

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

На правах рукописи

Субботина Олеся Сергеевна

ФИГУРАТИВНАЯ ПЛАСТИКА В ЛЕНИНГРАДСКОМ-ПЕТЕРБУРГСКОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

специальность 17.00.04

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, профессор
Дмитренко Анатолий Федорович

Санкт-Петербург 2016

Содержание

Введение	3
Глава I Историко-технологические аспекты фигуративной пластики в российском художественном стекле	
1.1. Исторические аналоги современной фигуративной пластики: произведения Императорского стеклянного завода.....	19
1.2. Свойства стекла и технические возможности стеклоделия в фигуративной пластике и их роль в создании художественного образа.....	32
Глава II Фигуративная пластика в ленинградском художественном стекле	
2.1. Литая скульптура из стекла в творчестве ленинградских скульпторов 1940-50-х гг.....	56
2.2. Гутная пластика мастеров ленинградской школы художественного стекла.....	72
Глава III Фигуративная пластика из стекла в творчестве современных художников Петербурга	
3.1. Методика подготовки специалистов СПГХПА им. А.Л. Штиглица в области фигуративной стеклянной пластики.....	96
3.2. Традиции советского стеклоделия в творчестве петербургских авторов.....	107
3.3. Новейшие тенденции в фигуративной пластике из стекла в творчестве петербургских художников.....	132
Заключение	150
Список литературы.....	154
Приложение 1 Словарь терминов.....	173
Приложение 2 Список художников.....	177
Список иллюстраций.....	189
Иллюстрации.....	206

Введение

Создание художественного стекла – одна из древнейших практик декоративно-прикладного искусства. Технологически сложное, трудоемкое производство стеклянных изделий, находясь в постоянном развитии, замедляясь и ускоряясь, тем не менее, вписывается в современную художественную жизнь во всем своем многообразии. Мастерство и виртуозность работы со стеклом как нечто правильное и совершенное сталкиваются с уникальностью художественного мира, где присутствует феномен творческой индивидуальности, опирающейся на тысячелетний опыт. Изучение современной практики российского стеклоделия обнаруживает соединение проблематики производительного консерватизма и творческой свободы художника. Предваряющей исследование проблемой для осмысления является идея наследования традиции, а также включенности авторов в систему ценностей определенной школы.

Интерес к искусству стеклоделия XX-XXI вв. обусловлен тем, что именно в этот период наиболее ярко проявляются две тенденции. С одной стороны, опора на устойчивую традицию, с другой стороны, заслуживающее пристального внимания стремление к резкой трансформации формы и смысла произведений художественного стекла. Творческие открытия художников-прикладников второй половины XX в. наиболее ярко проявились в возможности синтеза прикладного и станкового искусства. Ленинградская/ петербургская школа стеклоделия как отдельно сложившееся явление в российском декоративно-прикладном искусстве в полной мере содержит в себе заявленную проблему. Выбор и сравнение конкретных школ позволяет обнаружить «нерв» современного художественного стекла – фигуративную скульптурную пластику. Скульптура, как другой вид искусства, совершенно особая сфера. Не вторгаясь в нее исторически, можно в то же время проследить на каких-то этапах, а именно в 1950-е и 1970-е гг., соединение скульптурных и декоративных возможностей стекла с

последующим активным их включением в современную художественную практику. Нацеленное на программную новизну современное искусство, интересное прежде всего экспериментом и разрушением старого, бросает определенный вызов устоявшейся стилистике ленинградского стеклоделия. Ответ представителей традиционной школы на задачи, поставленные временем, представляет исследовательский интерес для современного искусствознания.

В современной художественной практике стекло трактуется, несомненно, как полноценный скульптурный материал. Традиционно, со времен зарождения стеклоделия, пластические свойства стекла использовались в декоративно-прикладных целях, а именно в изготовлении и украшении стеклянной посуды. Сюжетные фигуративные композиции проявлялись в стекле только посредством монументальной живописи: витража и мозаики, а также в росписи на стекле, не воплощаясь в полновесной объемной скульптуре. Почти две тысячи лет, вплоть до конца XIX в. стеклянная скульптура существовала в виде редких исключений, и этот феномен нельзя объяснить драгоценностью или хрупкостью материала. Самостоятельная (станковая) стеклянная скульптура появляется в XX в., на протяжении которого она проходит путь от декоративной пластики, украшающей стеклянные сосуды, до современного художественного объекта. На смену прикладному и декоративному использованию стекла приходит более глубокое понимание материала как средства воплощения образа.

Современное художественное стекло ленинградской/петербургской школы включает все многообразие видов и жанров пластического искусства, от традиционной декоративной пластики до монументальных скульптурных форм и инсталляций. Качественные характеристики произведений фигуративной стеклянной пластики во многом продиктованы технологией создания изделий из стекла. Подвижная капля горячего стекла сохраняет свои плавные очертания в выдувных абстрактных объектах; оптическое стекло и хрусталь тяготеют к холодной обработке: гранению, шлифованию,

составлению композиций из геометрических блоков. Другие виды обработки и формования стекла, например, литье и тиходутое выдувание, позволяют создавать практически любые объемные формы, а значит, побуждают художников по стеклу экспериментировать в новых для себя областях пластического искусства. Сфера прикладных практик, гораздо более технологически разнообразная, нежели сфера традиционной станковой скульптуры, дает широкие возможности для игры с формой и смыслом произведения стеклянной пластики.

Актуальность исследования. Данное диссертационное исследование рассматривает область стеклянной пластики, которая предполагает изображение человека (в отдельных случаях – животного), т.е. имеет в своей основе природное подобие. Несмотря на приоритет технологии, тяготеющей к прикладному использованию стекла, фигуративность как обращение к образу человека не исчезает в современной стеклянной скульптуре, скорее, наоборот, визуальные практики XXI в. опираются на законы узнаваемого предметного мира и классического искусства. При анализе выставочной деятельности Петербурга отмечается возрастание фигуративных мотивов в композициях из стекла. Однако фигуративная стеклянная скульптура как отдельное явление на границе изобразительного и декоративно-прикладного искусств не находит должного рассмотрения и анализа в фундаментальных трудах российских исследователей. Фигуративная пластика из стекла воспринимается, прежде всего, как часть искусства стеклоделия. Между тем, художественная практика скульптурного изобразительного стекла требует специального изучения и систематизации с учетом новейших тенденций в искусстве скульптуры и других видов пластического искусства.

Фигуративная стеклянная пластика как область исследования предполагает два основных аспекта: анализ изобразительной формы искусства и, одновременно, изучение технологической стороны декоративно-прикладной практики. Проблемой становится достижение целостного знания о данном явлении культуры, а также выявление взаимодействий внутри этой

сферы: соотношений «художник-зритель», «художник-критик», «художник-материал». Скульптурное стекло – сложный, развивающийся вид искусства, однако несистемное поверхностное изучение не дает необходимой полноты представлений о предмете. Ленинградское/петербургское художественное стекло представляет в этом отношении уникальную исследовательскую базу. Произведения Б.А. Смирнова, Ю.А. Мунтяна, А.М. Остроумова, В.П. Самошкиной, Н.П. Малевской-Малевиц, В.К. Маковецкого, Е.В. Лаврищевой, И.Б. Томского и других ленинградских и петербургских художников по стеклу включают оригинальные пластические работы. Также к стеклу обращаются скульпторы, работающие с традиционными скульптурными материалами, что значительно обогащает и усложняет искусство фигуративной стеклянной пластики. Сравнительный анализ разных отечественных школ стеклоделия позволяет выявить характерные особенности каждой из них и подчеркнуть индивидуальность ленинградского/петербургского художественного стекла.

Гипотеза исследования. Экспериментальный характер творчества ленинградских художников по стеклу позволяет предположить, что некоторые новые виды скульптуры и искусства в целом, появившиеся в XX в. (арт-объект, реди-мейд, инсталляция и др.), возродились или начали свой путь в советском искусстве именно в объектах из стекла. В то же время, на фоне многообразия новых течений в пластическом искусстве фигуративный характер стеклянных композиций не утрачивает своей актуальности. Возможно, в стекле, в силу его выразительности, смысловой мобильности и уникальных пластических свойств, в первую очередь проявились новейшие тенденции, исключая их проявление посредством традиционных скульптурных материалов, а также остальных прикладных техник (керамика, текстиль, драгоценные металлы). Это предположение может поставить определенные исследовательские цели и задачи.

Объект исследования: искусство фигуративной скульптуры из стекла в отечественной художественной практике XX-XXI вв.

Предмет исследования: фигуративная скульптура из стекла в творчестве ленинградских/петербургских художников XX-XXI вв.: многообразие и взаимосвязь образных и технико-технологических решений.

Цель работы – комплексное систематическое исследование фигуративной пластики в ленинградском/петербургском художественном стекле как феномена отечественной художественной культуры XX-XXI вв.

Задачи работы:

- проследить возникновение и развитие скульптурного стекла в художественной практике Петербурга;
- определить характерные особенности фигуративной стеклянной пластики;
- выяснить причины появления в российском искусстве XX в. самостоятельной стеклянной скульптуры, раскрыть роль технологии литья (моллирования) в этом явлении;
- рассмотреть многообразие техник и художественных приемов формования стеклянной скульптуры, их влияние на образ произведения;
- исследовать традиционные и новаторские аспекты создания фигуративной скульптуры из стекла;
- выявить роль ленинградского художественного стеклоделия в развитии искусства стеклянной скульптуры;
- проанализировать произведения ленинградских/петербургских художников стекла;
- определить возможные пути развития данного вида пластики в современном художественном стекле Санкт-Петербурга.

Границы исследования. Территориальные рамки исследования ограничены регионом творчества представителей ленинградской /петербургской школы художественного стекла. Наряду с этой школой в исследовании рассматривается художественная практика некоторых советских заводов художественного стекла, с деятельностью которых

связаны имена выдающихся выпускников кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Хронологические рамки охватывают период от начала XIX в. до начала XXI в., что обусловлено появлением в Петербурге в 1820-е гг. декоративной литой скульптуры из стекла.

Методология и методы исследования определяется предметом, целью и задачами диссертации. Принцип искусствоведческого анализа позволяет систематизировать и изучить теоретический и конкретный художественный материал. Теоретико-методологической базой исследования является опора на достижения советского и современного российского искусствознания. В работе были использованы следующие аналитические методы:

- метод художественно-стилистического анализа;
- дискриптивный метод (метод описания конкретных произведений искусства);
- герменевтический метод (метод реконструкции и понимания художественного образа);
- метод интервьюирования и уточнения авторских позиций.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Опыт изучения темы показывает, что не существует цельного исследования, посвященного фигуративной пластике в художественном стекле Петербурга. В работе дается теоретическое обоснование значимости и самостоятельности такого явления, как фигуративная стеклянная пластика. Выводы диссертационного исследования могут быть использованы в обобщающих трудах, посвященных как изобразительному, так и декоративно-прикладному искусству. Материалы диссертационного исследования могут быть включены в содержание образовательных программ художественных школ, посвященных истории декоративно-прикладного искусства, стать основой для проведения искусствоведческого анализа, а также оказать помощь при организации выставок и в музейной практике.

Апробация исследования.

Основные положения и выводы диссертационного исследования были изложены в докладах на научно-практических конференциях на базе высших учебных заведений и музеев Москвы и Санкт-Петербурга. Материалы исследования обсуждались на научных семинарах Санкт-Петербургской Государственной художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица «Методика анализа художественных произведений в исследовательской работе аспирантов и соискателей». Также на материалах диссертационного исследования были проведены лекционные занятия на отделении магистратуры Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.

На защиту выносятся следующие положения:

- Фигуративная стеклянная пластика – значительное явление в художественной практике современного петербургского стеклоделия. Линия скульптурного стекла ярко проявляется в работах петербургских художников.
- Ленинградская станковая и декоративная пластика из стекла конца 1940-50-х гг. развивается в общем русле экспериментов с материалом, решающих задачи традиционной скульптуры. 1970-80-е гг. в Ленинграде отмечены поиском новых отношений материала и воплощаемого в нем образа. Результатом творческой деятельности разных художественных школ становится сложное единство прикладной и станковой художественных практик. Наследуемая традиция синтеза разных сфер искусства характеризует современную школу петербургского стеклоделия.
- Расцвету искусства ленинградской стеклянной скульптуры в середине XX века способствовало мощное вторжение в процесс освоения стекла как скульптурного материала скульпторов-станковистов и монументалистов. Творчество таких авторов, как В.И. Мухина и Б.А. Смирнов, предстает детонатором преобразований в художественном стекле, отвечая на запрос времени.

- Три принципиально разных метода формообразования стеклянной пластики (литье, горячая обработка стекла (гутная техника), холодная обработка стекла) задействованы в разнообразных художественных решениях современных авторов и проявляются в богатстве своего варьирования.

- Фигуративность в скульптуре из стекла может быть выражена:

- 1) посредством использования жизнеподобной пластики человеческого тела,
- 2) с помощью ассоциативно-образной трактовки сюжетного мотива – данный принцип является характерной особенностью ленинградской/петербургской стеклянной пластики.

- Ведущая роль в создании современной фигуративной пластики из стекла отводится конкретным художникам, творчество которых анализируется в диссертационном исследовании.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, словаря терминов, биографического приложения, списка иллюстраций и иллюстративного приложения.

Основное содержание исследования. Первая глава «Историко-технологические аспекты фигуративной пластики в российском художественном стекле» вводит в тему; главные задачи этой главы – обнаружить истоки искусства петербургской стеклянной пластики, показать неравномерное развитие данного вида искусства в XIX в., проследить возникновение и развитие декоративной скульптуры из стекла на базе Императорского стеклянного завода. Неотъемлемой частью главы является исследование особых качеств материала, дающих возможность создания фигуративной скульптуры. В параграфе «Свойства стекла и технические возможности стеклоделия в фигуративной пластике и их роль в создании художественного образа» определяются основополагающие способы формования стеклянной пластики, неотделимые от искусствоведческого анализа произведений. Уже на этапе рассмотрения технологии раскрываются

принципиальные различия в методах обработки и трактовки материала представителями разных художественных школ стеклоделия. Важное место уделяется уточнению терминологии в области фигуративной стеклянной пластики; предложенные термины используются в дальнейшем в тексте диссертации.

Вторая глава «Фигуративная пластика в ленинградском художественном стекле» посвящена эволюции стеклянной скульптуры Ленинграда во второй половине XX в. Значительная роль в этом процессе принадлежит скульптору В.И. Мухиной и ее открытиям в области стеклянного литья. Обращение к классическим формам скульптуры в стекле продолжается до настоящего времени, используя разработки В.И. Мухиной и других советских художников. Другим основополагающим фактором развития скульптурного стекла в Ленинграде является творчество художников-экспериментаторов: Б.А. Смирнова, Ю.А. Мунтяна, А.М. Остроумова и др. Появление новых тенденций в советской стеклянной пластике знаменует собой включение российского художественного стекла в общемировое искусство стеклоделия. В качестве особой страницы в истории стеклоделия ленинградской школы в главе рассматривается творчество выпускников кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, ставших ведущими художниками советских стекольных предприятий.

Третья глава «Фигуративная пластика из стекла в творчестве современных художников Петербурга» раскрывает особенности мастерства современных российских художников – петербургских стеклоделов 1990-2000-х гг. Среди современных петербургских художников по стеклу выделяются авторы, в чьем творчестве прослеживается оригинальная линия скульптурного стекла. В параграфе «Традиции советского стеклоделия в творчестве петербургских авторов» делается акцент на использовании традиционных техник для создания инновационных произведений фигуративной пластики, какими являются образцы «внутренней скульптуры» петербургского дуэта В.К. Маковецкий – Е.В. Лаврищева. Наряду с

традиционными способами обработки стекла, художники используют авторские техники формования стеклянной скульптуры, а также применяют стекло при устройстве инсталляций. Эти приемы генерируют новые художественные решения и образы, требующие внимательного изучения. Сравнение работ петербургских авторов с произведениями московских и других художников по стеклу выявляет своеобразие каждой отдельной школы современного российского стеклоделия. Отдельное место в главе уделяется изучению методов подготовки художников по стеклу в области фигуративной пластики на базе Санкт-Петербургской Государственной Художественно-Промышленной Академии им. А.Л. Штиглица.

Научная новизна работы определяется впервые проведенным исследованием художественного стекла, стоящего на грани изобразительного и декоративно-прикладного искусств (на базе конкретной художественной школы). В работе выявляется и акцентируется роль ленинградского стеклоделия в развитии фигуративной стеклянной пластики. Важное место отводится уточнению терминологии в данной сфере искусства, особенно касающейся технологических приемов формования скульптурного стекла. В научный оборот вводится новый материал в виде неопубликованных ранее и неисследованных произведений стеклянной пластики, в т.ч. работ петербургских художников, представленных на последних выставках «Стекло и керамика на траве». Предлагаются к рассмотрению последние тенденции в искусстве стеклянной пластики: скульптура в технике классического витража, «внутренняя» скульптура в оптическом стекле, новые виды ландшафтной скульптуры из стекла; данная проблематика еще не была раскрыта в российском искусствознании.

Историография.

Данная тема относительно мало затронута в современном искусствознании, однако широкий ряд трудов, посвященных российскому художественному стеклу, содержит необходимые сведения, позволяющие составить определенную картину развития скульптурного стекла на базе

конкретной школы. Возникновение и развитие профессиональной базы отечественного стеклоделия в виде продукции Императорского стеклянного завода подробно рассмотрено в публикациях научных сотрудников ведущих российских музеев: Т.А. Малининой, А.А. Татевосовой, Н.А. Ашариной, Т.И. Дулькиной, О.М. Поляшовой, Т.Н. Панковой. Сравнивая результаты исследований данных авторов с образцами художественной критики XIX в., можно подтвердить существование такого исключительного в мировой практике художественного явления, как декоративная литая скульптура из стекла в составе сервизов 1820-х гг. Императорского стеклянного завода. История русского художественного стекла и его коллекционирования находит отражение в работах А.А. Адлеровой, В.М. Василенко, М.А. Безбородова, Е.П. Смирновой, Г.А. Власовой, Ю.Ю. Денисовой, Е.В. Долгих, А.М. Кучумова, В.В. Микитиной, Л.П. Монаховой, Д.И. Немчиновой, О.А. Сурского, В.А. Филатова, А.В. Чукановой.

Основополагающим источником для заявленной темы является ряд фундаментальных трудов по истории стеклоделия и технологии стекольного производства – заслуга таких известных ученых, как Н.Н. Качалов, Б.А. Шелковников, А.Г. Ланцетти, М.Л. Нестеренко, Ф.С. Энтелис, С. Бахтин, В. Поспихал. В работах Н.Н. Качалова¹ и Б.А. Шелковникова², посвященных истории стеклоделия разных стран, затрагиваются технические стороны изготовления стеклянных изделий, анализируются выдающиеся произведения искусства художественного стекла. Н.Н. Качалов, основатель технологии варки оптического стекла, создатель научной теории шлифовки и полировки стекла, в соавторстве с В.Г. Воано выпустил труд об оптическом стекле³ – материале, позволяющем современным петербургским авторам создавать «внутреннюю» стеклянную скульптуру. Технические стороны стеклянного производства отражены в работах А.Г. Ланцетти, М.Л. Нестеренко, Ф.С. Энтелиса. В учебнике «Изготовление художественного

¹ Качалов Н.Н. Стекло. М. 1959. 384 с.

² Шелковников Б.А. Художественное стекло. Л. 1962. 156 с.

³ Качалов Н.Н. Воано В.Г. Основы производства оптического стекла. Л. 1936. 194 с.

стекла»⁴ описывается подготовка сырья для художественного стеклоделия, получение из этого сырья стекломассы. Авторы рассматривают декоративные возможности стекла как материала, вопросы формования изделий из стекла, процессы художественной обработки и декорирования изделий, дают краткие сведения из истории развития технологии и различных видов обработки стекла. Книга Ф.С. Энтелеса⁵, инженера-технолога по стеклу, профессора ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, предстает как специализированное пособие для студентов, а также для художников стекольных заводов. Выявление специфических методов формования скульптурных изделий среди общего набора приемов обработки стекла служит уточнению типологии произведений фигуративной пластики сообразно их технологической дифференциации.

Советское художественное стекло, включающее особенности национальных школ СССР, рассматривается в работах Е.Г. Рачук, А.А. Роготченко, В.Ф. Рожанковского, Н.Г. Прокофьевой, В.В. Перфильева, И.П. Поповой, Н.С. Степанян, Т.В. Черванюк, Н.Т. Ягловой, М.М. Яницкой. О советском декоративно-прикладном искусстве 1960-1980-х гг. пишут Н.В. Воронов и Е.И. Батанова⁶. Авторы рассматривают предметно-образный ряд стеклянных изделий, отмечая выдающиеся произведения советского художественного стекла. История ленинградского художественного стекла достаточно широко представлена в трудах Н.В. Воронова, М.М. Дубовой, А.Н. Павлинской, И.А. Башинской, О.И. Вороновой, Е.И. Батановой, М.Д. Изотовой, Л.И. Каратеева, Т.Н. Кречетовой. Ленинградское стекло в этих работах расценивается как специфический феномен развития отдельной художественной школы декоративно-прикладного искусства. Некоторыми из авторов делается акцент на пластической изобразительной направленности творчества представителей данной школы. Монографии И.А. Башинской и О.И. Вороновой, посвященные жизни и творчеству советского скульптора

⁴ Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М. 1987. 304 с.

⁵ Энтелес Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. СПб. 1992. 140 с.

⁶ Батанова Е.И. Воронов Н.В. Советское художественное стекло. М. 1964. 147 с.

В.И. Мухиной, включают описание экспериментов мастера по созданию моллированной скульптуры и искусствоведческий анализ произведений В.И. Мухиной в литом стекле.

Наиболее полно ленинградское художественное стекло как основная база для исследования скульптурной тематики в произведениях ленинградских стеклоделов представлено в труде Н.В. Воронова и М.М. Дубовой⁷. Ленинградский хрусталь расценивается специалистами как специфический феномен развития отдельной художественной школы декоративно-прикладного искусства; внутри данного феномена предполагается оригинальная линия пластического стекла, связанная с творческими экспериментами ленинградских художников по стеклу. В более узком направлении этой темы продолжает исследование А.Н. Павлинская, в ее трудах из всего многообразия ленинградского стекла выделяется творчество Б.А. Смирнова и его обращение к стеклянной пластике⁸.

Работы Н.З. Куниной, Е.А. Анисимовой, Т.В. Ильиной, М.А. Ильина. В.И. Лебедева, Ю.Л. Щаповой, М.Б. Ямпольского посвящены истории развития художественного стекла с древнейших времен до XX в. Авторы отмечают важные пути стеклоделия разных стран, затрагивают технические стороны изготовления стеклянных изделий, описывают выдающиеся произведения искусства стекла. Вопросы по теории современного изобразительного и декоративно-прикладного искусства отражены в публикациях Т.А. Апинян, Р. Арнхейма, Е.Ю. Андреевой, В.Г. Власова, Т.В. Горбуновой, Н.Ю. Лукиной, А. Гильдебранда, М.С. Кагана, А.Б. Оливы, Д.В. Сарабьянова, А.К. Чекалова, Т.В. Шлыковой. Искусство скульптуры рассматривается в работах К. Бараски, С.С. Валериус, И.Н. Воейковой, В.П. Головина, С.М. Грачевой, А.И. Добровольского, В.В. Ермонской, Н.В. Одноралова, Н.И. Поляковой, И.Г. Сапего, В.С. Турчина. Данные источники необходимы для многостороннего изучения объектов стеклянной пластики.

⁷ Воронов Н.В. Дубова М.М. Алмазная грань. Л. 1974. 170 с.

⁸ Павлинская А.Н. Борис Александрович Смирнов. М. 1980. 134 с.

Петербургское стекло рубежа XX-XXI вв. – предмет изучения многих современных искусствоведов; как правило, результаты этих исследований появляются в виде статей в научных сборниках, специализированных альманахах и каталогах выставок. В данном направлении следует отметить публикации Е.А. Власовой, Н.И. Василевской, А.В. Булах, Е.О. Белеховой, Т.А. Ершовой, А.Е. Зинчука, Е.М. Коляды, Л.Г. Крамаренко, О.Л. Некрасовой-Каратеевой, И.Б. Томского. Отдельно следует выделить труды Л.В. Казаковой, посвященные российскому художественному стеклу. Интерес представляет работа «Декоративное стекло в советской архитектуре»⁹, в ней автор рассматривает произведения 1960-1970-х гг., среди них – работы в жанре стеклопластики и декоративную скульптуру.

Важным источником для данной темы является коллективная монография «Искусство скульптуры в XX веке: Проблемы. Тенденции. Мастера». Это первое отечественное исследование, посвященное развитию искусства скульптуры прошедшего столетия в контексте эволюции европейской пластики. Анализируется широкий круг вопросов по истории европейской скульптуры прошедшего столетия: истоки, тенденции и этапы развития скульптуры новейшего времени, а также русская скульптура XX в. в контексте европейских пластических поисков. Статья Л.В. Казаковой «Скульптура из стекла второй половины XX – начала XXI века»¹⁰, включенная в монографию, – практически единственное целенаправленное обращение в отечественном искусствознании к этому конкретному виду пластики. Статья представляет собой подробный обзор становления в художественной практике Европы и России самостоятельной скульптуры из стекла. Кроме того, привлекается внимание к проблеме эволюции современной стеклянной пластики и новым тенденциям в этой области, в т.ч. в художественном стекле Петербурга.

⁹ Казакова Л.В. Декоративное стекло в советской архитектуре. М. 1989. 239 с.

¹⁰ Казакова Л.В. Скульптура из стекла второй половины XX - начала XXI века // Искусство скульптуры в XX веке : Проблемы. Тенденции. Мастера. Материалы международной научной конференции. М. 2010. С. 371-378.

Л.В. Казаковой принадлежит главная заслуга в исследовании феномена стеклянной скульптуры. Итогом ее многочисленных трудов, посвященных художественному стеклу XX в., стала диссертационная работа¹¹. На основе диссертации создана одна из последних монографий Л.В. Казаковой¹², охватывающая авторское художественное стекло, которое во второй половине XX в. приобрело характер студийного движения (Glass studio movement). Автор прослеживает эволюцию стекла от предметной формы к объекту искусства, вступившего во взаимодействие с пластическими и изобразительными жанрами. Созданию этой книги способствовало непосредственное личное общение Л.В. Казаковой с ведущими художниками отечественного и мирового стеклоделия.

Другим аналитическим источником для изучения скульптуры из стекла является сборник материалов научно-практической конференции «Скульптурная пластика в художественном стекле»¹³ в рамках ежегодного «Дня стекольщика» в Петербургском музее художественного стекла¹⁴. В сборник включены статьи искусствоведов, посвященные различным пластическим проявлениям в российском и зарубежном художественном стекле, а также статьи практикующих художников по стеклу, анализирующих собственный опыт работы в области стеклянной скульптуры. В статье старшего научного сотрудника музея художественного стекла Е.А. Власовой отдельное внимание уделяется технико-технологическому аспекту создания скульптурных форм в стекле¹⁵. Автор предлагает свою классификацию стеклянной пластики сообразно шести

¹¹ Казакова Л.В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М. 2000. 72 с.

¹² Казакова Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. М. 2007. 272 с.

¹³ Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. 32 с.

¹⁴ Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства в интерьерах XVIII – XX вв., Санкт-Петербург.

¹⁵ Власова Е.А. Шесть художественных методов создания скульптуры в стекле на примере ряда произведений из коллекции Елагиноостровского дворца музея русского декоративно-прикладного искусства в интерьерах XVIII – XX веков // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 13-17.

основным методам ее формообразования, что может служить отправной точкой для дальнейшего уточнения типологии объектов стеклянной пластики. Интерес представляет статья научного сотрудника музея Дятьковского хрусталя Т.В. Черванюк, раскрывающая особенности творчества выпускника ЛВХПУ им. В.И. Мухиной В.Я. Шевченко – скульптора в стекле¹⁶.

Дополнительная литература по данному предмету представляет собой ряд общих трудов по истории декоративно-прикладного искусства, справочники по технологии стекольного производства, статьи об отдельных авторах, которые в своем творчестве обращаются к стеклянной пластике, каталоги стекольных заводов и художественных выставок.

¹⁶ Черванюк Т.В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятьковского хрусталя // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 19-24.

Глава I Историко-технологические аспекты фигуративной пластики в российском художественном стекле

1.1. Исторические аналоги современной фигуративной пластики: произведения Императорского стеклянного завода

Появление фигурного стекла в Петербурге, по всей видимости, совпадает с началом производства на Ямбургском стекольном заводе с 1710-х гг. Основанный шведскими промышленниками завод располагался в 120 километрах от Петербурга; в 1704 г. он перешел в собственность А.Д. Меншикова в составе земельных пожалований в Ингерманландии¹⁷. Со второго десятилетия XVIII в. на Ямбургском заводе изготавливали фигурную посуду в подражание «черкасским» изделиям¹⁸ – «потешные» сосуды и небольшие скульптуры из выдувного и лепного стекла (ил. 1). Формы их отличались разнообразием, к тому же, среди сосудов и миниатюрной пластики в виде животных и птиц появились первые изображения человека – всадника на коне. Подобные изделия изготавливались и на других заводах и небольших частных стекольных предприятиях, гутная техника их исполнения обуславливает не только обобщенные выразительные объемы, но и фольклорные мотивы в произведениях прикладного стекла.

Наряду с предметами, сочетающими черты сосуда и объемной скульптуры, существуют также работы приглашенных иностранных мастеров, которые можно рассматривать как декоративную пластику в традициях венецианского художественного стекла XVI-XVII вв. Таковы, например, кубки-шутихи конца XVII – начала XVIII вв., созданные голландским стеклоделом Индриком Лериным. По традиции иностранный мастер взял русское имя Андрей и стал первым известным автором уникальных произведений русской стеклянной пластики. В конце XVII века

¹⁷ Панкова Т.Н. Скульптурная пластика в произведениях Петербургского (Императорского) стеклянного завода XVIII – начала XX века // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб., 2013. С. 8.

¹⁸ Черкасы XVI-XVII вв. известны производством изделий из глушеного и полупрозрачного цветного стекла, часто расписанные эмалями.

И. Лерин работал на мануфактуре в селе Измайлово, с 1710-х гг. на Ямбургском стекольном заводе. Потешные сосуды в исполнении И. Лерина представляют собой кубки и чаши со встроенной в них хитроумной системой сообщающихся полостей и трубок. Существует несколько типов «потешных» сосудов, различаемых по принципу направления и движения напитка внутри конструкции: самые сложные по устройству демонстрируют тончайшее ювелирное мастерство автора. Другие интересны с точки зрения развития фигуративного скульптурного стекла, например, серия кубков, внутри которых помещены трубки, уходящие в полый шар с носиком – эти сооружения часто увенчаны лепной фигуркой птицы (ил. 3). Особый интерес представляют «шутихи» с фигуркой животного, мордочка которого является носиком сосуда, отличающиеся искусным пластическим решением. В коллекции Государственного Исторического музея находятся несколько подобных сосудов, например, кубок с помещенной в него фигуркой фантастического животного: барана или оленя с павлиньим хвостом, или стеклянный кумган, носиком которого служит голова похожего существа (ил. 4). Другой сосуд из данной коллекции украшен фигурой барашка с загнутыми рожками, «трактовка животного очень близка к той, которую можно увидеть в русских керамических рукомоях XVI-XVII веков»¹⁹ (ил. 2). Можно заключить, что И. Лерин успешно освоил национальные художественные традиции и стилистику русского прикладного искусства, а выразительное членение деталей тонкостенных фигурок и сосудов говорит о высоком мастерстве автора, знакомого с «венецианским» стеклоделием. В то же время, анималистическая пластика в этих изделиях не самоценна – художественная ценность заключена в самих сложных по устройству затейливых кубках, требующих от мастера ювелирной точности.

¹⁹ Смирнова Е.П. Русское стекло. Начальная пора // Сайт Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника. – Режим доступа: <http://mgomz.ru/nauchnaya-zhizn/doklady-i-soobshheniya/russkoe-steklo-nachalnaya-pora> (дата обращения: 25.04.2014).

Любопытно сравнить измайловские сосуды из собрания ГИМ с эрмитажным кубком с фигуркой оленя, предположительно созданным на Ямбургском стекольном заводе (ил. 5). Датированный началом XVIII в., этот кубок мог быть исполнен И. Лериным, к тому времени работавшим на Ямбургской мануфактуре. Научный сотрудник Государственного Исторического музея Е.П. Смирнова сомневается в авторстве прославленного мастера, утверждая, что фигура оленя по пластике уступает фигуркам измайловских сосудов²⁰. Однако, рассмотрение эрмитажного кубка показывает не менее искусное исполнение этой поистине скульптурной миниатюрной вещи. Изобразительное начало в фигурке оленя преобладает над декоративным решением, особенно в формировании деталей и их сочетании: шеи, головы, ушей, ножек. Если мастер измайловских «шутих» из коллекции ГИМ в пластике отталкивался от свойств лепного стекла, «собирая» фигурки из стеклянных капель, пузырьков и налепов, то автор эрмитажного кубка, преодолев сопротивление материала, воспроизвел неожиданно точные черты и пропорции реального животного. Несомненно, создатель замечательного оленя, венчающего простой лаконичный по форме кубок, обладал мастерством стеклодела и талантом скульптора-анималиста; им вполне мог быть Индрик Лерин, достигший высоты своего искусства.

Можно отметить, что производство изделий Ямбургской и Измайловской стекольных мануфактур во многом опиралось на традиции фольклорного выдувного стекла, развитие которого активно продолжалось в XVIII в. Своеобразная миниатюрная пластика и фигурные сосуды из бесцветного и зеленоватого стекла, созданные народными мастерами, отличаются обобщенными и выразительными, часто гротескными формами. Разнообразный набор сюжетов этих изделий демонстрирует, с одной стороны, фантазию мастеров, а, с другой стороны, отражает символический

20 Смирнова Е.П. Русское стекло. Начальная пора // Сайт Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника. – Режим доступа: <http://mgomz.ru/nauchnaya-zhizn/doklady-i-soobshheniya/russkoe-steklo-nachalnaya-pora> (дата обращения: 25.04.2014).

слой народного искусства. Интересно, что среди фигурок голубей, петушков и других птиц, фантастических животных, оседланных коней, баранов и самых любимых персонажей-медведей появляются фигуры всадника на коне, решенные очень условно, но, в то же время, являющие собой новый этап в эволюции фигуративной пластики. В отличие от профессионального стеклоделая, в котором всегда отражается большой стиль западноевропейского искусства, народное гутное стекло, изобилующее фольклорными мотивами, имеет свою последовательную историю и возрождается в середине XX столетия в работах петербургских мастеров-экспериментаторов.

Профессиональное же художественное стекло Петербурга связано с деятельностью Императорского стеклянного завода, начавшего свою историю в 1730 г. после слияния соседних Ямбургского и Жабинского стеклянных мануфактур. Претерпев в XVIII в. ряд метаморфоз, географических мест и смен владельцев, ИСЗ утвердил свой статус государственного предприятия в 1791 г. На этом «образцовом» заводе создавались конкурентоспособные по сравнению с западным стеклоделием вещи. Художественная продукция ИСЗ, предназначенная для императорского двора, отличалась высоким уровнем профессионализма, наследуя качество лучших национальных школ Европы. Парадные сервизы, люстры и декоративные композиции из стекла украшались с помощью всего арсенала средств, доступных мастерам завода: от росписи эмалями, гравировки и гранения до инкрустаций и сочетаний различных материалов. Особое положение в сфере петербургского стеклоделия занимала фигуративная пластика Императорского стеклянного завода. Широкий ассортимент стеклянных изделий в отдельные периоды существования завода включал высокохудожественные произведения с великолепным скульптурным декором. Эти уникальные вещи предназначались для украшения придворных интерьеров, торжественных приемов, дипломатических даров. Одно из самых известных изделий, прославивших русских мастеров за рубежом –

хрустальное ложе со скульптурными колоннами и вазами-фонтанами, отправленное в дар персидскому хану (1824 г.). Редкие образцы предметов ИСЗ украшены фигуративной пластикой, изображающей человека или животное, – такие раритеты на сегодняшний день являются жемчужинами коллекций петербургских и других музеев.

Несмотря на высокий потенциал мастеров завода в создании сложных скульптурных форм стеклянная пластика была практически не востребована – не выдерживала конкуренции с фарфором. Например, в Европе производство небольшой стеклянной пластики, популярной в аристократической среде в XVI-XVII вв., почти прекратилось в «век фарфора». XVIII в. в России и Европе был ознаменован расцветом искусства гравировки по стеклу, а с проявлением классицистических черт в декоративно-прикладном искусстве – расцветом гранения и резьбы хрусталя. Творчество ведущих мастеров Императорского стеклянного завода было больше сосредоточено на декорировке изделий, чем на их пластике. Отдельные скульптурные произведения, выпущенные ИСЗ во второй половине XVIII в. только подчеркивают исключительную редкость обращения мастеров к фигуративной стеклянной пластике. Примером может служить ажурная корзиночка для пасхальных яиц из коллекции Государственного Эрмитажа, выполненная из глушеного кобальтового стекла. Крышку изделия венчает скульптурная пластика из смальты в виде фигуры уточки. «Это великолепное многосоставное произведение было изготовлено на Потемкинском заводе в 1786 году по проекту Г.Г. Кёнига»²¹. Кроме того, в конце XVIII в. мастерами завода создавались модели обелисков из выдутого в форме цветного стекла и некоторые другие декоративные изделия, украшавшие придворные праздники и парадные обеды.

Очередной виток развития фигуративной стеклянной пластики совпадает с приходом ампира в русское декоративно-прикладное искусство. Новый

²¹ Панкова Т.Н. Скульптурная пластика в произведениях Петербургского (Императорского) стеклянного завода XVIII – начала XX века // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб., 2013. С. 9.

стиль требовал от художников усиления классицистической изобразительной тенденции, в том числе в сфере скульптурного стекла. Практически во всех произведениях Императорского стеклянного завода в той или иной степени присутствовали элементы скульптурного убранства, но наиболее ярко пластический декор проявился в эксклюзивных предметах 1820-х гг., к которым относятся декоративные вазы и настольные украшения со скульптурными деталями в виде кариатид, сфинксов и масок. Эта довольно крупная пластика отличается удивительно тонкой моделировкой и высочайшим качеством исполнения. Хрустальные скульптуры с матовой бархатистой поверхностью контрастируют с глубокой резьбой и гранением остальных деталей сосудов, подчеркивая их парадно-монументальный характер. Следует отметить, что впервые в истории отечественного художественного стеклоделия формы фигуративной пластики из стекла подчиняются главенствующему стилю, заданному европейским декоративно-прикладным искусством, а именно ампиру.

Способ изготовления данных изделий по сей день вызывает споры специалистов. По одной версии, скульптуры были изготовлены в технике литья расплавленного хрусталя. Достоверность изобретения стеклянного литья русскими мастерами в начале XIX в. подтверждают современные искусствоведы, основываясь на диссертационном исследовании А.А. Татевосовой²². А.А. Татевосова установила, что литая хрустальная скульптура, украшающая парадные сервизы 1820-х гг.²³, была создана мастером Л.М. Карамышевым. Маски и фигуры кариатид, сфинксов, отлитые в медных формах, а затем, возможно, доработанные в холодном состоянии, представляют собой беспрецедентный кратковременный феномен, как в истории ИСЗ, так и в истории мирового стеклоделия. При этом, если хранитель эрмитажного фонда русского художественного стекла Т.А. Малинина, говоря о хрустальной скульптуре авторства Л.М. Карамышева,

²² Татевосова А.А. Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России (последняя четверть XVIII – первая треть XIX в.) Автореф. дис. канд. искусствоведения. Л., 1979. С. 19.

²³ «Пригородный гранный сервиз» 1823 г., автор проекта И.А. Иванов и др.

называет эту технологию «литье в форму»²⁴, то специалист по русскому стеклу Н.А. Ашарина говорит об уникальной технике моллирования, «в которой русские мастера были первыми»²⁵. В данном контексте это означает, что Н.А. Ашарина предполагала высокую степень совершенства стеклянного литья в форме, достаточную для тонкой моделировки, которой обладают скульптурные детали сервизов.

По другой версии, декоративное убранство ваз и иных предметов из этой серии, в том числе пластические элементы, известно как искусство резьбы по хрусталу. Это отчасти подтверждено тем фактом, что исполнитель скульптурных деталей большинства дворцовых сервизов 1820-х гг. Л.М. Карамышев был гравером и резчиком по стеклу. Вплоть до середины XX в. определение техники исполнения данных скульптур как «вышлифовка из холодной глыбы стекла»²⁶ или объемная резьба по хрусталу было общепринятым мнением в искусствоведческой литературе. Традиция такого определения, вероятно, восходит к художественной критике XIX в. «Современники очень высоко ценили подобное искусство резьбы по хрусталу как собственное, “русское” открытие. Журнал “Отечественные записки” писал: “Резец скульптора не может лучше одушевить мрамор или металл прочнейший, глаза не верят, чтобы ломкий, легко разрушаемый хрусталь послужил материалом для сих бесподобных со всею точностью природы произведенных изваяний”»²⁷.

Действительно, декоративная хрустальная скульптура Императорского стеклянного завода, несмотря на разницу предположений относительно технологии, является уникальным художественным явлением первой половины XIX в. Самая распространенная версия допускает оба технологических варианта: литье горячей стеклянной массы в форму и дальнейшую обработку холодного хрусталя резцом. Сочетание техник можно

²⁴ Малинина Т.А. Императорский Стеклянный завод. 1777–1917: К 225-летию со дня основания. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 2004. С. 201.

²⁵ Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века. М., 1998. С. 133.

²⁶ Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. СПб., 1992. С. 52.

²⁷ Воронов Н.В. Дубова М.М. Невский хрусталь. Л., 1984. С. 48.

проследить на примере одного из изделий – десертной вазы из «Пригородного гранного сервиза» (1823 г.) (ил. 6). Ее хрустальная чаша, украшенная резным орнаментом в виде ромбов, листьев аканта и лавра, покоится на массивной базе с тремя кариатидами. Матовые женские торсы плавно переходят в прозрачные ножки вазы, сверкающие алмазными гранями. О единой заранее созданной форме, в которой были отлиты хрустальные детали, говорит симметрия и соразмерность тождественных скульптур. Наличие холодной доработки, кроме матирования поверхности, доказывают явные следы уверенного резца в параллельных прядях волос, в фактуре крыльев и тонких чертах лиц кариатид. Поражает качество моделировки и совершенство пропорций данных скульптур, а также оригинальное художественное решение. По замыслу проектировщика плечи кариатид завершены небольшими декоративными крыльями, таким образом, отпадает необходимость в формовании рук кариатид, что составило бы большую технологическую сложность. В то же время, подробная детализация и тщательная проработка формы составили серьезную задачу для художника и исполнителя этой великолепной пластики.

Другую вазу из сервиза украшают три хрустальные женские головки, переходящие в граненые ножки (ил. 7). Объемные детали смоделированы более упрощенно, например, волосы решены одной скульптурной массой без лишней фактуры. Стилистический анализ пластического декора данного сервиза приводит к любопытным результатам. Трактовка женских лиц показывает стремление мастера к воспроизведению классицистических черт: линия лба и носа являет собой строгий античный профиль. Однако, в этих же лицах в анфас проявляются мягкие чуть неправильные черты русского женского типа (ил. 8). Сочетание стилистик подчеркивает своеобразие русской национальной школы художественного стекла, которая не теряет собственных традиций даже в случае интерпретации европейских тенденций в искусстве. Для сравнения, литая хрустальная фигура сфинкса из коллекции Эрмитажа, служащая подставкой для десертной чаши, создана полностью в

русле европейского ампира (ил. 9). Обобщенные, не мужские и не женские черты мифического существа лишены индивидуальности и напоминают лица древнегреческих изваяний. Скульптура сфинкса, сложно располагающаяся в пространстве и имеющая хрупкие отстоящие крылья, отличается высоким качеством исполнения.

Фигуративная пластика в декоре парадных сервизов 1820-х гг. позже вдохновила мастеров ИСЗ на создание декоративных скульптур, впрочем, как устанавливают специалисты, полностью вытесанных из хрустальных блоков²⁸. Примером служат: ваза-медис (1833 г.), ножками которой являются два резных сфинкса с орнаментальными хвостами, а также хрустальные корзины, украшенные фигурами химер. Нужно отметить обязательное матирование всех указанных пластических элементов. Традиция придания хрустальным скульптурам матовой поверхности имеет свои причины, прежде всего это недостатки литья – возможное возникновение в стеклянном объеме пузырьков и слоистых образований, а также швов от литейной формы. С другой стороны, оставленная прозрачной скульптура была бы излишне новаторской для изобразительного искусства своего времени, слишком «нематериальной» для весомой торжественной стилистики позднего ампира. В итоге, матированные хрустальные фигуры производят впечатление чуть прозрачного бархатистого камня. Подражание стекла другим материалам характерно для ампира и вообще XIX в., например, фарфору или бронзе, из которых часто изготавливались детали сосудов. В этом случае не приходится говорить о собственной пластике стекла, т.к. стилеобразующим моментом является общность классицизирующих черт, присущих произведению искусства, а не специфические свойства отдельного материала. Между тем, стекло как скульптурный материал гораздо динамичнее, чем, например, фарфор, металл или камень, и имеет свой собственный «характер», выразить который способны лишь последующие стили и направления искусства.

²⁸ Малинина Т.А. Императорский Стекланный завод. XVIII - начало XX века. СПб., 2009. С. 185.

Уникальная техника и мастерство исполнения произведений, тесно связанных с именем Л.М. Карамышева, не получили закономерного развития во второй половине XIX в. Дальнейшее рассмотрение скульптурной линии в петербургском стекле позволяет выявить практически полный отказ от фигуративности в пользу лепных или литых украшений стеклянных сосудов. Скульптурные мотивы парадных вещей Императорского стеклянного завода в эпоху историзма приобрели декоративный характер архитектурных элементов (капителей, балясин и др.), изобразительность утратилась. В этот период изделия в основном декорировались эмалевыми росписями по стеклу, формообразованию же уделялось значительно меньшее внимание. В 1880-1890-е гг. создаются фигурные сосуды в виде плывущей птицы, льва или фантастического животного, украшенные полихромной росписью (ил. 10-11). Форма данных сосудов, с одной стороны, восходит к традиционной русской утвари, широко распространенным в XV-XVII вв., с другой стороны, к разработанной отечественными мастерами версии венецианского стеклоделания. Предположительно пластика и орнамента подобных сосудов были разработаны одним из крупнейших мастеров завода И.И. Муриновым. Мы наблюдаем обращение к традиции измайловского и ямбургского фигурного стекла конца XVII – начала XVIII вв., что соответствовало одному из направлений историзма – «русскому стилю». Мастерство венецианских стеклоделов в русской народной обработке продолжило свой путь в профессиональном искусстве образцового столичного завода; итогом стали пышно декорированные изделия. Особенно это заметно на примере кубка-шутихи, выполненного на ИСЗ в 1887 г. (ил. 12). Привычная форма кубка, увенчанного съемной выдутой фигурой конька, укрепленной на стержне, усложнена орнаментальной полихромной росписью эмалевыми красками; синяя, желтая и зеленая эмаль усиливает сходство сосуда с народным стеклом XVIII в. Сочетание причудливой пластики, подражающей деревянной резьбе и чеканке по металлу, и пышного декора делают данное произведение излишне украшенным, и даже вычурным.

Почти полная утрата изобразительности в пользу декоративности характерна вообще для художественного стекла второй половины XIX в. Такая ситуация в области русской стеклянной пластики продолжалась до начала XX в., пока не были разработаны новые техники формования скульптурного стекла. Стеклолитие по методу утраченного воска, возрожденная техника стеклянной пасты и прессованное стекло – все эти европейские открытия в сфере художественного стекла подняли искусство стеклянной скульптуры на новый уровень, тем самым во всей полноте раскрыв эволюцию новейших стилей – модерн и ар-деко.

Возвращаясь к русскому стеклоделию этого же периода, можно заметить значительные лакуны в художественном процессе. Техника литья крупных объемных фигур была утеряна, а едва ли не единственным примером стиля модерн в русской стеклянной скульптуре выглядит анималистическая пластика Императорского стеклянного завода из собрания ГМЗ «Павловск». В 1905-1906 гг. мастером завода А. Зотовым по моделям скульптора А.К. Тимуса была исполнена скульптурная серия фигурок животных, подражающих по пластике и сюжету японским нэцкэ. Двадцать фигурок, оригинально задуманных в виде небольших вазочек, были вырезаны (по другой версии отлиты) в единственном числе из полупрозрачного цветного и молочного стекла; среди них «Лягушка», «Летучая мышь», «Поросенок», «Кролик», «Бегемот» (ил. 13). Также модели фигурок в это же время были выполнены в фарфоре, поскольку ИСЗ в 1890 г. был объединен с Императорским фарфоровым заводом. В литературе данные скульптуры часто называют «карикатурными», возможно из-за необычного пластического решения – раскрытые рты зверьков служат устьем сосудов, кроме вазочки «Летучая мышь», где емкость сосуда образована замкнутым полукругом крыльев. Стилистически данные фигурки подобны керамической пластике ИФЗ, спроектированной А.К. Тимусом. «Вероятно, по эскизам того же скульптора на стеклянном заводе было изготовлено еще несколько предметов. К таким произведениям можно отнести стеклянный колокольчик,

украшенный фарфоровой фигуркой белого медведя, и нож для бумаги с навершием в виде стеклянной скульптуры французского бульдога из собрания Эрмитажа»²⁹. На примере фигурки бульдога, отлитой из дымчатоплазого стекла, легко узнается особое обаяние интернациональной анималистической скульптуры модерна (ил. 14). Реалистическое изображение животного сочетается с характерным заострением черт и акцентом на смысленной мордочке собаки, чем данная фигурка схожа с изображениями питомцев в живописных работах В.А. Серова.

Образ человека в русском стекле рубежа XIX-XX вв. можно встретить в прессованной тиражной продукции. Техника прессования стекла получила широкое распространение на западе – эта технология ознаменовала самую высокую на тот момент ступень механизации стекольного производства. Исключая творческое начало в работе мастера-исполнителя, она тем самым повысила требования к автору проекта прессованной вещи. В России начало данной технологии связано с именем А.Я. Якобсон, выпускницей Строгановского художественно-промышленного училища. В 1903 г. А.Я. Якобсон была приглашена на Никольско-Пестровский стекольный завод (завод Оболенского) и стала первым русским художником промышленного стеклоделия. После поездки в Италию и Францию в 1912 г. она привезла на завод гипсовый бюст Л.Н. Толстого и, с помощью мастера И.Н. Щетинина, сделавшего пресс-форму, наладила выпуск настольных украшений в виде бюста великого писателя. Разные варианты этой скульптуры, исполненные в бесцветном, кобальтовом и матовом стекле, демонстрируют разные образные возможности стеклянной пластики, зависящей от цвета и степени прозрачности материала (ил. 15-16). Среди других декоративных форм по модели А.Я. Якобсон была выполнена скульптура «Солдат Первой Мировой войны» прессованная из молочного стекла и напоминающая фарфоровую статуэтку (1916 г.) (ил. 17).

²⁹ Панкова Т.Н. Скульптурная пластика в произведениях Петербургского (Императорского) стекольного завода XVIII – начала XX века // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб., 2013. С. 12.

На Императорском стеклянном заводе технология прессования не получила развития, мастера и проектировщики отдавали предпочтение традиционным приемам художественного стеклоделия. В то же время, другими стекольными мануфактурами с успехом выпускалась продукция в виде фигурных бутылок, изготовленных в технике прессовывдувания. Отечественные музеи владеют коллекцией подобных вещей, среди них бутылка-бюст генерала М.Д. Скобелева бесцветного стекла с пробкой в виде фигурки крестьянской девушки, сосуд-бюст А.С. Пушкина с ртутным серебрением по стеклу, бутылка в форме сидящего турка из бирюзового глушеного стекла и другие (ил. 18). Н.А. Ашарина называет данную декоративную продукцию «кичем» не без оснований; вкупе с многочисленными бутылками-медведями фигурные сосуды рубежа веков составляют дешевый массовый товар, отвечающий непритязательным вкусам городского населения. В целом, пробы художников русских стекольных заводов начала XX в. в литой и прессованной фигуративной пластике выглядят лишь началом большого эксперимента в сфере стеклянной скульптуры. Этот эксперимент и его достижения претворили в жизнь советские мастера, скульпторы и стеклоделы, положившие начало разным школам художественного стекла.

Таким образом, рассмотрение истоков русской стеклянной пластики показывает очень неравномерное развитие данного вида искусства: до первой трети XX в. оно не имеет общей эволюционной картины и какой-либо последовательной истории. Не произошло органичного взаимодействия между проявлением фольклорных мотивов в выдувном фигуративном стекле и классическими формами литого и резного стекла. В то же время, возникновение отдельных ярких явлений, таких, как фигурное стекло Измайловского и Ямбургского стекольных мануфактур и литая хрустальная скульптура Императорского стеклянного завода, оставило выдающиеся образцы декоративно-прикладного искусства. В случае со скульптурным убранством парадных сервизов 1820-1830-х гг. можно говорить об

оригинальной художественной практике, не имеющей аналогов в европейском стеклоделии XIX в. Фигуративная стеклянная пластика Петербурга с самого начала обретает профессиональную базу цехов Императорского стеклянного завода, обеспечивающего высококачественной продукцией императорский двор. На примере произведений ИСЗ прослеживается непосредственная связь с большими стилями европейского искусства, в том числе в области стеклянной скульптуры. Пластические разработки мастеров завода стали основой для дальнейшего развития фигуративного стекла в русле национальной художественной школы.

1.2. Свойства стекла и технические возможности стеклоделия в фигуративной пластике и их роль в создании художественного образа

Технология и специфические качества материала во многом определяют окончательное образное решение произведения стеклянной пластики. Полномасштабный творческий эксперимент в области художественного стекла развернулся на базе советских стекольных предприятий, начиная с 1940-х гг. Разработки в области декоративного и архитектурного стекла, необходимого для оформления интерьеров в пышном стиле «сталинского ампира», постепенно проникали и в сферу фигуративной пластики. Именно в советский период развития стекольного производства сформировались основные технологические приемы обработки стекла с целью создания скульптурных форм.

Варианты использования стекла в создании пластических композиций следует рассматривать двояко: с точки зрения состава и специфики стекла как основы и с точки зрения приемов формования материала. Для произведений ленинградской школы художественного стекла характерно применение *хрусталя*, включая различные способы его обработки и интерпретации целей и задач актуального художника по стеклу. Появление граненых геометризованных форм в стеклянной пластике Ленинграда

продиктовано именно традиционным отношением к подаче хрустального изделия. Однако, на смысловом уровне происходит качественное преобразование материала. Ленинградские авторы 1960-1970-х гг., работающие с хрусталем, начинают оперировать такими понятиями как пространство, объем, пластическая игра, ансамбль. Матированная фактура, гравировка и алмазная грань из традиционных декоративных приемов превращаются в способы интеллектуального освоения предметного мира.

Одна из лучших работ ленинградского художника Ю.М. Бякова, декоративный ансамбль «Размышление» (1976 г.) демонстрирует удачное совмещение новых принципов в ленинградском художественном стекле (ил. 19). Три объекта разной высоты, прессованные из цветного и бесцветного хрусталя, состоят из матового цилиндра-основания и сложного пространственного завершения – трех квадратных плоскостей, пересекающихся под прямым углом. По поверхности квадратов радиально расходится льдистая фактура, внося свежее ощущение в строгую геометрию композиции. Художник размышляет над контрастом формы, фактуры и цвета, и подчеркнутая конструкция объектов служит своеобразным трехмерным графиком движения его мысли.

Поводом для преобразований в художественном стеклоделии также послужило изобретение ленинградскими инженерами-технологами Е.А. Ивановой и А.А. Кирьёненом термочувствительного *сульфидно-цинкового стекла*. Это стекло открыло новую страницу в истории ленинградского декоративно-прикладного искусства. Основная часть его соединения – сера является коллоидным красителем, как золото и медь, с помощью которых наводят золотой и медный «рубины». В обычной стеклянной массе содержится некоторое количество железа, которое придает ей зеленоватый оттенок. «Если к такому стеклу прибавить немного сульфида цинка, то часть серы перейдет к железу, образуя сульфид железа, который может придать

стеклу самые разнообразные и красивые окраски»³⁰. Художники, работающие с сульфидным стеклом, оперируют широким спектром перетекающих оттенков, начиная с опаловых и голубоватых тонов до темно-коричневых и почти черных, в зависимости от количества содержащегося в стекле железа. Сульфид цинка также образует молочные кристаллы, заглушающие стекло. Материал оказался удобен для пластических и колористических экспериментов, т.к. отпала проблема растрескивания изделия при совмещении разнофактурного и цветного стекла. При работе с обычным цветным стеклом требовалось, чтобы оба вида стекольной массы имели одинаковый коэффициент теплового расширения. В случае сульфидного стекла достаточно стало подобрать режим температурной обработки внутренней и наружной поверхности изделия.

Вооруженные этим открытием, художники овладели мастерством изменения цвета, тона и прозрачности отдельных участков стекла, что привело к созданию уникальных произведений искусства и оригинальных образцов промышленного дизайна. Одним из первых произведений сульфидного стекла стала работа Ю.А. Мунтяна 1957 г. – граненый широкими плоскостями стакан мелкозернистого янтарно-коричневого стекла. Его шлифованные поверхности подчеркивают тонкие переходы тонов рисунка, напоминающие узоры поделочных камней. По простоте и ясности формы изделие могло быть прототипом для тиражирования, но при этом непредсказуемые сочетания мраморовидной текстуры создавали бы уникальные образцы продукции.

Овладение новым материалом позволило создавать произведения самостоятельной эстетической ценности, к каким следует отнести вазу сульфидного стекла, выполненную В.С. Муратовым в 1974 г (ил. 20). Её ассиметрично-свободную раскрывающуюся форму обогащает насыщенный цветовой диапазон, от янтарного до глубокого черного. Автор подчеркивает стихийный, и вместе с тем личностный характер произведения, называя вазу

³⁰ Качалов Н.Н. Стекло. М., 1959. С. 333.

«Импровизация». Название восходит к музыкально-цветовым абстракциям В.В. Кандинского, предполагая не только фиксацию мгновенного впечатления (импрессия), но и обдумывание и вариацию художественной формы. Так в стеклянное творение входит интеллектуальная сторона образа, декоративный объект способен выразить общее духовное чувство (устремления, красоты) посредством индивидуальной мысли художника.

Примером фигуративной пластики в сульфидном стекле могут быть рельефные фигуры в медальонах, украшающих вазу «Двенадцать апостолов» (1969 г.), выполненные В.Я. Шевченко с помощью металлических штампов, вдавленных в горячее стекло (ил. 21). Очень условные изображения апостолов сродни трактовке человеческих фигур в скульптурном убранстве европейских готических соборов (например, медальоны цокольной части портала собора в Амьене, XIII в.). Современное произведение художественного стекла обнаруживает органическую связь с материальной традицией прошедших столетий. В то же время, новизна материала порождает оригинальное колористическое решение: особое сфумато в пластическом стекле, нюансированную границу рельефа и цвета фигуры, отстоящей от фона. Сульфидное стекло стало главным направлением творчества В.Я. Шевченко в сочетании с гутной техникой, позволяющей раскрыть выразительные возможности материала. Редкое обращение художника к образу человека, за исключением нескольких уникальных работ в технике литья, не умаляет скульптурного таланта В.Я. Шевченко. Такие композиции из сульфидного стекла, как наборы ваз «Зима» и «Гнезда» (1968 г.), ансамбли «Приземление» и «В парке» (1980 г.) демонстрируют пластическое богатство и сложную гармонию цвета (ил. 22).

Другой основой для художественных поисков советских авторов стало *оптическое стекло*. В России промышленный выпуск этого концентрированного однородного материала, применяемого в оптических приборах, был организован в 1920-х гг. Основная заслуга в этом достижении принадлежит выдающемуся ученому Н.Н. Качалову, инженеру-технологу,

автору многих трудов по технологии стекольного производства. Возможности оптического стекла в художественной практике были высоко оценены стеклоделами разных отечественных школ. Это стекло обычно шлифуют, оттачивая пространственные геометрические композиции, либо гравировать, создавая рисунок, который многократно преломляется в стеклянных гранях. В композициях из оптического стекла авторы посредством особой обработки поверхности преобразуют простые геометрические формы в многогранные линзы, концентрирующие свет и распространяющие его по структуре объекта. В оптическом стекле можно добиться необычного цветового решения – «после соответствующей обработки на поверхности стекла образуется тонкий слой, отливающий различными цветами – от желтого до фиолетового. Цвета обусловлены интерференцией света в тонком слое, обладающим иным коэффициентом преломления по сравнению с исходным стеклом»³¹. Этот прием также подходит для обработки простого стекла, что дает широкие возможности для создания дополнительных цветовых эффектов.

Уместно в случае изучения оптического стекла обратиться к произведениям московских авторов, в совершенстве владеющих мастерством превращения стеклянного блока в сложно организованное пространство либо абстрактную форму, наполненную концептуальным содержанием. Замечательный московский стеклодел Н.В. Урядова проявила себя именно как художник по оптическому стеклу. Ей довелось работать на заводе оптического стекла и присутствовать при всех стадиях создания материала. Н.В. Урядова наполняет насыщенную интеллектуальными образами пластику бесконечностью времени и пространства. Такова композиция Н.В. Урядовой «Космос» (1982 г.). В двух стеклянных объектах оптические эффекты умножаются бликами, тенями, радужными пятнами светового спектра. С помощью цвета автор передает свое теплое лирическое отношение к холодному необжитому пространству. Нежные голубые, желтоватые, серые

³¹ Бахтин С. Поспихал В. Облагораживание стекла. М., 1970. С. 209.

тона стекла и обтекаемые парусообразные формы говорят скорее о космосе близком, о стратосфере, напоенной светом звезды. Каждый слой стекла по-новому преломляет свет, затевая бесконечную игру тонов и бликов.

Московские авторы 1990-2000 гг. подхватили традицию создания объемных геометрических форм из оптического стекла. Например, М.Ю. Лисицына с помощью огранки и шлифовки добивается желаемых оптических структур – это уходящие в бесконечность отражения, преломления, искривлений, пространственные иллюзии и ритмические ряды (ил. 23). «Оптика стекла переводит инертно-пассивное “ничто” реального пространства в почти пластически осязаемую субстанцию со своей глубиной, емкостью, подвижностью и способностью к изменениям»³². Непревзойденным мастером в сфере пластики из оптического стекла может быть признан современный московский художник О.А. Победова. Ее скульптурным работам присущи строгость и лаконизм формы, игра отражений света, сопряжённость прямых и изогнутых поверхностей. Объекты из оптического стекла в исполнении О.А. Победовой часто затрагивают проблему синтеза скульптуры и архитектуры: серия работ «Архитектура», композиции «Храм с градиентом», «Ратуша» и др. (1990-2000-е гг.). В данных работах архитектура предстает как образ, как конструкция и как пластическая мысль одновременно. В произведениях О.А. Победовой раскрывается чистая эстетика материала, однако, помимо абстрактных геометрических композиций среди ее работ можно увидеть и образы предметного мира, предельно стилизованные и отточенные по форме: «Око», «Золотой парус» (2000-е гг.), «Яблоко» (2004 г.). В скульптуре «Яблоко» блок оптического стекла предстает в виде полусферической линзы, подобной срезанной половине яблока с заостренной верхушкой (ил. 24). Срез обнаруживает в вогнутой сердцевине идеальную симметрию двух выпуклых семян, акцентирующих и собирающих воедино форму. Подобные работы

³² Монахова Л.П. Пластическое пространство и художественное сознание // Декоративное искусство СССР. 1981. №5. С. 22.

О.А. Победовой позволяют зрителю увидеть в знакомых предметах скрытую мощь творческого обобщения.

Формование фигуративной скульптуры из оптического стекла представляется почти невозможным: дорогой, сложный в обработке материал, к тому же совершенно прозрачный, не может поддержать специфики настоящей скульптуры, ее плотность, материальность, внешнюю осязаемость. Однако, матируя поверхность оптического стекла, некоторые авторы создают фигуративную пластику, чаще всего в анималистическом жанре. Редкое обращение к образу человека – работа А.П. Молчановского «Прогулка по Черному морю» (2010 г.) – поистине творческая удача московского скульптора (ил. 25). Основание композиции из черного полированного оптического стекла с плавно закругленными гранями предстает метафорой морской волны. На ней покоится продолговатая форма матового бесцветного стекла, в которой угадывается очертание слегка изогнутой женской фигуры с вытянутыми в изящном движении ножками. Венчает композицию темный металлический шарик, лежащий во впадине стеклянного объема, – своеобразная «точка над і», завершающая игривый и по-своему эротический образ. В другой не менее интересной фигуративной пластике из оптического стекла, созданной А.П. Молчановским, сюжет обыгрывается с помощью кубических объемов, составляющих фигуру. В таких работах, как «Крестьянка», «Гавриил и Люцифер», «Мой знакомый кентавр» и других заметно стремление оптического стекла к форме геометрической линзы, а значит форме абстрактной.

Беспрецедентным примером создания монументальной скульптуры из оптического стекла можно считать статую богини Фемиды для пензенского арбитражного суда, выполненную пензенским художником А.И. Фокиным в 2011 г. (ил. 26). Голова, плечи и руки фигуры вырезаны из оптического стекла с помощью абразивных кругов, хитон составлен из спеченного листового стекла с последующей пескоструйной обработкой. Детали крепятся на металлическом каркасе. Кроме того, найдено удачное

художественно-конструктивное решение: широкой металлической лентой оторочены пояс и горловина одеяния, а также браслеты на руках, скрывая швы соединения элементов. Интересно, что вариант головы статуи существует как отдельная выставочная композиция: скульптура «Фемида» состоит из трех цельных объемов оптического стекла (ил. 27). Две бесцветные части матированы, третья – черная повязка на глазах Фемиды отполирована. Запрокинутое лицо богини решено двумя плоскостями, соединенными по линии профиля, его порывистое движение подчеркнуто широкими гранями развевающихся волос. По сравнению с головой полноразмерной статуи, стремящейся к классической трактовке образа, эта композиция отличается особой экспрессией и предельным лаконизмом формы.

А.И. Фокин является также замечательным гравером и работает исключительно с оптическим стеклом. Гравированное изображение в его работах приобретает пространственное объемное начало. Самые выразительные его работы: «Большое дерево» и «Затерявшаяся луна» представляют собой фрагменты лирического пейзажа, заключенные в блоках оптического стекла (ил. 28). В последней композиции совмещение художественных средств скульптуры и графики: матовый выпуклый диск луны «застревает» между двумя прямоугольными призмами с ажурным рисунком тонко награвированных деревьев. Художник мастерски передает метафизическое ощущение перехода из одного измерения в другое, оставаясь в рамках, казалось бы, непритязательного пейзажного жанра. А.И. Фокин, создавая в оптическом стекле скульптуру, анималистическую пластику и пространственные композиции, проявляет незаурядную творческую интуицию и высокую точность в исполнении замысла. Замечательные рельефные портреты А.И. Фокина поражают точностью моделировки и остротой схваченного образа. Примером может быть двойной портрет коллег-художников В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой, награвированный на выпуклом диске оптического стекла (2005 г.) (ил. 29). Автор предельно

прорабатывает и заостряет профили, привнося в образы ту энергию, какой может быть и нет в реальных лицах, но которая обнажает творческую экспрессию и характер портретируемых – самих творцов по стеклу.

Петербургские авторы также осваивают пластическую трактовку материала, однако в поисках формы они двигаются не снаружи, а изнутри стеклянного блока, обнаруживая скульптурное начало в гравированном оптическом стекле. Это, прежде всего, оригинальные пластические объекты петербургского дуэта В.К. Маковецкий – Е.В. Лаврищева, составляющие наиболее инновационное направление в русле традиций ленинградского стеклоделия, а также произведения династии ленинградских-петербургских граверов и художников по стеклу Ивановых. Творчество А.А. Иванова включает как абстрактные пластические объекты из блоков оптического стекла, так и традиционную для ленинградского искусства гравировку по стеклу. Работа А.А. Иванова «Красная луна» (2005 г.) – «одна из знаковых вещей в современном отечественном стекле»³³ (ил. 30). Художник использует толстый диск оптического стекла с насыщенной красной подложкой и рельефным рисунком по цветному слою. Возникает лик огромной красной луны, изъеденный розетками кратеров, а на его фоне – матовая фигура воющего волка, нанесенная гравировкой по бесцветной лицевой стороне диска. Эмоциональное драматическое наполнение композиции достигается с помощью цвета и контраста внешней формы и детализированного рисунка. Синтез пластического и графического начала в художественном стекле, яркое воплощение образа тоски по возвышенному объекту природы – все это позволяет назвать произведение А.А. Иванова знаковым. И.А. Иванова, дочь и преемница ленинградского мастера, также работая в технике гравировки оптического стекла, создает композиции на природные мотивы, воспроизводя мельчайшие нюансы фактур изображаемых растений и животных.

³³ Власова Е.А. Оптическое стекло. По материалам выставки в Елагиноостровском дворце-музее // Стекло. Альманах. Вып.3. СПб. 2008. С. 32.

Таким образом, сравнение разных художественных школ показывает определенные предпочтения тех или иных авторов в выборе материала и способе его обработки. Если традиционно применяемый в петербургском стеклоделии хрусталь остается прочной основой творчества ленинградских художников советского периода, то свойства новых материалов побуждают петербургских стеклоделов на поиски новых форм и новых тем в художественном стекле, одной из которых становится фигуративная скульптура.

Помимо традиционного применения новых видов стекла в создании сосудов и абстрактных пластических композиций художники второй половины XX в. активно разрабатывают методы создания фигуративной скульптуры из стекла. Можно выделить три основополагающих способа формования стеклянной пластики. Древнейший из них сочетает мастерство стеклодела и широкую амплитуду *горячего стекла*, свободное выдувание расплавленной стеклянной массы и работу с лепным вязким остывающим стеклом. Стеклодувная техника еще на рубеже старой и новой эр открыла достоинства материала для создания посудных форм. Способ выдувания горячей расплавленной массы стекла подходит и для художественной пластики, эта специфическая «стеклянная» техника позволяет добиться истинно «стеклянной» формы, присущей только данному материалу. Однако, выдувная пластика не способна воспроизводить классические скульптурные формы, те близкие к природным очертания человеческого тела и лица, что сохраняют свои позиции с античных времен и периодически являются востребованными многими эпохами европейской культуры. Свободно выдутые человеческие фигуры неизменно стилизованы, далеки от классических образцов, напоминают обтекаемые формы стеклянной посуды. Это происходит из-за физических свойств выдуваемого стекла: «силы поверхностного натяжения стремятся сократить поверхность тела, а по сравнению с другими телами у шара поверхность при том же объеме

наименьшая. По этой же причине ребра и углы стеклянных изделий, отформованные в горячем состоянии, закругляются сами собой»³⁴.

В динамике форм горячего стекла присутствует некая спонтанность, стихийность, что художники часто используют как декоративный прием. Свободно выдутый стеклянный объем обладает долей упругости, присущей природному организму; энергия натяжения вздувающейся стеклянной массы подобна «витальной» энергии пробивающегося растения. Текучая пластика стекла, «органичность» поведения расплавленной стеклянной массы в руках мастера более всего вписывались в декоративную линию модерна. В это время стекло стало одним из самых выразительных стилеобразующих материалов. Творческие поиски русских мастеров в выдувном пластическом стекле середины XX в. во многом опирались на традиции национальной народной культуры, а также на опыт европейских (и особенно чешских) стеклоделов. Примером создания фигуративной скульптуры с гутном стекле может служить творчество замечательного выдувальщика, чешского художника М. Клингера. Его серия фигурок танцующих женщин, сформованных в горячем состоянии, отличается высокими декоративными качествами и искусным владением материала. Примечателен женский образ, созданный М. Клингером в 1957 г. Гибкий изогнутый торс завершается закинутыми за голову руками, все его формы плавно перетекают друг в друга. Возникает ощущение тонкого полотна, накинутого на фигуру; натягиваясь, стеклянная «ткань» обрисовывает проступающее тело, придавая цельность объему. Нужно отметить, что это произведение – очень технично сработанная вещь, т.к. главной задачей художника становится направление стихийного движения выдуваемого стекла, принимающего нужные очертания.

Сегодня существует несколько видов горячего формования: гутная пластика, сработанная в один прием непосредственно у печи; тиходутая техника выдувания в форму; техника газовой горелки. Гутное стекло

³⁴ Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М. 1987. С. 73.

идеально подходит для создания анималистической пластики, естественность и подвижность горячего стекла придают особую живость создаваемым образам. Иногда современные авторы намеренно подражают фольклорному стеклу: подобные декоративные скульптуры, выполненные гутным способом, неизменно напоминают формы черкасских изделий.

Во второй половине XX века гутное стекло раскрывает свои многообразные возможности. В творчестве Б.А. Смирнова, А.М. Остроумова, В.Я. Шевченко и других авторов возникают уникальные композиции, генерирующие новые жанры, как в художественном стекле, так и в искусстве скульптуры. Гутная техника требует мастерского усилия творца и преодоления сопротивления материала, возможно, поэтому происходит параллельное изобретение новых видов пластического искусства как преодоление устоявшихся правил и художественных приемов.

В плане фигуративной пластики и изображения человека интересна тиходутая техника формования стекла. Способ представляет собой выдувание расплавленной стекломассы в полую форму. Вначале создается точная гипсовая модель с учетом возможностей горячего стекла либо раскрывная деревянная или металлическая матрица. Тиходутое выдувание осуществляется в один прием без вращения, в отличие от свободного выдувания. В итоге получается круглая пустотелая скульптура сложного заданного рельефа. Произведения С.Г. Рязановой, исполненные данным способом, являют пример яркого скульптурного направления ленинградской школы художественного стекла.

Другим видом горячего формообразования стеклянной пластики стало создание миниатюрных скульптур из стеклянных дров (небольших трубчатых заготовок цветного стекла). Эти изделия выполняются с помощью газовой горелки, разогревающей и расплавляющей стекло. Горелка или лампа обусловила альтернативное название техники в современном искусствознании – lamp work. Изобретение стеклодувной горелки относят к III в. н.э. Считается, что с помощью нее выполнялись некоторые

декоративные узоры, украшающие античные сосуды³⁵. Virtuоз в данной технике – мастер Измайловского и Ямбургского стекольных заводов И. Лерин. Этот художник с самого начала появления фигурного стекла в России задал высокий уровень художественного мастерства, к которому стремились последователи-стеклоделы.

Обращение скульпторов-станковистов к ламповой технике доказывает серьезную состоятельность этого декоративного метода в создании пластических композиций. Скульптор Л.Н. Сморгон в 1958 г. на Ленинградском заводе художественного стекла выполнил серию миниатюрных фигурок, посвященных разным профессиям. Его работы «Милиционер», «Дирижер», «Девушка из метро» стали основой для развития современной сувенирной продукции из стекла (ил. 31). Два варианта пластики «Дирижер» сродни застывшим в стекле кадрам из советской мультипликации – до того живо и остроумно решены экспрессивные движения дирижирующих персонажей. Вытянутые пропорции фигур, продиктованные самой основой – стеклянным стержнем, воспринимаются как артистическая утонченность, доведенная до состояния шаржа. Высокий профессионализм Л.Н. Сморгона чувствуется в исполнении фигурок музыкантов, в анималистической пластике в технике ламповой горелки. Первая пластика из стеклянных дровов определила художественные приемы, наиболее приемлемые для данной техники; самым характерным из них стал прием гротеска, придающий фигуркам юмористический оттенок. Сегодня созданием миниатюрных сувениров из стекла занимаются многие частные студии и отдельные авторы, но высокое художественное качество продукции доступно немногим. Следует выделить петербургского художника Т.Б. Алиева, оттачивающего мастерство ламповой техники в ювелирных изделиях и миниатюрных композициях в подражание природным формам (ил. 32).

³⁵ Анисимова Е.А. Краткий обзор развития мелкой стеклянной пластики в европейском стеклоделии XV – XX веков // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 3.

Второй основополагающий способ формирования стеклянной пластики предполагает *отливку* цельной скульптуры из стекла в заранее изготовленной полый форме. Техника литья в форму более всего подходит для реалистической моделировки черт лица, мышц человеческого тела (или тела животного), для складок и фактуры одежды. По одной из версий исследователей, стеклянная скульптура Петербургского стеклянного завода начала XIX в. была выполнена именно литьем, а уже затем, видимо, обработана резьбой. Отлитая стеклянная скульптура обычно требует матирования поверхности до непрозрачного состояния, чтобы скрыть недостатки техники. При этом теряется главное свойство стекла – прозрачность, и матированная скульптура почти не отличается от скульптуры из традиционных материалов.

По принципу формирования литая скульптура из стекла близка отлитой скульптуре из металлов, бетона и т.п. Литая стеклянная скульптура, в том числе фигуративная выставочная пластика, распространена в Европе и США, также встречается в творчестве азиатских авторов. В России это явление носит скорее локальный характер, проявляясь в декоративной продукции некоторых студий и в произведениях отдельных художников по стеклу.

Анализ русскоязычной искусствоведческой литературы и трудов по технологии изготовления стеклянных изделий выявляет два основных момента: отсутствие терминологического единства в отношении технологических аспектов стеклянного литья; отсутствие четкой классификации произведений литой стеклянной скульптуры сообразно их технологическим особенностям. Возможно, это происходит из-за относительной редкости подобного рода пластических объектов в общей массе российского художественного стекла.

Начало техники стеклянного литья отсылает к двум эпохам расцвета русского прикладного искусства: к 1820-м гг. – времени возможного создания первых не только в России, но и в Европе литых стеклянных скульптур Императорского стеклянного завода, либо к 1940-м гг., когда

советским инженерам и технологам пришлось воссоздавать технологию литья крупных стеклянных форм, уже освоенную европейскими и американскими стеклоделами в начале XX в. В советской литературе 1950-х гг. появляется термин «моллирование», связанный с экспериментами в области литья крупных стеклянных форм на кафедре стекла Ленинградского технологического института. Скульптор В.И. Мухина возглавляла работу цеха, заинтересованная в повышении чистоты и прозрачности литого стекла как выразительных средств художественного произведения. Разработанный в итоге метод постепенного нагревания глыбы холодного стекла, заполняющего под действием собственного веса полую или вогнутую форму, был назван моллированием, от французского *mollir* – размягчать³⁶. Процесс характеризуется размягчением стекла до вязкого состояния. «Вязкость представляет собой силу внутреннего трения между двумя параллельно сдвигающимися относительно друг друга слоями стекла <...> Вязкость стекла чутко реагирует на малейшее изменение температуры. В этом смысле оно является совершенно необыкновенным материалом»³⁷.

Классическая технология моллирования предполагает использование огнеупорной гипсово-асбестовой формы, что позволяет создать гладкую и одновременно пористую для выхода воздуха поверхность. Как правило, форма для моллирования создается с помощью техники утраты восковой модели, чем достигается уникальность каждого образца моллированной скульптуры, хотя исключением может быть применение многоразовых разборных форм³⁸. Термин «моллирование» существует только в русскоязычных источниках, что подчеркивает своеобразную автономность советской художественной практики, и традиционно обозначает технологию любой литой (как правило, прозрачной) скульптуры, созданной российскими (советскими) авторами. В отношении аналогичных произведений зарубежных художников употребляется общий термин «литье» или

³⁶ Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. СПб. 1992. С. 52.

³⁷ Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М. 1987. С. 71.

³⁸ Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М. 1987. С. 123.

конкретные технические особенности: *cire perdue* (техника утраченного воска), *pate de verre* (техника стеклянной пасты) и др.

В искусствоведческих трудах последнего десятилетия термины «литье» и «моллирование» часто совпадают и взаимозаменяются. Например, Т.А. Малинина не включает «моллирование» в окончательный список терминов обработки художественного стекла. В работе Л.В. Казаковой, во многом посвященной именно пластическим изобразительным объектам из стекла, встречаются оба определения сразу, например, «литое моллированное стекло»³⁹ В.И. Мухиной, «авторская уникальная техника литья и моллирования»⁴⁰ С. Либенского и Я. Брыхтовой. Следовательно, данные термины, выступающие как синонимы, противоречат классическим разработкам советских технологов, утверждающих неправомерность термина «литье» в случае цельных скульптур прозрачного стекла, исполненных В.И. Мухиной, А.Э. Сыловой и другими скульпторами.

Советские скульпторы 1940-1950 гг., работавшие с литым стеклом, во многом опирались на опыт их предшественника, французскому ювелира и стеклодела Р. Лалика, ставшего законодателем моды в европейской стеклянной пластике первой половины XX века. Зарубежные и российские специалисты едины в определении авторского метода Р. Лалика – литье по технологии утраченного воска «*cire perdue*», подобное отливке бронзовой скульптуры. Так, исследователи творчества Р. Лалика П. Байер и М. Уоллер подробно описывают создание восковой модели и выплавления ее из огнеупорной гипсовой формы для последующего заполнения пустой формы стеклянной массой⁴¹. Однако способ заполнения формы включает множество вариантов обращения со стеклом, от постепенного размягчения холодного куска стекла или дробленого стеклобоя до вливания горячей расплавленной массы. П. Байер и М. Уоллер пишут о последнем методе, схожем с литьем

³⁹ Казакова Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. М. 2007. С. 50.

⁴⁰ Казакова Л.В. Указ. соч. С. 66.

⁴¹ Bayer P. Waller M. The Art of Rene Lalique. Royston, 2002. P. 35.

расплавленного металла, в то время как данные русских технологов заставляют усомниться в точности их оценки. «Все попытки заливать расплавленное до жидкого состояния стекло в формы подобно литью, например, бронзовой скульптуры приводили к сильному запузыриванию стекла газами, выделяющимися из материала форм»⁴². Если в 1960-е гг. дефекты литого стекла начали использоваться как основное выразительное средство, то в эпоху ар-деко чистота и прозрачность стекла были необходимыми условиями для произведения скульптуры. Удивительная чистота и однородность стеклянной массы скульптур французского стеклодела говорят о совершенстве технологии, которую фирма Р. Лалика сохраняла в секрете, и позволяют определить эту технологию как разновидность моллирования – медленного выдерживания стекла в горячем состоянии.

В англоязычных источниках подвиды данной технологии объединены термином «литье» (cast), различая виды литых изделий сообразно с видами матриц для литья, например, литье в песчаную форму, техника утраченного воска или литье в графитовую форму. Подобная дифференциация логична постольку, поскольку разные виды литья обеспечивают разнообразие внешнего вида скульптуры, а значит, и ее эстетические качества. Современные мастера-стеклоделы часто экспериментируют, сочетая технологические и художественные приемы, поэтому для искусствоведа/куратора выставки первостепенной задачей становится глубокое понимание тонкостей авторского метода. В большинстве случаев, аннотация произведения, по своим свойствам отличающегося от «классических» изученных приемов, звучит как «авторская техника». В то же время, внимательное рассмотрение некоторых работ, например, скульптурных вещей В.Я. Шевченко, подсказывает опытному исследователю нарушение технологии стеклянного литья. Действительно, характерный шероховатый рельеф объектов В.Я. Шевченко, схожий с тесаным камнем,

⁴² Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. СПб. 1992. С. 52.

может быть достигнут с помощью щелочного осадка, принудительно вызванного на поверхность стекла. Отсюда следует, что дефект материала, преобразованный творческим импульсом, становится выразительным визуальным эффектом произведения искусства.

Художники, работающие в небольших частных студиях, вольны сами выбирать и пробовать разные температурные режимы литья и виды литейных форм, не подчиняясь заданной технологии крупного производства, которая может десятилетиями отрабатываться на стекольных заводах. В чистом виде классическую методику создания того или иного изделия можно увидеть в учебной программе специализированных вузов. Так, при изучении метода моллирования студенты кафедры керамики и стекла Санкт-Петербургской Государственной Художественно-Промышленной Академии им. А.Л. Штиглица проходят все этапы данной технологии, включая создание восковой модели, выплавляемой в процессе изготовления формы.

Учитывая разнообразие художественных подходов к такому интересному развивающемуся виду пластики, как литая скульптура из стекла, возникает необходимость в четкой терминологии и классификации произведений стеклянного литья. Термин «литье» выглядит наиболее общим определением технологии, тогда как выражение «литая скульптура» говорит о ее основной характеристике как цельного объемного объекта из монолитного стекла. Далее стоит различать подвиды данной технологии: в отношении действий мастера со стеклянной массой (горячее литье, моллирование, спекание); по способу изготовления литейной формы (метод утраченного воска, медные и другие виды форм). Сочетание различных аспектов технологии должно быть отражено в искусствоведческом анализе стеклянной скульптуры. Такие аннотации произведений, как «литая моллированная в форму скульптура в технике утраченного воска» или «стеклянная скульптура, литье в песчаную форму (sand cast glass sculpture)» представляются достаточными в плане начального шага для последующего исследования художественного образа. Скульптура из стекла, как явление,

стоящее на грани изобразительного и прикладного искусств, требует комплексного изучения, в т.ч. утверждения необходимых дефиниций.

Некоторые виды литья не характерны для ленинградского/петербургского стеклоделия, как и в целом для российского художественного стекла. Например, *литье расплавленного стекла в песчаную форму*, возможное лишь на базе стекловаренной печи и распространенное на Западе, почти не применяется. Иным является отношение петербургских художников к технике спекания. *Спекание (фьюзинг)* – одно из последних достижений современной стекольной практики, – техника, при которой слои стекла при температурной обработке спекаются в единый стекольный объем. Данным способом выполняются различные типы произведений, от витражей и стеклянных сосудов до монолитных скульптурных объектов. Техника спекания востребована художниками, работающими в небольших частных студиях и особенно не имеющими доступа к печам. Можно заключить, что фьюзинг открывает новые возможности для создания скульптурных форм и пространственных композиций.

Третий базовый метод создания фигуративной стеклянной скульптуры – обработка холодных заготовок стекла. Это может быть склейка кусочков стеклобоя или листовых стекол, а может быть резьба/высекание фигуры из стеклянного блока, напоминающее вытесывание объема из камня. Нужно отметить, что скульптурная обработка холодного стекла подобна обработке любого твердого материала. Резьба, обтесывание и сверление цельного блока стекла происходят по тем же художественным и композиционным принципам, что и создание, например, каменной скульптуры. При одинаковом подходе к обработке этих материалов каменная скульптура предстает, возможно, в более выигрышном виде, чем стеклянная, т.к. тонкая отделка поверхности и детализация могут нивелироваться игрой света в слоях прозрачного стекла. Поэтому, как правило, поверхность скульптур матируется, что создает бархатистый эффект. Примером может быть монументальная пластика из оптического стекла А.И. Фокина.

Холодной доработки требуют некоторые работы, выдутые или отлитые из горячей стекломассы. В таких случаях применяется пескоструйная обработка, гравировка и гранение – традиционные способы отделки хрустальных изделий. Во второй половине XX века традиция обретает новые формы в скульптурных произведениях ленинградских художников: Н.М. Гончаровой, А.М. Остроумова, А.А. Аствацатурьяна. Фигуративные композиции «Ника» и «Летний сад», созданные Н.М. Гончаровой в 1981 г., демонстрируют редкое для ленинградского стеклоделия советского периода обращение к полноразмерной скульптуре в технике холодной обработки стекла. Скульптура «Ника» состоит из трех полых форм, выполненных свободным выдуванием из бесцветного хрусталя (ил. 33). Средний объем – собственно фигура Ники – обработан мощной струей песка, направленной под давлением, формируя детали фигуры и складки одеяния. Таким образом, Н.М. Гончарова вместо резца и молотка, применяемых в работе скульптора, использует пескоструйный аппарат. Две другие хрустальные гладкие заготовки покрыты декором в виде крыльев богини, выполненным широкой алмазной гранью. Матовая, словно покрытая патиной древности фигура контрастирует со сверкающей гранью крыльев. Несмотря на то, что объемная композиция приближается к круглой скульптуре, образ наиболее полно воспринимается с фронтального ракурса. При этом, данная изобразительная пластика не теряет стилистической связи с декоративным сосудом, из которого она вырастает. Тот же метод виден в оформлении декоративного сосуда «Летний сад»: простая яйцевидная форма толстостенной хрустальной вазы на высоком основании взрезана рельефным изображением женского профиля по мотивам аллегорических скульптур петербургского Летнего сада.

Художественное стекло ленинградской школы 1970-1980-х гг. характеризуется большим разнообразием в обработке и подаче хрустальных композиций, что в основе своей имеет опыт скульптора В.И. Мухиной и других мастеров в создании новых типов стеклянных сосудов. Именно в новых формах декоративных ваз и чаш ленинградские авторы оттачивали

оригинальные художественные приемы и новые темы. Отдельную линию в отечественном стеклоделии составляют геометризованные граненые объемы. Например, А.А. Аствацатурьян в 1977 г. создает декоративную композицию «Полет», образованную несколькими тождественными вазами (ил. 34). Художник оперирует хрустальными гранеными цилиндрами, вплавляя в них красный и синий шары, служащие ядром и динамическим центром объекта. Цветовые акценты композиции как точки напряжения, энергия полета как бы концентрируется в них на миг, чтобы вырваться по траектории хрустального цилиндра. В этой работе автор символически показывает устремленность человека в бесконечность пространства. «Отказываясь от традиционной формы вазы, он создает такую своеобразную композиционную структуру, которая раскрывает особенность образного мышления современного художника – слитность его личных чувствований, его земных дел с всечеловеческими заботами»⁴³.

Интересно решение другого объекта, названного А.А. Аствацатурьяном «Электрон» (ил. 35). Декоративная ваза состоит из прозрачного граненого цилиндра, окруженного по поясу тремя рядами крупных синих шаров. Этот объект уже не содержит аналогий с определенным сосудом, а является умозрительным опытом художника по восприятию научной информации. А.А. Аствацатурьян идет на смелый эксперимент при создании вазы, склеивая элементы композиции синтетическими клеями, при этом сохраняя ощущение цельности и органичности произведения.

Ленинградские авторы, работающие с хрусталем, используют для построения предмета идеальные геометрические тела: шар, цилиндр, конус. Эти формы позволяют создать чистый абстрагированный образ мироздания, символически отобразить беспредметные понятия и идеи. Каждый художник выбирает те формообразующие принципы, которые способствуют решению творческих задач. Например, А.М. Остроумов, предпочитая четкие ясные объемы изделий, выбирает обобщенные геометрические формы для создания

⁴³ Василевская Н.И. Творчество и производство // Декоративное искусство СССР. 1973. №2. С. 16.

«тектонической успокоенности» – «для этой цели оптимальнее всего – цилиндр. Конус уже менее четок, более игрив. В цилиндре строгая классичность, определенность формы будто сродни упрямой сосредоточенности авторского характера»⁴⁴. Особенности его произведений позволяют тиражировать их в промышленном производстве; как образцы дизайна эти изделия отличаются высокими художественными качествами: единством функции и формы, выразительным декоративным оформлением.

Цвет в хрустале становится качеством, работающим на образ не меньше, чем форма или особенность гранения. Это можно увидеть в композиции А.М. Остроумова «День и ночь» – двух прямоугольного абриса вазах интенсивно-голубого и бесцветного хрустала (1974 г.) (ил. 36). Вазы составляют ансамбль противоположных и в то же время близких понятий, взаимная связь предметов выражена характером идентичной грани, а смысловое противопоставление проявляется в контрасте цвета и прозрачности сосудов. Мастер гранения, А.М. Остроумов придает поверхности ваз сложную чешуйчатую фактуру, рисунок грани рождает впечатление зыбкого движения сетчатых волн со дна к устью сосудов, где движение как бы выплескивается, оставляя по краю устья плавные зубцы. Virtuозную работу художника с хрусталем отмечали многие исследователи советского стеклоделия, «вещи А.М. Остроумова поражали словно рвущейся из оков, сдержанной силой, конструктивностью, заостренной выразительностью. В них главенствовала чистая форма»⁴⁵.

Холодная обработка стекла в произведениях ленинградской школы обретает свежее звучание посредством переосмысления традиционных декоративных приемов, а также за счет скульптурной интерпретации материала. Современная художественная практика Петербурга дополняется новыми вариантами использования готовых стеклянных элементов в создании объемных форм, не исключая и изобразительное фигуративное

⁴⁴ Василевская Н.И. Хрустальная колоннада Остроумова // Декоративное искусство СССР. 1983. №1. С. 10.

⁴⁵ Воронов Н.В. Советское художественное стекло. М. 1984. С. 18.

начало. Сюда относятся пространственные объекты из листового стекла, скульптура в технике классического витража, парадоксальная «внутренняя» скульптура в композициях из гравированного оптического стекла. Последние тенденции в области фигуративной стеклянной пластики наиболее ярко проявляются в произведениях современных петербургских авторов.

Таким образом, можно заключить, что стекло во второй половине XX в. становится уникальной основой для поисков пластической выразительности. Учитывая наибольшее разнообразие в способах формования по сравнению с другими скульптурными материалами, современные стеклоделы мастерски используют специфические качества стекла в создании объемной пластики. Все известные техники обработки стекла доступны мастерам Петербурга, в творчестве многих из них прослеживается линия изобразительных скульптурных форм. На примере произведений конкретной школы определяются основные векторы развития данного направления в художественном стекле. Эволюция фигуративной пластики из стекла зависит от изобретений в области состава материала, и в большей степени от широкой амплитуды приемов формования и декорировки стеклянных изделий. Набор тем и образов в скульптурном стекле, а также порождающих их вариантов технологии, делится на три большие группы: гутная (выдувная) стеклянная пластика; литая скульптура из стекла; пространственные объекты из холодных заготовок стекла. Многообразие получаемых работ превышает какие бы то ни было типологические рамки, поскольку художники сочетают различные методы обработки материала, утверждая оригинальность в формальной и смысловой интерпретации произведения.

Итак, анализ историко-технологических аспектов появления и развития русской стеклянной пластики обнаруживает отсутствие общей эволюционной картины. В разные исторические эпохи в России наблюдаются краткие периоды расцвета в области фигурного стеклоделия. Однако, органичного взаимодействия между национальными фольклорными мотивами и классическими формами скульптурного стекла не происходит.

Процесс всестороннего изучения возможностей стекла в сфере самостоятельной скульптуры начинается в середине XX в.

Фигуративная стеклянная пластика Петербурга основывается на профессиональной базе Императорского стеклянного завода, с самого начала обнаруживая непосредственную связь с европейским стеклоделием. Характерные особенности ленинградского/петербургского художественного стекла позволяют выделить излюбленные приемы представителей школы в создании фигуративной пластики. Рассмотрение произведений российских авторов показывает стойкую взаимосвязь между определенными видами стекла и способом его обработки. Так, оптическое стекло предполагает холодную обработку, сульфидно-цинковое стекло тяготеет к гутной пластике, моллирование традиционно связано с техникой утраченного воска. Хрустальная же скульптура в исполнении ленинградских художников включает весь возможный диапазон технологий.

Технология в изготовлении стеклянных изделий берет на себя большую часть реализации художественной идеи. Разнообразие приемов создания и обработки стеклянной скульптуры генерирует множество образов, и две вещи, сделанные из стекла одной варки, будут внешне отличаться так же, как вытесанная из известняка статуя и лепная фарфоровая статуэтка. Приемы, сохраняющие «стеклянность» пластики объекта и в то же время позволяющие воплощать идеалы преобладающего стиля в искусстве, способствуют созданию лучших образцов скульптуры из стекла.

Глава II Фигуративная пластика в ленинградском художественном стекле

2.1. Литая скульптура из стекла в творчестве ленинградских скульпторов 1940-50-х гг.

Первые десятилетия существования советского стеклоделия обнаружили известную долю инерции в художественном процессе: мастера отечественных стекольных предприятий в 1920-1930-е гг. применяли характерные для XIX в. принципы формообразования и декора. Это касается и бытовой продукции, украшенной традиционной хрустальной гранью или безыскусной цветочной росписью, и художественных заказных вещей – массивных монументальных ваз с позолотой и пышным хрустальным гранением. В сфере декоративной стеклянной пластики можно отметить выпуск прессованных изделий, например, фигурных сосудов, а также образцы литых архитектурных деталей для украшения общественных интерьеров. Авторская скульптура из стекла в Ленинграде начала постепенное развитие по двум параллельным направлениям. Во-первых, это естественные пластические изобразительные поиски в гутном стекле, тяготеющем к обтекаемым формам выдувных сосудов: данное направление имеет собственную специфику соотношения авторского усилия и поведения горячей стекольной массы. Во-вторых, художники, работающие с традиционными скульптурными материалами, пытаются выйти на новый уровень, повторяя художественный образ в цельном литом стекле. Речь идет о творческих экспериментах скульпторов, работающих в цехах стекольных предприятий, и, прежде всего, о единичных работах ленинградских авторов: Н.Я. Данько, Н.В. Томского, Л.С. Разумовского, А.Э. Сыловой и др. Особенность этого направления в тесном сотрудничестве скульпторов с мастерами художественной обработки стекла: стеклоvarами, наборщиками (выдувальщиками), шлифовальщиками широкой грани. В этом случае приходится говорить о проекте и непосредственных исполнителях под

руководством автора. Если гутная декоративная пластика в исполнении ленинградских художников отличается известной свободой формы, во многом отталкиваясь от фольклорных традиций, то литая скульптура из стекла неизменно сохраняет особенности официального советского искусства: сочетание героического пафоса и возвышенной поэтики, строгость форм «сталинского ампира». Действительно, возможность работать на государственных стекольных заводах могли получить лишь официально признанные художники, в том числе получающие государственные заказы. Таким образом, художественные и технологические свойства литой стеклянной пластики удачно наложились на типические черты советской скульптуры 1940-1950-х гг.: реалистическую трактовку образа, статичность, стремление к монументализации формы. Безусловным лидером в деле объединения станкового и декоративно-прикладного искусства на примере литой скульптуры из стекла является скульптор В.И. Мухина. Изучение ее творчества восстанавливает общую картину расцвета в области советского стеклоделия, а также выявляет точку отсчета в эволюции новейших жанров в художественном стекле Петербурга.

Любое из направлений развития скульптурного стекла основывается на практике стекольных предприятий, являясь побочной ветвью в изготовлении прикладных изделий. Непременное условие этого развития – активное участие в процессе профессиональных художников-станковистов. Следует отметить, что до 1940-х гг. привлечение известных скульпторов на российские стекольные заводы почти не практиковалось. В то же время многие европейские художники первой половины XX в. (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Арп, О. Кокошка, М. Шагал, А. Кальдер, Ле Корбюзье и др.) создавали проекты декоративной стеклянной пластики для муранских и миланских мастерских, как правило, исполняемые в гутной технике. Не оставались в стороне и французские заводы художественного стекла, так, мастерами фирмы Daum в технике стеклянной пасты («pâte de verre») была выполнена скульптура «Венера с ящиками» по модели С. Дали, повторяющая

по форме одноименную статую из гипса (1936 г.) (ил. 37). Эта работа демонстрирует новый взгляд на стекло как достойный материал для экспериментов в скульптуре различных направлений XX в. Дальнейшее сотрудничество с фирмой Daum привело к созданию самостоятельных произведений С. Дали в стекле, не являющихся репликой уже существующей работы. Скульптура «Истеричная Венера Милосская» (1982-1983 гг.) обнаруживает единство художественного содержания и воплощающего его материала (ил. 38). Несмотря на то, что техника стеклянной пасты, в которой исполнена работа, предполагает заранее изготовленную форму, сюрреалистическая фигура Венеры деформируется: плавится и тает, словно подчиняясь текучей пластике горячего стекла. Об успешном взаимодействии стекольных мастерских со знаменитыми живописцами и скульпторами говорят современные изделия европейских стеклоделов, например, скульптурные сюрреалистические портреты в духе творчества П. Пикассо 1930-х гг., выполняемые сегодня на Мурано.

В России начало полномасштабному творческому эксперименту положила В.И. Мухина, ее идеи преобразований в отечественном стеклоделии стали осуществляться в конце 1930-х гг. Осваивать новый для себя материал В.И. Мухина начала на заводе «Красный гигант» в Никольске. В 1940 г. открылся Ленинградский завод художественного стекла, и она продолжила стекольные опыты в Ленинграде в содружестве с мастером-стеклодувом М.С. Вертузаевым. Ситуация в российском художественном и бытовом стекле в этот период побудила художника к активному поиску новых форм, отвечающих требованию времени. Строгие очертания и контрастные цвета сосудов, спроектированных В.И. Мухиной и ее коллегами: Н.А. Тырсой, А.А. Успенским, более соответствовали духу эпохи, чем выполняемые на стекольных заводах образцы посуды с легковесным растительным декором, не сохранившие символического содержания модерна, и, в то же время, не наполненные новой художественной идеей. Показателен пример работы «Астра», созданной В.И. Мухиной в 1938 г. на

заводе «Красный гигант» в составе «Кремлевского сервиза», вызвавшей полемику среди специалистов (ил. 39). «Астра» – ваза из золотистодымчатого хрустала, прорезанная широкими гранеными лепестками. Функциональный момент этого, казалось бы, прикладного изделия вызывает сомнение современников: «благодаря вырезам ваза вмещает очень мало воды, а цветы в ней рассыпаются»⁴⁶. Так возникает иное понимание функции стеклянного объекта как самостоятельного произведения искусства, наделенного, прежде всего, эстетической ценностью. Характерно, что В.И. Мухина решает декоративную сущность «Астры», оперируя формой, лаконичной по силуэту и сложно и точно разработанной внутри объема. Создается образ идеального хрустального цветка, стилизованного до символического предела.

Наиболее важным для дальнейшей эволюции художественного стекла оказались эксперименты В.И. Мухиной в литой стеклянной скульптуре. Прозрачность скульптуры стала инновационным шагом в этой области, поскольку фигуративная пластика из литого матированного стекла уже появлялась в составе парадных сервизов 1820-х гг. Императорского стеклянного завода. Как отмечают биографы, еще в 1920-е гг. у В.И. Мухиной, тогда молодого, но уже известного скульптора, появился замысел создания женского торса, отлитого из прозрачного материала и установленного в фонтане или ином водоеме. Сначала «...она мечтала выполнить его изо льда, чтобы он был совершенно прозрачным и было впечатление, что он как бы вырастает из окружающей влаги»⁴⁷. Модель торса была исполнена в гипсе, а затем в полупрозрачном мраморе; мраморная версия скульптуры (1934 г.) успешно экспонировалась на выставках. В дальнейшем обращение скульптора к стеклу позволило в совершенстве осуществить замысел.

⁴⁶ Батанова Е.И. Воронов Н.В. Советское художественное стекло. М. 1964. С. 67.

⁴⁷ Кречетова Т. Многогранный талант // Декоративное искусство СССР. 1958. №8. С. 10.

Главной задачей В.И. Мухиной при создании литой стеклянной скульптуры было сохранить абсолютную ее прозрачность – свойство, которое принципиально отличает стекло от других скульптурных материалов. Прозрачность позволяет видеть внутреннее пространство стеклянного объема, поэтому традиционного подхода к созданию стеклянной скульптуры недостаточно для выявления достоинств материала. Первые опыты В.И. Мухиной показали особую специфику прозрачной стеклянной пластики. С одной стороны, оптические переплетения видимого насквозь объема, вступая в сложные взаимоотношения с внешней пластикой, могут обогатить образ произведения. С другой стороны, рельефы противоположных сторон скульптуры могут зрительно «раздробить» форму.

Для освоения технологии литья (моллирования) прозрачного стекла В.И. Мухина использовала уже готовые модели скульптурных портретов. Первым из них стал портрет Н.Н. Качалова, выдающегося специалиста в области оптического стекла (варианты скульптуры в коллекции Государственного музея керамики и музея художественного стекла) (ил. 41). Портрет был исполнен в гипсе, а затем отлит в прозрачном стекле (1947 г.). «В стекле портрет выиграл: лицо Качалова стало серьезнее, импозантнее, значительнее. Нос четче, глаза холоднее и строже, и вместе с излишними морщинами исчезло раздражающее показное благодушие».⁴⁸ Вопреки мнению биографа В.И. Мухиной, советские исследователи критически относятся к воплощению портретных черт в литом стекле. Поскольку гипсовая модель портрета была создана с учетом последующего исполнения в бронзе, различие материалов, бронзы и стекла, предопределило художественную неудачу стеклянной скульптуры. «Сильная, выразительная, немного резкая лепка красивого лица ученого противоречила мягкости и округлости стеклянных форм»⁴⁹. Прозрачность объема лишила скульптуру ее полновесной материалности, присущая стеклу декоративность оказалась

⁴⁸ Воронова О.И. Вера Игнатьевна Мухина. М. 1976. С. 75.

⁴⁹ Воронов Н.В. Дубова М.М. Невский хрусталь. Л. 1984. С. 120.

несовместима с реалистической трактовкой портрета. Думается, портрет Н.Н. Качалова в стекле следует рассматривать как важный этап в освоении технологии и художественных качеств нового скульптурного материала.

Более удачным оказался портрет в технике моллирования по модели женской головы из композиции монумента «Рабочий и колхозница» (1937 г.). Стеклянная скульптура обрела название «Ветер», повинувшись образу юной женщины, словно подставившей лицо навстречу ветру (ил. 40). Обобщенные стилизованные черты лица и плотная масса устремленных назад волос воплотились в литой полупрозрачной материи. Чуть зернистая поверхность стекла дает ощущение холодноватого мерцания, в целом произведение напоминает скульптуру, высеченную из хрустального блока. Чисто стеклянная пластика не характерна для этого портрета. Работа не воспринимается как круглая скульптура: образ раскрывается лишь с определенной точки зрения, рассчитанный, как и женская фигура в монументе, на боковое восприятие. Данный портрет убедительно показал необходимость некоторой условности формы при выполнении реалистической стеклянной скульптуры. Любопытно, что и спустя полвека после экспериментов В.И. Мухиной художники сомневаются в возможности создания прозрачной стеклянной скульптуры в жанре портрета. Это подтверждается отсутствием в ленинградском/петербургском художественном стекле второй половины XX в. литых портретов из стекла: мастера отдают предпочтение разработке пластики человеческого тела. Не последнюю роль в определении подобных приоритетов сыграли творческие успехи В.И. Мухиной в области фигуративной литой скульптуры.

В 1947 г. осуществилось давнее желание художника – выполнить в стекле скульптуру сидящей девушки, созданную в конце 1920-х гг. в мраморе и фаянсе (ил. 42). В.И. Мухина не решилась сообщить ей полную прозрачность, матирование придало скульптуре бархатистость пронизанного светом снега. Удивительная пластика тела была обусловлена гибкостью позировавшей для работы модели, актрисы Е. Толубеевой. Изогнутую спину

и склоненную голову фигуры продолжают вытянутые руки, плавным движением оплетая скрещенные, чуть согнутые в коленях ноги. Нарочитость балетного па смягчена естественностью позы. Выразительная компактность женского тела как нельзя лучше подошла для отливки в стекле. В материале скульптура приобрела завершенность и особую поэтичность образа. Результатом вдохновенного труда стал большой успех скульптуры у зрителя; один из вариантов этого произведения хранится в Корнингском музее стекла (США).

Первые экспериментальные вещи определили направление поиска и общие проблемы в сфере стеклянной скульптуры. Большим достижением группы мастеров Ленинградского технологического института во главе с В.И. Мухиной стало изобретение (воссоздание) технологии моллирования, освоенной ими в совершенстве. Это позволило формовать чистый стеклянный объем без дополнительных пузырьков и вкраплений. Таким образом, опираясь на технологические успехи, В.И. Мухина могла решать основную творческую задачу – создание станковой скульптуры из прозрачного стекла.

В то время в среде стеклоделов считалось, что прозрачность стекла нарушит пластику вещи, а блестящая поверхность, отражая падающие лучи света, исказит форму. «Предполагалось, что форма может быть “уничтожена” светом, и в стеклянной скульптуре зрители увидят только материал, не ощущая изображения и темы»⁵⁰. Скульптуры В.И. Мухиной полностью опровергают это мнение; её знаменитые «торсы» и «фигуры» обладают лучшими качествами стеклянного объекта, при этом сохраняя точно найденную форму. В этих работах В.И. Мухина предстает как тонкий художник, который, мастерски овладев материалом, создает удивительно поэтические произведения.

Одно из них – «Женский торс», выполненный в нескольких вариантах в конце 1940 – начале 1950-х гг., является не только самой удачной работой

⁵⁰ Батанова Е.И. Воронов Н.В. Советское художественное стекло. М. 1964. С. 71.

В.И. Мухиной в стекле, но и может быть признано одним из лучших произведений скульптора (ил. 43). Особенность этих произведений заключена, в том числе, в крупном размере скульптуры, не типичном для стеклянной пластики. Варианты торса: в совершенно прозрачном и чуть зеленоватом зернистом стекле, убедительно показывают влияние степени прозрачности скульптуры на ее образ. Полупрозрачная фигура со слегка матированной поверхностью из собрания Государственного Русского музея больше принадлежит к традиционной скульптуре, в которой необычность материала усиливает ассоциативное звучание. Она кажется сотканной из кристаллов морской соли, словно новая Венера, выходящая из волны. Ее гибкое тело – еще не пульсирующая кровью плоть, а застывающая зеленоватая пена прибоя. Бархатистое стекло моделирует нежный контур, позволяя взгляду проникнуть в загадочную глубину драгоценной материи. В то же время скульптура обладает той материальной плотностью, которая присуща европейской стеклянной пластике начала XX в.

Прозрачные варианты женского торса представляют собой уникальный опыт в создании стеклянной скульптуры (собрание Государственной Третьяковской галереи, 1951 г., коллекция Музея художественного стекла, 1949 г.). Удивительная чистота стекла и гладкая поверхность скульптуры дают впечатление льда, кристальной воды, воплотившейся в совершенной форме женского тела. Форма, следуя изгибам фигуры, словно плавно течет вниз, возвращаясь в породившую ее воду. При пристальном рассмотрении насквозь видимого объема торса становится видна небольшая погрешность литья – изогнутая полоса мельчайших пузырьков в прозрачной толще стекла (ил. 44). Непредсказуемое поведение материала способствовало дополнительному развитию образа, напоминая о движении горячего стекла, подобном стихийному движению природной материи. Так возможности литого стекла подчеркивают изначальный замысел художника – создание скульптуры из льда. Нужно заметить, что окончательное восприятие этого произведения зависит от экспозиции, прозрачный бликующий объем

отражает свет, вбирает в себя окружающие формы и краски. Современная экспозиция торса в петербургском музее художественного стекла превращает скульптуру в нечто эфемерное, даже нерукотворное. Стерильно-стеклянное оформление выставочного зала, преломляясь в прозрачном объеме, усиливает холодноватое сияние и чистоту форм женского торса (ил. 45). Этот вариант скульптуры более декоративен, более монолитно-монументален.

«Женский торс» В.И. Мухиной во всех его вариациях представляет собой замечательный пример круглой скульптуры. По мере рассмотрения каждый новый поворот и ракурс создают необычный и богатый пластический эффект. Чистая певучая линия обрисовывает стройную фигуру поистине благородных, почти античных очертаний. Одна форма тела плавно перетекает в другую, создавая гармоническое совершенство. Литое стекло усиливает ощущение цельности пластики. «Переливы форм рождают движение, полное тонкого пластического ритма <...> “Торс” заставляет зрителя снова пережить то вдохновенное восхищение перед чистотой и прекрасными формами девичьего тела, которое несомненно владело скульптором в процессе создания этой вещи»⁵¹. Удачно найденное решение кардинально меняет смысл стеклянного изделия, превращая декоративный объект в самостоятельную скульптуру с присущей ей сложной образной системой. Образ воспринимается как совершенно законченное, несмотря на необходимую условность, художественное произведение, не требующее дальнейшего продолжения и развития.

На основе прозрачного варианта данной работы можно отметить характерные качества стеклянной скульптуры: восприятие формы целиком с любой точки зрения в силу видимой сквозь поверхность обратной стороны объема; включение света в скульптурную массу, применение света как способа выявления пластических свойств; зависимость внешнего вида произведения от освещения и экспонирования; зависимость художественного решения от технологии. Преобразование скульптурных принципов в случае

⁵¹ Воронов Н.В. Дубова М.М. Невский хрусталь. Л. 1984. С. 120.

художественного стекла стало одним из достижений В.И. Мухиной как большого мастера: подчинив материал требованиям станкового искусства, она создала уникальные произведения в мировом масштабе. Творческие эксперименты В.И. Мухиной послужили прочной основой развития скульптурного стекла на базе отечественных художественных школ, и прежде всего Москвы и Ленинграда.

Параллельно опытам В.И. Мухиной, добивавшейся синтеза традиционной и новаторской скульптуры, в конце 1940 – начале 1950-х гг. в художественных цехах Ленинграда создавались другие образцы литой стеклянной пластики. В коллекции Музея художественного стекла хранятся работы, выполненные на ЛЗХС в 1950-х гг.: «Голова красноармейца» по эскизу Н.Я. Данько (ил. 46), «Бюст В.И. Ленина» по модели Н.В. Томского (ил. 47). Первая скульптура задумывалась для воплощения в фарфоре, что изначально предопределило особенности ее формообразования. Вторая работа выступает примером подражания литого стекла мрамору: бюст создан из глушеного опалового стекла с последующей матировкой. В отличие от классической технологии моллирования, сочетающейся с техникой утраченного воска, отливка скульптур происходила в тонкой металлической форме, полученной гальванопластическим путем. Данные работы можно считать своеобразной пробой создания традиционной пластики в новом материале.

Интерес представляют работы в литом стекле, созданные на ЛЗХС скульптором Б.Ф. Лоренцевым. Скульптура «Изобилие» из уранового стекла (1950-е гг.) изображает работницу, ухаживающую за свиньей с многочисленным потомством (ил. 48). Компактный треугольный абрис формы, продиктованный особенностями технологии моллирования, подчеркивает классицистическую схему художественного решения данной аллегорической композиции. Сияние теплого оттенка стекла сквозь шероховатую поверхность усиливает позитивный образ, присущий произведениям социалистического реализма. В другом случае, литая

скульптура «Кошка» (1958 г.) показывает небольшой дефект литья – каверны в цельном объеме, однако это не препятствует восприятию пластики (ил. 49). В целом, трактовка формы напоминает отточенную стилистику лучших образцов советской игрушки, спроектированных ленинградскими скульпторами Л.Н. Сморгоном и Л.С. Разумовским.

По-своему уникальным образцом подобной портретной пластики из стекла выглядит моллированный портрет А.С. Пушкина 1948 г. (ил. 50). Скульптура выполнена на кафедре стекла Ленинградского технологического института в количестве не более пяти экземпляров специально для награждения победителей Всесоюзного конкурса чтецов, посвященного 150-летию со дня рождения А.С. Пушкина. За основу работы был взят знаменитый бюст поэта, выполненный скульптором И.П. Витали в 1837 г. Скульптура демонстрирует высокое качество отливки и характерное свойство поверхности моллированного стекла: бархатистую полупрозрачную фактуру, возникающую вследствие взаимодействия остывающей стекломассы и гладкой пористой литейной формы.

Литая пластика в технике классического моллирования получила дальнейшее развитие в работах ленинградских скульпторов – прямых последователей В.И. Мухиной. К литому стеклу обращается Л.С. Разумовский в скульптуре «Девушка с обручем» («Гимнастка», 1951 г.) (ил. 51). Эта работа, наряду со стеклянной анималистической пластикой автора, участвовала в международных выставках 1952 г. в Лейпциге, Брно и Пловдиве. Сюжет скульптуры характерен для советского искусства, ориентированного на героическую эстетику спорта. Торс сидящей фигуры развернут вполоборота, одной рукой гимнастка опирается на стоящий обруч. Гимнастка изображена в сложной, но статичной позе напряженного отдыха: статуарность придает образу черты монументальной скульптуры. Следует отметить замечательную технологичность в создании «Девушки с обручем». Объем скульптуры не компактен, особенно сложны были для отливки отстоящие руки фигуры. Особенности технологии, а именно моллирование

стекла в разъемной форме, продиктовали скульптуре, при всей сложности позы, сходство с горельефом. Действительно, восприятие формы возможно лишь фронтально, фигура располагается в одной плоскости. Интересно совмещение разных материалов, стеклянного литого объема и металлического кольца-обруча; обруч, стоящий в той же плоскости, что и фигура, подчеркивает горельефный характер пластики. Матовая поверхность придает произведению вид традиционной скульптуры, словно вытесанной из полупрозрачного камня.

Специфика прозрачной моллированной скульптуры с успехом проявилась в анималистической пластике А.Э. Сыловой. Самые удачные ее вещи: «Соболь», «Медведь», «Пума», «Выдра», выполненные в 1950-е гг., воплощают лучшее художественное решение, какое может дать материал – цельное литое стекло. Небольшой размер скульптур способствовал пластическому поиску, выбору выразительной позы персонажей. Итогом работы стало создание ярких образов, подкупающих зрителя естественной красотой грациозных животных. Не последнее значение имеет трактовка поверхности. Полированное прозрачное стекло позволяет ощутить монолитную цельность скульптуры, зрительно подчеркивает ее весомость. Восприятие в таком случае полностью строится на движении света внутри объема, формирующегося посредством бликов и теневых переходов в толще стекла. Полупрозрачные образцы скульптур с необработанной «моллированной» поверхностью демонстрируют реалистическую моделировку пластики: фактура стекла воспроизводит переливы и блеск света на шерсти животного. Варианты одной и той же скульптуры, прозрачной (полированной) и с естественно образовавшейся «моллированной» фактурой, показывают разницу в восприятии образа (ил. 52-55). Полупрозрачная фактурная поверхность фигуры «Выдры» максимально усиливает декоративное звучание образа по сравнению с вариантом скульптуры в полированном стекле (ил. 53-54). В то же время, прозрачное стекло скульптуры «Пума» выгодно подчеркивает монолитность

плавно переливающихся объемов и особую гибкость и шелковистость отдыхающей кошки (ил. 52). Предварительная работа над скульптурами из твердых пород камня помогла художнику выбрать основные черты в характере пластики животных, предельно заострить выразительную форму. Сегодня работы А.Э. Сыловой занимают достойное место в собраниях российских музеев.

Работы В.И. Мухиной и А.Э. Сыловой полностью опровергли предположения о недостатках прозрачной скульптуры. «Оказалось, что прозрачность стекла, позволяющая видеть не только обращенную к зрителю, но и “заднюю” сторону круглой скульптуры, создает, как это ни парадоксально, неподражаемо полное зрительное ощущение объемности, литой материальной весомости вещи, то есть то, чего не дает никакой другой непрозрачный материал»⁵². Зависимость от экспонирования и освещения обогащает прозрачный объект, создает вариации образа. Специфические качества стекла диктуют иное отношение к стеклянной скульптуре, этот великолепный материал стоит пересмотра традиционных приемов работы скульптора.

Прозрачность – основное отличие стекла от других скульптурных материалов, заставляющее художников искать новые непривычные для скульптуры формы и образы. Эксперименты В.И. Мухиной по отливке цельной стеклянной фигуры увенчались творческим успехом, и, в то же время, подтолкнули к неожиданным результатам. Литье стеклянного объема иногда приводило к образованию в нем дефектов – воздушных полостей. Оказалось возможным использовать случайные погрешности литья в художественных целях. Дефекты литого стекла, неприемлемые для скульптурных произведений XIX в., в середине XX столетия стали восприниматься как особые эффекты материала. Именно В.И. Мухиной принадлежала идея создать полую скульптуру в стекле, т.е. в цельном блоке стекла оставить незаполненный объем соответствующих очертаний.

⁵² Воронов Н.В. Дубова М.М. Невский хрусталь. Л. 1984. С. 121.

Достижение единой чистой массы моллированного стекла позволило осуществить этот замысел, т.к. для точного восприятия изображенной таким способом фигуры необходим окружающий ее прозрачный монолит.

В конце 1940-х гг. В.И. Мухина выполнила небольшую гипсовую модель сидящей девушки с вазой в воздетых руках. Скульптор настаивала на моллировании стеклянного куба с заключенной внутри него «скульптуры из воздуха», и через несколько лет на Ленинградском заводе художественного стекла были отлиты несколько подобных изделий. К сожалению, исполнители проекта использовали случайные формы отнюдь не художественного значения, поместив в стеклянные блоки фигурки медвежат в духе дешевой сувенирной продукции. Модель В.И. Мухиной также была отлита, потеряв при этом изображение вазы, что в корне изменило смысл произведения – фигура девушки в получившейся позе молитвы была названа «Скорбь». Если не обращать внимания на незавершенность образа, в этой своеобразной скульптуре можно увидеть новаторские черты наметившегося направления в декоративном искусстве.

Данная работа, по другой версии именуемая «Сидящая», что более уместно по смыслу, показала уникальную способность материала. Блок прозрачного стекла демонстрировал необычную пластику фигуры, построенную с помощью внутренней поверхности формы. Естественные переливы света, возникающие при зрительном восприятии композиции, конструировали тоновые градации внутри бесцветного стекла. «Острое преломление световых лучей на границе воздушного пространства и окружающей его стеклянной среды образовало выразительный силуэтный рисунок, “дышащий” в пределах изменений освещения»⁵³.

Подобная связь между светом и изображением стала настоящим открытием в художественном стекле XX в. Если в трехмерной стеклянной скульптуре свет становится частью заполнения объема, то в «пластике пустоты», помещенной внутрь стеклянного блока, свет является

⁵³ Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. М. 1971. С. 36.

единственным средством познания формы. В композиции «Сидящая» – первой работе, воплотившей новую идею, виден спорный момент: правомерность определения в подобном произведении именно скульптурных качеств. Изучение природы этого явления подсказывает зависимость восприятия предмета от некоторых ощущений. Так, восприятие зрителем традиционной круглой скульптуры основано на физическом сопереживании телесному состоянию героя. Зритель непроизвольно ощущает напряжение мышц, переживая, таким образом, заданный скульптором яростный порыв, бессилие или юношескую легкость. Немаловажным является тот факт, что чувство передается посредством зрения. Если вырезать изображение фигуры в центре стеклянного объема, то возникнет «скульптура из воздуха», ограниченная внутренней поверхностью стекла. По ощущению, это будет та же скульптура, что сделана из плотного материала, но до нее нельзя будет дотронуться, т.к. со всех сторон она окружена прозрачной твердью. Эта «внутренняя» по сути скульптура выходит на иной уровень восприятия, побуждая зрителя к высшей форме осязания предмета – к зрительному осязанию, способности глаза соотносить глубину и высоту поверхности для создания объемного образа.

Очевидно из-за редкости появления подобных работ в творчестве российских и зарубежных стеклоделов не существует необходимой терминологии. В литературе, посвященной В.И. Мухиной, можно встретить названия «полая» и «полостная» скульптура, однако они не отражают специфической сути этого вида изобразительного искусства. Возможно, здесь подойдет что-то более парадоксальное, например, «скульптура пустоты» или «внутренняя скульптура». Ввиду отсутствия закрепившегося в искусствоведении термина предлагается использовать одно из данных определений. Новые грани материала, выявленные В.И. Мухиной, получили развитие в оригинальных произведениях петербургских художников XXI в.

Таким образом, в середине XX в. развитие ленинградской скульптуры из стекла вышло на новый уровень. Огромная роль в этом процессе

принадлежит В.И. Мухиной. Главная заслуга скульптора – достижение чистоты и прозрачности стекла и успешное его применение в исполнении станковой скульптуры. Моллирование стало основным способом формирования литого стеклянного объема, овладение данной технологией является определяющим моментом в создании советской стеклянной скульптуры. Произведения В.И. Мухиной убедительно показывают возможности стекла как полноценного скульптурного материала. Экспериментальным цехом во главе со скульптором были выявлены основные принципы создания литой стеклянной пластики: невозможность воплощения в литом стекле натуралистической скульптуры, использование должной меры условности и стилизации в формообразовании скульптурной модели для моллирования. Эти принципы изначально определяют художественный образ моллированной скульптуры. Лучшие произведения в этой области отличает особая пластика стекла, монолитность прозрачных объемов, гладкая моделировка поверхности, плавное перетекание форм. Эти черты говорят как о достигнутой скульпторами естественной «стеклянности» формы, так и о высоком качестве технического исполнения, без которого невозможна прозрачность литого стекла. Стекло остается, прежде всего, прикладным материалом, технология в большой степени диктует внешний вид изделия. Основопологающим моментом в развитии литой стеклянной скульптуры является непосредственное участие в технологическом и художественном процессе профессиональных авторов-станковистов, тесно сотрудничающих с мастерами-прикладниками. Художественные и технологические достоинства работ В.И. Мухиной и ее преемников-скульпторов в стекле позволяют оценить их как одни из самых выразительных произведений в советской фигуративной скульптуре первой половины XX в.

2.2. Гутная пластика мастеров ленинградской школы художественного стекла

В Ленинграде, начиная со второй половины XX в., линия скульптурного стекла постепенно приобретает два основных направления. Первое представляют скульпторы станковисты, обращающиеся к литому (моллированному) стеклу для достижения определенной цели: В.И. Мухина, Л.С. Разумовский, А.Э. Сылова и другие (1950-е гг.). редкое появление в их творчестве стеклянной пластики не умаляет при этом художественных качеств произведений – стекло в них полностью раскрывает свои потенциальные скульптурные возможности. Второе направление поддерживается непрерывным творческим экспериментом художников-прикладников, занимающихся гутным стеклом, выходящих на новый уровень осмысления материала (1960-1980-е гг.). Фигуративная стеклянная пластика ленинградцев и ярких представителей ленинградской школы: Б.А. Смирнова, С.Г. Рязановой, А.М. Остроумова, В.П. Жохова и других доказывает неизбежность появления скульптурного стекла в общей массе декоративно-прикладных изделий. Оригинальные произведения данных авторов часто можно расценивать как прямой выход на концептуальную многомерность современного искусства.

Если 1940-1950-е гг. в Ленинграде отмечены активным освоением технологии литья крупных стеклянных форм, что наиболее соответствовало созданию классически трактованной скульптуры, то с конца 1950-х гг. начинается поиск новых путей в фигуративной пластике. Основой пластических размышлений ленинградских художников 1960-1980-х гг. становится, с одной стороны, граненый и гравированный хрусталь: как правило, это геометризованные умозрительные композиции авторства А.А. Аствацатурьяна, А.М. Остроумова, Ю.М. Бякова. С другой стороны, в цехах Ленинградского завода художественного стекла развивается техника цветного гутного стекла, способствующая пластическому выражению образа.

Мастера обратились к фольклорным мотивам, восходящим к русскому и украинскому гутному стеклу XVII-XVIII вв. Это означало выгодное сочетание определенного набора технических приемов и большой творческой свободы в выборе темы.

Техника свободного выдувания более всего подходит для анималистической пластики. Анималистические мотивы встречаются в творчестве многих художников ЛЗХС: Н.Г. Эйсмонта, Е.В. Яновской, Л.О. Юрген, Е.И. Алексеевой-Батановой и других. Ранние послевоенные вещи это, как правило, фигурные сосуды в виде животных или птиц: вазы Н.Г. Эйсмонта «Индюк», «Синяя птица», «Красная птица» (1957-1958 гг.). Также существует традиционная форма кувшина, украшенного изнутри фигуркой петушка: такова работа Е.В. Яновской (1957 г.); графины «Закат» и «Заря» В.А. Ефимова (1969 г.). Во всех случаях пластичная и яркая, с внедрением в стекольную массу цветной крошкой, скульптурка оттеняет прозрачное стекло сосуда.

В 1960-е гг. появляются самостоятельные декоративные произведения, ранним примером этого направления может служить композиция Е.И. Алексеевой-Батановой «Отара» (1962 г.). В создании фигурок баранов и ягнят художник использует характерные приемы гутного стекла: налепы и опоясывающую витую нить-жгутик (ил. 56). Жанровость, гротеск как художественный метод и принцип ансамбля являются объединяющими началами в работах ленинградских стеклоделов: в хрустальной пластике «Медведи» В.А. Ефимова и В.М. Степанова; в скульптурах Е.В. Яновской. Е.В. Яновская представляет в гутном стекле мифологических и сказочных персонажей – «Леший», «Кентавры», «Сфинкс». Основанные на импровизации мастера с горячим стеклом прямо у печи, эти работы свидетельствуют о свободном обращении как с материалом, так и с сюжетом. Простота приема в гутной пластике часто оборачивается эффектным пластическим решением: в декоративной композиции Л.О. Юрген «Гуси» (1960 г.) вытянутые колбы прозрачного стекла завершены лепными яркими

капельками-клювами. В самой форме зритель прочитывает виртуозность и быстроту исполнения подобных изделий, а также особую рукотворность и теплоту образа.

Анималистическая пластика особенно характерна для выдувного стекла В.С. Муратова, выпускника Ленинградского Высшего Художественно-Промышленного Училища им. В.И. Мухиной – впоследствии художник становится «звездой» Гусевского хрустального завода и основателем владимирской школы пластического стекла. В.С. Муратов может быть назван одним из лучших мастеров гутного стекла, его скульптуры «Бизон», «Архар», «Як», «Владимирские кони» и др. отличаются цельностью основного объема и деталей, точностью характеристики животного. В подобных работах ярко проявляется специфика горячего выдувного и лепного стекла, при которой любой объем вырастает из стеклянного пузыря или капли. «В “Ламе” или “Павлине” капля, иногда излишне раздутая, есть первооснова формы. В “Бизоне” нюансы ее перетекания более уверенно подчинены пластическому ходу, здесь уже не просто ее раздутость, а гиперболическая передача силы и мощи зверя, его порыва в бой»⁵⁴. В.С. Муратов часто использует выразительный колористический прием: формирует центральный объем-туловище фигуры из цветного хрусталя и дополняет его бесцветными прозрачными деталями. Таким образом, основное цветовое пятно остается полностью видимым зрителю, сообщая образу энергию, будь то янтарный хрусталь «Нижегородского льва» или глубокий кобальт «Бизона» (ил. 57). В произведениях В.С. Муратова преобладает декоративное начало цветного гутного стекла, живая пластика которого позволяет передать экспрессию ниспадающей гроздьёв львиной гривы, богатство орнаментального оперения в скульптурах «Птицы» и «Петух», грацию «Владимирских коней». Знаменитые кони, ставшие символом Владимирского края, подчеркивают национальное звучание таланта замечательного художника (ил. 58).

⁵⁴ Казакова Л.В. Владимир Муратов. Стекло. М. 1980. С. 8.

На примере только одного из скульптурных направлений – пластики в анималистическом жанре, можно отметить особенности работы ленинградских художников по стеклу. Это предполагающий динамику разрозненных элементов ансамблевый принцип композиций, а также свободное обращение с горячей стекломассой и тесное содружество с цеховыми мастерами-выдувальщиками. Последняя особенность позволила с успехом развить гутное стекло, в частности, фигуративную гутную пластику в творчестве ленинградских авторов. Нужно сказать, что представители ленинградской школы стеклоделия могли реализовывать свои идеи в сотрудничестве с мастерами разных советских предприятий. Вместе с художниками трудились и творили выдувальщики: мастера завода «Красный май» В. Сергеев, В. Шарматов, А. Кузнецов, мастер В. Веретельников из Ростова-на-Дону, мастер стекольного завода «Восстание» Г. Никонов, мастер Дятьковского хрустального завода В.П. Ковалеров.

Один из самых известных и продуктивных мастеров Ленинграда – потомственный выдувальщик Б.А. Еремин. Он работал на разных стекольных предприятиях Союза, исполняя проекты ведущих художников заводов и собственные вещи, примером может служить хрустальная пластика «Рыба» по эскизу Л.О. Юрген (1960 г.). Среди авторских работ Б.А. Еремина немало лепных стеклянных скульптур в анималистическом жанре, отличающихся большой степенью обобщения и заостренным характером формы: «Такса», «Выпь». Гутная пластика Б.А. Еремина имеет неизменную органичную связь с народным искусством. Например, на Львовской экспериментальной керамико-скульптурной фабрике им был создан фигурный сосуд «Медведь» (1969 г.) – бутылка из ярко-зеленого хрусталя с наклепками в виде головы и лап медведя (ил. 59). Прообразом изделия служат бутылки XVIII в. из простого зеленого стекла с большим содержанием железа, входившие в ассортимент «черкасской» продукции, состоящей из выдувных посудных форм. Фигурные сосуды, как правило, изображали медведей, оседланных коней и баранов. Детали пустотелых выдутых фигур выполнялись гутным способом с

характерной для горячего стекла декорировкой. Например, наlepные каплевидные лапы медведя могли быть украшены «бахромой» из зашипов или традиционным декором в виде стеклянных нитей. Главным декоративным элементом являлись наlepные волнистые жгуты, изображающие шерсть, таким образом, фактура преобладала над пластикой. Такие сосуды еще нельзя назвать осознанным решением пластических задач, их условные анималистические формы являют собой синкретизм народного искусства. В «Медведе» Б.А. Еремина виден поиск современного образа на основе фольклорных пластических мотивов, здесь уже можно говорить о своеобразной стеклянной скульптуре. Частые стеклянные нити, обвивающие тулово сосуда, контрастируют своей фактурой с гладкими скульптурными деталями: виртуозно сработана выразительная забавная морда медведя, а лапы сохраняют форму обтекаемой стеклянной капли.

Работа Б.А. Еремина на Ленинградском заводе художественного стекла привела к его плодотворному сотрудничеству с замечательным художником Б.А. Смирновым. Именно Б.А. Смирнов начал разработки человеческого образа в ленинградской гутной пластике. Изображение человека проблематично в выдувном стекле, если иметь в виду хоть сколько-нибудь не примитивные и не условные очертания фигуры. Горячая стекольная масса стремится к шарообразным объемам, сглаживая необходимую остроту черт или иных тонких деталей, поэтому первые поиски в фигуративном выдувном стекле велись в русле создания декоративных сосудов. Нужно отметить идею создания сосуда-скульптуры как чисто ленинградское изобретение. Такова декоративная ваза «Танцующая пара», выполненная в нескольких вариантах Б.А. Смирновым и Б.А. Ереминым в конце 1950-х гг. (ил. 60). Объем цилиндрического, чуть зауженного в середине сосуда становится телом пышной дамы, увенчанном по краю головкой в шляпе, а ее партнер по танцу предстает как лепной рельеф вокруг вазы в виде условной мужской фигуры. «Выдувная форма в изображении дамы и лепная в изображении кавалера создают общее единство, динамику танца и демонстрируют специфику чисто

скульптурной пластики»⁵⁵. Остроумное решение позволило совместить традиционные приемы гутного стекла и актуальную тенденцию к усложнению сюжета и поставленных задач.

В работах Б.А. Смирнова присутствует общая пластическая направленность, акцент на изобразительность в художественном стекле. Б.А. Смирнов является основателем некоторых новых жанров в декоративном искусстве. В 1970-е гг. в заказных интерьерных композициях складывается оригинальное направление стеклянной пластики, которое с успехом можно назвать натюрмортом. Этот жанр в ленинградской стеклоделии берет свое начало в неутилитарных выставочных сервизах Б.А. Смирнова и, особенно, в таких парадоксальных его вещах, как стеклянный чайник с запаянным носиком. Обратившись к фольклорному русскому стеклу, в конце 1960-х гг. художник создал ансамбль фигурных сосудов «Праздничный стол» (ил. 61). Декоративную сущность ансамбля подчеркивают открытые контрастные цвета выдутых и лепных деталей, обрамляющих прозрачные объемы сосудов: желтый, красный, темно-зеленый. Живописная составляющая включается в образ праздника, поддержанная живой пластикой предметов. Композиция разнообразна по составу, в нее входят скульптурные кувшины «Тройник», «Скоморохи», «Черт», «Петухи», «Куры» и рюмки-«цыплята». В основе пластической многоликости ансамбля лежит один декоративный элемент гутного стекла – медвежья лапа. Данный элемент представляет собой выдутую каплю, крепящуюся широким основанием к поверхности сосуда, узкий же свободный конец капли имеет плоский зашип. Мастерство художника состояло в том, чтобы превратить однотипную форму в многообразие художественных ассоциаций, в итоге разновеликая «медвежья лапа» становится подбоченившейся ручкой кувшина, шапкой «скомороха», рожками «черта» (ил. 62).

⁵⁵ Микитина В.В. Мир пластических образов из собрания Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 19.

Оставаясь в пределах создания декоративного сосуда, Б.А. Смирнов не перестает экспериментировать со смыслом произведения. Близкая автору тема стеклодувной работы воплотилась в нескольких образах, которые с легкостью можно назвать «нерукотворными». В триптихе декоративных ваз «Стеклодувы» (1961 г.) художник врисовывает (гравировает) в прозрачное стекло сосудов фигуры мастеров со стеклодувными трубками (ил. 63). От их усилий «вздуваются» стенки ваз: в одной ее простая коническая форма обретает сферическое навершие, в другой пара стеклодувов выдувают на ее боках по стеклянному пузырю. Сосуды словно производят сами себя, так органичность поведения горячего стекла подчеркивается своеобразным пластическим решением.

В более поздней выдувной скульптуре «Стеклодув» (1970 г.) Б.А. Смирнов обыгрывает ее сходство с сосудом. Возможно, художник вдохновился формой традиционных украинских бутылей в виде медведя – то же симметричное положение фигуры, трактовка рук и ног как деталей кувшина, дутые обтекаемые объемы. Соединение продолговатых капель стекла становится пластическим принципом изображения человеческой фигуры. Возникает любопытная метафора: стеклодув создает собственную персону с помощью стеклодувной трубки.

Можно отметить одну из характерных сторон творчества Б.А. Смирнова – отсутствие четкой дифференциации жанров. Не обращаясь конкретно к станковой стеклянной скульптуре, Б.А. Смирнов прикоснулся к этому виду искусства опосредованно, в виде эксперимента с утилитарными изделиями. Его вещи, такие как ваза «Танцующая пара» или композиция «Стеклодувы» балансируют между традиционными сосудами и скульптурными формами.

Своеобразно, со включением фигуративной пластики Б.А. Смирнов решает тему космоса – художник встретил начало космической эры в довольно зрелом возрасте, и потому в его произведениях есть некая доля наивности и сказочности. В работе «Невесомость. Поехали!» (1975 г.), посвященной Ю.А. Гагарину, два высоких бутылеобразных сосуда

прозрачного стекла связывает объемная выдутая фигура космонавта, словно скопированная с детского рисунка, «перелетающая» из пространства одного сосуда в другой (ил. 64). Пробками-навершиями сосудов служат лепные фольклорные персонажи: муза звезд и неба Урания и добрый гений – птица Сирин. По словам самого художника: «Простодушное восклицание Юрия Гагарина “Поехали!” позволило мне также простодушно прикоснуться изобразительными средствами искусства к такой серьезнейшей теме века»⁵⁶. Непосредственность обращения с темой подчеркивалась и с помощью экспонирования работы, установленной на металлической подставке с цветными эмалевыми рисунками, напоминающими иллюстрации детских книг.

Другая работа Б.А. Смирнова называется «Солярис», отдавая дань бессмертному произведению С. Лема (1972 г.) (ил. 65). Это набор сосудов, выполненных гутным способом – ваз, кувшинов, кружек. Простые, чуть выпуклые формы изделий автор оформляет рельефными человеческими фигурами янтарного цвета, вплавляя их в толщу прозрачного хрусталя. Свободно парящие на поверхности условные фигуры с раскинутыми руками и ногами воссоздают ощущение инопланетной невесомости, так кажущаяся незамысловатость работы оборачивается конкретным содержанием. Художник утверждал: «Мое искусство обращено к современнику, перенасыщенному сложными впечатлениями века науки»⁵⁷. Можно заметить, что Б.А. Смирнов не иллюстрирует текст, а создает свое прочтение темы, отталкиваясь от литературного сюжета.

Юмор, непосредственность, непривычность, непредсказуемость – одни из немногих определений творчества Б.А. Смирнова. В большей степени это можно отнести к его скульптурной композиции «Разговор» (1976 г.) (ил. 66). Ансамбль составляют пятеро переговаривающихся зрителей, окружающих танцующую на стеклянном кубе пару хиппи. Персонажи представляют из

⁵⁶ Смирнов Б.А. Привлечь к размышлению, удивить неожиданностью, разбудить воображение...// Декоративное искусство СССР. 1977. №2. С. 18.

⁵⁷ Смирнов Б.А. Художники о своем творчестве // Декоративное искусство СССР. 1973. №2. С. 11.

себя прозрачные цилиндрические сосуды с выдувными каплями-головами, танцующие же вырезаны из плоского стекла, при этом мотив танца продублирован на кубическом основании цветным эмалевым рисунком. «Из этого журнально-плакатного сюжета смелостью художественного решения и мастерством автор создает серьезное произведение. В карикатурно-уродливых физиономиях “зрителей” Смирнов так умело использовал красоту стекла, что уродливость приобрела эстетическое обаяние, а условная карикатурность стала жизненно значимой»⁵⁸. «Разговор» интересен в деталях, например, слова собеседников изображены тонкими лепными фигурками, выходящими из их голов, а танцующая пара показана единым существом о четырех ногах; вместе с тем произведение легко воспринимается в целом. Помимо воплощения темы, композиция интересна технически. Художник совместил в ней все основные приемы стеклоделия: украшенный алмазной гранью хрусталь, гладкие выдутые объемы с цветными наклепками и миниатюрную пластику из стеклянных дротов. Фигуративность в этом произведении выражена не в разработанной пластике человеческого тела, а в повествовательной насыщенности сюжета, продуманной системе взаимодействующих персонажей. Данный принцип фигуративности в скульптурном стекле, проявляющейся с помощью ассоциативно-образной трактовки сюжетного мотива, нежели посредством реалистического изображения человека, будет активно использоваться современными петербургскими авторами.

Варианты стеклянных скульптур в творчестве выдающегося ленинградского мастера показывают многообразие художественных подходов в гутном стекле. Эстафету в области изобразительной пластики подхватили другие ленинградские художники. Гутная техника в данном случае, с одной стороны, ограничивает возможности создания фигуративной скульптуры, с другой стороны, предлагает большой выбор пластических решений. Гутное стекло чаще всего предполагает прозрачность материала,

⁵⁸ Павлинская А.П. Борис Александрович Смирнов. М. 1980. С. 41.

этот принцип идет еще от античной выдувной посуды: тонкостенное прозрачное стекло не требует дополнительного украшения и само по себе несет особую эстетику. Чистота материала становится составляющей образа. Кроме того, колористическая сдержанность ленинградского стекла 1970-1980-х гг., традиция использовать граненый и матовый хрусталь, как правило, не предполагают экзотических контрастов формы и цвета. Например, в скульптуре Ю.М. Манелиса «Персона» (1988 г.) выдутый стеклянный бюст кажется созданным из прозрачного льда, подернутого снизу матовой бархатистой наледью (ил. 67). Словно выросшая из застывшей капли воды эллиптическая голова «персоны» употребляется как резервуар для заключенного в капсулу света. Чтобы оттенить совершенную прозрачность стекла, автор использовал чисто декоративный прием – обвил голову своего персонажа темной стеклянной нитью. Работа выглядит своеобразной альтернативой литым стеклянным скульптурам 1950-х гг., несмотря на то, что в подобном варианте гутного стекла практически невозможны портретные черты – оттого художник подчеркивает названием безличность своего героя, не умаляя его значимости. Произведение находится по сути между скульптурным портретом и выдувной декоративной формой. В целом можно отметить, что выбор жанра – стеклянного бюста, нетипичен для ленинградской пластики из стекла, тяготеющей больше к полнофигурным моделям и торсам, исполняемым в различных техниках.

Более ранние работы Ю.М. Манелиса показывают эволюцию пластической мысли художника, а именно стремление выразить фигуративность не буквально, а косвенно, с помощью тонких ассоциаций. Схожий художественный прием виден в произведениях 1977 г., выполненных гутным способом: декоративном наборе «Скоморохи» и композиции «Декольте». Автор лишь намекает на изображение человеческого тела, оставляя зрителю додумывать образ. Устье кубков из набора «Скоморохи» превращается в озорную шапку с бубенчиками, а сами сосуды становятся фигурками скоморохов, не по форме, но по содержанию

(ил. 68). Работа «Декольте» демонстрирует остроумный пластический ход: перевернутый конус выдутого стекла надрезан таким образом, что объем раскрывается наподобие декольтированного женского лифа (ил. 69). Края надрезов обработаны легкими защипами, образуя «кружево», поддержанное кружевным декором на прозрачной ножке сосуда. Произведение отличается изящным образным решением и выразительной подачей материала. Не последнее значение имеет цвет сульфидного стекла, янтарного снаружи и глушеного белого внутри объема. По сути предметы обеих композиций остаются декоративными сосудами, близкими традиционному типу праздничных кубков с обязательным фигурным «яблоком» на высокой ножке.

Любопытно сравнить данные работы Ю.М. Манелиса с декоративным ансамблем Г.А. Ивановой «Кимоно» (1980 г.) (ил. 70). Художник использует тождественный принцип формообразования, а именно создание полого объема, трактованного как стеклянный «костюм», а также чисто стекольные декоративные эффекты – внедренные в толщу красного стекла цветные розетки. В итоге зритель не только видит изображение костюма, но и мысленно помещает в него определенных персонажей.

Приемы, отработанные историей стеклоделия для создания сосудов, успешно используются представителями ленинградской школы художественного стекла в создании фигуративной скульптуры. Широкий диапазон творчества выпускника ЛВХПУ им. В.И. Мухиной В.П. Жохова включает как оригинально трактованную гутную пластику в анималистическом жанре, так и фигуративные композиции в данной технике. В работе «Восточный базар» из разновеликих капель прозрачного стекла составлены фигурки осликов, груженных кувшинами (1976 г.) (ил. 71). Наблюдательность художника позволила до предела заострить и упростить форму, оставляя лишь то, что помогает мгновенно считывать образ. То же можно сказать о декоративной композиции «Дельфины» (1978 г.), в ней художник избирательно воплощает в дельфиньих «торсах» гибкую и

компактную пластику выдувного стекла. Произведения В.П. Жохова доказывают, что изображение человеческой фигуры так же можно схематизировать без потери содержательности. Композиция «Фестиваль песни и пляски» (1971 г.) состоит из истонченных женских фигур с поднятыми к голове руками (ил. 72). Предельная стилизация превращает фигуры в графический символ, а музыкальность образа строится на ритме бесцветных и цветных стеклянных форм.

Таким образом, фольклорные мотивы, с успехом применяемые ленинградскими авторами в скульптурном стекле 1960-х гг., сменяются в 1970-х гг. на новые источники вдохновения – чистую геометрию объемов и классические отточенные формы в гутном стекле. В подобном ключе решены декоративные ансамбли Н.П. Малевской-Малевич 1970-1980-х гг., в них преобладают классицизирующие мотивы. В оформлении праздничных интерьеров художник прибегает к жанру натюрморта, добиваясь реалистического изображения предметов, будь то ваза для фруктов, наполненная стеклянными плодами, или многосоставная композиция, включающая выполненные гутным способом птицу, маску, скрипку и другие музыкальные инструменты. Стекло в таких случаях призвано выразительно подчеркнуть поэтику узнаваемого предмета с помощью пластичности и светоносности материала. Наиболее ярко стремление преодолеть непредсказуемое поведение гутного стекла проявляется в выставочных скульптурных композициях Н.П. Малевской-Малевич. Например, в ансамбле «Зимняя аллея» (1989 г.) свободные очертания темных деревьев, выросших из стеклянной спиралевидной капли, чередуются с фигурами парковых статуй, исполненными из белого сульфидного с голубыми вкраплениями стекла (ил. 73). Возникает любопытный образ: полномасштабные человеческие фигуры, высеченные из камня, повторены в гутном стекле, учитывая его особенность сглаживать форму. Получается удвоение изобразительного мотива, удвоение практического акта искусства, воссоздающего и тут же стилизующего природное подобие. Тонкие наlepные

детали статуй и бюстов «Зимней аллеи», изысканные пропорции элементов композиции, глубокие тона стекла, переходящие в прозрачную чистоту верхнего слоя – все это доказывает не только качество декоративной вещи, но и знание пластических и образных возможностей материала.

Уместно сравнить работы представленных ленинградских авторов, работающих с гутным стеклом, с произведениями украинских коллег – выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, художников И.Г. Аполлонова и А.Г. Балабина. В фигуративной скульптуре этих авторов можно видеть, с одной стороны, фольклорные мотивы традиционного украинского фигурного стекла, с другой стороны, стремление к типичным жанрам изобразительной пластики: аллегорическая композиция, обнаженная натура, анималистический и бытовой жанр. Почти противоположные подходы украинских художников к стеклянной пластике составляют своеобразие данной школы стеклоделия, во многом ориентированной именно на скульптурную трактовку произведений гутного стекла. Скульптура И.Г. Аполлонова «Мать» (1964 г.), выполненная в гутной технике, имеет плавные обобщенные очертания, объединяющие фигуру матери, держащей ребенка, в цельный объем (ил. 74). Розовато-коричневый цвет стекла сгущается по направлению к широкому основанию скульптуры, в своей густоте теряя прозрачность и придавая дополнительную устойчивость композиции. Теплый тон стекла и мягкие переходы форм дополняют почти условную позу персонажей, усиливают образ любви и заботы. Напротив, тонкие женские торсы в исполнении А.Г. Балабина выглядят особенно хрупкими, с узких оснований форма взлетает вверх, рождая прозрачные стройные фигурки (1973 г.) (ил. 75). В их силуэтах нет классической точности, объемы сохраняют в форме черты тягучего расплавленного стекла. Так, минимумом средств художник создает выразительный образ, соединяя впечатление хрупкой чистоты с дерзким очарованием юности.

Контрастный образ демонстрирует скульптура А.Г. Балабина «Венера» (1967 г.) (ил. 76). Тема созвучна с «Женским торсом» В.И. Мухиной, их

объединяет поэтичность и бережная трактовка женского тела. Художник вносит движение в постановку фигуры, располагая вертикальный торс на горизонтальной линии бедер. Благородство пропорций скульптуры сочетается с особой пластичностью выдувного стекла. Несмотря на скругленные формы, фигура не теряет остроты силуэта, также остроту и выразительность произведению придает яркий изумрудный цвет стекла, заставляющий объект балансировать между декоративным изделием и самостоятельной скульптурой.

А.Г. Балабин, народный художник Украины и настоящий скульптор в стекле, приближается к сути украинского декоративного искусства в фигуративных композициях на сказочные и фантазийные темы. Пластика «Запорожцы» (1969 г.), «Ох» (1969 г.), «Вечер на хуторе близ Диканьки» (1980-е гг.), «Конь-огонь» (1980-е гг.) и др. показывает виртуозное мастерство работы с лепным и выдувным цветным стеклом и остроумное художественное решение (ил. 77). Другие произведения выдают в художнике «ученика» ленинградской школы, с легкостью оперирующего приемом ансамбля при создании фигуративной пластики. Показательна в этом отношении декоративная композиция «Птица», выполненная А.Г. Балабиным в 1975 г. (ил. 78). Каждая из четырех частей композиции не может существовать отдельно, т.к., соединяясь, они образуют единый облик летящей птицы. Одновременно, каждый элемент представляет собой самостоятельный пластический объем, который имеет массивное основание, концентрирующее лучи света и направляющее их в прозрачную толщу стекла сквозь множество цветных нитей. Особый эффект возникает на контрасте восприятия цельной обтекаемой массы и пронизывающего ее тонкого декора. «Разорванность» композиции дает возможность комбинировать соотношения элементов при экспонировании, что создает дополнительную сложность образа.

Примеры использования ленинградскими и украинскими мастерами изобразительных средств в гутном стекле доказывают наличие неизбежных

трудностей для автора скульптурной вещи. Поэтому, не останавливаясь строго в пределах понятной по смыслу и назначению декоративной скульптуры, ленинградские художники конца 1960-х гг. начали поиск новых видов пространственных композиций. Свободная пластика горячего стекла позволяет авторам идти на довольно смелые эксперименты с формой и содержанием произведений. «Пересмотр границ привычных жанров вывел стекло на путь свободных объемно-пластических решений, на путь использования художественных средств смежных искусств – скульптуры, живописи, графики»⁵⁹. В 1970 г. в советском искусстве появляется первый арт-объект, выполненный в гутном стекле Б.А. Смирновым – композиция «Человек, конь, собака и птица» (ил. 79). Эта вещь, полусосуд-полускульптура, традиционно называемая стеклопластиком, носит не абстрактный, а изобразительный характер, являясь первым значительным шагом к актуальной фигуративной скульптуре Петербурга. Исследователь студийного стекла XX в., в том числе стеклянной скульптуры, Л.В. Казакова отождествляет понятия «арт-объект» и «стеклопластика», выделяя работу Б.А. Смирнова в отдельный новейший жанр. Думается, уместно включать подобные пластические композиции в область современного искусства, и, соответственно, определять их как арт-объекты.

Работа Б.А. Смирнова «Человек, конь, собака и птица» вызвала полемику у искусствоведов, поражая исследователей и зрителей необычностью художественного решения. Форму этого предмета сложно причислить к какому-либо привычному типу изделий – в широкую цилиндрическую емкость вставлены два прозрачных узких сосуда. Нижний цилиндр ограничивает своим краем спину красного коня, выполненного из наклепленной стеклянной массы, шея коня расположена на стенке высокой вазы: соприкасаясь, оба сосуда воссоединяют облик животного. Зеленая фигурка собаки и желтая – летящей птицы оформляют те же два объема.

⁵⁹ Казакова Л.В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М. 2000. С.5.

Фигура человека из темно-синего стекла стоит обособленно, занимая собственный сосуд, включенный в общий замысел композиции. По словам самого художника: «...хотелось, чтобы был отдельно воспринят человек»⁶⁰, возможно, в качестве самостоятельной части природы, осознающей себя и потому самоценной. Для достижения цели автор выбрал такую необычную структуру и добился очень обобщенного, даже монументального образа, воссоединяя все элементы земной жизни. Горячее прозрачное и цветное стекло, сплавляемое воедино, служит метафорой духовного объединения.

Интересно сравнение двух вариантов данной композиции (ил. 79-80). В работе из коллекции музея Царицыно достигнуто поэтическое трогательное видение темы, схожее с предварительными акварельными эскизами Б.А. Смирнова. Рисунок лепных фигур и стенки сосудов отличаются достаточной тонкостью, пропорции вытянуты. В композиции из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства образ более энергичен, очертания толстостенных сосудов дополнены массивной лепкой стеклянной массы. Разница в восприятии свидетельствует о стихийности и живости гутного стекла в процессе создания вариантов одного замысла.

На основе работы «Человек, конь, собака и птица» можно определить характерные черты стеклянного арт-объекта, балансирующего на грани декоративного сосуда, абстрактной формы и фигуративной скульптуры. Кроме того, объединяющим принципом жанра в случае произведения художественного стекла выступает способ выполнения, а именно гутная техника. Другие работы в чистом жанре объекта-стеклопластики: «Адам и Ева» В.П. Жохова (1970 г.), «Метаморфозы» В.Я. Шевченко (1973 г.), «Вечерние тени» Н.П. Малевской-Малевиц (1995 г.) показывают эволюцию этого вида художественного стекла.

Одновременное создание столь непохожих внешне, но столь внутренне единых в своей концептуальной сложности вещей, как рассмотренная

⁶⁰ Каратеев Л.И. Всесоюзная выставка декоративного искусства // Декоративное искусство СССР. 1970. №9. С. 7.

композиция Б.А. Смирнова и произведение В.П. Жохова, доказывает художественную необходимость появления новых идей и их воплощения в советском искусстве. В трехчастной композиции «Адам и Ева» В.П. Жохов стилизует и обобщенно трактует формы человеческих тел и древа познания, используя для этого только формы шара и конуса, которые очень технологичны, это по существу «альфа и омега» для стекла (ил. 81). Одновременно художник подчеркивает техничность и конструктивность изобразительной формы. «В этой скульптуре ощущается влияние современного западноевропейского искусства»⁶¹. Сами объекты «Адам» и «Ева» по сути являются человеческими торсами, которые в своей остроте становятся гендерными символами. «Древо познания» в композиции можно трактовать и как стеклянное яблоко. Тонкая балансировка между знаком и природной сложностью формы есть несомненная удача художника. Неоднозначность восприятия превращает скульптурную группу в арт-объект с присущей ему возможностью смысловой игры.

В случае творчества В.Я. Шевченко также уместно говорить о ленинградской школе стеклоделия. В 1961 г. художник, закончив ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, начал работать на одном из крупнейших советских стекольных предприятий – Дятьковском хрустальном заводе. Став ведущим художником завода, В.Я. Шевченко освоил новый материал – сульфидно-цинковое стекло, которое стало главной линией его творчества наряду с гутной пластикой. Одна из знаковых вещей В.Я. Шевченко, декоративная композиция «Метаморфозы», была исполнена в содружестве с мастером Дятьковского завода В.П. Ковалеровым (ил. 82). Ансамбль из трех предметов сульфидного стекла отсылает к первоосновам всего сущего, к материи в состоянии протоплазмы, способной к любой трансформации. «Метаморфозы» – «псевдососуды», образ развивающихся, преобразующихся форм жизни, их движения, слепая энергия которого, пожалуй, чуть

⁶¹ Яницкая М.М. Творческие портреты художников стеклозавода «Неман» // Художественное стекло советской Белоруссии. Минск, 1989. С.122.

жутковата»⁶². С цилиндрических оснований растут вверх подвижные текущие петли, вязкость застывшего стекла напоминает упругую силу органической массы, а глубокие теплые оттенки усиливают внутреннюю динамику. Цвет сульфидного стекла, следуя очертаниям сосудов, плавно меняется от прозрачного темно-янтарного до глушеного белого. Ритмичная пульсация цвета и формы активно преобразует пространство ансамбля, ярко демонстрируя выразительные возможности материала. В отдельных объектах и комбинациях композиции по-разному реализуются такие свойства, как устремленность вверх, раскрытость объема, сгущение тона и цвета. Изначально «Метаморфозы» создавались для украшения фойе Московского художественного академического театра. Однако, декоративная сущность композиции трансформировалась в совершенно самостоятельное выставочное произведение. Возможно поэтому «Метаморфозы» не вошли в оформление театрального интерьера – энергичная пластика объектов могла бы внести диссонанс в его камерную атмосферу. Сегодня варианты композиции существуют как экспонаты многих коллекций: Государственного Русского музея, Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, нескольких московских музеев (ил. 83).

Определение представителей ленинградской школы стеклоделия не всегда совпадает с географическим местом исполнения работы. Так, композиция Н.П. Малевской-Малевич «Вечерние тени» создавалась на базе стекольных мастерских галереи Jean Art в Сеуле (Корея), в период, когда ЛЗХС уже был близок к закрытию (1995 г.). Однако, ни время, ни место создания работы не препятствует ее включению в традицию ленинградского стекла. Набор декоративных сосудов «Вечерние тени» представляет собой квадратные в сечении, мягких очертаний вазы, выполненные гутным способом из кобальтового, молочного и прозрачного стекла (ил. 84). Одна грань каждой вазы, утолщаясь и сгущая оттенок стекла, словно набухает и

⁶² Цельтнер В.П. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм // Декоративное искусство СССР. 1983. №2. С. 5.

принимает форму неясной антропоморфной фигуры, выглядывающей из плоскости. Слияние сосуда и скульптуры, на редкость удачно сбалансированное в этой работе, усиливает тревожный образ материализованных теней, возможных призраков привычных предметов. «Вечерние тени» – замечательный образец стеклопластики или арт-объекта, декоративная сущность которого приобретает сложные ассоциативные связи, отталкиваясь исключительно от оригинальной пластической мысли художника. Интересен также первоначальный вариант работы, выполненный в Ростове-на-Дону: композиция «Тени». Кардинально иная колористическая гамма контрастных черного и желтого стекла усиливает ощущение декоративности. Пропорции сосудов лишены стройности позднего варианта, в целом работа выглядит клаузурой перед основным произведением.

На основе рассмотренных работ, исполненных в технике свободного выдувания и лепного горячего стекла, можно выделить несколько жанровых форм: *анималистическая пластика, фигурные сосуды, декоративная композиция с антропоморфными мотивами, арт-объект*. Иной путь в развитии стеклянной пластики предлагает техника тиходутого выдувания. По принципу формования скульптура, изготовленная этим способом, стремится к литой скульптуре из стекла, так как ее объем и очертания известны заранее. Замечательным примером и поистине творческой удачей является хрустальная скульптура А.М. Остроумова «Галатей» (1974 г.), выполненная на ЛЗХС для выставки ленинградского стекла в Италии (ил. 85).

При создании работы в специально подготовленную форму выдувался объем, затем производилась доводка ручным способом (лепка складок пластичного основания фигуры). Поверхность скульптуры после отжига была матирована, в итоге хрусталь предстает мерцающей пронизанной светом материей. Очертаниями скульптура напоминает пышный женский торс. Удивительная цельность и завершенность формы и плавность линии силуэта рождают ассоциации с классической античной пластикой. Создание «Галатеи» наметило оригинальную линию в искусстве станковой стеклянной

скульптуры, отличной от литой и гутной пластики. Поэтика произведения основана на эскизности изображения, заставляющей зрителя угадывать пленительный женский образ в декоративном объекте. Галатhea словно возникает в процессе ее создания скульптором, которому еще предстоит одухотворить прекрасное существо. Хрусталь в этой работе становится проводником особых качеств, ощущаемых как изящество, хрупкость, светоносность. «Сплошь матированная шероховатая поверхность смягчает объемы, линии, а весь абрис формы растворяется, уплывает, вовлекая в “досказ”, в “домысел”, в активное вживание в образ. Но пластический ход при этом не литературно прямолинеен, а в рамках выразительных возможностей декоративно-прикладного искусства, с необходимой мерой условности и чувства материала»⁶³. Подобное художественное решение отличает и более поздние работы автора: вазы «Цветы», объемные композиции «Зимний сад» и «Молодые побеги» (1986 г.). Свободная пластика матированного хрусталя в данных скульптурных формах составляет альтернативу привычно сверкающим алмазной гранью произведениям А.М. Остроумова, мастера хрустального гранения. Нетрадиционное использование хрусталя наряду с сульфидно-цинковым стеклом создает основу для воплощения фигуративной пластики в ленинградском стеклоделии.

Пластические возможности тиходутого стекла в полной мере проявились в творчестве московского художника С.Г. Рязановой, ученицы Б.А. Смирнова. Закончив ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и работая на разных стекольных предприятиях, С.Г. Рязанова развивала исключительно скульптурное направление ленинградской школы стеклоделия. Ее стеклянная скульптура, выполненная в технике тиходутого выдувания, требует отдельного изучения как одно из самых интересных явлений в советском художественном стекле. Некоторые работы С.Г. Рязановой, такие как «Революция» (1977 г.) или «Творчество» (1987 г.), демонстрируют тонкую

⁶³ Изотова М.Д. В память о мастере. А.М. Остроумов (1934 – 2013) // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып.28. СПб 2013. С. 26.

грань между абстрактной формой и природным подобием. Триптих «Творчество» представляет собой поэтическое воплощение трех женских персонажей: «Бегущая по волнам», «Стоящая на земле» и «Летящая в облаках». Пластика и цвет скульптур триптиха контрастируют между собой, и, в то же время, составляют единый ансамбль светоносных легких образов. Вертикальные линии силуэта и спокойный ритм складок платья «Стоящей» противопоставлены подвижности и диагональному рисунку фигуры «Бегущей» (ил. 86). «Бегущая по волнам» удивительно пластична, по поверхности скульптуры идет волнообразное и будто бы стихийное движение стеклянной массы, вместе с тем продуманное автором в случае тиходутой техники. Цвет переливается от почти черного до непрозрачного розового и янтарного, усиливая ликующий образ. Воздушность и легкость «Летящей в облаках» выражается посредством сглаженных граней формы и бледно-голубого оттенка непрозрачного стекла (ил. 88). Фигура мягко взмывает с шарообразного основания, создавая ощущение парения. Насыщенные теплые и холодные тона сульфидного стекла всех трех фигур облачены в прозрачный верхний слой, преломляющий свет: подобное решение автор использует во многих скульптурных композициях, добиваясь особой декоративной выразительности.

Основу этих и других работ Рязановой составляют стилизованные женские фигуры в порывистом движении, широкие тяжелые складки их одежд приобретают кубические очертания. В «Революции» автор дополняет композицию геометрическими формами, и фигура как бы вырывается из окружающего ее застывшего пространства. Сульфидное стекло порождает переливы матово-зеленых и полупрозрачных огненных и розовых оттенков. С.Г. Рязанова активно использует цвет в качестве образного средства. В скульптуре «Опаленная» (1989 г.) черные всполохи стекла, сгущаясь к основанию, пронизывают прозрачную скорбную фигуру, создавая ощущение трагизма. Другие образы лиричны и музыкальны: в композиции «Танаис» (1980 г.) группа женских фигур, несущих над головой сосуды, двигается в

неспешном ритме (ил. 89). Теплых тонов стекло, почти прозрачное, янтарное и опакое розовое, усиливает впечатление тихой струящейся музыки.

В композиции «Путь» (1990 г.) С.Г. Рязанова представляет несколько мерно идущих фигур, их угловатые силуэты смягчены прозрачными, укрывающими все тело одеждами (ил. 87). Материал открывает выразительные декоративные возможности: наложение бесцветного и чуть окрашенного в теплые тона стекла на насыщенные зеленые и голубые основы фигур создает колористическое богатство. В то же время, эмоциональный настрой скульптурной группы предполагает настойчивое созерцание зрителем, осмысление ритмичности пути, таинства жизни и времени. Ансамблевый, составной характер скульптурных композиций характерен для ленинградского художественного стекла, это позволяет варьировать композиционное решение, оперируя элементами в пространстве.

Независимо от выбранной темы в каждой работе С.Г. Рязановой чувствуется яркий и узнаваемый авторский почерк. Глубина созданных ею образов не позволяет определить ее творчество как декоративно-прикладное; художник занимает достойное место среди мастеров отечественной скульптуры.

Творчество выпускников кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, ставших ведущими художниками советских стекольных предприятий, можно рассматривать в качестве особой страницы в истории стеклоделия ленинградской школы. Доминирующим направлением в их искусстве часто становится именно гутное скульптурное стекло. Произведения С.Г. Рязановой, В.Я. Шевченко, В.С. Муратова, В.П. Жохова, И.Г. Аполлонова, А.Г. Балабина – результат оригинального подхода к созданию стеклянной пластики, успешного взаимодействия различных техник обработки стекла. «Ученики» ленинградской школы сочетают традиции и новаторство как в обращении с материалом, так и в ощущении новой роли художника по стеклу – роли настоящего скульптора. Внедрение этих авторов в производство способствует развитию пластической линии в

пространстве разных художественных школ. Так начинается собственная история фигуративной скульптуры на базе московской и владимирской школы стеклоделая, а также белорусской и украинской национальных школ художественного стекла.

Таким образом, фигуративная пластика в гутном стекле представляет собой оригинальное направление ленинградского художественного стеклоделая 1960-1980-х гг. Отталкиваясь от скульптурных качеств декоративных сосудов, развитие изобразительного выдувного стекла идет в сторону самостоятельных пластических и образных решений. Изучение работ ленинградских авторов показывает, что возможности гутного стекла для создания фигуративной скульптуры довольно многообразны, но все же несколько ограничены стихийным движением расплавленной стеклянной массы, которое придает произведению заведомо сглаженные округлые очертания. Преодоление художником ограниченности материала, его изначально прикладных свойств утверждает особое мастерство в сфере скульптурного стекла. Гутная пластика ленинградских мастеров демонстрирует зависимость художественного решения от избранной техники – одно из главных качеств стеклянного произведения. Между тем, разнообразие творческих позиций авторов, прикоснувшихся к данному виду искусства, обнаруживает богатые возможности всех разновидностей и методов гутной техники: выдувного, лепного стекла, тиходутого выдувания. В работах ленинградских скульпторов по стеклу наблюдается широкая стилистическая градация: от полуабстрактной антропоморфной и анималистической пластики до скульптуры, ориентированной на классическую моделировку человеческой фигуры. Немаловажное значение в стеклянной скульптуре приобретает цвет, который задает общий эмоциональный тон и усиливает впечатление от произведения. Появление новых жанров в русле гутного стекла обусловлено экспериментальным характером творчества представителей ленинградской школы стеклоделая.

Итак, выявление скульптурных форм среди совокупности художественного стекла ленинградской школы позволяет говорить о новейшей тенденции в данной области. В середине XX в. намечается два основных пути развития ленинградской стеклянной скульптуры, тесно связанных с технологией и воплощаемым ею образом: свободно сформированная в горячем состоянии гутная пластика и скульптура, исполненная методом литья (моллирования) в заранее заготовленную матрицу. Независимо от выбранной техники фигуративная стеклянная пластика встречается относительно редко; сам материал, являясь по сути прикладным, диктует художнику специфику его изделия. Однако, уникальные в своем роде произведения ленинградских авторов убедительно доказывают преимущества стекла как скульптурного материала. Изображение человека не теряет актуальности в стеклянной пластике наряду с абстрактными пластическими мотивами и геометризованными формами, характерными для ленинградского стеклоделия. Скульптурное стекло Ленинграда успешно развивается благодаря активному творческому поиску талантливых художников, прикладников и станковистов, в сотрудничестве с мастерами отечественных стекольных предприятий. Советская фигуративная скульптура из стекла, представленная работами В.И. Мухиной, Б.А. Смирнова и других художников, вывела данный вид искусства на новый уровень, определила его перспективу и составила основу современной петербургской стеклянной пластики.

Глава III Фигуративная пластика из стекла в творчестве современных художников Петербурга

3.1. Методика подготовки специалистов СПбГХПА им. А.Л. Штиглица в области фигуративной стеклянной пластики

Опыт советских художников в создании фигуративной пластики из стекла создал отличную базу для дальнейшего развития данного вида изобразительного искусства. Отметим, что скульптурное стекло является новым и даже новаторским направлением в русской художественной практике, затрагивая лишь последние пятьдесят лет, подобно скульптуре из текстиля или искусственных материалов. В то же время, тысячелетняя история стеклоделия способствовала довольно быстрому освоению мастерами-прикладниками роли скульптора в стекле – отработанные поколениями приемы обработки стекла оказались применимы для исполнения изобразительных декоративных и станковых произведений. Казалось бы, эволюция искусства скульптуры в XX в. дала возможность художникам вести поиск вне заданной традициями сферы фигуративной пластики, разрабатывать абстрактные, свободные формы, играть со смыслом. В большой степени это относится к скульптуре из традиционно прикладных материалов. Стекло, само по себе несущее эстетику цвета, фактуры, пластичности, как будто бы не нуждается в дополнении сюжетом и изобразительной нагрузкой. Однако, во второй половине XX в. в русле развития стеклянной пластики не только отрабатываются привычные жанры скульптуры, но и создаются новые. Несмотря на приоритет технологии, фигуративность как обращение к образу человека не исчезает в современной стеклянной скульптуре, скорее наоборот, визуальные практики XXI в. опираются на законы узнаваемого предметного мира и классического искусства. Изображение человека предстает одним из основных проводников художественной идеи, что подтверждается разнообразием современной фигуративной скульптуры из стекла.

Ленинградская/петербургская школа стеклоделия в этом отношении представляет собой особенно благодатную область для исследования. С одной стороны, основные творческие силы ленинградских авторов 1960-1980-х гг. были направлены на преобразования формы и декора декоративно-прикладных изделий из цветного и бесцветного хрустала. С другой стороны, появление изобразительных скульптурных произведений в сложившейся практике мастеров гутного стекла, гравировки и гранения хрустала, убедительно демонстрирует закономерную неизбежность применения стекла как скульптурного материала. Немногочисленные примеры фигуративной пластики в ленинградском художественном стекле позволяют концентрированно выявить общую тенденцию в мировом искусстве скульптуры второй половины XX в.

Фигуративная пластика в современном стекле Петербурга – явление неоднородное и малоизученное. В процессе участвуют опытные мастера, прошедшие советскую школу подготовки, тесно связанную с работой на стекольных заводах, а также молодые художники, в основном работающие в авторских студиях. Петербургские стеклоделы находятся сегодня в равных условиях: после закрытия в 1997 г. Ленинградского завода художественного стекла практически нет доступа к стекловаренным печам большого предприятия. Трудности в стекольной промышленности обусловили интерес авторов к холодной обработке стекла, к «студийным» техникам: спеканию, склеиванию синтетическими клеями. Многообразие технологических и художественных подходов к созданию скульптурных композиций из стекла можно условно разделить на две группы: применение и переосмысление традиционных для советского стеклоделия способов формования стекла; внедрение новаторских приемов, ранее не используемых в изобразительной стеклянной пластике. Многие актуальные предпочтения в формообразовании скульптурного стекла можно встретить сегодня в творчестве петербургских художников.

Стеклопластика Петербурга последних десятилетий во многом основывается на разработанной методике преподавания кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (СПГХПА им. А.Л. Штиглица). «Принципиальной позицией кафедры является установка на подготовку широко образованных специалистов – создателей эстетических объектов предметной среды жизни человека на примере конкретного материала (керамики, фарфора, стекла) и специфической технологии работы с ним»⁶⁴. Обучение будущих художников по стеклу включает курсовые работы по выполнению небольших декоративных скульптур: стеклянный рельефный изразец и анималистическая пластика в выбранной технике на младших курсах, литая фигуративная пластика в технике моллирования на четвертом курсе.

С самого начала обучения студенты сталкиваются со спецификой стекла как скульптурного материала. На первом курсе обучающиеся по специализации художника по стеклу знакомятся со способами холодной обработки материала, а также получают первые навыки в приемах горячего формования стекольной массы. Исполнение копии орнаментального рельефа связано с характерной трактовкой объема. Резкие переходы и углы формы сглаживаются в отлитом стекле, это необходимо учитывать при создании литейной матрицы. Для проверки будущей формы изразца студенты используют любопытный прием, подсказанный опытными мастерами: первоначально отливают рельеф из кондитерской карамели. Застывшая карамель воспроизводит пластические свойства литого остывшего стекла, таким образом, появляется дополнительная возможность доработать литейную матрицу. Примером могут служить варианты рельефа «Лев» в бесцветном и цветном стекле, выполненные студенткой первого курса Е.А. Максимкиной (2013 г.) (ил. 90).

⁶⁴ Некрасова-Каратеева О.Л. Знания и эксперимент, материал и образ, ремесло и артистизм! // Кафедра керамики и стекла. 60 лет.: юбилейный сборник материалов кафедры. СПб. 2015. С. 13.

Задание второго курса предполагает широкий выбор способов обработки стекла для формования анималистической скульптуры: выдувание (гутный способ), холодная обработка (резьба, шлифовка) и др. В течение второго года обучения студенты получают возможность работы с горячим стеклом у печи, выполняя как фигурки животных, так и небольшие комплекты посуды в технике свободного выдувания. При создании гутной пластики студенты тесно сотрудничают с мастерами-выдувальщиками цеха «Росвуздизайна», приобретая опыт работы с горячей стекломассой и стеклодувной трубкой. В 2008 г. студентом второго курса Н.И. Моисеевым были выполнены выдувные скульптуры хомяков. Уже в эскизе автором был задуман выразительный пластический ход: использование затекания стекломассы под действием силы тяжести для гротескного утолщения тельца зверьков. Доступное объяснение задачи непосредственному исполнителю вещи способствовало решению художественного образа. В итоге получились забавные фигурки толстеньких хомячков с наклепными лапками и ушками.

Сочетание способов холодной и горячей обработки стекла также применяется учащимися при выполнении анималистической пластики. В 2009 г. студент второго курса И.В. Треска спроектировал декоративную форму «Медуза» – выдувной колоколообразный объем с параболическими вырезами по нижнему краю. После отжига основной объем, удачно воспроизводящий тело медузы, был подвергнут резьбе на станке, однако, тонкое стекло не выдержало механического воздействия и лопнуло. Поскольку при работе с горячим стеклом студенту дается один шанс, то оригинально задуманная вещь осталась, к сожалению, лишь на уровне проекта и эскизов. Негативный опыт призван обучить будущих художников бережно относиться к дорогому и сложному в обработке материалу. Можно заключить, что возможность попробовать свои силы в нескольких техниках полезна для начинающих стеклоделов, которым предстоит работать в различных условиях, в т.ч. в авторских студиях без доступа к стекловаренным печам.

Возможность творческой интерпретации привычных выдувных форм проявляется будущими художниками уже в процессе обучения. Студентка 4 курса Л.В. Учаева в 2013 г. представила на ежегодной петербургской выставке «Стекло и керамика на траве» композицию «Разговор» (ил. 91). Два полых объема прозрачного стекла, установленные на устья, обращены друг к другу клювообразными выростами. Отдавая дань специфике выставки под открытым небом, автор наделяет голову одного из персонажей подобием клубящихся мыслей – помещает внутрь объема ком сухой травы. Уместность подобной игры с материалами и акцентированная сюжетность в фигуративной пластике позволяет определить оригинальность творческого мышления начинающего художника, воспитанного в традициях петербургской школы художественного стекла.

Способы формообразования стеклянной пластики, изучаемые на младших курсах, не способствуют развитию круглой фигуративной скульптуры из стекла. На четвертом курсе одной из основных технологий, необходимых для освоения студентами, становится литье стекла в форму в сочетании с методом утраченного воска, что исторически связано с завершающей фазой технологии – моллированием стекла. «Четвертый год включает в себя работу по созданию автопортрета в витраже и различных способах воплощения в материале человеческой фигуры: в гуте, в моллировании, в литье в песок»⁶⁵.

Первые экспериментальные работы в творчестве В.И. Мухиной и других мастеров определили те принципы в создании модели для моллированной скульптуры, которые используются стеклоделами по сей день. Дальнейшее освоение технологии происходит на базе кафедры керамики и стекла СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Так, профессором кафедры И.М. Диким в 2006 г. разработано учебно-методическое пособие к курсу «Объемная пластика (фигура человека) из стекла» – учебное задание по композиции в материале.

⁶⁵ Томский И.Б. Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия // Стекло. Альманах. Вып.2. СПб. 2006. С. 52.

Основой пособия послужил непосредственный опыт преподавателей и мастеров кафедры в области создания литой фигуративной пластики из стекла. Методический комплекс включает все этапы и нюансы технологии, от рекомендованных пропорций компонентов в составе огнеупорной формы до особенностей моллирования и отжига скульптуры. Повышенная сложность и четкая последовательность технологии доказывает необходимость включения подобных заданий в учебный план. Для качественного выполнения задания студентам приходится несколько раз обрабатывать скульптурный объем, как восковую модель, так и окончательную стеклянную форму. Это способствует овладению навыками работы с самостоятельной круглой скульптурой и расширяет практические умения будущих художников по стеклу.

Инновационные способы обращения со стеклом, появившиеся в XX в., сочетаются с глубоко традиционными методами создания декоративной пластики. В отличие от литья расплавленного стекла, для моллирования необходим не только постепенный отжиг сформованного изделия, но и постепенное заполнение формы горячим стеклом. При оптимальной температуре для моллирования, 800-850 градусов, стекло приобретает большую степень вязкости, пригодную для создания объемной вещи. Постепенно нагреваемые куски стекла, вложенные в огнеупорную матрицу, медленно стекают во все полости формы, препятствуя образованию нежелательных каверн, т.к. весь процесс формования стекла совершается в печи, без вмешательства мастера, то первостепенной задачей для студента становится создание скульптурной модели. Это, несомненно, требует от обучающегося таланта скульптора и знания особенностей поведения стекла. «Скульптурная модель для моллирования должна быть выполнена таким образом, чтобы в огнеупорной форме не было никаких преград затеканию стекломассы, резких выступающих деталей и резких изменений толщины»⁶⁶. Также, при создании модели обучающийся должен избегать так называемых

⁶⁶ Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М. 1987. С. 136.

«замков» – вертикальных, направленных вниз деталей; при моллировании в перевернутой вверх дном форме стекло не заполнит данных полостей, как это сделала бы жидкость по принципу сообщающихся сосудов. Если такая деталь нужна для художественного образа, в скульптурной модели необходимо соединить ее с основной формой в расчете на то, что в готовом стеклянном изделии соединительная ткань будет отколота. Это может не только привести к разрушению поверхности скульптуры, но и однозначно нарушит однородную бархатистость «моллированной» фактуры, поэтому создание модели с «замками» все же нежелательно.

Выполняемая студентами моллированная скульптура является авторизированной копией реально существующих изваяний. Прообразом могут быть древнеегипетские и античные статуи, например, статуя Нефертити (XIV в. до н.э.), «Менада» Скопаса (IV в. до н.э.) и другие. Также распространенным вариантом для копирования служат средневековые шахматные фигуры (т.н. «шахматы острова Льюис», ок. XII в.). Студентам необходимо учитывать небольшой размер итоговых работ (10-15 см. в высоту) и практическую невозможность в передаче резких граней и складок. Пластические особенности некоторых избираемых моделей удачно накладываются на технологию литого стекла, а усложненная форма других создает повышенные трудности в исполнении. Например, выбор студентом четвертого курса Н.И. Моисеевым в качестве модели для копирования статуи «Менады» потребовал первоначального формования объемов и пропорций фигуры, ее сложного винтового движения. Затем с помощью иглы на поверхности воска прорабатывались складки хитона менады, причем их точное перечисление в соответствии с мраморным образцом в миниатюрном варианте оказалось невозможным. При моллировании мельчайшие складки одеяния потеряли заданную четкость, в итоге нужного эффекта моделировки скульптуры добиться не удалось. Выгоднее в моллированном стекле выглядят копии обнаженных фигур (копия древнеегипетской статуи, Н.Ю. Третьяков, 2008 г., ил. 93) либо полностью декоративные стилизованные

вещи. Студенткой четвертого курса И.В. Бобровой в 2011 г. была выполнена фигура сидящего на троне короля из набора «шахмат острова Льюис» (ил. 92). Характерные черты романской скульптуры: лапидарность образа, крупная детализация, гротеск, угловатость очертаний, – были успешно воссозданы в восковой модели, а затем в литом стекле. Как удачные, так и не совсем сложившиеся работы учащихся подтверждают неизменные правила создания моллированной пластики: решение формы большими плоскостями и объемами, отказ от излишней декоративности в пользу скульптурной трактовки изображения.

Различные технологические подходы, изучаемые студентами кафедры керамики и стекла, предоставляют богатый выбор образно-технических средств для дальнейшего творчества будущих художников. «Задача кафедры, как и ранее, вырастить специалиста – на 50% художника и на 50% инженера. Стекло – материал, с которым вне производственной базы работать невозможно <...> В некоторых случаях в работе со стеклом технологический прием может рождать и художественный образ»⁶⁷. Показательными примерами использования полученных навыков в области фигуративной пластики могут быть две дипломные работы 2014 г.: композиция К.В. Володиной «Calavera» и набор декоративных форм «Кабинет редкостей» Е.А. Осиповой. Работа К.В. Володиной выполнена в гутной технике, сочетающей тиходутое выдувание и лепное стекло (ил. 94). Ансамбль представляет собой серию равновеликих пустотелых голов из черного, желтого, прозрачного и глушеного белого стекла с внедрением золотой фольги. Тема мексиканского праздника «Дня мертвых», изначально мрачноватая для русского зрителя, обыгрывается эстетикой материала и исполнения. Стилизация лиц исполнена столь аккуратно, что почти не вызывает ассоциаций с черепом, скорее напоминая декоративные маски. Дополнительные лепные детали раскрывают нюансы сюжета. Однотипные силуэты голов украшены жизнеутверждающей

⁶⁷ Томский И.Б. Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия // Стекло. Альманах. Вып.2. СПб. 2006. С. 53.

символикой наряду с атрибутами смерти: витой змеей, птицей, короной, розой и маской. В целом, оригинальный и даже смелый выбор темы поддержан нетипичным художественным решением; по признаку сочетания скульптурных форм и принципа инсталляции композиция «Calavera» располагается в русле современного фигуративного искусства.

Дипломная работа Е.А. Осиповой выполнена в классической технике моллирования из бесцветного и цветного стекла (ил. 95-96). Небольшие литые скульптуры изображают и обозначают обитателей морских глубин, анемонов и актиний, будто бы собранных коллекционером под прозрачными колбами. Формы «артефактов» не повторяются, как и оттенки цвета стекла, переливающиеся от еле угадываемого сиреневого до насыщенного почти черного тона. Автор усиливает композиционное разнообразие сложной фактурой предметов, полированных до прозрачности и матовых, с характерной «моллированной» поверхностью. Работа отличается выразительной декоративностью, благородной сдержанностью колорита и формы, знанием выгодных сторон технологии. Сюжеты, подсказанные природой, – еще одно большое направление современного художественного стекла. Учитывая возрастающую популярность выставок стекла под открытым небом, подобная тематика востребована петербургскими авторами, проектирующими композиции специально для экспонирования в природной среде.

Опубликованные обзоры творчества недавних выпускников кафедры керамики и стекла демонстрируют успешное использование освоенных технологий создания фигуративной пластики. Это могут быть творческие студенческие работы помимо учебных заданий, например, литые женские головки из моллированного желтого и бесцветного хрусталя, выполненные студентом четвертого курса В. Хань в 2006 г. (ил. 97). Для скульптур характерны условные портретные черты запрокинутого лица, основой которому служит изогнутая масса струящихся волос. Обобщенная лаконичная форма подчеркивает изысканную восточную красоту женских

персонажей, в своей простоте превращенная в поэтический знак. Трактовка образа позволяет сказать, что композиция занимает промежуточную позицию между декоративной и станковой скульптурой. В эту же смежную категорию можно отнести работу «Отдых» С.В. Кузьминой, выпускницы кафедры художественной керамики и стекла 2004 г. (ил. 98). В технике классического моллирования выполнена фигура обнаженной женщины, лежащей на покатом прямоугольном основании. Автором точно продумано соотношение основания как неотъемлемого композиционного элемента и фигуры, как бы вырастающей на поверхности стекла – возникает образ растворяющейся в неге героини. Принципы создания литой пластики из стекла соблюдены в этом произведении неукоснительно: форму составляют простые объемы без излишней детализации, оставлена бархатистая фактура моллированного стекла. Исследователи отмечают успехи творческого пути молодой художницы: «умение создавать множество оригинальных, выразительных композиций при минимуме пластических форм – отличительная черта творчества Светланы Кузьминой <...> В ее произведениях всегда ощущается пульс времени»⁶⁸. Принимая во внимание ориентацию С.В. Кузьминой на создание стеклянных объектов в духе поп-арта, работа «Отдых» выглядит своеобразной данью художника классической технологии стеклоделия и классической же трактовке темы.

Любопытно, что освоенная в деталях технология стеклянного литья на базе ленинградских-петербургских печей не является доминирующей в творчестве современных художников Петербурга, в отличие, например, от современной московской школы стеклоделия. Исключение составляют те авторы, которые совмещают творческую профессию с преподаванием в СПГХПА им. А.Л. Штиглица: И.Б. Томский, И.М. Дикий, В.П. Самошкина, А.В. Пелипенко. Большинство петербургских художников преуспевают в гутном стекле, и особенно в создании сборных конструкций/инсталляций из

⁶⁸ Булах А.В. Молодые художники по стеклу Санкт-Петербурга – выпускники Художественно-промышленной Академии // Стекло. Альманах. Вып.1. СПб. 2005. С. 49.

отдельных заготовок стекла. Возможно, дело в сохранении традиций ленинградских мастеров, предпочитавших эксперимент с хрусталем, сульфидным стеклом, с разнообразными методами обработки и подачи стеклянного объекта.

Таким образом, изучение студентами кафедры керамики и стекла СПГХПА им. А.Л. Штиглица различных технологий подготавливает будущих стеклоделов к многосторонней трактовке материала, к продолжению творческого эксперимента с формой и смыслом стеклянного произведения. Выявление соотношений традиционного и новаторского в современной методике обучения показывает глубокую преемственность технологий в области художественного стекла. Студенты осваивают базовые приемы формования стеклянной пластики, корреспондирующие к основным типам скульптурного стекла, известным на сегодняшний день. Особенно ценна для обучающихся предоставленная возможность сравнить образно-технические средства трех основополагающих способов создания стеклянной скульптуры: литье, горячее формование (гутный метод), холодная обработка стекла. Если работа с гутным стеклом, требующая знаний поведения расплавленной стекольной массы, вырабатывает специфические навыки мастера-стеклодела, то технология моллирования позволяет студентам почувствовать себя в роли настоящего скульптора. Лучшие образцы учебных работ в технике моллирования представляют собой выразительную декоративную скульптуру с тонкой моделировкой деталей и обладают высокими художественными качествами. Выбор фигуративных композиций в качестве дипломных работ выпускников кафедры подчеркивает актуальную тенденцию к изобразительности в современном художественном стекле. Перспективы развития скульптурного стекла на базе петербургской школы стеклоделия, включающей подготовку учащихся СПГХПА им. А.Л. Штиглица, выглядят весьма успешными.

3.2. Традиции советского стеклоделия в творчестве петербургских авторов

Рассматривая современное петербургское художественное стекло, можно отметить основные направления в фигуративной пластике. Выделенные группы произведений ленинградской школы, дифференцируемые по технологическому признаку, следует спроецировать и на современное петербургское стеклоделие. Таким образом, авторы, которые ориентируются на традицию в изобразительном стекле, обращаются к трем основным методам формообразования стеклянной пластики, характерным для ленинградского стеклоделия: литье, горячая обработка стекла (гутная техника), холодная обработка стекла.

В 1990-е гг. соотношение разных методов создания стеклянной скульптуры восходит к специфике ленинградского искусства 1960-1980-х гг.: гутная пластика преобладает над другими техниками, являясь основным полем эксперимента петербургских художников по стеклу. Пластика человеческого тела воспринималась ленинградскими мастерами гутного стекла как нечто органическое, произрастающее, созвучное свободному движению вязкой стекольной массы. Убедительное подтверждение этому тезису – работы Б.А. Смирнова на тему мастерства стеклодувов, и особенно набор ваз «Солярис» (1972 г.): «непроизвольное (независимое от действий мастера-стеклодува при раздувании сосуда) расплывание вылепленной из горячего стекла фигуры внутри горячей массы стекла носит характер такого же непроизвольного движения человека в состоянии невесомости»⁶⁹.

Примером ленинградской традиции в гутном стекле может служить композиция Н.П. Малевской-Малевиц «Воспоминание» (1995 г.), технологически безупречная как произведение стеклодувного мастерства (ил. 99). Условные обтекаемые фигуры совмещают три слоя стекла: цветное ядро, матовый бесцветный слой и прозрачную верхнюю «капсулу». Внедренная в

⁶⁹ Смирнов Б.А. Каталог выставки. М. 1976. С. 20.

толщу стекла, опоясывающая фигуры темная стеклянная нить усиливает ощущение глубины слоев. Эта работа предполагает любование и вглядывание зрителя в объект, в красоту самого материала, преобразованного силой творчества.

Данные принципы работы над фигуративной скульптурой сохраняются в петербургском стекле на протяжении 1990-х гг. Однако, на рубеже XX-XXI вв. происходит своеобразное перераспределение акцентов. Наряду с гутной техникой художники начинают активно использовать приемы вторичной обработки выдутых заготовок стекла: гранение, резьбу, гравировку, спекание, склейку, а также применять готовое промышленное стекло. Отчасти это связано с закрытием в 1997 г. Ленинградского завода художественного стекла, но, в большей степени, с переосмыслением творческих задач художника по стеклу. Если формование сосуда, функционального или декоративного, не обходится без стекловаренной печи и трубки (либо прессы), то создание скульптурных композиций и инсталляций с использованием стекла допускает более широкий выбор образно-технических средств. Сочетание кардинально разных методов становится излюбленным приемом петербургских авторов при исполнении и экспонировании произведений стеклянной пластики.

Традиция в художественном стекле опирается, прежде всего, на освоенную технологию, которая может диктовать не только особенности образа, но и выбор темы. Так, творческие достижения ленинградских скульпторов 1950-х гг. в стеклянном литье задали одно из направлений современной московской школы стеклоделия. Ее представители работают над созданием женских (реже мужских) торсов и фигур в технике литья либо тиходутого выдувания, тем самым приближая свое искусство к классической скульптуре. Изучение работ московских художников, особенно Ф.М.-А. Ибрагимова и Л.И. Савельевой, помогает выявить принципиальные отличия московской и петербургской художественных школ.

Поиски своего языка видны уже в раннем творчестве Ф.М-А. Ибрагимова. Помимо обращения к гутному стеклу в дуэте с супругой Л.И. Савельевой, художник пробовал себя в литье и моллировании, неизменно выбирая путь скульптуры. Даже в таком традиционном изделии, как декоративная ваза, художник видел основу для фигуративной пластики: ваза «Минотавр» из темно-кобальтового стекла (1969 г.) впечатляет мощью найденного образа (ил. 100). «Огромный массивный блок, глыба черного стекла звучит символично, как олицетворение страшной темной силы. Автор “рубит” материал, подобно скульптору, углубляясь в его форму»⁷⁰. Глубокой гравировкой по стеклу изображена мускулистая фигура Тесея, а сам Минотавр предстает в виде объема сосуда, «прорастающего» бычьими рогами. Намеки на органические черты, проступающие сквозь стеклянную массу, еще более подчеркивают незыблемость стеклянного монолита. Эмоциональность и скрытая энергия, характерные для данного произведения, пронизывают все творчество Ф.М-А. Ибрагимова.

Стеклянные композиции Л.И. Савельевой, напротив, отличает тонкий лиризм и некая проникновенная тишина; те же качества присущи ее скульптурным работам. В 1970-е гг. она оперирует выдутыми обтекаемыми объемами, нанося на них силикатными красками изображения деревьев и людей, наполняя их пространственными мирами («Сокольники», 1975 г., ил. 101). В 1980-е гг. Л.И. Савельева выходит на уровень скульптурной пластики. Композиция «Скорбящие» (1985 г.) выполнена в тиходутой технике: статичные стоящие и сидящие фигуры в ниспадающих одеждах полны строгого величия и торжественной скорби (ил. 102). Цвет в них – главная составляющая образа, это огненный красный в сочетании с теплыми охристыми оттенками, а некоторые из фигур бесцветны, словно ледяные изваяния. Слегка матированная полупрозрачная поверхность позволяет взгляду проникнуть вглубь струящейся цветной стекломассы. Можно заметить схожие мотивы в других скульптурных композициях Л.И.

⁷⁰ Казакова Л.В. Гусь-Хрустальный. М. 1973. С.155

Савельевой, созданных в 1980-е гг. Статуарность поз и неторопливость движений видны в вытянутых стоящих или танцующих персонажах, их бесцветное и голубое, перетекающее в теплые оттенки стекло рождает ощущение таинственного безмолвия. Можно отметить, что подобные произведения перекликаются со скульптурами С.Г. Рязановой, как по технике исполнения, так и по образной выразительности цветовой гаммы.

В 1991 г. Л.И. Савельева создает два скульптурных портрета, мужской и женский, составляющих композицию «Февраль». Почти двухмерные стеклянные профили предстают чистыми листами для помещенного в них рисунка метущихся от ветра зимних деревьев и затерянной среди них одинокой фигурки. Изображение может быть прочитано как эмоциональное состояние героев или направление их мыслей, как если бы переживания могли быть увиденными сквозь оболочку плоти. Этот художественный прием, сочетающий форму и роспись, портрет и пейзаж, возможен только в прозрачной стеклянной скульптуре.

Литературность, повествовательность – отличительные черты московской школы стеклоделия. В конце 1990-х гг. многие произведения объединены пушкинской темой, приуроченной к 200-летию со дня рождения великого писателя. Личное отношение московских художников по стеклу к теме в этих работах подтвердилось бережным обращением с материалом. Теплое чувство у зрителя вызывает композиция Л.И. Савельевой «19 октября», выполненная из цветного моллированного стекла (ил. 103). Четыре безмолвные фигурки в длинных плащах и цилиндрах шествуют в бархатистом сиянии своих полупрозрачных тел. Это не задорные друзья-лицеисты, это светлые, чуть печальные воспоминания о них, описанные А.С. Пушкиным в стихотворении «19 октября». Искусное владение формой и цветом, золотисто-охристыми и сиреневыми оттенками, позволяет автору убедительно раскрыть образ настоящей дружбы, отраженной в словах «Друзья мои, прекрасен наш союз!».

В другом воплощении темы Л.И. Савельева создает полупортрет-полусимвол, который перекликается с основной линией ее творчества. Свободно сформованный стеклянный пласт приобретает очертания всем знакомого тонкого профиля; в прозрачное бесцветное стекло вторгаются нежно-розовые массы, усиливая эмоциональную сторону портрета. Для сравнения, в портрете А.С. Пушкина работы Ф.М-А. Ибрагимова того же времени преобладают строгость форм и чистота бесцветного стекла (ил. 104). Литую маску обрамляют опоры-крылья, словно вдохновение, всегда сопровождающее героя. В произведениях художников тема получила принципиально разную разработку; лирическое восприятие гутного стекла Л.И. Савельевой и скульптурная точность моллированного стекла Ф.М-А. Ибрагимова.

Литое стекло становится основой творчества Ф.М-А. Ибрагимова в 1990-2000-е гг. В серии женских торсов он развивает тему вечной женственности; стекло в этих работах раскрывает всю возможную силу эмоционального воздействия. Скульптор вдохновляется столь разными типами красоты, что не остается сомнений в искренности его восхищения перед женщиной. Тонкие гибкие торсы из серии «Мавки» (1990-1999 гг.) из прозрачного голубого стекла воспевают юную девичью грацию, их выразительная стройность напоминает упругую силу молодого дерева (ил. 105). Литое стекло выглядит драгоценным камнем, пронизанным цветными структурами; развиваясь в пространстве, эти нити и сгустки дают полное ощущение объемности, монолитности торсов.

В другом случае, насыщенный цвет вкупе со зрелыми женскими формами фигур завершает чувственный образ. Торсы темно-янтарного и черного стекла вызывают в памяти индийские изваяния полногрудых богинь (1992 г.). Энергия этих наполненных светом и цветом тел впечатляет. Также художник применяет непрозрачное цветное стекло, внедряя в скульптурные объемы стекольные декоративные эффекты, такие как стеклянная крошка, нарезанные розетки «миллефиоре», цветные нити и т.п. В скульптуре

«Афродита» поверхность сине-зеленого opakового стекла покрыта россыпью радужных брызг, словно гладкое тело богини навсегда впитало в себя морскую пену (ил. 106). Скульптура отличается удивительной цельностью образа, телесной и, вместе с тем, одухотворенной красотой.

Сочетание обнаженного тела со струящимися складками материи выявляет изысканную эротику произведений Ф.М-А. Ибрагимова. В скульптуре «Торс с драпировкой» (1991 г.) мозаичный декор переброшенной через плечо ткани перетекает на фигуру, сгущаясь и разряжаясь, обрисовывая мягкие изгибы женского тела (ил. 107). Драпировка и торс образуют единый монолит непрозрачного желтого стекла, усеянного темными розетками, это дает ощущение скульптуры, высеченной из яркого поделочного камня. Способность стекла передавать выразительные качества разных поверхностей делает его неоценимым материалом для создания скульптуры.

Подвижность горячего стекла подсказывает известную свободу пластики, даже если стекло отливается в предварительно исполненную форму. Это видно в работе Ф.М-А. Ибрагимова «Раздевающаяся» (1992 г.), где складчатая стеклянная материя, завершающая женский торс, с легкой руки художника превращается в ворох скидываемого платья, обнажающего гладкость тела (ил. 108). Подсмотренный сюжет, так виртуозно изображенный художником, воплощает интимное переживание темы. Ф.М-А. Ибрагимов использует пурпурное, насыщенное тоном стекло, которое усиливает чувственную эмоциональность образа. Художник вводит в толщу материала несколько мелких розеток, применяемых для миллефиоре, что придает скульптуре некоторую игривость. Этот прием призван напоминать об изначальной декоративности стекла; возможно, это и есть лучший вариант для стеклянной скульптуры, ибо главное для нее – не терять ощущение материала. Творчество Ф.М-А. Ибрагимова, посвященное фигуративной стеклянной пластике, уникально в своем роде; художник без преувеличения может быть назван скульптором в традиционном понимании этого слова.

Классическая трактовка скульптуры, фигуративность которой выражается с помощью тщательной моделировки человеческого тела, присуща современным московским авторам, работающим с литым и оптическим стеклом, а также использующим тиходутую технику. Можно выделить характерные жанры московской фигуративной пластики из стекла: портрет, многофигурная композиция, обнаженная натура. Произведения Ф.М.-А. Ибрагимова, Л.И. Савельевой, А.П. Молчановского и других показывают возможности создания традиционной скульптуры из стекла, не теряющей специфики и обаяния материала.

Петербургская фигуративная стеклянная пластика отличается большой вариативностью в выборе жанра, в то же время классическая интерпретация формы не типична для художников данной школы стеклоделия. Сознательно преодолевая сопротивление материала, петербургские авторы достигают изобразительности в скульптурном стекле за счет восприятия зрителя, тренированного на произведениях неклассической эпохи – XX века.

Было отмечено, что использование заранее изготовленной формы более всего приближает процесс создания стеклянной пластики к формованию традиционной скульптуры. Подобные методы, достойно соперничающие с виртуозным гутным стеклом учеников ленинградской школы, послужили созданию одним из самых значительных произведений 1990-х гг. Такой на фоне петербургских скульптурных композиций этого времени выглядит «Реконструкция» И.Б. Томского, исполненная способом тиходутого выдувания и доработанная пескоструйной техникой (1991 г.) (ил. 109). Форма воспроизводит сложную структуру бычьего черепа с изогнутыми рогами. Автором точно найден баланс между натуралистическим изображением и художественной стилизацией, дающий безупречное эстетическое впечатление. Работа таит в себе множественные возможности для интерпретации смысла. «Реконструкция» – знаковое произведение для своего времени, непростого переходного периода в истории России. С одной стороны, оценка актуальной действительности, даже неосознанная, находит

отражение в неоднозначном образе, заставляющем зрителя реконструировать собственный цикл жизни и ее завершения. С другой стороны, композиция предстает авторизированной копией реального артефакта, отсылая к конкретному культурному источнику: «...тема древнеславянского капища отражена в объекте, напоминающем череп жертвенного быка. “Тиходутое выдувание” и пескоструйная обработка стекла под высоким давлением, буквально проедающая толщу материала, дает почувствовать палеонтологическое измерение культуры и тему времени и вечности»⁷¹.

Упоминание ритуального действия в связи с работой «Реконструкция» возникает не случайно, т.к. данная тема продолжается в инсталляции И.Б. Томского «Капище», выполненной для музея «Старая Ладога» в 1991 г. (ил. 110). Композицию составляют деревянные столбы, увенчанные стеклянными черепами животных и антропоморфными идолами, также в ансамбль включены стеклянные шары в металлической оплетке. Все предметы из бесцветного стекла выдуты в форму и обработаны пескоструйным способом, к деревянным основаниям прикреплены с помощью кожаных ремней. Форма черепов не столь изощрена, как в «Реконструкции», и не проработана изнутри. Идолы также представляют собой соединения простых цилиндрических тел, однако, знак человеческого облика в них прочитывается беспрепятственно. Обращение к подобной тематике показывает ориентацию художника на магическую сторону бытования вещи в культуре. Изобразительные элементы из стекла в композиции «Капище» объединяются конструкцией из других материалов, образуя метафорическую связь с понятием синкретизма, неразрывности языческого мироощущения.

В контексте преобразований нового времени уместно сравнить художественный принцип данных произведений И.Б. Томского с работами В.Я. Шевченко тех же лет. В творчестве «выпускника» ленинградской школы стеклоделия В.Я. Шевченко 1990-х гг. преобладают скульптурные мотивы. Для сульфидного стекла, которому мастер отдает предпочтение, характерны

⁷¹ Григорьев А. Арт-дизайн Игоря Томского // Мир дизайна. 1997. №3. С. 19.

полуабстрактные подвижные формы органической материи. Другое направление позднего творчества В.Я. Шевченко представлено литыми геометризованными композициями, среди которых встречается редкое в стеклянной пластике обращение к мужской фигуре. Скульптура из стекла «Торс» (1990 г.) является знаковым произведением как для творчества самого автора, так и для российского стекла в целом (ил. 111). «Торс» отлит из прозрачного синего стекла, причем внешний вид скульптуры подсказывает исследователю нарушение технологии стеклянного литья. Действительно, характерный шероховатый рельеф, схожий с тесаным камнем, мог быть достигнут с помощью щелочного осадка, принудительно вызванного на поверхность стекла. Отсюда следует, что дефект материала, преобразованный творческим импульсом, становится выразительным визуальным качеством произведения искусства. Сложная авторская техника создает удивительный эффект: сквозь шероховатую поверхность, подобную обработанному резцом серому камню, проступает светящийся кобальтовый объем. Грубые сколы, ограничивающие форму, и швы от раскрывной матрицы дают впечатление незавершенности скульптуры, однако эта незавершенность есть художественный прием, примененный Микеланджело Буонаротти в поздних работах – извлечение фигуры из толщи каменного блока. Литое стекло, мастерски обработанное В.Я. Шевченко, вносит в произведение лучшие свои качества: прозрачность, насыщенный цвет, богатую фактуру, в то же время декоративный характер материала полностью исключен. Скульптура предстает ярким воплощением красоты и силы мужского тела. Цельность скульптуры, ее образная наполненность позволяют назвать «Торс» произведением станкового искусства, а его автора – выдающимся современным скульптором.

В.Я. Шевченко развивает данную тему в композиции «Торс и камни» (1995 г.) (ил. 112). В этой работе он идет дальше в углублении образа, создавая не только скульптуру, словно высеченную из камня, но и сами камни, как бы хранящие в себе потенциал для будущей формы. Композиция

производит поразительное впечатление противоборства художника с материалом. Черное сульфидное стекло выглядит пористой скальной породой, минералом со слоистыми прожилками, заставляя вспомнить истоки эры стеклоделия, когда стекло не выдували, а обминали и лепили.

На примере работ И.Б. Томского и В.Я. Шевченко проявляются все грани техники формования стеклянной пластики в заранее изготовленной форме. Применение подобных технологий – редкое явление в современном петербургском стеклоделии, что, однако, не умаляет значимости исполненных произведений, близких к классической скульптуре. Несмотря на развитие скульптурной линии литого стекла, выраженное, в т.ч. в обязательном обучении данному методу будущих профессионалов, приоритетным направлением творчества петербургских художников 1990-х – начала 2000-х гг. остается гутная пластика. Традиция советского искусства особенно сильна в этой области современного стеклоделия. Выдувное стекло в произведениях петербургских авторов способно утратить прикладную функцию, приобретая порой двойную изобразительную природу. Это верно в отношении композиции Ю.А. Мунтяна «Памяти Казимира Малевича» (1990-е гг.) (ил. 113). Склоненные антропоморфные фигуры, выдутые из цветного стекла, своими условными очертаниями напоминают персонажей живописных полотен великого авангардиста. Образ довершают контрастные полосы разных оттенков красного, членившие силуэты фигур по вертикали. Двухмерное изображение, тяготеющее к графической комбинации локальных пятен, приобретает трехмерность в объемном стеклянном объекте, не теряя остроты выразительности. В целом композиция воспринимается не дублированием готового образа в новом материале и жанре, а возможным проектом памятника художнику, созданным оригинальным способом.

В данной работе Ю.А. Мунтяна наиболее ярко проявляются особенности фигуративной скульптуры, исполненной в гутной технике. Необходимо отметить, что гутной пластикой можно назвать лишь то произведение, которое полностью сработано в один прием из горячего стекла у

стекловаренной печи, отдельные детали такого изделия выдуваются либо вылепливаются тут же и «привариваются» к основе. Если же элементы одной скульптуры изготовлены в горячем состоянии стекла и затем, после отжига, составлены/скреплены в одно целое, то такой способ уже не попадает под определение «гутной пластики». Потому создание человеческого образа так редко происходит в чистой технике гутного стекла: художники, как правило, дополняют заготовку различными способами холодной обработки материала для заострения и трансформации изначальной обтекаемой гладкой формы. Композиция «Памяти Казимира Малевича», составленная из трех фигур, выполненных в гутной технике, демонстрирует минимальный набор пластических средств в изображении человека. Такая трактовка скульптуры, по сути, отсылает к архаичному полуизображению-полузнаку, выделяющему вертикальное цилиндрическое или прямоугольное «туловище» и венчающую его каплевидную «голову». Гутная техника является самым логичным способом создания подобной формы (обязательно пустотелой). Продиктованный технологией пластический минимализм в работе Ю.А. Мунтяна становится аллюзией на авангардное искусство, которому, в свою очередь, предшествовало искусство архаики и примитива; так последовательно, слой за слоем, раскрывается тема произведения.

Принцип сравнения работ петербургского художника и выпускника ленинградской/петербургской школы может оказаться полезным и при изучении гутного стекла. В.И. Касаткин, закончивший ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой и более тридцати лет проработавший на Гусевском Хрустальном заводе, активно вторгается в текучую выдувную пластику, заостряя ее с помощью дальнейшей обработки. Произведения В.И. Касаткина передают сложные чувства: скульптура «Скорбь» (1992 г.) динамикой объемов и насыщенной цветовой гаммой глубоко воздействует на зрителя (ил. 114). Выдутая в форму условная человеческая фигура прорезана изогнутыми матированными гранями, темный красный цвет тлеет под слоем полупрозрачного хрусталя, подобно огню в толще пепла. «При скромности

художественных средств, но удивительно точной образной выразительности скульптурных форм художнику удалось достичь подлинной драматичности произведения. Композиция является воплощением в стекле целой гаммы сконцентрированных чувств: горечь и боль, страдание и надежда, светлый разум и бессильная ярость»⁷².

Для творчества В.И. Касаткина характерна особая декоративная пластика, в которой среди сосудов и абстрактных объектов встречается образ человека. В композиции «Пара» (1995 г.) стеклянные бюсты имеют черты африканских масок, и сам материал, глубоко врезанный широкими гранями черный хрусталь, воспроизводит резное полированное дерево. Отточенная острота формы – удивительное качество работ мастера. Даже гутная свободная пластика в его руках приобретает звонкую плотность, как в скульптуре «Борис и Глеб» (2004 г.) (ил. 115). Выдутые статуэтки красного хрусталя словно точеные шахматные фигуры, острая алмазная грань покрывает всю их поверхность, рисуя маски-лица, мечи на перевязи и другие детали. В целом композиция напоминает традиционные японские куклы кокэси. Синтезируя японские и африканские стилевые особенности, сочетая непривычные художественные формы с сюжетами из древнерусской истории, гутную пластику и алмазную грань, В.И. Касаткин всегда остается верным собственному пониманию природы стекла.

В петербургской фигуративной пластике сочетание выдувного стекла с резьбой и гравировкой встречается редко, как правило, художники отдают предпочтение чистым техникам. Исключением может быть творчество И.М. Дикого, гравирующего сюжетные изображения на крупных выдувных объемах. Иногда стекло, трактуемое художником как объемное поле для прихотливого рисунка, трансформируется в скульптурную форму с небольшими акцентами гравированной или граненой поверхности. Работа И.М. Дикого «Асимметрия» (2005 г.) – замечательный пример органичного

⁷² Чуканова А.В. Особенности школы художественного стекла Гусевского хрустального завода // Стекло мира. 1998. №3. С. 25.

единства не только методов обработки стекла, но и видов изобразительного искусства (ил. 116). Из кобальтового стекла выдута высокая статичная фигура, разорванный стеклянный диск образует крылья по обе стороны от ее цилиндрического тела. Строгую геометрию полукруглых крыльев нарушают прорезанные в стекле желоба с заостренными краями. Парадоксально, но условный образ крылатого персонажа продублирован автором в классическом рисунке ангела, награвированном на «лице» яйцеобразной головы скульптуры. Подобное совмещение, казалось бы, несовместимых решений – отличительная черта современного стеклоделия Петербурга, сохраняющего традицию постоянного эксперимента.

Гутная техника, как самое естественное обращение со стеклом, остается сегодня основным способом создания скульптурных композиций среди традиционных для советского стеклоделия методов. В последние десятилетия прослеживается тематическое разнообразие в русле фигуративной гутной пластики. Многие петербургские художники пробуют себя в анималистическом жанре, восходящем в своей древности к фигурным сосудам античности. В работах Э.Ю. Беловой («Сурикаты»), Н.Б. Южаковой («Кот»), Н.С. Кофен («Сказочный зверь») и др. ярко проявляется декоративное начало материала (ил. 117-118). Авторы применяют характерные эффекты горячего стекла: цветную стекольную крошку и нить, жгуты и иные лепные детали. Анималистическая пластика может стать основой концептуальной выставки. В 2013 г. молодой петербургский художник И.В. Фролов представил в экспозиции музея-усадьбы «Пенаты» коллекцию скульптур «Рыбы и рыбы выходящие на берег». В создании рыб автор использовал различные приемы гутного стекла, оттачивая форму до некоего предела, несвойственного данной технике (ил. 119). Как и работы И.Б. Томского, небывалые в своей эстетической завершенности существа И.В. Фролова, призваны отсылать к чему-то более основательному, нежели подражание природному подобию. Обращение к символическим истокам, запечатленным в археологических экспонатах, позволяет исследователям

отнести скульптуры И.В. Фролова к стилистике археоарта. «Можно сказать, что его произведения так же имеют связь с архео-арт, так как созданные фантазией мастера существа относятся к разряду палеонтологических раритетов. В застывшей стеклянной массе художник предлагает ощутить метафизику перерождения и сопутствующий этому феномену художественный эффект»⁷³. Включение работ И.В. Фролова в одно из направлений актуального изобразительного искусства подчеркивает новую функцию традиционно декоративной техники стеклоделия.

Несмотря на то, что подобные выразительные вещи часто называют «интерьерным стеклом», имея в виду высокие декоративные качества, авторская оригинальность приветствует акцент на самостоятельной художественной ценности изделий – в этом случае больше подходит термин «выставочное стекло». Произведения, дебютирующие на выставках, могут иметь разную судьбу, в том числе стать украшением интерьера, не теряя изначального авторского замысла. Выставка под открытым небом «Стекло и керамика на траве», проводимая в Санкт-Петербурге ежегодно с 2005 г., – прекрасная возможность наблюдать основные тенденции в современном стеклоделии. На выставке экспонируются предметы из музейных и частных собраний; композиции, созданные специально для «жизни» в природной среде; дипломные работы выпускников художественных вузов. Образцы фигуративной пластики из стекла являются интереснейшими акцентами экспозиции, привлекающими зрителя именно изобразительной трактовкой тем. Скульптура в гутной технике остается доминирующим традиционным видом изобразительного искусства, представленным на выставках под открытым небом, как численно, так и концептуально. Природа в качестве экспозиции способствует выявлению природы помещенных в нее

73 Выставка «Камень-Баттерфлай» и «Эффект рыбы» в музее-усадьбе И.Е. Репина «Пенаты» / Сайт Научно-исследовательского музея Российской Академии Художеств. – Режим доступа: <http://www.nimrah.ru/exhibitions/old/385/> (дата обращения: 01.10.2013).

артефактов, а значит, вычленяет гутное «горячее» стекло как самое органичное воплощение материала.

Художнику, работающему с гутным стеклом, часто не требуется конструировать сюжет для того, чтобы читался образ – форма говорит сама за себя. Работа В.П. Самошкиной, выполненная в гутной технике и представленная на выставке «Стекло на снегу» (2005 г.), с первого взгляда выглядит абстрактным объектом либо конфигурацией стеклянного сосуда (ил. 120). Автор не дает подсказки, подписывая скульптуру «Без названия». Пристальное рассматривание объекта запускает функцию визуализации, известную как распознавание человеческого облика. В итоге сложно очерченный объем оборачивается плечистой фигурой некоего мужского персонажа, застывшего в шаге, причем крепко сбитое туловище контрастирует с вздымающейся из него вытянутой каплей-головой. Эта прозрачная капля, преломляющая отражения окружающей среды, противопоставлена насыщенному цветовой гамме ее основания. В толще зеленоватого стекла разыгрывается восходящий вихрь красных нитей, красные же горизонтальные полосы огибают фигуру, подчеркивая рельеф формы. Декоративная «начинка» скульптуры берет на себя всю нагрузку образа и существует как бы отдельно от изображения, как если бы это был сосуд. Зрителю остается либо наслаждаться причудливыми эффектами материала, либо разгадывать тематический замысел композиции.

Юмор, ирония и постоянная потребность в игре – характерные особенности творчества авторов, активно участвующих в создании необычных экспозиций вне музейных стен. И.В. Фролов, помимо устраиваемых им на выставках перформансов с горячим стеклом, удивляет зрителя смелостью художественных решений. Его двухметровая инсталляция «Петушок» (2013 г.) совмещает натянутую на треугольном каркасе искусственную ткань и двухсоставный объект гутного стекла (ил. 121). Игровое начало работы, заключенное в противоречии материалов и форм, геометрически-абстрактных и угадываемых, нарочито плотских, заставляет

вспомнить скульптурные каверзы дадаистов. В другой работе И.В. Фролов так же свободен в выборе сюжета и воплощающей его стилистики. Скульптура «Мадам Коко Шанель в панталонах» (2013 г.) составлена из разнообразных выдувных деталей: цилиндров, чаш и колб бесцветного и рубинового стекла (ил. 123). Композиция выглядела бы произвольным нагромождением стеклянных объемов, если бы не головка героини, венчающая сооружение. Фигуративная часть скульптуры делится на три элемента: сюрреалистическую шляпу с рогатыми отростками из агатового стекла, собственно голову, исполненную в тиходутой технике из глушеного молочного стекла, и прозрачный лепной кокетливый бант, соединяющий конструкцию с шеей. Создание подобной композиции потребовало от автора знания и применения законов тектоники, что приближает полнофигурную скульптуру И.В. Фролова к жанру арт-объекта. Специалисты подчеркивают, что черты инсталляции и архитектурной тектоники являются важными составляющими арт-объекта из стекла⁷⁴. Учитывая традиционное своеобразие жанра объекта-стеклопластики в ленинградском/петербургском стеклоделии следует определить работу И.В. Фролова «Мадам Коко Шанель в панталонах» как устоявшийся жанр в новейшей конфигурации.

Техника тиходутого выдувания, возможно, самый выгодный метод для создания фигуративной пластики в горячем стекле, дающий возможность воплощения реалистических форм скульптуры. И.В. Фролов активно использует этот метод, однако, в отличие от московских коллег, редко прибегает к классической трактовке сюжета, порой озадачивая публику своей изощренной фантазией. Так, композиция «Император второй второй» (2015 г.) являет собой сплюснутую с боков стеклянную сферу метровой высоты, выполненную в тиходутой технике (ил. 122). Зритель, ознакомленный с концепцией работы, заключенной в названии, может только догадываться,

⁷⁴ Зинчук А.Е. Арт-объект как вид скульптурной композиции в современном художественном стекле // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 25.

что же за объект перед ним: гротескная фигура некой королевской особы, голова, увенчанная короной или огромная держава.

Можно ошибиться, отмечая склонность современных художников лишь к иронии и игре слов и смыслов. Серьезные общественные темы способны раскрыться посредством фигуративной пластики из стекла. Дуэт А.В. Пелипенко и И.Е. Пелипенко представил на выставке «Стекло и керамика на траве» (2013 г.) композицию «Фукусима 1. Исчезновение» (ил. 124). Полноразмерную женскую фигуру в традиционной японской одежде составляют шесть выдутых в форму частей рельефа из матового полупрозрачного стекла, крепящихся на металлической оси. Обратная сторона этой скульптуры-рельефа, видимая зрителю, кое-где дополнена решетками, спеченными из прозрачных стеклянных полос. Поэтика женского образа намеренно разрушена: оставленные зазоры между частями формы и сколы рельефа разрывают фигуру, обнажая агрессивные решетчатые структуры. Созданная непосредственно после трагических событий в Японии, работа дуэта предстает экспрессивным воплощением техногенной катастрофы в мире глубоко традиционной культуры.

Таким образом, техника гутного стекла, которую условно можно назвать вторым основополагающим методом формования фигуративной скульптуры, в свою очередь делится на жанры: фигуративная композиция, анималистическая пластика, варианты полноразмерных портретов, инсталляция. Также гутное стекло классифицируется по подвидам технологии: метод выдувания, тиходутая техника, лепное стекло. Разные виды гутной техники составляют основное из традиционных направлений современного петербургского стеклоделия.

Многообразие тем и художественных решений в искусстве стеклянной пластики на примере петербургской школы демонстрирует уникальные возможности материала для создания скульптуры. Современные художники мастерски используют свойства и декоративные качества, присущие лишь стеклу: вязкость и подвижность, способность к литью и другим видам

формования, вариативность цвета и фактуры, а также прозрачность. Последнее качество – одно из главных достоинств стекла, «прозрачность, дающая ему четвертое измерение, просматриваемость пространства внутри объема»⁷⁵. Применение его в декоративном и станковом искусстве дает возможность изображения пространства, воплощения энергии, чистой материи и других непостижимых реалий мира. Не в последнюю очередь свойства прозрачного стекла полезны в создании «внутренней скульптуры».

Традиция, начатая экспериментальным творчеством В.И. Мухиной в 1940-х гг., набирает новую силу в произведениях современных художников – авторов внутренней скульптуры. Третья базовая методика формования традиционной стеклянной скульптуры – холодная обработка стекла, парадоксальна и почти противоречит природе стекла. Лучшие образцы внутренней скульптуры сохраняют необходимый баланс специфики материала и способа его обработки. Этот вид изобразительного искусства имеет кардинальные отличия от настоящей скульптуры. Пластика внутреннего пустого объема стеклянного блока лишена осязаемости, весомости, тектоники; это исключает ее принадлежность к традиционной скульптуре. Несмотря на это, отдельные пластические качества внутренней скульптуры позволяют художникам добиться ощущения материальности, зрительной осязаемости. Внутренняя скульптура имеет те же художественные возможности, что и традиционная скульптура: развитие в пространстве, игра соотношений объемов, разнообразная моделировка и детализация, проработка фактуры поверхности (в данном случае, внутренней поверхности стекла). При всей новизне данной техники выгоднее всего в такой скульптуре будет смотреться реалистическая трактовка человеческой фигуры. Матирование стекла делает изображение плотным, материально весомым, исчезает прозрачность. В итоге, в восприятии скульптуры не

⁷⁵ Казакова Л.В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М. 2000. С. 5.

возникает сложностей, а стеклянная оболочка, художественно обработанная, усиливает звучание темы.

Используя метод внутренней скульптуры в стекле, работают не более десятка мастеров во всем мире. Из российских авторов, применяющих отдельные элементы данного метода, следует назвать А.И. Фокина, Ф.М-А. Ибрагимова, А.А. Иванова. Наиболее ярко художественные возможности внутренней скульптуры могут продемонстрировать произведения немецкого художника К. Клепша. Литое стекло в его работах, заключающее в себе персонажей, превращается в пространство, в котором они существуют. Например, в работе «Ясли» («Рождество», 1988 г.) традиционный для западноевропейского искусства сюжет развивается в собственной замкнутой среде, подобной непроницаемому пространству перспективной живописи (ил. 125). Матовые фигуры Марии, Иосифа и Иоанна Крестителя окружены мерцающим «воздухом», словно пронизанным падающим снегом, – этот эффект рождают мелкие вкрапления в прозрачной стеклянной массе. Несмотря на пространственные соотношения трехмерных форм, изображение лучше всего воспринимается с одной точки зрения – фронтальной, что подчеркивает классическое равновесие композиции. Объект оказывается родственен голографической картине, или, что более верно, театральной сцене, этому ощущению способствует трактовка граней стеклянного блока как декораций.

Не менее выразителен стеклянный монолит в таких работах К. Клепша, как «Инферно» (1985 г.) и «Лестница в небо» (1985 г.) (ил. 126). Цельный блок хрусталя в этих композициях приобрел поразительную глубину, а помещенные в него мужские и женские фигуры включились в систему перспективных связей. Художник оставляет прозрачной стеклянную поверхность, формирующую человеческие тела, но фигуры смотрятся достаточно плотными и весомыми за счет многочисленных преломлений световых лучей на границе воздуха и мелко детализированного стекла.

Располагая персонажей отчужденно по отношению друг к другу, автор создает образ одинокого героя, ищущего свой путь в холодном универсуме.

В целом произведения немецкого художника воспринимаются скорее как трехмерные картины, чем скульптуры, из-за активного участия в композиции пространства стеклянной массы. Объекты, наиболее заслуживающие названия «внутренняя скульптура» – композиции, в которых стекло помогает раскрыть скульптурные качества изображения, не доминируя своей внешней формой. Для этого необходима особая чистота прозрачного блока, каким в лучших образцах внутренней скульптуры предстает оптическое стекло. Возможности этого материала в художественной практике были высоко оценены стеклоделами. Творчество российских художников открывает новые неожиданные стороны мастерства, обнаруживая скульптурную выразительность в гравированном оптическом стекле. Это справедливо в отношении уникальных по исполнению произведений петербургского дуэта В.К. Маковецкий – Е.В. Лаврищева. Совмещая геометрию стеклянных объемов и прихотливый гравированный рисунок, цветное выдувное и листовое стекло, художники создают эстетически безупречные произведения декоративного искусства, от своеобразной стеклянной пластики до кинетических объектов и внутренней скульптуры. Образ человека неизменно присутствует в этих работах, наполняя их конкретным личностным содержанием. Так, в композиции «Дриада» (2004 г.) гибкий торс юной нимфы выступает из пышных зарослей, контрастируя своей нежной бархатной поверхностью с сиянием граненой листвы (ил. 127). Эту скульптуру можно назвать рельефом, поскольку объемная форма оказывается вогнутой с обратной стороны. Но авторы намеренно оставляют скульптуру открытой для рассмотрения со всех сторон, чем проявляют незаурядную творческую интуицию. Во-первых, «главная особенность и отличие стекольной пластики состоит в том, что форма

видится целиком, с одной точки зрения»⁷⁶, а значит, обратная сторона рельефа имеет не меньшую визуальную ценность, чем лицевая. Во-вторых, становится очевидной техническая выдумка: крупнозернистая вогнутая поверхность, преломляя световые лучи, наполняет сиянием тело дриады, матированное до тонкой фактуры пескоструйного стекла. Одухотворенная красота материала создает трогательный поэтический образ.

Скульптура «Дриада», учитывая художественную обработку внутренней стороны формы, выглядит связующим звеном между традиционной пластикой и внутренней скульптурой. Своеобразие инновационного произведения искусства в полной мере проявилось в композиции В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой «Раненый ангел» (2007 г.) (ил. 128). Работа представляет собой замечательный образец внутренней скульптуры. Девять прямоугольных вертикальных блоков оптического стекла составляют единый объем, три из блоков заключают в себе преклоненную мужскую фигуру, исполненную гравировкой с внутренней стороны. Большие сверкающие крылья исходят из спины ангела, достигая верхних граней прозрачных объемов. «Напряжение согнутой фигуры словно “взрывается” и выплескивается вверх, в бесконечность свободного светящегося пространства широким взмахом крыльев»⁷⁷. Тщательная моделировка классически развитого тела героя и напряжение его мускулов выявляют выразительные скульптурные формы, дающие впечатление поверженной силы. Матовая бархатистая поверхность фигуры контрастирует с крупной фактурой крыльев, в которых виден эффект именно стеклянного произведения, со свойственной ему яркой декоративностью. Удивительно точно найденные соотношения пропорций фигуры к окружающему ее стеклянному монолиту в сочетании с сюжетной остротой рожают прекрасный и трагический образ.

⁷⁶ Казакова Л.В. Скульптура из стекла второй половины XX – начала XXI века // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. М. 2010. С. 374.

⁷⁷ Власова Е.А. Оптическое стекло. По материалам выставки в Елагиноостровском дворце-музее // Стекло. Альманах. Вып.3. СПб. 2008. С. 31.

Разборный характер композиции позволил авторам варьировать ее экспонирование. Девять блоков стекла, отставленные друг от друга на некотором расстоянии, порождают многочисленные преломления изображенной фигуры. Изъятые четыре угловых блока создают крестообразную в плане композицию, обнаруживая дополнительные смысловые ассоциации. Неожиданно для самих художников, оказалось возможным экспонировать и лишь один центральный объем, вмещающий мощный торс и часть устремленного вверх крыла: приближаясь к зрителю, раненый ангел предстает во всей своей чистой красоте. Такая вариативность одного произведения показывает особые возможности внутренней скульптуры в оптическом стекле.

Как можно заметить, появление данного вида пластики в творчестве мастера гравированного стекла, каковым является В.К. Маковецкий, совершенно неслучайно. Искусное мастерство гравировки и резьбы позволяет воспроизвести скульптурные формы внутри стеклянного блока. Некоторые преимущества внутренней скульптуры видны в другой работе В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой – композиции «Вознесение» (ил. 129). Выпуклый диск оптического стекла содержит крылатую фигуру, полуптицу-получеловека, взмывающую к верхнему краю стеклянной материи. Искрящаяся фактура объединяет тело и крылья, превращая в ирреальное свечение это бесплотное существо.

Скульптура обнаруживает независимость формы от законов тектоники: в самом деле, ей не нужна точка опоры или другая привязка к окружающей среде. Изображение во внутренней скульптуре располагается свободно в пространстве стеклянного монолита, это означает возможность изобразить летящую фигуру или фигуру в любой мыслимой позе. Также во внутренней скульптуре возможны очень тонкие отстоящие детали, которым не угрожает излишняя хрупкость материала, – это свойство делает внутреннюю скульптуру «антистеклянной». Однако, композиция «Раненый ангел» по ощущению максимально приближается к полновесной традиционной

скульптуре. Цельные компактные формы этой фигуры могли бы быть исполнены в любом скульптурном материале, кроме, пожалуй, грандиозных ангельских крыльев: в их изображении видны художественные средства графики или живописи.

Пользуясь скульптурными приемами в гравированном оптическом стекле, В.К. Маковецкий и В.К. Лаврищева создают целые фантастические миры. В объектах «Сцилла и Харибда» (2008 г.), «Рейнеке Лис» (2007 г.), «Дракон горы» (2007 г.) и др. стеклянные объемы причудливых очертаний наполнены движением форм, которые перетекают от двухмерной графичной гравировки к трехмерным элементам внутренней скульптуры (ил. 130). Смелое использование стекольных сколов и различной фактуры, от крупнозернистой поверхности резного стекла до сверкающих полированных граней, дает разнообразные художественные эффекты, усиливая фантазийность сюжетов. В работе «Дракон горы» два п-образных блока оптического стекла составляют крестообразный в плане объем (ил. 131). Сам герой, исполинский дракон, возникает в разных частях объема, пропадая и вновь появляясь в отражениях граненых плоскостей. Тело дракона исполнено классической неглубокой резьбой с включением в изображение прозрачного фона, отчего создается впечатление тонкого графического рисунка. В то же время, нависающие над драконом каменистые своды, глубоко врезанные в стеклянную массу обретают достоверную материальную плотность за счет фактуры, в точности воспроизводящей поверхность слоистой каменной глыбы. «В целом “Дракон” – первая ласточка, возвестившая о новизне приема работы со стеклом. Этот прием заключается в соединении двух объемов – внешнего (силуэт, пропорции) и внутреннего (выявление пространственных соотношений деталей и обыгрывание их отражений)»⁷⁸. Похожее художественное решение можно видеть в работе «Сцилла и Харибда»: гравированный рисунок корабля аргонавтов и нависающих над

⁷⁸ Василевская Н.И. Елена Лаврищева и Владимир Маковецкий // Стекло. Альманах. Вып.1. СПб. 2005. С. 25.

ним чудовищ преломляется в гранях двух стеклянных блоков сложной конфигурации.

Можно отметить характерную тематику произведений В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой. Художников вдохновляют разнообразные сюжеты, взятые из древнегреческих мифов, средневековых легенд или мифологии Нового времени, например, из книг Дж.Р.Р. Толкина. Гравированное оптическое стекло в их работах раскрывает свои уникальные пластические качества. Несмотря на острую инновационность внутренней скульптуры, данный вид изобразительного искусства включен в традицию петербургского скульптурного стекла с момента создания В.И. Мухиной первого произведения – композиции «Сидящая». Художественные приемы внутренней скульптуры многообразны, во многом они совпадают с возможностями традиционной пластики: развитие в пространстве трехмерных объемов, игра контрастов скульптурных масс, проработка моделировки и фактуры поверхности. Помимо этих характерных для скульптуры приемов «пластика пустоты» обнаруживает специфические свойства, которые можно считать преимуществами для создания художественного образа: совмещение скульптурных, графических и живописных средств, а также свободное расположение фигур в пространстве. Стекло во внутренней скульптуре – не просто отстраненная среда, вмещающая изображение, – это драгоценная материя, проявляющая удивительные декоративные качества. Лучшие образцы внутренней скульптуры сочетают в себе пластические возможности скульптурной работы и достоинства произведения художественного стекла.

Таким образом, рассмотрение традиционных для ленинградской школы стеклоделия направлений в современном скульптурном стекле показывает неравномерное распределение устоявшихся художественных решений. Технология литья (моллирования), включенная в обязательную стратегию обучения петербургских художников по стеклу, остается мало применима в создании авторской стеклянной пластики Петербурга. В данной технике

работают отдельные авторы, создавая настольную декоративную пластику, однако, нужно помнить, что именно технология литья/выдувания в форму послужила своеобразным прорывом в искусстве стеклянной скульптуры в 1990-е гг. Произведения И.Б. Томского и В.Я. Шевченко определили и кардинальное отличие от московской школы стеклоделия, ориентирующейся на классическую интерпретацию образа литой скульптуры из стекла.

Напротив, все разновидности гутной техники в создании фигуративной пластики успешно используются петербургскими художниками в 1990-2000-е гг. Классическая гутная пластика, метод тиходутого выдувания, инсталляции из выдутых стеклянных форм, – все это в различных сочетаниях составляет интереснейшую практику петербургских авторов. Разнообразие тем и жанров в гутном стекле поддерживается постоянным экспериментом с формой и содержанием стеклянного объекта внутри традиционного для петербургской школы отношения к материалу. Долгое и плодотворное творчество представителей ленинградского художественного стеклоделия Ю.А. Мунтяна, В.П. Самошкиной и других транслирует традицию в XXI в.; в свою очередь, молодые авторы-ученики поколения ленинградцев преобразуют ее со всей творческой силой. Изобразительность гутной пластики, наследуемая от советского искусства, приобретает новые грани в современном стекле Петербурга, в т.ч. вписываясь в систему оригинальных экспозиционных решений. Экспонирование фигуративной пластики в непривычной среде обогащает образ произведений и часто становится единственно возможным способом бытования выставочной стеклянной вещи, не предназначенной для декорации интерьера. Отдельным, требующим пристального внимания, явлением выглядит абсолютно новаторский путь развития техники холодной обработки стекла, а именно гравировки в произведениях В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой. В контексте пластических поисков в современном стеклоделии Петербурга образцы «внутренней скульптуры» становятся выходом на новый уровень понимания природы и эстетики материала. Можно отметить, что три основополагающих

метода создания стеклянной пластики равнозначны по степени образного воздействия на зрителя. Общий круг объектов делится на неравные количественно, но не качественно сектора традиционных предпочтений представителей конкретной художественной школы, обнаруживая внутри всех типов выдающиеся произведения пластического искусства.

3.3. Новейшие тенденции в фигуративной пластике из стекла в творчестве петербургских художников

Сохранение традиций ленинградской школы в современном стекле Петербурга способствует продолжению творческих поисков в искусстве фигуративной стеклянной пластики. Древнейшие приемы стеклоделия служат сегодня основой для создания произведений в актуальных жанрах пластического искусства, большинство из них является традиционной художественной практикой для петербургских мастеров по стеклу. Новейшие тенденции в фигуративной пластике из стекла можно рассматривать двояко. С одной стороны, новые скульптурные формы в стекле существуют в рамках исторически сложившихся технологических решений, не применявшихся в создании фигуративной пластики вплоть до начала XXI в. Подобными решениями становятся методы совмещения стекла с другими материалами, от классического витража в металлической оплетке до сборных инсталляций. С другой стороны, в сфере фигуративной стеклянной пластики помимо знакомых подвидов гутной техники и различных видов холодной обработки стекла появляются новые технологические приемы, не имеющие исторических аналогов в российском искусстве XX в. Таковыми в творчестве петербургских художников выглядят техника спекания и использование промышленного стекла. Анализ произведений конкретной школы позволяет определить инновационный потенциал современных авторов.

Промежуточной стадией между традицией и инновацией выглядят композиции, сочетающие стекло с другими материалами, Металл, дерево,

камень, керамика, ткань и пластик контрастируют с хрупкостью и светоносностью стекла, усиливая эмоционально-образное восприятие произведения. Примерами включения металла и керамики в фигуративную стеклянную пластику Петербурга могут быть работы Н.П. Малевской-Малевиц, И.В. Фролова, А.Я. Гордина. И.В. Фролов с легкостью соединяет в пластической форме бисквит и цветное стекло; так возникают фигуры фантазийных моллюсков в декоративной композиции «Кто следующий?» (2011 г.). Металл как основа для выдувного стекла также присутствует в работах этого актуального художника. В творчестве Н.П. Малевской-Малевиц данная линия прослеживается с 1980-х гг., поэтому симбиоз металла и стекла в последних ее произведениях не случаен. Одними из первых заказных вещей Н.П. Малевской-Малевиц, предполагающих сотрудничество с другими авторами, были большие металлические композиции для украшения ресторанных интерьеров и залов свадебных торжеств, увенчанные хрупким выдувным стеклом, завершающим декоративную тему. Например, главный зал «Литературного кафе» на Невском проспекте, спроектированный архитектором З.Б. Томашевской в 1980-е гг., был оформлен пятью коваными деревьями авторства скульптора А.Г. Демы (ил. 132). Темные ажурные ветви деревьев с латунными листьями были удачно оттенены прозрачными хрустальными птичками и подвесками наподобие элементов люстр авторства Н.П. Малевской-Малевиц (ил. 133). В подобных проектах взаимовыгодный синкретизм советского декоративного искусства особенно выразителен, каждый материал и воплощенная в нем форма оказываются в русле единого художественного решения.

Совмещение материалов в работе одного автора часто требует от мастера владения искусством ассамбляжа, инсталляции. Это тем более важно для художников, не имеющих постоянного доступа к печи для создания новых форм. Н.П. Малевская-Малевиц прекрасно владеет этим искусством, оставаясь в потоке современной художественной жизни, практически без возможности заниматься гутным стеклом. Необыкновенно остро смотрится

ее многосоставная скульптура «Дракон» (1997 г.) (ил. 134). Для ее исполнениягодились полупрозрачные пластины свободных очертаний, изготовленные путем литья вязкого хрусталя на катальную плиту. Исследователь творчества художника Е.А. Власова подчеркивает символичность создания грозного образа: «основу объекта составляют фигурные пласты, отлитые из последнего стекла закрывшегося Ленинградского завода художественного стекла»⁷⁹. Чередую пластины с металлическими полукольцами и кожаными вставками с бронзовым напылением, автор протягивает в длину получившуюся щетинистую структуру, формируя тело дракона. Отсутствие различных деталей, таких как лапы или голова привычного нам изображаемого существа, абсолютно не препятствует прочтению образа, агрессивного и наполненного мощной энергией воплощенного чувства.

Различные материалы вступают в логическое взаимодействие, проявляясь в контрастах фактуры и цвета. Выразительные оптические свойства возникают при сочетании стекла с металлической сеткой – совмещая эти поверхности, Н.П. Малевская-Малевиц экспериментирует последнее десятилетие. Одна из первых работ – «Стена» (1995 г.), выполненная в Сеуле, может быть определена как инсталляция-размышление (ил. 135). Две фигуры из белого выдувного стекла, гладкая и матированная, разделены металлической сеткой словно двусторонним зеркалом, в которое смотрятся фигуры-персонажи; взгляд зрителя, обходящего композицию, проникает по обе стороны «отражения». Черное стекло основания дает дополнительный визуальный эффект. Использование гибкой мелкоячеистой сетки приводит к неисчерпаемым вариантам размещения пластического стекла в непрерывности трех измерений. Сценическое пространство, замыкаемое зрительно проницаемой сеткой, позволяет формировать не

⁷⁹ Власова Е.А. Шесть художественных методов создания скульптуры в стекле на примере ряда произведений из коллекции Елагиноостровского дворца музея русского декоративно-прикладного искусства в интерьерах XVIII – XX веков // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции. СПб. 2013. С. 15.

только фигуративные композиции и натюрморты, но и пейзажи, обладая минимумом изобразительных средств, как в «Пейзаже с луной» и других вещах Н.П. Малевской-Малевич. Автор развивает эту методику, вдохновляясь возможностью создать невообразимую «конструкцию из воздуха», в которой стекло обретет пространственную свободу и независимость.

Кроме металлической сетки в создании фигуративной скульптуры художники применяют металлическую арматуру, ювелирные элементы, внедренные в стекло. Неотъемлемой частью крупной стеклянной пластики часто становится кованный металл. Контраст материалов обыгрывает Д.В. Зубенко в работе «Он и Она» (2005 г.) (ил. 136). Кованный металлический лист изображает гротескный силуэт мужчины, лежащего на боку. Металл изгибается углом, образуя горизонтальную подставку – на ней располагается выдутый прозрачный сосуд, приблизительно напоминающий женскую фигуру. «Он» и «Она» противостоят друг другу: рубленый профиль и острое колено против обтекаемых почти аморфных очертаний стекла. В то же время, в точном найденном соотношении форм легко читается яркая метафора сложного содружества противоположностей.

Любопытно отметить похожий художественный прием в работах А.Я. Гордина. В композициях «Пастораль» (2008 г.), «Леда и Лебедь» (2013 г.) условный женский силуэт из гнутого стеклянного листа соседствует с металлической мужской фигурой (ил. 137-138). Разница фактур, цвета и степени прозрачности материалов подчеркивает разницу мужского и женского начал. Данные работы А.Я. Гордина содержат актуальную тенденцию современного петербургского стеклоделия – использование плоского листового стекла. Художник вырезает из стеклянного листа фигуру, матирует ее, с помощью холодной обработки добавляет детали рисунка. Его произведения отличает прихотливый силуэт, минимально разработанный внутри плоскости. За счет изогнутого в плане вертикально стоящего листа скульптура приобретает объем и устойчивость. Минимализм подобной

пластики способен передать различные эмоциональные состояния персонажей (композиция «Двое», 1999 г., ил. 139), по-новому раскрыть известный сюжет («Св. Себастьян», 2003 г., ил. 140).

Декоративные интерьерные работы А.Я. Гордина могут быть подсвечены для придания особой выразительности матированному стеклу. «Стекло – самый нематериальный материал»⁸⁰ – пишет сам художник. Его серия «Миражи» представляет собой изогнутые женские силуэты из матового плоского стекла. Наполненные ровным теплым светом, они выглядели довольно эффектно в затемненном пространстве экспозиции петербургской выставки дизайна «Модулар» (2005 г.). Неизменно фигуративные композиции А.Я. Гордина подчеркивают ориентацию на скульптурное изобразительное стекло и образ человека в художественном стеклоделии. Таким образом, листовое стекло, ранее применявшееся в архитектуре и интерьерном дизайне, вдохновляет художников на создание нетрадиционной по своему художественному решению скульптуры.

Применяя к листовому стеклу средства различных видов искусства, петербургские мастера создают оригинальные пластические объекты, а также пробуют себя в новом для стеклоделов жанре парковой скульптуры. Выставки стекла и керамики под открытым небом, традиционно устраиваемые в Елагиноостровском парке, во многом стали экспериментальным полем для мастеров разных художественных школ, естественная причина этому – возвращение в природную среду материалов и порожденных ими объектов, изначально изъятых из природы. Соприкосновение стеклянных сосудов и иных пластических форм со стихиями воды, снега и солнца подсказывает, а порой и диктует художникам необходимость диалога экспонируемой вещи и изменчивой окружающей среды. Для зрителя, ежегодно посещающего выставку «Стекло и керамика на траве», существует возможность наблюдать зарождение и развитие такого

⁸⁰ Гордин А.Я. Стекло и керамика в пейзаже. Елагин остров. 2005-2010. СПб. 2010. С. 68.

редкого для Петербурга вида пластического искусства, как стеклянная парковая (ландшафтная) скульптура.

Как отмечают искусствоведы, «в последние годы наблюдается активная тенденция к размежеванию арт-стекла на собственно выставочное и ландшафтное, что привносит новые специфические “интонации” в образное решение произведений стекла»⁸¹. Думается, что автор не случайно отдает предпочтение термину «арт-стекло», подчеркивая тем самым принадлежность избранных стеклянных произведений к актуальному искусству, тогда как «художественное стекло» может включать в себя многие варианты декоративных стекол, в том числе образцы ландшафтного дизайна. Отличие декоративного стекла в оформлении ландшафта и стеклянного арт-объекта заключается в несовпадении целей дизайнера и художника. Если в первом случае стеклянная форма служит визуальной доминантой некоторого пространства, по сути поглощающего смысловую функцию искусственного объекта, то в случае самостоятельного артефакта разметка пространства не входит в задачи художника: напротив, объект сначала отторгается окружающей средой, а затем уже обогащается ею за счет рефлексии вложенного в объект смысла. Это различие тем более интересно, что в обоих случаях часто применяется один и тот же материал – листовое стекло. Включение в художественную игру «форма-содержание» этого непритязательного промышленного материала имеет свои преимущества и свои причины, о которых не без горечи, но со значением «нет худа без добра» пишет исследователь ленинградского-петербургского стекла Н.И. Василевская: «Погасли печи известных стекольных заводов и не зажглись студийные, ибо студий-то как таковых и нет <...> Начались поиски иной выразительности: использовать листовое стекло, применять моллирование, спекание, склеивание. Эти приемы рождают свою образную структуру»⁸².

⁸¹ Поляшова О.М. Стекло 2011. Пятое российское триеннале художественного стекла. М. 2011. С. 6.

⁸² Василевская Н.И. Стекло на траве // Стекло. Альманах. Вып. 1. СПб. 2005. С. 29.

Листовое оконное стекло как пластическая основа композиционного решения наводит на любопытные размышления: имея минимальную, но фактическую толщину, оно трехмерно и светопрозрачно; поставленный вертикально и в качестве своеобразного реди-мейда стеклянный лист становится объемным объектом или скульптурой, рассматриваемой с любой точки. Придание силуэту стеклянного листа какой-либо формы, развитие плоскости в пространство, дополнительные детали и цвет до бесконечности расширяют возможности материала. Плоское стекло, установленное на фоне листвы или воды, превращается в декорацию заданного размера, и тогда к нему применимы средства живописи и графики. Примером может служить работа М.А. Гусаровой «Прозрачный пион» (2006 г.), бесцветный лист стекла с росписью – двумя нежно-розовыми пионами, заставляющими расцвести старый вяз в Елагином парке. Художественный и собственно стеклянный мотив не теряется на природном фоне, а дополняет его, утверждая отличное от природы многообразие. Соприродный образ мгновенно узнается зрителем, говоря о естественности нахождения в открытой среде такого специфического материала, как стекло.

Среди изобразительных произведений с использованием листового стекла выделяются крупные стеклянные объекты, достойные соперничать с традиционными парковыми монументами – первенство в этой области можно отдать петербургским художникам В.К. Маковецкому и Е.В. Лаврищевой. С присущим им юмором и изобретательностью специально для выставок они создают своеобразные вещи, предполагая их размещение в конкретных местах парка. На выставке «Стекло на снегу» (2005 г.) дуэт представил композицию «Ледоколы» – силуэты трех пловцов, плывущих брассом (ил. 141). Вырезанные из плоского стеклянного листа и украшенные черным узором по синему фону, эти полуфигуры выразительно контрастировали с белизной снежного покрова. Удачное образное решение стало началом эксперимента в новых условиях экспозиции.

Для последующей летней выставки под открытым небом В.К. Маковецкий и Е.В. Лаврищева создали две работы в жанре ландшафтной скульптуры. В скульптурной композиции «Прогулка» (2005 г.) в стеклянный лист вписаны объемы условно намеченных человеческих фигур – мужчины и женщины (ил. 142). Фигуры, выдутые наподобие песочных часов, увенчаны профильными головами из того же листового стекла; черты их лиц изображены графическими средствами. Красные сердца, зависшие на стеклянной глади – единственные цветовые акценты. Даже в такой незамысловатой теме авторы видят сюжет: третье сердечко в прозрачном чреве «дамы» повествует о вечной истории любви и обновляющейся жизни. Минимализм средств в этой работе абсолютно оправдан, окружающая среда, будь то летняя зелень или небо, включается в композицию через прозрачное стекло и простые формы. Произведение вносит новые грани в искусство декоративной парковой скульптуры, в т.ч. порождая вопрос о терминологии в сфере новейших жанров фигуративной пластики. «Как, например, назвать произведения, созданные из стекла: арт-объекты, инсталляции. Среди ученых пока нет единого мнения <...> Нередко современные композиции, выполненные из стекла и предназначенные для размещения в парковом пространстве, относят к эфемеридам»⁸³. Пожалуй, из всех экспонатов проекта выставки под открытым небом именно такая стеклянная пластика гармонично соотносится с природой и городским пейзажем.

Другая работа В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой – «Медитация» («Портрет художника Ибрагимова», 2005 г.) представляет собой гротескную фигуру из нарезанного и расписанного листового стекла, закрепленную при помощи металлической арматуры на поверхности воды (ил. 143). Авторы не ищут легких путей – скульптуре пришлось выдерживать натиск течения, ее установка потребовала много усилий. Но желаемая цель была достигнута: на волнах канала возник портрет московского художника по стеклу Ф.М.-А.

⁸³ Коляда Е.М. Использование стекла в современных садово-парковых композициях // Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции. Т.1. СПб. 2014. С. 83.

Ибрагимова, раскинувшего руки, на мгновение воплотившегося в стеклянную скульптуру. Остроумно решенный дружеский шарж на коллегу занимает достойное место в ряду художественных экспериментов петербургского дуэта.

Нужно отметить редкое качество данных работ – несомненную ориентацию на фигуративную пластику; это важно, поскольку образ человека как способ выразить абстрактные понятия и чувства вызывает непосредственный эмоциональный отклик публики. Идея скульптора В.И. Мухиной об исполнении монументальной стеклянной статуи трансформировалась в XXI в. в творчестве петербургских художников, работающих с листовым стеклом. Пространственное наполнение прозрачного плоского листа, дополненное живыми пластическими деталями, превращает подобные произведения в оригинальную парковую скульптуру, способную оживить городскую среду. Стационарная, независимая от выставок, установка такой скульптуры могла бы стать первым шагом в инновационном оформлении города.

Другим новейшим направлением скульптурного стекла, так же убедительно представленным на петербургских выставках, является опыт создания фигуративной пластики в технике витража. Классический витраж, представляющий собой плоское стекло в металлической оплетке, за столетия своего существования претерпел значительную эволюцию. В начале XX в. витраж вышел за пределы архитектурных проемов: появились предметы декоративно-прикладного искусства, исполненные в витражной технике (ювелирные украшения, осветительные приборы, элементы мебели), многие из которых стали знаковыми для стилистики модерна. Постепенно витраж приобрел самостоятельную ценность как художественный прием для создания произведений пластического искусства. В творчестве современных мастеров встречаются пространственные витражные композиции, играющие роль декоративного акцента интерьера или экстерьера, или арт-объекты с использованием техники классического витража, которые можно определить

как выставочную абстрактную скульптуру. Традиционная техника плоского витража обращается к объемным решениям. Оригинальные работы петербургских авторов начала XXI в. подтверждают возможности витражной техники в создании фигуративной пластики.

Несомненными лидерами в области ландшафтной скульптуры-витража являются петербургские художники В.Ю. Сохоневич и И.В. Суворова. На первой выставке «Стекло на снегу» в Елагиноостровском парке (2005 г.) дуэт представил замечательную композицию «Купание красного коня» – конструкцию из металла и цветного и бесцветного стекла (ил. 144). Металлическая оплетка импровизированного витража выходит далеко за пределы стеклянных плоскостей и задает основной рисунок изображения. Взгляд зрителя, следуя за направляющими линиями металла, невольно врисовывает внутрь полуабстрактной формы архетипическое изображение коня. Легкость восприятия причудливой формы говорит о точно найденном авторами соотношении отвлеченно-декоративного и конкретно-изобразительного начал. В целом «Купание красного коня» поразительным образом сочетает в себе черты монументального произведения и миниатюрной, даже ювелирной вещи. Названная в одной из рецензий «ключом зимней выставки»⁸⁴, композиция стала украшением коллекции Елагиноостровского музея художественного стекла.

В.Ю. Сохоневич и И.В. Суворова продолжили эксперимент с пространственным витражом в работе «Сто лет одиночества» (2009 г.) (ил. 145). Абрис гибкой женской фигуры ограничен металлической оправой и разбит на плоскости, пустые и заполненные цветным стеклом. Авторы образно обыгрывают литературный сюжет, придавая фигуре неспешное движение, подобное движению времени, а также вручая героине символическую ношу в виде несомой над головой ладьи. Эта работа ярко демонстрирует выразительные возможности витражной техники в создании

⁸⁴ Белехова Е.О. Пленэрные выставки GLASS-Клуба и Елагиноостровского дворца-музея // Стекло. Альманах. Вып.2. СПб. 2006. С. 26.

фигуративной пластики. Металлические грани без стекла позволяют окружающей среде включаться в рисунок: в случае пространства выставки под открытым небом листва, небо или гладь канала подчеркивают соприродность персонажа. Другая характерная особенность скульптуры-витража, отмечаемая и в «Купании красного коня», – двухмерность изображения и одновременно просматриваемость его с обеих сторон, отчего фигура воспринимается двумя зеркально противоположными силуэтами. Перспективные сокращения формы в процессе обхода зрителем скульптуры задают дополнительное визуальное движение, обеспечивающее пластическую игру.

Высокий художественный уровень работ дуэта В.Ю. Сохоневич – И.В. Суворова определил дальнейший поиск в сфере пространственного витража. Работа А.А. Машковой «Тет-а-тет» (2009 г.) представляет собой ширму сложной конфигурации в витражной технике (ил. 146). В вертикальных противоположных частях ширмы угадываются очертания неких существ, словно ведущих диалог на языке геометрических структур металла и стекла. При внимательном взглядывании обладающий воображением зритель увидит «мужскую» фигуру, очерченную резкими углами, и фигуру «женскую», с плавными линиями и кокетливо отстоящим металлическим завитком. Стекло разной фактуры и степени прозрачности создает особый декоративный эффект композиции, занимающей достойное место среди экспериментальных работ российских художников-стеклоделов.

Заметна большая степень абстрактной или условно-геометрической трактовки формы. Авторы намеренно не воспроизводят классическое изображение человеческой фигуры, отдавая предпочтение свободной игре конструктивных линий и цветных плоскостей. Возникает возможность фантазийных сюжетов, таких, как в работе Г.Н. Соколовой «Metamorphosis» (2008 г.) (ил. 147). Три отдельно стоящих объекта, исполненных в технике витража, демонстрируют разные фазы генезиса формы, от явных очертаний женского тела до прорастающих органическими побегами полуабстрактных

фигур. Особую экспрессивность произведению придает цвет стеклянных граней: открытые оттенки зеленого, желтого, синего в контрастном сочетании с черным. Эту работу можно сравнить с точки зрения используемых выразительных средств с композицией московского художника М.Г. Магомедова «Ушла» (2009 г.) (ил. 148). Динамический силуэт скульптуры-витража разбит на орнаментальные цветные секторы, но, в то же время сохраняет антропоморфные черты. Голова фигуры, решенная в виде разноцветного колеса, и другие детали задают движение, подобное мультипликации; сюжет и форма композиции заставляют вспомнить экспериментальную российскую анимацию 1990-х гг. (например, студии А.М. Татарского). Возможно, изобразительная специфика работ, подобных объектам Г.Н. Соколовой и М.Г. Магомедова, предназначена для современного зрителя, ищущего медиа-эффекты в произведениях традиционного искусства.

Иное впечатление производит оригинальная работа Е.В. Ивановой «Объект», представленная на выставке «Петербургские витражи» в Елагиноостровском музее художественного стекла (31 октября 2013 – 17 февраля 2014) (ил. 149). Техника классического витража сочетается в ней с классическим пониманием женской красоты, однако автор применяет парадоксальное решение темы. Женская фигура по сути является пустым пространством, ограниченным с двух сторон отдельно стоящими плоскостями витража. Металлическая оплетка формирует силуэт торса и тонких кистей рук, а заключенное в металлическую сетку стекло становится изящным обрамлением фигуры, напоминая каскад ниспадающих волос. Небольшим набором художественных средств: ритмом плавных линий, пастельными оттенками гладкого и рифленого стекла, соотношением пропорций достигается трогательная поэтичность образа. «Объект» Е.В. Ивановой выглядит поистине новаторским, в плане технического исполнения оставаясь в русле витражных композиций петербургской выставки.

Изучение даже небольшого ряда работ показывает широкое разнообразие пластических возможностей витража. «Интересны также новые, “студийные” техники: спекание, в том числе многослойное, литье в небольшие формы, “собирающееся” в крупные изобразительные объекты, широкое использование листового и зеркального стекла с его “космическими” эффектами»⁸⁵. Витраж в технике спекания (фьюзинга) – один из самых востребованных на сегодняшний день видов декоративно-прикладного искусства. Возможности такого витража в создании скульптурных композиций также многообразны. Совмещение витражных техник демонстрирует скульптура Н.М. Гончаровой «Торс-2» (2000-е гг.) (ил. 150). На латунном основании-плечиках, увенчанном «функциональным» крючком, закреплен объемный «жилет» в форме женского торса. Одна половина объема выполнена в технике классического витража, поделенного металлической сеткой на красные, синие и зеленые сектора, другая половина собрана из спеченных кусочков желтого стекла. Похожий образный ход применяет и Г.А. Иванова в работе «Пугало» (2009 г.): металлический крест служит основанием для вертикальной стеклянной массы, спеченной из янтарных разного тона пластин. Мобильность техники позволяет варьировать цвет и форму, применять живописный эффект накладываемых друг на друга мазков.

Спекание слоев стекла в монолитный объем становится еще одним инновационным способом создания фигуративной пластики. Часто для этого применяют «префьюзинги (от англ. pre-fused – “предварительно спеченный”) – стеклянные блоки или плиты, имеющие оригинальный неповторимый рисунок, полученные спеканием листового стекла, фритты или пудры и используемые в дальнейшем для создания готового продукта»⁸⁶. В данной технике успешно работает И.В. Суворова, ее работы «Сфинкс» (1997 г.) и

⁸⁵ Поляшова О.М. Стекло 2011. Пятое российское триеннале художественного стекла. М. 2011. С. 6.

⁸⁶ Садакова В.В. Развитие современных технологий художественной обработки стекла за рубежом // Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции. Т.1. – СПб. 2014. С. 100.

«Ракушка» (2003 г.) представляют собой литые скульптуры из наслоенного стекла, затем обработанные до необходимой формы (ил. 151). Особую декоративную яркость изделиям придает межслойная роспись и золочение, видимые слои стекла при этом формируют внутреннюю структуру объема. Своей монументальной лаконичностью от этих изящных вещей отличается небольшая скульптура И.В. Суворовой «Жена Лота» (2014 г.) (ил. 152). Толстые слои промышленного стекла спечены в кубистическую композицию, слегка напоминающую человеческую фигуру. Цвет стекла маркирует антропоморфные детали: бесцветную голову и плечи, зеленоватое туловище. Автор задает максимум внутреннего движения застывшей, как будто высеченной форме. Плоские квадраты стекла, собирающиеся в кубы, словно поворачиваются по оси, образуя острые углы и края; кое-где поверхность взрезана глубокими бороздами. Метафора окаменелости живого существа поразительно совпадает с сюжетной составляющей образа. При анализе подобных неординарных произведений возникает ощущение, что та или иная тема сама находит воплощение в определенном материале, подсказывающем художнику пластическую идею.

Из множества декоративных панно и витражей в технике спекания выделяется пространственная композиция А.А. Иванова «Турнир» (2009 г.). Из цветных пластин спеченного стекла на металлическом каркасе сформированы фигуры схватившихся в поединке рыцарей, «нанизанных» на ось единого копья (ил. 153). Противостояние подчеркнуто цветом доспехов, темно-синих с белыми крестами одного персонажа, различных оттенков красного – другого. Нужно отметить, что рыцарей как таковых внутри полого облачения нет, форма каждого доспеха состоит из цилиндра и двух переброшенных через его устье арок. Образ скорее архитектурный, чем скульптурный, а композиция приближается к инсталляции. В то же время, фигуративность, выраженная не пластикой человеческого тела, а выбором сюжета, является характерной чертой творчества петербургских авторов,

экспериментирующих с традиционными техниками обработки стекла и осваивающими новые приемы стеклоделия.

Таким образом, инновации в сфере фигуративной пластики из стекла на базе петербургской школы делятся на две основные группы. Первую группу составляют хорошо известные технологические приемы, которые не использовались для выполнения скульптурных произведений вплоть до конца 1990-х гг. Это совмещение стекла с другими материалами и, в большей степени, техника классического витража. Синтез различных материалов в создании пространственных композиций, где стекло предстает основой художественного образа, является одновременно и новейшим, и традиционным течением в отечественном декоративно-прикладном искусстве. Советские стеклоделы, сотрудничающие с художниками по металлу и архитекторами, оказались в авангарде нового направления в ленинградском художественном стекле. Если применение металла исторически связано с созданием крупных стеклянных форм, то витраж как способ формования фигуративной пластики является абсолютно новаторским. Монументальная живопись из стекла и металла преобразуется в новые виды пластического искусства, от монументальной ландшафтной скульптуры до миниатюрной пластики. Фигуративная скульптура занимает не последнее место в числе пространственных витражных объектов в исполнении петербургских авторов.

Во вторую группу произведений, представляющих инновационное направление в области скульптурного стекла, входят работы, выполненные новейшими приемами стеклоделия. Студийные техники: спекание, применение листового стекла, – показывают богатые пластические возможности. Спекание (фьюзинг), изначально являясь способом создания плоской картины-витража, в творчестве петербургских авторов получает развитие в пространстве, включаясь в объемные фигуративные композиции. В другом случае, двухмерное листовое стекло, обычно применимое в архитектуре и интерьере, вдохновляет мастеров на создание

нетрадиционных по своему художественному решению работ, от метафорических соприродных объектов до фигуративной скульптуры. Можно увидеть, что художник-стеклодел, привыкший работать с подвижной горячей стекольной массой, по-иному смотрит на готовый лист холодного стекла, предугадывая в нем активную динамику и развитие формы. Также обнаруживается любопытная взаимосвязь применяемой технологии и пластического жанра. Листовое стекло способствует появлению нового вида стеклянных объектов – полномасштабной парковой скульптуры. Включение образцов ландшафтной скульптуры в современное выставочное пространство Петербурга маркирует собой новый этап в развитии скульптурного стекла. Ежегодная выставка стекла и керамики под открытым небом не только дает возможность представить эти произведения зрителю, но и предлагает художникам эксперимент со средой и материалом в среде.

Итак, можно заключить, что художественное стекло ленинградской-петербургской школы имеет собственную историю развития, и, как следствие, свои характерные особенности использования технологии в создании образа. Фигуративная пластика занимает важное место в обширной сфере современного петербургского стеклоделия, наряду с декоративно-прикладными изделиями, архитектурными конструкциями и живописью на стекле. Возникающие смежные типы: скульптура-инсталляция, скульптура-витраж и другие типы объектов из стекла генерируют проблемное поле для дифференциации новых видов искусства. Эксперимент с материалом, формой и смыслом произведения является основной чертой художественной практики петербургских авторов XX-XXI вв. – скульпторов в стекле. В работах представителей ленинградской/петербургской школы стеклоделия сочетаются традиции и новаторство, обнаруживая разную степень преемственности в выборе тем и художественных решений. Авторы создают своеобразное «тело творчества», координируя глубокое понимание декоративной сущности материала с новыми задачами актуального художника по стеклу.

Современная фигуративная пластика из стекла классифицируется сообразно способу формования произведения. Основные виды технологии в скульптурном стекле, традиционные для советского стеклоделия, остаются в искусстве Петербурга до сегодняшнего дня. Последовательное изучение основополагающих принципов создания стеклянной пластики показывает широкие возможности каждой из техник. Метод литья/выдувания в матрицу позволяет создавать стеклянную скульптуру сложных конфигураций либо поистине классических форм; это доказывают работы И.Б. Томского, В.Я. Шевченко, дуэта А.В. Пелипенко – И.Е. Пелипенко. Гутная техника в исполнении петербургских художников поражает разнообразием подходов и мастерством обращения с горячим стеклом, интерпретацией и экспонированием произведений стеклянной пластики. Включение традиционных форм выдувного стекла в оригинальные инсталляции, сочетание их с другими материалами демонстрируют работы И.В. Фролова, Н.П. Малевской-Малевич и многих других авторов – учеников ленинградской школы художественного стекла. Третий основной метод формования объемных изобразительных объектов – холодная обработка стекла развивается чрезвычайно активно. Отчасти это происходит из-за условий, в которые поставлены художники, не имеющие государственных заказов и доступа к печам заводов. С другой стороны, активность студийного движения мирового стеклоделия создает новые условия для творчества, в т.ч. формирование актуальных задач современного искусства и независимость от других художественных групп. Студийные техники (спекание, склеивание, витраж и др.) служат преобразованию средств живописи и графики, а также свойств прикладных изделий в скульптурные формы. Подтверждением этому могут быть работы дуэта В.Ю. Сохоневич – И.В. Суворова, Е.В. Ивановой, А.Я. Гордина, Н.М. Гончаровой. Отдельным замечательным явлением современного петербургского искусства выглядит дуэт В.К. Маковецкий – Е.В. Лаврищева. Широкий творческий диапазон дуэта включает кинетические арт-объекты и парадоксальную «внутреннюю скульптуру» в

оптическом стекле, ландшафтную скульптуру из листового и выдувного стекла, декоративные панно и иконы в технике гравировки; на сегодняшний день В.К. Маковецкий и Е.В. Лаврищева – одни из самых экспериментирующих художников-стеклоделов.

Не последнюю роль в процессе эволюции скульптурного стекла играет подготовка будущих специалистов в данной области стеклоделия. Отработанная методика обучения студентов кафедры керамики и стекла СПГХПА им. А.Л. Штиглица подготавливает будущих стеклоделов к многосторонней трактовке материала. Для петербургской школы характерен акцент на отдельные технологические приемы, что имеет под собой конкретное историческое основание. Предпочтение гутного стекла в сочетании с приемами инсталляции литым скульптурным формам, а также широкое применение холодных заготовок стекла обусловлено традицией и характером творчества ленинградских художников 1960-1980-х гг. Петербургским художникам доступны все возможные сегодня методы обращения со стеклом с целью создать произведение фигуративной пластики, это выявляет сопричастность мировому художественному стеклу отдельной российской школы. Перспективы развития скульптурного стекла на базе петербургского стеклоделия представляются весьма успешными.

Заключение

Таким образом, со второй половины XX в. скульптура из стекла предстает самостоятельным художественным явлением, ее активному развитию способствует участие экспериментирующих в своем творчестве мастеров. «Нацеленная на творческий эксперимент культура XX-XXI веков значительно расширила границы художественного. Думается, в этом процессе большое место отведено пластическим объектам из стекла в разных формах проявления их скульптурного начала»⁸⁷. Это касается не только распространенных абстрактных объектов, категоричных в своей предельной технологичности, характерной для современного искусства, но и фигуративной скульптуры, раскрывающей поэтику человеческого образа через поэтику материала.

На основе исследуемого материала можно сделать следующие выводы:

- Анализ историко-технологических аспектов создания скульптурного стекла показывает неравномерность развития российской стеклянной пластики. Если истоки фигуративной пластики из стекла обнаруживаются в фольклорных фигурных сосудах XVII в., то профессиональная база для создания классических скульптурных форм появляется в первой трети XIX в. на основе деятельности Императорского стеклянного завода. Необходимо отметить оригинальное скульптурное убранство парадных сервизов 1820-30-х гг. авторства Л.М. Карамышева, не имеющее аналогов в европейском стеклоделии XIX в. Высокий технологический уровень ИСЗ обусловил высокое качество произведений и позволил развивать достаточно редкую для российского стеклоделия XIX – первой половины XX вв. линию фигуративной пластики.

- Одним из ярких проявлений в отечественной художественной практике XX в. следует считать творчество В.И. Мухиной. Ее классицистически трактованная литая скульптура из стекла была обусловлена также

⁸⁷ Казакова Л.В. Скульптура из стекла второй половины XX – начала XXI века // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. М. 2010. С. 377.

обращением к вершинам европейского стеклоделия 1920-х гг. Главный успех творческого эксперимента В.И. Мухиной состоит в убедительно доказанной возможности восприятия абсолютно прозрачной станковой скульптуры. Нельзя недооценить значение техники моллирования стекла, воссозданной на базе Ленинградского технологического института: данная технология становится одним из источников преобразований в искусстве художественного стекла и начинает процесс формирования скульптурной ниши в области российского стеклоделия.

- Многообразие технологий создания стеклянной скульптуры можно свести к трем большим группам: гутная (выдувная) стеклянная пластика; литая скульптура из стекла; композиции, созданные с применением холодных заготовок стекла. Связь технологии и образа произведения определяется сознательным выбором художника. Так, для классически трактованной скульптуры, как правило, избирается метод литья либо выдувания в форму, а известная непредсказуемость и живость «поведения» гутного стекла рождает столь же живые и непосредственные образы фигуративной пластики, родственные народному фигурному стеклу. Холодная обработка стекла часто предполагает сложные конструктивные решения, вплоть до создания кинетических объектов и инсталляций. Однако, отступление от данной системы, нередкое для экспериментирующих авторов, лишь подчеркивает виртуозность работы со скульптурным стеклом.

- Художественный опыт ленинградских скульпторов и технологов середины XX в.; творчество ленинградских художников-прикладников 1960-80-х гг.; продолжение созидательной практики в работах современных петербургских авторов – все этапы играют важную роль в развитии скульптурного стекла в российском искусстве. Определяются два основных пути развития ленинградской стеклянной пластики: скульптура, исполненная методом литья (моллирования) в заранее заготовленную матрицу (1950-е), и свободно сформированная в горячем состоянии гутная пластика (1960-80-е). Первое направление представляют скульпторы станковисты: В.И. Мухина,

Л.С. Разумовский, А.Э. Сылова, – стекло в их произведениях подтверждает возможность создания реалистически трактованной скульптуры. Второе направление поддерживается творческим экспериментом художников-прикладников: Б.А. Смирнова, А.М. Остроумова, Ю.М. Манелиса, Ю.А. Мунтяна, Н.П. Малевской-Малевич и других авторов. Традиционный для ленинградского художественного стеклоделия высокий уровень мастерства в работе с гутным стеклом позволяет пересмотреть изобразительно-пластический аспект осмысления материала.

- На основе рассмотренных работ представителей ленинградской школы стеклоделия можно определить характерные особенности фигуративной стеклянной пластики: восприятие формы целиком с любой точки зрения в силу видимой сквозь поверхность обратной стороны объема (для разных степеней прозрачности скульптуры); включение света в скульптурную массу, применение света как средства выявления пластических свойств; зависимость внешнего вида скульптуры от освещения и экспонирования. Скульптурные качества стекла позволяют создавать разнообразную фигуративную пластику, от портрета до многофигурной композиции, от полуабстрактных антропоморфных объектов до реалистически трактованной скульптуры.

- Анализ оригинальных произведений ленинградских/петербургских художников по стеклу показывает широкий диапазон тем и образов фигуративной стеклянной пластики. Красота и выразительность материала, а также многообразие варьирования технологий способствуют созданию нестандартных образных решений в скульптурном стекле. Пластическая мобильность стекла позволяет экспериментировать в направлении синтеза прикладных и станковых художественных практик, что составляет одну из основных творческих задач отечественных школ декоративно-прикладного искусства.

- Традиционный и новаторский аспекты создания фигуративной пластики из стекла следует рассматривать с разных позиций. С одной стороны,

традиции в создании стеклянной скульптуры, прежде всего, касаются способов формования и декорирования материала; инновации связаны с переосмыслением данного вида пластики и наделением ее новыми смысловыми и художественными функциями. С другой стороны, новаторский подход к предмету художественного стекла как к самостоятельному произведению, стоящему на грани прикладного и станкового искусства, обозначился уже в 1970-е гг., т.е. в то время, когда техники керамики и художественной эмали обрели возможность воплотиться в станковой картине, а стекло и шпалера вышли в пространство скульптурных форм. Сегодня эта традиция получает логическое продолжение и развитие в искусстве современной стеклянной пластики.

- В спектре современных пластических объектов выделяется внутренняя скульптура авторства В.К. Маковецкого и Е.В. Лаврищевой, соединяющая в парадоксальном синтезе художественные средства смежных видов искусства: скульптуры, графики, прикладных практик. На основе творчества петербургского дуэта можно представить дальнейшую эволюцию внутренней скульптуры в сторону крупных стеклянных объектов, соразмерных классической станковой скульптуре – такие произведения могли бы успешно соперничать с традиционной пластикой по силе эстетического воздействия.

- Дальнейшее бытование скульптуры из стекла на базе петербургской школы стеклоделия представляется достаточно перспективным. Фигуративная пластика в качестве новейшего направления в искусстве художественного стекла предполагает участие автора-экспериментатора, способного создать многоплановый художественный образ на основе широкого диапазона технических и технологических приемов. Успешная стратегия развития фигуративной стеклянной пластики обусловлена востребованностью скульптурного стекла в современном изобразительном искусстве.

Список литературы

1. Адлерова А.А. Характер русского стекла / А.А. Адлерова // Декоративное искусство СССР, 1972, №6. – С.16-17.
2. Авторское стекло из собрания Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков: каталог / Авт. вступ. ст. Е.А. Власова. – СПб.: ООО «Лайка», 2015. – 184 с.
3. Азаров А.Л. Русско-энциклопедический словарь искусств и художественных ремёсел: В 2 т. / А.Л. Азаров. – М.: Флинта; Наука, 2005. 1 т. - 816 с.; 2 т. - 800 с.
4. Алянский Ю.Л. Магический кристалл профессора Качалова / Ю.Л. Алянский. – Л.: Лениздат, 1996. – 230 с.
5. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XIX – начала XXI в. / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – 488 с.
6. Анисимова Е.А. Краткий обзор развития мелкой стеклянной пластики в европейском стеклоделии XV – XX веков / Е.А. Анисимова // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.3-6.
7. Анисимова Е.А. «Лотарингские орхидеи...» Искусство Эмиля Галле и братьев Дом. Каталог выставки / Е.А. Анисимова, М.Б. Пиотровский, Т.В. Раппе. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1999. – 175 с.
8. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного: Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т.А. Апинян. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 398 с.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм // Пер. с англ. В.Л. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
10. Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века / Н.А. Ашарина. – М.: Галарт, 1998. – 260 с.
11. Ашарина Н.А. Русское стекло / Н.А. Ашарина. – М.: Галарт, 1998. – 312 с.

12. Бараски К. Трактат о скульптуре / К. Бараски // Пер. с румын. Г. Хынку. – Бухарест: «Меридиане», 1964. – 289 с.
13. Батанова Е.И. Советское художественное стекло / Е.И. Батанова, Н.В. Воронов. – М.: Искусство, 1964. – 147 с.
14. Бахтин С. Облагораживание стекла / С. Бахтин, В. Поспихал; пер. с чешск. Г.М. Матвеева. – М.: Издательство литературы по строительству, 1970. – 334 с.
15. Башинская И.А. Вера Игнатьевна Мухина / И.А. Башинская. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 71 с.
16. Безбородов М.А. Очерки по истории русского стеклоделия / М.А. Безбородов. – М.: Промстройиздат, 1952. – 168 с.
17. Белехова Е.О. Пленэрные выставки GLASS-Клуба и Елагиноостровского дворца-музея / Е.О. Белехова // Стекло. Альманах. Вып.2. / Сост. Т.А.Ершова, Е.А.Власова, Е.О.Белехова. – СПб.: Петрополь, 2006. – С. 24-32.
18. Булах А.В. Молодые художники по стеклу Санкт-Петербурга – выпускники Художественно-промышленной Академии / А.В. Булах // Стекло. Альманах. Вып.1. / Сост. Т.А.Ершова, Е.А.Власова, Е.О.Белехова. – СПб.: Петрополь, 2005. – С.48-49.
19. Валериус С.С. Скульптура нового мира. Проблемные очерки / С.С. Валериус. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 379 с.
20. Валериус С. С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции / С.С. Валериус. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 420 с.
21. Василевская Н.И. Адольф Михайлович Остроумов / Н.И. Василевская. – М.: Художник РСФСР, 1990. – 111 с.
22. Василевская Н.И. Вспоминая Б.А. Смирнова / Н.И. Василевская // Стекло. Альманах. Вып.3. / Сост. Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. – С.50-51.

- 23.Василевская Н.И. Елена Лаврищева и Владимир Маковецкий / Н.И.Василевская // Стекло. Альманах. Вып.1. / Сост. Т.А. Ершова, Е.А. Власова, Е.О. Белехова. – СПб.: Петрополь, 2005. – С.24-27.
- 24.Василевская Н.И. Стекло на траве / Н.И. Василевская // Стекло. Альманах. Вып.1. / Сост. Т.А. Ершова, Е.А. Власова, Е.О. Белехова. – СПб.: Петрополь, 2005. – С.28-33.
- 25.Василевская Н.И. Творчество и производство / Н.И. Василевская // Декоративное искусство СССР, 1973, №2. – С.16-17.
- 26.Василевская Н.И. Хрустальная колоннада Остроумова / Н.И. Василевская // Декоративное искусство СССР, 1983, №1. – С.10-12.
- 27.Василенко В.М. Русское прикладное искусство / В.М. Василенко. – М.: Искусство, 1977. – 460 с.
- 28.Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин // Пер. с нем. А.А. Франковского. – М.: Шевчук, 2002. – 290 с.
- 29.Викман Ч. Искусство стекла – метафора шведской души / Ч. Викман // Шведское стекло. Каталог выставки. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2003. – С.48-96.
- 30.Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. – СПб.: Азбука - классика, 2005. – 320 с.
- 31.Власова Г.А. Художественное стекло в собрании музея прикладного искусства: каталог выставки / Г.А. Власова. – СПб.: Астерион, 2013. – 86 с.
- 32.Власова Е.А. Оптическое стекло. По материалам выставки в Елагиноостровском дворце-музее / Е.А. Власова // Стекло. Альманах. Вып.3. / Сост. Е.А.Власова, А.В.Поцелуева. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. – С.28-36.
- 33.Власова Е.А. Шесть художественных методов создания скульптуры в стекле на примере ряда произведений из коллекции Елагиноостровского дворца музея русского декоративно-прикладного искусства в интерьерах XVIII – XX веков / Е.А. Власова // Скульптурная пластика в художественном стекле.

- Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.13-17.
- 34.Власова Е.А. Юрий Мунтян / Е.А. Власова // Стекло. Альманах. Вып.2. / Сост. Т.А.Ершова, Е.А.Власова, Е.О.Белехова. – СПб.: Петрополь, 2006. – С.16-19.
- 35.Воейкова И.Н. Художники-монументалисты / И.Н. Воейкова. – М.: Советский художник, 1969, – 223 с.
- 36.Воронова О.И. Вера Игнатьевна Мухина / О.И. Воронова. – М.: Искусство, 1976. – 190 с.
- 37.Воронова О.И. Искусство скульптуры / О.И. Воронова. – М.: Знание, 1982. – 111 с.
- 38.Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура / Н.В. Воронов. – М.: Знание, 1976, – 55 с.
- 39.Воронов Н.В. Алмазная грань / Н.В. Воронов, М.М. Дубова. – Л.: Лениздат, 1974. – 170 с.
- 40.Воронов Н.В. Искусство, рожденное огнем / Н.В. Воронов. – М.: Советский художник, 1970. – 143 с.
- 41.Воронов Н.В. Невский хрусталь / Н.В. Воронов, М.М. Дубова. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 288 с.
- 42.Воронов Н.В. Советское стекло / Н.В. Воронов, Е.Г. Рачук. – Л.: Аврора, 1973. – 180 с.
- 43.Воронов Н.В. Советское художественное стекло / Н.В. Воронов. – М.: Знание, 1984. – 55 с.
- 44.Воронов Н.В. Художественное стекло / Н.В. Воронов. – Л.: Аврора, 1981. – 350 с.
- 45.Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд // Пер. с нем. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. – М.: Мусагет, 1914. – 101 с.

46. Головин В.П. От амулета до монумента / В.П. Головин. – М.: Издательство Московского университета, 1999. – 128 с.
47. Гончарова Наталья / Сост. Т.А. Ершова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2006. – 36 с.
48. Горбунова Т.В. Современная практика прикладного и станкового искусства: поиск единства / Т.В. Горбунова // Пространственные искусства: история и современность. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов. – СПб.: Европейский Дом, 2012. – С.152-158.
49. Гордин А.Я. // Стекло и керамика в пейзаже. Елагин остров. 2005-2010 / Сост. Е.А.Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2010. – С.68.
50. Грачева С.М. Пространство скульптуры / С.М. Грачева // Огни Кузбасса, 1997, №1. – С.206-209.
51. Григорьев А. Арт-дизайн Игоря Томского / А. Григорьев // Мир дизайна, 1997, №3. – С.18-19.
52. Гулоян Ю.А. Декоративная обработка стекла и стеклоизделий / Ю.А. Гулоян. – М.: Высшая школа, 1989. – 224 с.
53. Денисова Ю.Ю. Искусство русского стекла: к изучению дисциплины / Ю.Ю. Денисова. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004. – 32 с.
54. Добровольский А.И. Пространственная среда скульптуры / А.И. Добровольский // Творчество, 1977, №6. – С.12-13.
55. Добровольский А.И. Скульптура и колорит / А.И. Добровольский // Творчество, 1975, №7. – С.9-12.
56. Добровольский А.И. Пластичность внешняя и внутренняя / А.И. Добровольский // Творчество, 1974, №1. – С.10.
57. Добровольский А.И. Время в скульптуре / А.И. Добровольский // Творчество, 1973, №10. – С.13-14.
58. Долгих Е.В. Русское стекло XVIII века: собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» / Е.В. Долгих. – М.: Искусство, 1985. – 246 с.

- 59.Дубова М.М. Ленинградское художественное стекло. Фотоальбом / М.М. Дубова. – М.: Искусство, 1967. – 8 с.
- 60.Дулькина Т.И. Русская керамика и стекло XVIII- XIX веков. Собрание Государственного Исторического Музея / Т.И. Дулькина, Н.А. Ашарина. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 328 с.
- 61.Евстратова Е.Н. Скульптура / Е.Н. Евстратова. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. – 48 с.
- 62.Егорова Т. Интимная жизнь стекла / Т. Егорова // Салон-интерьер, 1996, №6. –С.118-119.
- 63.Ермонская В.В. Что такое скульптура / В.В. Ермонская. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 96 с.
- 64.Зинчук А.Е. Арт-объект как вид скульптурной композиции в современном художественном стекле / А.Е. Зинчук // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.25-26.
- 65.Изотова М.Д. Вещь в пространстве / М.Д. Изотова // Декоративное искусство СССР, 1985, №2. – С.30-31.
- 66.Изотова М.Д. В память о мастере. А.М. Остроумов (1934 – 2013). / М.Д. Изотова // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 28. – СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России, 2013. – С. 25-29.
- 67.Изотова М.Д. Любовь Савельева. Поэтическое стекло / М.Д. Изотова // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 27. – СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России, 2013. – С.66-69.
- 68.Изотова М.Д. Магический кристалл / М.Д. Изотова // Декоративное искусство СССР, 1981, №5. – С.4.

- 69.Ильина Т.В. Из стеклянных дротов / Т.В. Ильина // Декоративное искусство СССР, 1960, №5. – С.7-8.
- 70.Ильин М.А. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI-XX веков / М.А. Ильин. – М.: Советский художник, 1976. – 288 с.
- 71.Искусство скульптуры в XX веке: Проблемы. Тенденции. Мастера. Материалы международной научной конференции / под ред. Бусева М.А., Калугиной О.В., Конечна Г.П., Савостиной Е.А., Сарабьянова Д.В. – М.: Галарт, 2010. – 487 с.
- 72.Каган М.С. О прикладном искусстве / М.С. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 160 с.
- 73.Казакова Л.В. Александр Иванов / Л.В. Казакова // Стекло. Альманах. Вып.1. / Сост. Т.А. Ершова, Е.А. Власова, Е.О. Белехова. – СПб.: Петрополь, 2005. – С.22-23.
- 74.Казакова Л.В. Владимир Муратов. Стекло / Л.В. Казакова. – М.: Советский художник, 1980. – 88 с.
- 75.Казакова Л.В. Гусь-Хрустальный. О гусевском хрустальном заводе / Л.В. Казакова. – М.: Советский художник, 1973. – 216 с.
- 76.Казакова Л.В. Декоративное стекло в советской архитектуре / Л.В. Казакова. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 239 с.
- 77.Казакова Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л.В. Казакова. – М.: Пинакотека, 2007. – 272 с.
- 78.Казакова Л.В. Новый взгляд – новое стекло: (искусство стекла XXI века) / Л.В. Казакова // Декоративное искусство, 2006, № 2. – С.34-38.
- 79.Казакова Л.В. Пространственные поиски в декоративном стекле / Л.В. Казакова // Советское декоративное искусство-6: Сборник статей. – М., 1983. – С.143-151.
- 80.Казакова Л.В. Скульптура из стекла второй половины XX - начала XXI века / Л.В. Казакова // Искусство скульптуры в XX веке : Проблемы. Тенденции. Мастера. Материалы международной научной конференции / под ред. Бусева

- М.А., Калугиной О.В., Конечна Г.П., Савостиной Е.А., Сарабьянова Д.В. - М.: Галарт, 2010. – С.371-378.
81. Казакова Л.В. Скульптура из стекла XX – начала XXI веков / Л.В. Казакова // Стекло. Альманах. Вып.3. / Сост. Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей, 2008. – С.6-9.
82. Казакова Л.В. Стекло (выставка Советская Россия – VI) / Л.В. Казакова // Декоративное искусство СССР, 1981, № 3. – С.7-9.
83. Казакова Л.В. Стекло и свет в интерьере / Л.В. Казакова // Декоративное искусство, 1984, №2. – С.16-20.
84. Казакова Л.В. Стеклопластика в искусстве ансамбля / Л.В. Казакова // Искусство ансамбля / Сост. и науч. ред. М. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С.414-448.
85. Казакова Л.В. Стеклу нельзя изменять / Л.В. Казакова // Декоративное искусство, 1999, №1-3. – С.13.
86. Казакова Л.В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Л.В. Казакова. – М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000. – 72 с.
87. Казакова Л.В. Цветосветопластика / Л.В. Казакова // Декоративное искусство СССР, 1981, №5. – С.18-21.
88. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2001. – 560 с.
89. Канцедикас А.С. Искусство и ремесло / А.С. Канцедикас. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 95 с.
90. Каратеев Л.И. Всесоюзная выставка декоративного искусства / Л.И. Каратеев // Декоративное искусство СССР, 1970, №9. – С.5-8.
91. Качалов Н.Н. Основы производства оптического стекла / Н.Н. Качалов, В.Г. Воано. – Л.: Химтеорет, 1936. – 194 с.

92. Качалов Н.Н. Стекло / Н.Н. Качалов. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – 384 с.
93. Качалов Н.Н. Художественное стекло / Н.Н. Качалов. – Л.: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1951. – 28 с.
94. Коляда Е.М. Использование стекла в современных садово-парковых композициях / Е.М. Коляда // Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции / Под ред. Ю.В. Спиридоновой; сост. Е.И. Бекетова, Н.В. Никитина. Т.1. – СПб.: Лемма, 2014. – С.77-86.
95. Композиция в промышленном и декоративно-прикладном искусстве. Сборник статей // Под ред. Е.Н. Лазарева., Л.: ЛВХПУ, 1973. – 103 с.
96. Костина О.В. Подарок Москве / О.В. Костина // Декоративное искусство, 1991, №5. – С.40.
97. Крамаренко Л.Г. От сосуда к декоративной пластике / Л.Г. Крамаренко // Советское декоративное искусство-8: Сборник статей. – М., 1986. – С.48-61.
98. Крамаренко Л.Г. Природные стихии и формообразование в стекле / Л.Г. Крамаренко // Стекло. Альманах. Вып.3. / Сост. Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. – С.16-27.
99. Кречетова Т.Н. Многогранный талант / Т.Н. Кречетова // Декоративное искусство СССР, 1958, №8. – С.6-10.
100. Кунина Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа / Н.З Кунина. – СПб.: Издательство Арс, 1997. – 360 с.
101. Кучумов А.М. Стекло / А.М. Кучумов // Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С.177-210.
102. Ланцетти А.Г. Изготовление художественного стекла / А.Г. Ланцетти, М.Л. Нестеренко. – М.: Высшая школа, 1987. – 304 с.
103. Лебедев В.И. Оптика и стекло: опыт истории / В.И. Лебедев. – Вологда: Северный печатник, 1928. – 191 с.

104. Малинина Т.А. Императорский стеклянный завод в эпоху модерна / Т.А. Малинина // Императорский стеклянный завод. 1777-1917. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки. – СПб.: Славия, 2004. – С.100-119.
105. Малинина Т.А. Императорский Стеклянный завод. XVIII – начала XX века / Т.А. Малинина. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2009. – 456 с.
106. Малинина Т.А. Соло для трубки стеклодува / Т.А. Малинина. – СПб.: Славия, 2006. – 152 с.
107. Маршикова Я. Стекло из художественных мастерских молодых художников / Я. Маршикова // Стекло-Ревю, 1980, №3. – С.15-16.
108. Мидан Ж-П. Танец / Ж-П. Мидан. Модерн; пер. с фр. Т. Золотовой, Е. Грановской. – М: Магма, 1999. – С.78-84.
109. Микитина В.В. Мир пластических образов из собрания Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» / В.В.Микитина // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.17-19.
110. Мондриан П. Пластическое искусство и чистое пластическое искусство (фигуративное и не фигуративное искусство) // Метафизические исследования. Вып.13. – СПб.: Алетейя, 2000. – 352 с.
111. Монахова Л.П. Пластическое пространство и художественное сознание / Л.П. Монахова // Декоративное искусство СССР, 1981, №5. – С.20-24.
112. Мошков В.М. Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств) / В.М. Мошков, О.И. Кузнецов. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1994. – 80 с.
113. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е.Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
114. Мухина В.И. Французская скульптура / В.И. Мухина // Творчество, 1971, №5. – С.19-22.

115. Моран А. История декоративно-прикладного искусства. От древнейших времен до наших дней / А. де Моран, Ж. Гассио-Талабо // Пер. с фр. – М.: Шевчук, 2011. – 672 с.
116. Насонов С.Н. Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания / С.Н. Насонов. – М.: Локус Станди: среди коллекционеров, 2007. – 128 с.
117. Наталья Гончарова. Мастера Ленинградского завода художественного стекла / Сост. Т.А. Ершова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – 36 с.
118. Некрасова-Каратеева О.Л. Знания и эксперимент, материал и образ, ремесло и артистизм! / О.Л. Некрасова-Каратеева // Кафедра керамики и стекла. 60 лет: юбилейный сборник материалов кафедры. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2015. – С.13-14.
119. Немчинова Д.И. Художественное стекло Дятьковского завода. Страницы истории / Д.И. Немчинова. – СПб.: Искусство России, 2009. – 270 с.
120. Никитина Н. Виктор Шевченко / Н. Никитина // Стекло. Альманах. Вып.1. / Сост. Т.А.Ершова, Е.А.Власова, Е.О.Белехова. – СПб.: Петрополь, 2005. – С.20-21.
121. Николаева Н. Мирона Грабарь. Пластический ансамбль предметов в стекле / Н. Николаева. – М.: Советский художник, 1978. – 112 с.
122. Николаева Н. Пространственные лики стекла / Н. Николаева // Декоративное Искусство СССР, 1982, №2. – С.11-15.
123. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы / Н.В. Одноралов. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 224 с.
124. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / А.Б. Олива. – М.: Художественный журнал, 2003. – 215 с.
125. Павлинская А.П. Борис Александрович Смирнов / А.П. Павлинская. – М.: Художник РСФСР, 1980. – 134 с.

126. Павлинская А.П. Б.А. Смирнов в теме «Застолье» / А.П. Павлинская // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 15. – СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России, 2009. – С. 32-37.
127. Панкова Т.Н. Скульптурная пластика в произведениях Петербургского (Императорского) стеклянного завода XVIII – начала XX века / Т.Н. Панкова // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.7-12.
128. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский / Пер. с англ. В.В. Симонова. – СПб.: Академический проект, 1999. – 394 с.
129. Первое российское триеннале художников по стеклу. Каталог. – М.: ВМДПНИ, 1995. – 28 с.
130. Перфильев В.В. Стеклопластика Светланы Рязановой / В.В. Перфильев // Декоративное искусство СССР, 1983, №9. – С.13-14.
131. Петербургское искусство XX века. Из коллекции центрального выставочного зала «Манеж»: Альбом / Авт.-сост. и авт. вступит. ст. М.Б. Джигарханян. – СПб.: ЦВЗ «Манеж», 2007. – 300 с.
132. Пластика из стекла Виталия Гинзбурга. Каталог / Сост. Ф.С. Петрякова. – Львов: Облполиграфиздат, 1989. – 20 с.
133. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. – М.: Пассим, 1995. – 156 с.
134. Полякова Н.И. Объем и пространство в пластике / Н.И. Полякова // Декоративное искусство СССР, 1982, №5. – С.31-35.
135. Полякова Н.И. Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды / Н.И. Полякова. – М.: Советский художник, 1982. – 199 с.

136. Полянская А. След от взмаха – крылат (о Л. Савельевой) / А. Полянская // Декоративное Искусство, 1990, №7. – С.32-34.
137. Поляшова О.М. Русское стекло XVIII – начала XX веков. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / О.М. Поляшова. – М.: Группа ЭПОС, 2014. – 400 с.
138. Поляшова О.М. Стекло 2011. Пятое российское триеннале художественного стекла / О.М. Поляшова. – М.: ВМДПНИ, 2011. – 30 с.
139. Попова И.П. Произведения В.И. Мухиной в декоративно-прикладном искусстве/ И.П. Попова // Вера Мухина / Под ред. А.Рудакова. – СПб.: Palace Editions, 2009. – С.32-37.
140. Прокофьева Н.Г. Заслуженный художник РСФСР Светлана Рязанова. Стекло. Каталог выставки / Н.Г. Прокофьева. – М.: Советский художник, 1987. – 39 с.
141. Прокофьев Е.П. Гусевский хрустальный завод / Е.П. Прокофьев. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 156 с.
142. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С.Х. Раппопорт. – М.: Советский художник, 1968. – 272 с.
143. Рачук Е.Г. Из сульфидного стекла / Е.Г. Рачук // Стекло и керамика, 1970, №6. – С. 15-20.
144. Рачук Е.Г. Советское сульфидно-цинковое стекло / Е.Г. Рачук. – М.: Легкая индустрия, 1975. – 160 с.
145. Рачук Е.Г. Советское цветное стекло / Е.Г. Рачук. – М.: Советский художник, 1982. – 215 с.
146. Роготченко А.А. Иван Аполлонов. Альбом / А.А. Роготченко. – Киев: Мистецтво, 1985. – 111 с.
147. Рожанковский В.Ф. Стекло и художник / В.Ф. Рожанковский. – М.: Наука, 1971. – 230 с.
148. Русское и советское художественное стекло XI-XX века / Под ред. Ф.С. Энтелиса. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1989. – 101 с.

149. Русское и советское художественное стекло XI-XX века. Каталог выставки к XV Международному конгрессу по стеклу / Вступ. статьи Т.А. Малининой, Л.В. Казаковой. – Л.: Внешторгиздат, 1989. – 88 с.
150. Русское художественное стекло XVII-XX веков. Коллекция Государственного исторического музея / Вступ. ст. Т.А. Малининой. – М.: Внешторгиздат, 1980. – 36 с.
151. Садакова В.В. Развитие современных технологий художественной обработки стекла за рубежом / В.В. Садакова // Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции / Под ред. Ю.В. Спиридоновой; сост. Е.И. Бекетова, Н.В. Никитина. Т.1. – СПб.: Лемма, 2014. – С.99-104.
152. Сапего И.Г. Предмет и Форма: Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы / И.Г. Сапего. – М.: Советский художник, 1984. – 302 с.
153. Сарабьянов Д.В. Принципы формообразования в стиле модерн / Д.В. Сарабьянов // Модерн. Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – С.226-261.
154. Сергеев Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла / Ю.П. Сергеев. – М.: Высшая школа, 1984. – 240 с.
155. Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков, 2013. – 32 с.
156. Смирнов Б.А. Каталог выставки / Б.А. Смирнов. – М. : Советский художник, 1976. – 20 с.
157. Смирнов Б.А. Привлечь к размышлению, удивить неожиданностью, разбудить воображение... / Б.А. Смирнов // Декоративное искусство СССР, 1977, №2. – С.17-20.
158. Смирнов Б.А. Хорошо! О выставке чехословацкого стекла / Б.А. Смирнов // Декоративное искусство СССР, 1959, №12. – С.28-31.

159. Смирнов Б.А. Художники о своем творчестве / Б.А. Смирнов // Декоративное искусство СССР, 1973, №2. – С.10-12.
160. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917-1932. Фарфор, Фаянс. Стекло / Под. ред. В.П. Толстого. – М.: Искусство, 1980. – 340 с.
161. Старцева О.Е. Коллекция советского художественного стекла в собрании отдела декоративно-прикладного искусства Государственного русского музея / О.Е. Старцева // Вопросы музеологии, 2015, №2. – С.71-77.
162. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 182 с.
163. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 319 с.
164. Степанян Н.С. Выставка шести. Стекло решает «не свои» задачи / Н.С. Степанян // Декоративное искусство СССР, 1988, №8. – С.14-16.
165. Степанян Н.С. Виктор Шевченко. Свободная пластика стекла / Н.С. Степанян. – М.: Советский художник, 1978. – 128 с.
166. Степанян Н.С. Новые тенденции в области формообразования / Н.С. Степанян // Советское декоративное искусство 73/74. Сборник статей. – М.: Советский художник, 1975. – С.191-198.
167. Сто пятьдесят лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя А.Д. Оболенского: описание истории завода и краткий очерк о развитии стекольного дела в России. – СПб.: Сириус, 1914. – 261 с.
168. Сурский О.А. Белорусское художественное стекло / О.А. Сурский. – Минск: Беларусь, 1978. – 164 с.
169. Суханова И.М. Художественное стеклоделие / И.М. Суханова // Русское декоративное искусство. Т.1. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – С.427-403.
170. Суханова И.М. Художественное стеклоделие / И.М. Суханова // Русское декоративное искусство. Т.2. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – С.575-592.

171. Тарановская Н.В. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда. Выставка в Манеже / Н.В. Тарановская // Декоративное искусство СССР, 1977. № 6. – С.3-5.
172. Татевосова А.А. Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России (последняя четверть XVIII – первая треть XIX в.) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А.А. Татевосова. – Л., 1979. – 21 с.
173. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы: Очерки / С.М. Темерин. – М.: Советский художник, 1960. – 306 с.
174. Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. Альбом / В.П. Толстой. – М.: Советский художник, 1978. – 380 с.
175. Томский И.Б. Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия / И.Б. Томский // Стекло. Альманах. Вып.2. / Сост. Т.А.Ершова, Е.А.Власова, Е.О.Белехова. – СПб.: Петрополь, 2006. – С.50-54.
176. Турчин В.С. Композиция круглой скульптуры / В.С. Турчин // Творчество, 1968, №9. – С.14-18.
177. Турчин В.С. Значение и функции материала в скульптуре / В.С. Турчин // Творчество, 1979, №11. – С.16-19.
178. Турчин В.С. О художественном смысле фактуры / В.С. Турчин // Советская скульптура, №7, 1983. – С.123-128.
179. Турчин В.С. Внутреннее пространство в скульптуре / В.С. Турчин // Творчество, 1971, №5. – С.12-14.
180. Турчин В.С. Границы художественного образа в скульптуре / В.С. Турчин // Творчество, 1976, №11. – С.10-15.
181. Филатов В.А. Гусь-Хрустальный. Стекло России / В.А. Филатов. – М.: Внешторгиздат, 1991. – 40 с.
182. Художественное стекло Мухиной В.И. в собрании Государственного Русского Музея. Альбом. – М.: Внешторгиздат, 1977. – 20 с.
183. Цельтнер В.П. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм / В.П. Цельтнер // Декоративное искусство СССР, 1983, №2. – С.5-10.

184. Чекалов А.К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве / А.К. Чекалов // Искусство, 1963, № 3. – С.20-23.
185. Чекалов А.К. Скульптура и вещь / А.К. Чекалов // Декоративное искусство СССР, 1970, № 8. – С.7-9.
186. Черванюк Т.В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятьковского хрусталя / Т.В. Черванюк // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2013. – С.19-24.
187. Чуканова А.В. Особенности школы художественного стекла Гусевского хрустального завода / А.В. Чуканова // Стекло мира, 1998, №3. – С.23-26.
188. Шедевры американского стекла. Из коллекции Музея стекла в Корнинге и Музея искусства в Толидо. Каталог выставки / Под ред. Н.А. Ашариной. – М.: Советский художник, 1990. – 127 с.
189. Шерстнева С.А. Роль художников монументального и станкового искусства в становлении ленинградской школы художественного стекла / С.А. Шерстнева // Вопросы искусствознания и культурологии. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов. Вып.2. – СПб.: Издательство СПбГХПА, 2005. – С. 251-259.
190. Шелковников Б.А. Русское художественное стекло / Б.А. Шелковников. – Л.: Советский художник, 1969. – 206 с.
191. Шелковников Б.А. Художественное стекло / Б.А. Шелковников. – Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1962. – 156 с.
192. Шлыкова Т.В. Художественная керамика и стекло. Реставрация. Хранение. Исследование. Англо-русский и русско-английский терминологический словарь-справочник / Т.В. Шлыкова / Под ред. Л.В. Царевой. – СПб.: СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2014. – 130 с.

193. Щапова Ю.Л. Из истории древнейшей технологии стекла / Ю.Л. Щапова // Очерки технологии древнейших производств / Под общ. ред. Б.А. Колчина. – М.: Наука, 1975. – С.134-155.
194. Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла / Ф.С. Энтелис. – СПб.: Санкт-Петербургский инженерно-строительный институт, 1992. – 140 с.
195. Энтелис Ф.С. Хрустальный фонтан на Международной выставке в Нью-Йорке / Ф.С. Энтелис // Стекольная промышленность, 1939, № 9. – С.25-27.
196. Яглова Н.Т. Художественное стекло / Н.Т. Яглова // Декоративное искусство СССР, 1958, №4. – С.28-32.
197. Ямпольский М.Б. Мифология стекла в новоевропейской культуре / М.Б. Ямпольский // Советское искусствознание. Вып.24. – М.: Советский художник, 1988. – С.314-347.
198. Яницкая М.М. Неманская нить / М.М. Яницкая // Декоративное искусство СССР. 1970, №9. – С.49.
199. Яницкая М.М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М.М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 208 с.
200. Bayer P. Waller M. The Art of Rene Lalique. – Royston.: Eagle Editions Ltd, 2002. – 192 p.
201. Brooks J. The Arthur Negus Guide to British Glass. Hamlyn, 1981. – 176 p.
202. Darton M. Art Deco glassware and lighting / Art Deco. An illustrated guide to the decorative style. – London.: Tigerbooks international, 1990. – С.52-66.
203. Duncan A. De Bartha G. Glass by Galle. – London.: Thames and Hudson Ltd, 1984. – 223 p.
204. Grose D.F. The Toledo museum of Art. Early Ancient Glass. – Hudson Hills press, New York, 1989. – 458 p.
205. Hajdamach S.R. British glass 1800-1914. Antique collector's club. – Woodbridge, Suffolk, 1995. – 350 p.

206. Kearin G.J. Kearin H. American Glass. – New-York. : Crown Publishers, 1956. – 622 p.
207. Neiswander J. Stained & Art Glass. – London.: The Intelligent Layman, 2005. – 565 p.
208. Plaut J.S. Steuben Glass. – New-York.: H.Bittner & company, 1951. – 123 p.
209. Выставка «Камень-Баттерфлай» и «Эффект рыбы» в музее-усадьбе И.Е. Репина «Пенаты» / Сайт Научно-исследовательского музея Российской Академии Художеств. – Режим доступа: <http://www.nimrah.ru/exhibitions/old/385/> (дата обращения: 01.10.2013).
210. Смирнова Е.П. Русское стекло. Начальная пора / Е.П. Смирнова // Сайт Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника. – Режим доступа: <http://mgomz.ru/nauchnaya-zhizn/dokladyi-i-soobshheniya/russkoe-steklo-nachalnaya-pora> (дата обращения: 25.04.2014).