совместному полету на пойманной волне. В точно спроектированном для интеллектуального мыслительного процесса и эмоционального вдохновения «маршруте» читается мастерство художников: они помогают зрителю расставленными акцентами увидеть характерное, важное им самим, не бросают его на точке восприятия образа. Во имя этого идет сложная работа над техническими эффектами, которые становятся художественными приемами (ил. 1).

Рис. 1. Бутыль «Звуки Бу». Керамика, авторская техника

Рис. 2. Бутыль «Ангел». Керамика, авторская техника

Совершенство ремесленной работы является залогом художественного качества произведения. Художники не только доводят до блеска задымленную поверхность керамики, мастерски управляя процессом обжига, но и добиваются разнообразных тональных эффектов. Виртуозное использование разнообразных технических приемов — это не только

Рис. 3. Набор бутылей «День и ночь волчицы». Керамика, авторская техника

Рис. 4. Солонка «Берегиня». Керамика, авторская техника

Рис. 5. Штофы по мотивам квасника. Керамика. Авторская техника

для красоты, но и для содержательной характеристики. Об этом говорят сложные тональные эффекты, которые им блестяще удаются: переходы черного в сероватость, в тепло-коричневого, что повышает градус эмоционального восприятия произведения зрителем (ил. 2). Для полноты ассоциативного образа иногда привносятся броские цветовые акценты.

Художники помогают, в свою очередь, привлеченным техническим средствам лучше проявиться, художественно зазвучать в произведении. Они используют несколько методов. Один из них — обобщение. Он органичен чернолощеной технике, позволяет создать емкий характерный типаж, убрать частности (ил. 3). При этом рабочим приемом авторов служит стилизация — диаметрально противоположная обобщению, позволяющая вносить уточнения в образы, акцентировать особенное (ил. 4).

Художники пребывают в зоне интеллектуального искусства, работают с историческими образцами. Так с фокусом на этническое они увидели в отечественной керамике квасник. Его своеобразный декоративный образ позволил в этом же ключе дать ему современное прочтение (ил. 5). Согласитесь, что это деликатный метод работы с историческим материалом: не выдергивать фрагменты, а креативно работать с образцом в целом, не изменяя его оригинального назначения и принципа декоративного решения. Другой известный в народном бытовании предмет для напитков — кухля в подаче художников стал острее, обрел стиль в своем современном

Рис. 6. Сосуды для вина «Драконы». Керамика, авторская керамика

Рис. 7. Сосуды «Обитатели холмов». Керамика, авторская керамика

декоративном прочтении и даже другую декоративную функцию — стать объектом предметной среды современного интерьера (ил. 6).

Этно-стиль Сысоева и Ильюшонок — это еще и про свободу творчества. «Погружаясь в мир керамики разных этносов, мы как будто совершаем путешествия во времени и пространстве», — говорят художники о себе. Находя яркие образы и темы, они испытывают творческий экстаз, предлагая нам произведения, в которых емкое содержание вкладывается в минималистскую художественно осмысленную форму, и мы можем отметить, что романтическое настроение сегодня не покидает творческое пространство (ил. 7).

Список литературы:

1. *Мусина Р.Р.* Современное гончарство России. – М.: Русский Миръ, 2024. – 200 с.

К.Г. ШАШКИНА
Старший преподаватель кафедры дизайна текстиля, и. о. декана факультета «Искусство реставрации» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: karina704@mail.ru

K.G. SHASHKINA
Senior Lecturer at the Department of Textile Design, acting dean of the Faculty of «Art of Restoration» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: karina704@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_3_52_58

ВЛИЯНИЕ П.П. РУБЕНСА НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ШПАЛЕРЫ

THE INFLUENCE OF P.P. RUBENS ON WESTERN EUROPEAN TAPESTRY ART

Творчество Питера Пауля Рубенса, ставшее ярким явлением в искусстве европейского барокко, оказало значительное влияние на характер западноевропейской шпалеры. Новые композиционные и экспозиционные программы, введенные художником в этом виде искусства, задали вектор его развитию и экспонированию тканых произведений.

The work of Peter Paul Rubens, which became a striking phenomenon in the art of European Baroque, had a significant influence on the character of Western European tapestries. New compositional and exhibition programs introduced by the artist in this art form set the vector for its development and exhibition of woven works.

Ключевые слова: шпалера, барокко, экспозиция, Рубенс.
Keywords: tapestry, baroque, exposition, Rubens.

Один из самых известных европейских художников, являвшийся законодателем стиля барокко в искусстве — Питер Пауль Рубенс. Помимо творческих достижений в монументальном, станковом и прикладном видах искусства, он был личностью поистине уникальной, прожив жизнь полную разнообразных событий. С юности Рубенс стремился добиться в жизни успеха и попасть в окружение людей более высокого ранга. Обладая острым умом, хорошим вкусом и, конечно же, талантом к рисованию, он начинает свое обучение в Гильдии Святого Луки у антверпенского художника Отто ван Веена. Затем благодаря поддержке своего родного брата-юриста уезжает учиться на несколько лет в Италию. В этот период Рубенс много рисует с натуры, внимательно изучает подлинные образцы древнеримского искусства. В сферу его внимания попадает и архитектура, и предметы быта, военной атрибутики, музыкальные инструменты и многое другое [1]. Эти первые впечатления, а также личные зарисовки лягут в основу многих произведений мастера. Мотив триумфальной арки и фриза станет основополагающим при создании мастером эскизов для различных событий. Например, эскиз оформления торжественного въезда испанского наместника во Фландрию, что можно видеть на эскизе «Поздравление с прибытием инфанта Фердинанда» (ил. 1).

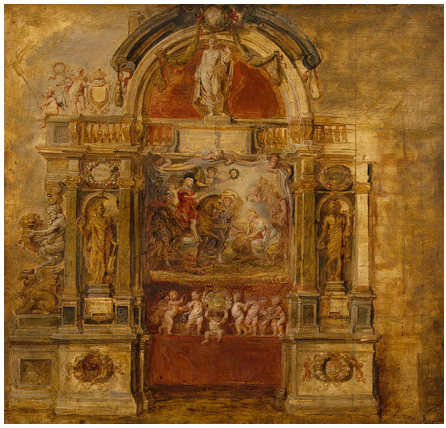

Рис. 1. Поздравление с прибытием инфанта Фердинанда. 73×78 см. 1634 г. ГЭ, СПб. (инв. № ГЭ-498)

Именно в Италии о нем впервые услышали и оценили как художника, поскольку здесь он создает свои первые заметные работы. Несомненно, для того, чтобы получить хороший заказ, необходимо иметь определенные знакомства в среде богатых меценатов. Рубенс несколько лет провел в Генуе и наладил хорошие отношения с покровителями города, выполняя для них портреты. Там же он впервые увидел картоны Рафаэля к серии «Деяния Апостолов» [2], несомненно, впечатлившие мастера. Рафаэль выполнил картоны в классической манере — акварелью и мелом по бумаге. Невероятно нежные и воздушные, они являлись отражением

лирической натуры гения Ренессанса. Однако подобная манера не отвечала порывистой натуре Рубенса. Он станет первым художником, который будет делать картоны для шпалер маслом на деревянных панелях — от мелких эскизных до полномасштабных живописных полотен.

Получив свой первый заказ на создание серии шпалер о римском консуле Публиции Деции Мусе в 1616 г., фламандский художник напишет великолепные живописные полотна в натуральную величину будущих шпалер, с которых ткачи в мастерской будут снимать рисунок для более удобной работы. Следующим моментом, дополняющим образ Рубенса, человека амбициозного, яркого, меняющего по возможности все вокруг себя, будет его вмешательство в процесс ткачества и окраски нитей. Ранее ткачи, получив картон и эскиз, садились за работу и использовали тот набор нитей и технологические приемы, которые более характерны именно для шпалерного ткачества, для достижения наиболее выразительного результата. Конечно, в ткачестве изображение выглядит иначе, чем в живописи, поскольку сама техника диктует более декоративную и стилизованную трактовку.

Рубенс не захотел мириться с этим фактом и потребовал изменить процесс окраски нитей для того, чтобы ткачи максимально точно и живописно передали его манеру в ткачестве. Уже имея несомненный авторитет и свои отношения с ткацкими производствами, ему пошли навстречу и выполнили поручение. Более того, сам художник часто приезжал в мастерскую, чтобы контролировать ход ткачества. Чрезмерная импульсивность Рубенса в этом вопросе плохо отразилась на самих шпалерах: со временем они весьма сильно потеряли в тоне и насыщенности оттенков из-за экспериментов красильщиков. Тем не менее серия «История Деция Муса» имела невероятный успех. Крупные фигуры, динамика, четкая выверенность композиций шпалер и живописная экспрессия дали новый толчок развитию фламандской шпалеры, переживавшей период застоя после Нидерландской революции и массовой миграции ткачей в другие страны. В это же время Франция старается составить конкуренцию Фландрии по выпуску шпалер, но несмотря на все усилия (даже работу двух известных фламандцев Марка Команса и Франсуа де ла Планша), французские шпалеры по всем критериям заметно проигрывали фламандским [3]. Сам Рубенс в личной переписке упоминает, что ему гораздо более по душе живопись на огромных полотнах, а объем работы и сложность задач лишь вдохновляют его и дают силы [4]. Барочная стилистика с

ее монументальностью форм, динамикой и театральностью была крайне близка по характеру и темпераменту фламандскому мастеру.

С лета 1622 г. Рубенс вел работу над серией монументальных картин для галереи Марии Медичи в Люксембургском дворце. Выбор королевой-матерью Рубенса в качестве художника был неслучаен. Королева познакомилась с художником благодаря Винченцо Гонзаго, в свите которого Рубенс присутствовал во время ее бракосочетания с Генрихом IV во Флоренции. В это же время Рубенс становится придворным художником, покровителей испанских Нидерландов, эрцгерцогов Альберта и Изабеллы Клары Евгении. Невероятным образом художник успевает получать и исполнять статусные, непростые заказы; он попадает в высший свет и участвует в важных дипломатических встречах [5]. При этом за всю жизнь он ни разу не был замечен в каком-либо скандале или неприличной истории. Мастерская Рубенса, в которой он трудился, была полна учеников, желавших овладеть мастерством и принимавших самое активное участие в работе над заказами.

Временной период с 1612 по 1620 г. стал ключевым в процессе формирования зрелого стиля мастера [1; с. 389], а работа над полотнами для галереи Медичи велась параллельно с созданием картонов для серии шпалер «История императора Константина». Выкупив готовую серию, Людовик XIII преподнес ее в дар итальянскому кардиналу Барберини в качестве дипломатического подарка, который, в свою очередь, решил ее дополнить и поручил разработку картонов своему художнику Пьетро да Кортона. Итальянский мастер прекрасно справился с задачей и постарался сохранить общую стилистику с композициями Рубенса, так что все настенные ковры смотрятся единым ансамблем подлинно барочного характера.

Настоящим расцветом гения Рубенса в шпалерном искусстве станет его третья серия «Триумф Евхаристии» по заказу испанской инфанты, при выполнении которой он получит полную свободу в самовыражении. Первоочередным нововведением художника станет вариант каймы не в классическом ее понимании, как некого декоративного обрамления, а каймы как части основой композиции шпалеры; это архитектурная кайма-обманка, театральная сцена, на фоне которой происходит основное действие. Иллюзорный эффект «шпалеры в шпалере», когда внутри самой шпалеры изображена еще одна шпалера, висящая в архитектурном портике, обрамленном колоннами, стал апогеем барочной театральности.

Помимо этого, мастер предложил свой вариант экспонирования грандиозной серии, включающей двадцать сцен в несколько ярусов. Дан-

ную концепцию станут активно применять сценографы во время коронаций, свадеб и торжественных приемов французских монархов. При этом шпалеры верхнего и нижнего яруса отличаются стилем колонн и сюжетной линией. Рубенс разрабатывал динамичные сцены, полные движения и драматизма, с учетом архитектуры и всеобщего настроения в момент праздника Евхаристии (ил. 2).

Рис. 2. Победа Истины над ересью . 64,5×90,5 см. 1622–1623 гг. (?). Музей Прадо, Мадрид (инв. № P001697)

Он подошел к оформлению интерьера шпалерами как настоящий монументалист, изучавший итальянских мастеров, заполнив все стены от пола до потолка сюжетными композициями, используя архитектуру для членения и ритма: «Иллюзионистические возможности живописи, найденные еще античными мастерами, ее способность имитировать архитектурные формы, скульптурный рельеф, лепнину широко использовались художниками Возрождения, понимающими живопись, как искусство универсальное, позволяющее создать целостный архитектурно-декоративный облик интерьера, найти единство архитектурных членений (реальных или иллюзорных), сюжетных композиций и орнаментики» [6; с. 12] (ил. 3). Заслуга Рубенса в том, что он умело перенес приемы монументальной живописи в шпалеру, создав целый ансамбль больших шпалер, учитывая особенности интерьера.

Рис. 3. Джулио Романо и художники мастерской Рафаэля. Битва императора Константина у Мильвийского моста. Фреска. 1520–1524 гг. Апостольский дворец Ватикана, Зал Константина

Позднее художники, создававшие картоны для шпалер, подражали декоративной практике Рубенса обрамления основного сюжета

архитектурными элементами с целью достижения иллюзорного эффекта «шпалеры в шпалере». Влияние художественных программ Рубенса на шпалерное искусство является бесспорным, и мы можем наблюдать его на примерах довольно крупных художников эпохи барокко, таких как Якоб Йорданс, Антонис Салларт, Юстус ван Эгмонт, Ян ван Хекке и других. То, что зародилось у Рубенса как функциональная форма, продиктованная определенными задачами оформления интерьера, развилось у его последователей в классическую схему каркаса портика. Она стала крайне популярной с середины XVII в. вплоть до конца XVIII в.

Личность Питера Пауля Рубенса была действительно яркой, уникальной, наполненной силой, амбициями, трудолюбием и порядочностью, что в совокупности подарило мировой истории искусства множество шедевров живописи и шпалерного искусства. Его стремление выделяться, следовать внутреннему порыву и поражать зрителя находило отклик в программе стиля барокко с его игривостью, помпезностью и драматизмом. Авторский почерк художника и творческое наследие по сей день волнуют и являются предметом особого внимания.

Примечания:

1. Спустя много лет, уже прославившись, художник станет страстным коллекционером античных гемм и монет, собрав за свою жизнь внушительную коллекцию.

2. Ныне находятся в музее Виктории и Альберта в Лондоне.

3. Весной 1617 г. кардинал Гвидо Бентивольо затронул больное место, когда по просьбе кардинала Сципиона Боргезе изучил рынок шпалер в Париже и выступил с докладом о сериях, что видел в мастерской Сен-Марсель. Он сетует на то, что шпалеры по картонам французских художников отличаются бездушностью, скудностью композиционной остроты, а фигуры людей в натуральную величину кажутся слишком маленькими по сравнению с размерами самих ковров.

4. 13 сентября 1621 г. Рубенс писал об этом дипломату и любителю искусства Уильяму Трамбаллу.

5. В 1625 г. эрцгерцогиня Изабелла Клара Евгения дает распоряжение художнику о дипломатической миссии от ее имени у границ с Германией.

6. Расцвет подобного решения пришелся на творчество Рафаэля и Джулио Романо, и созданные ими комплексы, гармонично сочетают в себе всевозможные иллюзорные эффекты: архитектуру, шпалеры, картины на стене, человеческие фигуры, раздвигающие занавеси и т. д. Например, одна из фресок Зала

Константина в Риме, изображающая битву Константина и Максенция у Мильвийского моста, представляет собой иллюзию, на которой центральный сюжет разворачивается на шпалере, висящей на архитектурном карнизе. Если говорить о шпалерах, то варианты взаимодействия с архитектурой предложил Рафаэль в «Деянии апостолов», где он придумал кайму в виде декоративной рамы, в которой нижняя часть имитирует барельеф бронзового цвета. Серия должна была располагаться под фресками Перуджино и Боттичелли в галерее Сикстинской капеллы. Другим ярким примером могут служить шпалеры, сотканные по заказу Франциска I для Фонтенбло по эскизам Россо Фьорентино и Франче́ско Приматиччо. Здесь сцена как таковая утратила ведущее значение, в то время как сама шпалера создает эффект прямоугольного фрагмента богато украшенной стены.

Список литературы:

1. *Лекуре М.-А.* Рубенс. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 400 с.

2. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 511 с.

Е.Ю. КАРЯКИНА
Преподаватель РГХПУ им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло», главный специалист пресс-службы РАХ
e-mail: kulikova.kati@mail.ru

E.Y. KARIAKINA
Teacher of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Department of «Art Glass». An employee of the RAH press service
e-mail: kulikova.kati@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_3_59_64

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТЕКЛЯННОЙ ПЛАСТИКИ А. Н. КРИВОЛАПОВА

STYLISTIC AND TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF THE A. N. KRIVOLAPOV GLASS PLATE

В статье проводится анализ творчества одного из ведущих современных мастеров декоративного искусства, представителя Строгановской школы художественного стекла Андрея Николаевича Криволапова. Его стекольную пластику, будь то рельеф или объёмную скульптуру, отличает уникальный, найденный автором технический приём. Сложные, детально проработанные композиции, выполненные моллированием из темного или полуглушёного стекла, художник подчеркивает дополнительными декоративными акцентами в виде естественного «патинирования» глиной или гипсом.

The article analyzes the work of one of the leading modern masters of decorative art, a representative of the Stroganov School of Art Glass, Andrey Nikolaevich Krivolapov. His glass sculpture, whether relief or volumetric sculpture, is distinguished by a unique technical method found by the author. The artist emphasizes complex, detailed compositions made by molding from dark or semi-opaque glass with additional decorative accents in the form of natural «patination» with clay or plaster.

Ключевые слова: студийное стекло, технический приём, молирование, скульптура, А.Н. Криволапов.
Keywords: studio glass, technique, mollification, sculpture, A.N. Krivolapov.

Студийное стекло России, условно берущее своё начало с 1990-х годов, составляет особый пласт отечественного декоративного искусства, в котором решаются свои определённые задачи. Художниками ведётся активный поиск авторского декоративного приёма в работе с материалом, формами и средствами выразительности [3; с. 126]. На рубеже XX–XXI столетий обозначились новые направления развития художественного стекла, стали появляться арт-объекты, инсталляции, кинетические произведения. Этот процесс оказался настолько динамичным, с быстро сменяющимися тенденциями, что в настоящее время оказывается сложным сохранить свой почерк в стекле.

Среди многообразия методов формования и декорирования в современном отечественном стеклоделии выделяются работы московского художника Андрея Николаевича Криволапова. Мастер ведёт особую линию стекольной пластики — от рельефа до объёмной скульптуры. На сложение его взглядов повлияло творчество отца, курского скульптора Николая Петровича Криволапова, который является его неизменным учителем. Основы мастерства Андрей Криволапов продолжил постигать в Воронежском художественном училище на отделении скульптуры (1995), а после окончил кафедру художественного стекла МГХПУ имени С.Г. Строганова (2001). Полученная академическая база, наставничество ведущих педагогов сформировали основные принципы работы, которые послужили мощным фундаментом для дальнейшего творчества.

Свой узнаваемый стиль художник нашёл еще во время работы над дипломным проектом. Его рельефы «Слово о полку Игореве» (рук. Л.И. Савельева, ил. 1) отличались не только пластическим решением и сложной композицией, но и своеобразной декоративностью. Логичное продолжение приёма пришлось на последующие монументальные многочастные пласты «Хождение Афанасия Никитина за три моря» (2015), «Кто мы?» (2015), «Сказки Шахерезады» (2016), «Андрей Боголюбский, Михаил Тверской» (2017). А.Н. Криволапов исходит от исключительности авторского технического приёма [2; с. 46]. Для реализации своих замыслов он использует практически глушёный или темный цветной хрусталь.

Рис. 1. А.Н. Криволапов. «Слово о полку Игореве». 2001г., стекло, моллирование

Рис. 2. А.Н. Криволапов. «Ода стеклу». 2024г., стекло, моллирование

Интересным является применение стекла от телевизионных кинескопов, особенности которого не всегда привлекают внимание художников — полупрозрачное и серое, практически не выразительное и не светоносное. Из плюсов — относительная доступность материала и его легкоплавкость. Со временем работы насыщаются цветом — изумрудным, синим, темно-красным. Таковы пластические объекты «Русское поле» (2020), «Степан» (2020г.), «Ода стеклу» (2024) и другие. Выделяется своим образным строем «Пётр и Февронья» (2018), где мастер экспериментируют с возможностями техники и материала. Так, он вводит сразу несколько видов стекла, чередуя небольшие цветные фрагменты, которые после расплавления их в печи образуют единый пласт. Таким образом, рельеф наполнен ассоциативным рядом, навивающим образ ряби воды и отражения природы в её глади. Наряду с этим, во всех работах он создает сложную фактуру. Особая выразительность графической части достигается использованием красной глины или гипса, которая естественным образом остаётся на поверхности рельефа после его выполнения [4; с. 134]. При этом образуется «новая субстанция материала» [2; с. 46], приобретающая эффекты в виде внутреннего свечения. В качестве его усиления автор нередко оттеняет найденный приём дополнительными средствами — искусственным освещением или декоративной подсветкой.

Освоив работу с рельефным изображением, А.Н. Криволапов вводит в свои произведения объёмные фрагменты, декоративные эле-

менты. В работе «Волга, Волга — мать родная» (2014, ил. 2) стекольный пласт дополняется тонкой, ажурной сеткой корабля, которая уже выступает за пределы основной композиции. Подобный приём расширяет пространство, создавая вместе с этим некоторую трёхмерность изображения. Тяготение к объёму приводит А.Н. Криволапова к круглой скульптуре. Это работы «Степь» (2016), «Нежданный гость» (2018), «Ловец певчих птиц» (2018), «Иона» (2019), «Что скрывает глубина» (2020) и многие другие. В пластических объектах он рассказывает целую историю, создавая своего рода летопись прошедших столетий. При этом автор отображает индивидуальность и эмоциональные переживания своего героя. Отсюда многообразие образов — от лирических до наполненных философским началом. Выделяются из общего строя серии работы, посвященные животным и птицам, где художник ярко выявляет текстуру и фактуру, характерную для того или иного зверя. В скульптурах «Осмеянный ликующей толпою» (2024, ил. 3), «Скачи, мой ослик!» (2024), «К речке не идут — больно берег крут» (2024) выразительность ручной лепки, присущей во время работы с глиной, воплощается в стекле, образуя тем самым новые художественные и пластические решения. Примечательно, что именно благодаря возможностям техники моллирования можно запечатлеть характерные особенности другого материала [4; с. 134].

Рис. 3. А.Н. Криволапов. «Пётр и Февронья». 2018г., стекло, моллироание

Рис. 4. А.Н. Криволапов. «Волга, Волга — мать родная». 2018г., стекло, моллирование

Несмотря на разнообразие тем и сюжетов, единым для всех произведений выступает авторский подход А.Н. Криволапова в создании произведений: монолитность формы с тщательным исполнением сложной фактуры и орнаментальных деталей, графическая прорисовка, светотеневая моделировка, привносящая объём и одушевленность в лица и фигуры, а также включение каллиграфического письма древних текстов [2; с. 47]. Всё это позволяет мастеру достичь художественной убедительности.

Рис. 5. А.Н. Криволапов. «Осмеянный ликующей толпою». 2024 г., стекло, моллирование

Отдельно стоит отметить две последовавшие одна за другой персональные выставки, прошедшие в Москве («Вера. Надежда. Любовь» в выставочном зале Союза художников России) и Санкт-Петербурге («У истоков жизни» в музее художественного стекла на Елагином острове) в 2020 году. Они позволяют говорить об уникальной стилистике не только в современном отечественном, но и зарубежном стеклоделии [2; с. 47], обозначая самобытность его произведений и их место в декоративном искусстве. Последующий ряд авторских экспозиций, который был представлен в Москве, Луганске, Курске уже за 2024 год еще раз подтвердили А.Н. Криволапова как неординарного художника, ведущего целостную творческую линию. Вместе с этим он принимает активное участие в выставках, среди которых можно выделить цикл «Новый взгляд — Новое стекло», проект «Преемственность поколений. Художник и его ученики. Мастера российского авторского стекла» (2003). Среди последних — «В стране изумрудного Будды», «Мифы. Легенды. Сказания», проводимые Российской академией художеств, где был представлен многим полюбившийся рельеф «Будда». Безусловно, это свидетельствует не только об актуальности его творчества, отвечающее основным тенденциях времени, но и о подлинном интересе к его искусству.

Список литературы:

1. *Ибрагимов Ф. М.-А.* Авторское стекло России / Фидаиль Мулла-Ахметович Ибрагимов. – М., 2016. – 359 с.

2. *Казакова Л.В.* Новый взгляд. Стекло и керамика конца XX — начала XXI века / Людмила Васильевна Казакова. – М., 2022. – 131 с.

3. *Крамаренко Л.Г.* Художник. Материал. Форма отечественное декоративное искусство XX — начала XXI века. Керамика. Стекло. Гобелен. Фарфор / Людмила Георгиевна Крамаренко. – М., 2009. – 203 с.

4. *Ланцетти А.Г., Нестеренко М.Л.* Изготовление художественного стекла / Александр Георгиевич Ланцетти, Марина Леонидовна Нестеренко. – М.: Высшая школа, 1972. – 278 с.

Э.П. МИХЕЕВ
Начальник выставочного отдела РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: mikheev@mghpu.ru

E.P. MIKHEEV
Head of the Exhibition Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mikheev@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_3_65_70

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ. ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ НАГРАДНЫХ РОССИЙСКИХ ОРДЕНОВ

THE ARTIST AND TIME. IDEOLOGICAL INFLUENCE ON THE NATURE OF THE ARTISTIC SOLUTION OF THE AWARD RUSSIAN ORDERS

В статье собраны материалы про авторов отечественных государственных орденов: В.В. Денисова, автора первого советского ордена (1918); архитекторов из группы академика И.В. Жолтовского, работавших над созданием орденов в годы Великой Отечественной войны (1942); художника В.В. Абрамова — автора современного российского ордена (1994). Все представленные художники неразрывно связаны со Строгановской школой.
Отношение и принципиальность руководителей Советской Республики при создании первой государственной награды. Погруженность в тему И.В. Сталина в период работы художников над полководческими орденами. Показательный пример с госприёмкой орденов людьми Бориса Ельцина.

The article contains materials about the authors of national state orders: V.V. Denisov, the author of the first Soviet order (1918); architects from the group of academician I.V. Zholtovsky, who worked on the creation of orders during the Second World War (1942); artist V.V. Abramov, the author of the modern Russian Order (1994). All the art-

ists represented are inextricably linked with the Stroganov school. The attitude and integrity of the leaders of the Soviet Republic when creating the first State award. Immersion in the theme of I.V. Stalin during the period of the artists' work on military orders. An illustrative example of the state acceptance of orders by Boris Yeltsin's people.

Ключевые слова: государственная награда, орден, Строгановка.
Keywords: State award, order, Stroganovka.

История первого советского ордена «Красное Знамя» РСФСР ведёт отсчёт от Декрета ВЦИКа 1918 года. В.В. Денисов, учившийся до революции в Строгановском училище, подготовил шесть вариантов рисунка знака нового ордена (ил. 1). Выбрали эскиз с развёрнутым красным знаменем и пятиконечной красной звездой, где присутствовали новые символы: лемех плуга, штык и скрещённые серп и молот, окаймлённые дубовыми листьями. На Красном Знамени был начертан лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В нижней части ордена на красной ленте были буквы «Р.С.Ф.С.Р.». По этому рисунку гравёр В.В. Звягинцев сделал пробные экземпляры ордена Красного Знамени в трёх вариантах: под старое серебро, под бронзу и под золото. Президиум ВЦИКа утвердил бронзовый вариант (ил. 2). Заказ первой партии наград изготовила московская фирма братьев Бовзей, но качество орденов оставляло желать лучшего. Пробные экземпляры, в отличие от утверждённого эскиза, были более крупными и округлыми. Когда ордена доставили Л.Д. Троцкому, возмущённый низким качеством их изготовления Председатель Реввоенсовета Республики телеграфировал членам Правительства: «Орден Красного Знамени невозможен, слишком груб и снабжён таким механизмом для прикрепления на одежду, что носить его практически невозможно. Выдавать его не буду, ибо вызовет общее разочарование. Настаиваю на прекращении выделки и передаче сего дела военному ведомству. Орден ждут несколько месяцев, а получили бляху носильщика, только менее удобную. Знак должен быть в три-четыре раза меньше и сделан из лучшего материала.

Рис. 1. Художник В.В. Денисов. 1919

Считаю совершенно недопустимой небрежность в изготовлении ордена Красного Знамени. Все ждут, а мы не способны изготовить орден. Рассуждать о том, на сколько серебряные обойдутся дороже, смешно. Дело идет о грошах. Необходимо знак сделать в три раза меньше. Ободок позолотить. Работу сделать более изящной…» [1].

Заказ на изготовление орденов «Красное Знамя» РСФСР был передан Петроградскому монетному двору, опытные работники которого сделали его более изящным. Орден стали изготавливать из серебра, используя горячую эмаль и позолоту, размер знака по высоте был уменьшен.

Рис. 2. Орден Красного Знамени РСФСР. 1918

В феврале 1919 года первые серебряные ордена поступили в Реввоенсовет Республики, но для серийного производства не хватало эмальеров — из пяти ранее работавших на Монетном дворе четверо воевали на фронте. Вопросы об ускорении и увеличении производства орденов «Красное Знамя» слушались на заседаниях самых различных органов Республики, вплоть до СНК РСФСР. Постепенно производство налаживается, выпуск орденов стал увеличиваться. К концу 1920 года Петроградский монетный двор смог наладить производство орденов и стал выпускать их столько, сколько требовалось РВСР.

В первые месяцы Великой Отечественной войны награды не утверждаются, положение страны катастрофическое, но уже 10 апреля 1942 года И.В. Сталин высказывает идею о создании нового ордена. К тому времени Красная армия оправилась от тяжёлых поражений и укрепила свои позиции на фронтах.

6 июня 1942 года И.В. Сталин отдаёт распоряжение срочно разработать три полководческих ордена — Суворова, Кутузова и Александра Невского. Руководство Советского Союза быстро понимает, что в сложившейся ситуации верным будет использовать образы военных героев прошлого: «Сразу после приказа Сталина создаётся специальная группа, в которую, кроме штатных художников технического комитета интендантского управления, привлекаются известные художники, в частности группа архитекторов под руководством академика И.В. Жолтовского. Через три дня эскизы были сданы начальнику Главного Управления тыла. На многих эскизах художники попытались соединить эмблематику и даже форму цар-

ских орденов с советской символикой. После чего задачу уточнили: в основе ордена должна быть пятиконечная звезда с портретом полководца.

Все варианты просматривались четыре раза. Из 55 эскизов для показа Сталину отобрали 22 проекта. Ни один проект ордена Суворова Сталина не устроил. В это время к работе подключается ученик И.В. Жолтовского студент Архитектурного института Пётр Скокан. Из всех портретов Суворова Пётр Иванович Скокан выбирает самый известный — с гравюры 1818 года работы художника Н.И. Уткина и разворачивает его в профиль, так как при переводе в металл портрет должен быть более характерным. Этот вариант получает одобрение руководства и принимается к производству. Правда, первые образцы, выполненные на Московском монетном дворе, выявили некоторые недостатки: барельеф Суворова на ордене I степени плохо просматривался на схожем по цвету фоне. Тогда специалисты Монетного двора предложили вокруг барельефа положить тёмно-серую эмаль с красной полоской, надпись «Александр Суворов» делать жёлтого цвета, а в верхней части круга поместить рубиново-красную звёздочку (ил. 3). На III степени знака барельеф Суворова и лаврово-дубовый венок внизу круга делать оксидированными. Ордена Суворова II и III степени уменьшить относительно I степени на 7 мм, а надпись «Александр Суворов» залить красной эмалью (ил. 4).

Рис. 3. Орден Александра Суворова I степени. 1942

Рис. 4. Орден Александра Суворова III степени. 1942

За основу ордена Александра Невского архитектор И.С. Телятников взял образ полководца, созданный актёром Петром Черкасовым в одноимённом фильме (ил. 5). Когда решался вопрос делать орден одним штампом или щит с барельефом Невского штамповать отдельно и крепить к ордену при помощи штифтов, главный инженер Монетного двора считал, что одним штампом будет удобнее и проще выпускать орден. Но Телятников настоял на более эффектном и красивом варианте, и комиссия приняла его точку зрения» [2]. Параллельно создавался и орден Кутузова.

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля 1942 года ордена Суворова трех степеней, Кутузова трех степеней и Александра Невского были учреждены.

Процесс формирования и развития современной российской наградной системы осуществлялся под руководством государственных чиновников, не имеющих художественного образования и практических навыков в области наградного дела. Идеологию упразднили, а государственные символы Российской Федерации утвердили только в 2000 году, всё это вызвало сложности при создании новых наград. Сравнение внешнего вида государственных наградных знаков Российской Федерации с орденами Российской империи и Советского Союза показало, что элементы, применяемые при создании художественной композиции современных наградных знаков, имеют низкий уровень художественной разработки, чем у наград предыдущих периодов. Все орденские знаки выполнены в форме четырехлучевого креста или пятиконечной звезды, которые исторически несут в себе различную идеологическую и общественно-культурную смысловую нагрузку. Недостаток государственных эмблем и символов Российской Федерации затруднили работу художникам в создании наград. Поэтому на большинстве из них присутствует изображение Государственного герба Российской Федерации, а также универсальные элементы в виде лавровых или дубовых ветвей. Создание относительно целостной наградной системы в России осуществилось в 1994 году после утверждения окончательного варианта герба и принятия Положения о государственных наградах Российской Федерации. Были учреждены ордена: «За заслуги перед Отечеством», Мужества, «За военные заслуги», Почёта, Дружбы. Вскоре в комиссию по государственным наградам при Президенте Российской Федерации начали поступать замечания. В 1995 году вышла новая редакция Положения о государственных наградах, где основным изменением стало то, что материалом для изготовления орденов и медалей вновь стало серебро, в предыдущем Положении был прописан посеребренный медно-никелевый сплав.

Рис. 5. Орден Александра Невского. 1942

Автор современного ордена «За боевые заслуги» Вячеслав Абрамов — заслуженный художник России, выпускник Строгановского училища. Вот что сам Вячеслав Васильевич рассказывает о тех событиях: «В 1994 году я работал на художественном комбинате и по рекомендации

Ивана Борисовича Порто, члена комиссии по наградам, принял участие в конкурсе на создание новых российских орденов. Список художников был достаточно ограниченным — всего десять имён. Сроки дали небольшие. Условия были очень жёсткие. Требовалось сделать орден в металле вместе с камнями и эмалями. Мне нужна была помощь специалистов, помогали гравёры. За эти несколько дней конкурса я похудел на десять килограммов и последние две ночи не спал, потому что должен был в срок сдать графическую часть. Поскольку я вошёл с головой в эту тему, то я этот орден увидел во сне! Со всей конкретикой. Я встал и нарисовал. Это был подарок свыше. Не скажу, что это был первый приз, но российский орден «За боевые заслуги» утверждён именно мой (ил. 6). Теперь, конечно, я уже не жалею о том, что пришлось всё это пережить. Когда я вижу этот орден на груди военных, ветеранов, приятно чувствовать свою причастность. Но вообще для художника творчество всегда было важней славы и званий» [3].

Рис. 6. Орден «За боевые заслуги». 1994

Список литературы:

1. *Дуров В.А., Стрекалов Н.Н.* Орден Красного Знамени. История учреждения награды и эволюция орденского знака / В. Дуров, Н. Стрекалов. – [Б. м.] : Collector`s Books, 2006. – С. 10–14.

2. *Михеев Э.П.* Влияние исторических событий 1941–1945 гг. на символику наградных орденов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – № 2 (1). – С. 187–198.

3. *Виноградов Богдан.* Важнее славы и званий // Золотой червонец – 2010. – № 11. – С. 78–81.

4. *Смыслов О.С.* Загадки советских наград, 1918–1991 годы / О.С. Смыслов. – М.: Вече, 2005. – 345 с.

5. *Гончаров А.И.* Наградная система Российской Федерации / А.И. Гончаров. – М.: Посев, 2010. – 254 с.