

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского»

*На правах рукописи*

**Царинный Илья Васильевич**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК  
РОССИЙСКОЙ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
1990–2010-х ГОДОВ**

Том I

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-  
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Москалюк Марина Валентиновна,  
доктор искусствоведения, профессор

Красноярск

2024 год

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. Теоретико-методологические основы исследования художественного языка современной российской скульптуры.....</b>	<b>22</b>
1.1 Литературное наследие скульпторов: теоретические и практические аспекты .....	22
1.2 Российское и зарубежное искусствознание о художественном языке скульптуры.....	32
1.3 Художественный язык как основа художественного образа .....	37
1.4 Современное состояние станковой скульптуры в России.....	52
Выводы по главе 1.....	68
<b>ГЛАВА 2. Художественный язык станковой скульптуры 1990–2010-х годов: основные компоненты.....</b>	<b>70</b>
2.1. Роль стилизации в станковой скульптуре.....	70
2.2 Материал в формировании художественного замысла.....	80
2.3 Значение силуэта и графических приемов для художественной образности произведения.....	97
2.4 Полихромия в станковой скульптуре .....	104
2.5 Ритмические построения в композиции.....	113
2.6 Фактура как средство художественной выразительности.....	122
Выводы по главе 2.....	131
<b>Заключение.....</b>	<b>134</b>
<b>Список сокращений.....</b>	<b>140</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>142</b>
<b>Приложение 1. Основные положения исследования.....</b>	<b>166</b>
<b>Приложение 2. Биографический словарь российских скульпторов .....</b>	<b>175</b>

**Том II**

<b>Оглавление</b> .....	2
<b>Список иллюстраций</b> .....	3
<b>Альбом иллюстраций</b> .....	26

## **ВВЕДЕНИЕ**

Диссертационное исследование посвящено художественному языку станковой скульптуры 1990–2010-х годов в России, а также компонентам, слагающим этот язык. Внимание в работе сконцентрировано на определении, анализе и классификации существующих компонентов художественного языка, их специфических особенностях в процессе формообразования композиции и создания художественного образа. На основе художественного анализа произведений выделяются и рассматриваются тенденции развития современного станкового творчества.

### **Актуальность темы исследования**

Станковой скульптуре в развитии всех видов пластики (монументальной, монументально-декоративной, садово-парковой, станковой и мелкой) принадлежит ведущая роль в процессах формирования художественных образов и выработке художественного языка, отражающего социокультурные изменения.

В современном отечественном искусствоведении проблема формирования и осмысления художественного языка скульптуры приобретает новое звучание, что обусловлено разнонаправленностью скульптурных практик и активностью скульптурного творчества как в центре России, так и во многих регионах. Актуальность целей и задач исследования определяется необходимостью проанализировать эти процессы, выявить доминирующие приемы станковизма, которые становятся элементами художественного языка и транслируются на все виды пластики. Раскрытие ключевых компонентов, создающих художественный язык скульптурного произведения, а также взаимозависимости составных частей художественного языка актуально и необходимо как для объективного понимания современных художественных процессов в российском скульптурном творчестве, так и для их дальнейшего развития.

Термин «художественный язык» имеет широкое распространение в литературе об искусстве, современные художественные процессы актуализируют, уточняют содержание этого понятия. В данном исследовании предпринимается

попытка определить основные компоненты художественного языка скульптурной композиции, чтобы дать своевременный отклик на художественные процессы в российской пластике с целью выявления важнейших тенденций и перспектив.

Отдельного внимания заслуживает исследование наиболее ярких скульптурных достижений России в современный период. В связи с этим работа по созданию целостной концепции становления и особенностей художественного языка станковой скульптуры в России 1990–2010-х годов является актуальной как для теории, так и для практики скульптурного искусства.

Исследование проводится с позиции эпистемологии, что означает включенность автора в исследуемые процессы. Объективное исследование скульптуры не будет полным вне учета личностного фактора, мнения самих скульпторов, их рефлексии на существующие тенденции. Кроме этого, принцип включенности исследователя, понимание процессов художественного творчества с позиции художника обеспечивает объективность и достоверность выстраиваемой научной модели. Тесная связь с современной скульптурной практикой придает особую актуальность проводимым исследованиям.

Подчеркнем, что искусство скульптуры периода 1990–2010-х годов является, с одной стороны, высокохудожественным, глубоко содержательным, уникальным вкладом в развитие искусства и культуры современной России, с другой стороны, оно представляется малоисследованным материалом по целому ряду параметров. Прежде всего, отметим, что почти не включены в научный оборот художественные практики региональных мастеров скульптуры. Кроме того, значительная масса публикаций носит историко-биографический характер, относится к числу оперативных отзывов на выставки или юбилейные даты художников, при этом основные составляющие, основные ценности нового художественного языка рассматриваются фрагментарно. В этой связи назрела проблема системно и комплексно рассмотреть компоненты художественного языка современных российских мастеров, как столичных, так и региональных, потому что именно художественный язык является носителем всех основных функций

изобразительного искусства – эстетических, нравственных, коммуникативных и др.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Понятие художественного языка скульптуры как совокупности изобразительно-выразительных средств и приемов в произведении неразрывно связано с проблемами формообразования скульптурной композиции.

Литературу по изучаемой нами проблеме языка станковой скульптуры можно разделить на четыре большие группы: теоретические и научные труды исследователей о художественном языке скульптуры, учебные и методические пособия для скульпторов, литературное наследие скульпторов (в том числе мемуары, письма, заметки и интервью) и художественная критика, которая является оперативным откликом на различные процессы (каталоги выставок, вступительные статьи).

По первой категории источников отметим, что вопросы средств выразительности скульптуры обсуждаются в рамках дискуссии о становлении и развитии мирового искусства (И. Винкельман<sup>1</sup>, Г. Земпер<sup>2</sup>, У. Моррис<sup>3</sup>, Дж. Рескин<sup>4</sup>, И. Иттен<sup>5</sup>, Р. Арнхейм<sup>6</sup>). Метод формально-стилистического анализа, предложенный Г. Вельфлиным в работе «Основные понятия истории искусств»<sup>7</sup>, дает искусствоведению собственный, не заимствованный из смежных областей и наук инструментарий для анализа произведений. А. Гильдебранд в работе «Проблема формы в изобразительном искусстве»<sup>8</sup> раскрывает проблемы взаимодействия пространственных представлений и форм, затрагивает вопросы зрительного восприятия произведений искусства.

---

<sup>1</sup> Винкельман И. И. Малые сочинения / пер. с нем., вступ. ст., коммент. И. Е. Бабанова. М.–СПб., 2020. 383 с.

<sup>2</sup> Земпер Г. Практическая эстетика / пер. В. Г. Калиша. М., 1970. 320 с.

<sup>3</sup> Моррис У. Искусство и жизнь : избр. статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; пер. В. А. Смирнова, Е. В. Корниловой; коммент. Р. Ф. Усмановой. М., 1973. 512 с.

<sup>4</sup> Рескин Дж. Теория красоты / пер. с англ. О. Соловьевой. М., 2016. 288 с.

<sup>5</sup> Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухауз и других школах. М., 2001.

<sup>6</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина. М., 1974. 392 с.

<sup>7</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. Франковского. СПб., 2019. 352 с.

<sup>8</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского; вступ. ст. А. С. Котлярова. М., 2011. IX, 105 с.

Отдельного внимания в этой группе литературных источников занимают исследователи, которые предлагают рассматривать художественный язык скульптуры с позиции синтеза искусств, взаимообусловленности всех элементов композиции (Г. П. Степанов<sup>9</sup>, Д. Е. Аркин<sup>10</sup>, А. Г. Габричевский<sup>11</sup>, В. П. Головин<sup>12</sup>, А. В. Марков<sup>13</sup> и др.).

Важными источниками можно считать исследования В. С. Турчина: «Композиция круглой скульптуры»<sup>14</sup>, «Внутреннее пространство скульптуры»<sup>15</sup>, «Цвет в скульптуре»<sup>16</sup>, «Импрессионизм в скульптуре»<sup>17</sup>, «О художественном смысле фактуры»<sup>18</sup>, «Границы художественного образа в скульптуре»<sup>19</sup>, «Значение и функции материала в скульптуре»<sup>20</sup>, которые заложили основу анализа пластических приемов современного станковизма.

В цикле статей Е. С. Медковой «Переживание скульптуры»<sup>21</sup> определяются функции полихромии в скульптуре, с точки зрения культурологии рассматриваются сложившиеся представления о материи и взаимодействии с пространством, определяются процессы хаоса и упорядоченности в истории современной скульптуры. В. Г. Арсланов<sup>22</sup> в серии учебных пособий «Теория и история искусствознания» исследует вопросы формы и теории композиции в контексте смены искусствоведческих концепций.

<sup>9</sup> Степанов Г. П. Взаимодействие искусств : Композиц. анализ на основе категорий монументальности, декоративности пространства, времени, тектоники, масштабности, пропорциональности ритма. Л., 1973. 180 с.

<sup>10</sup> Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990. 399 с.

<sup>11</sup> Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002. 864 с.

<sup>12</sup> Головин В. П. От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999. 128 с.

<sup>13</sup> Марков А. В. Красота. Концепт. Катарсис. М., 2018. 180 с.

<sup>14</sup> Турчин В. С. Композиция круглой скульптуры // Творчество. 1968. № 9.

<sup>15</sup> Турчин В. С. Внутреннее пространство скульптуры // Творчество. 1971. № 5.

<sup>16</sup> Турчин В. С. Цвет в скульптуре // Творчество. 1973. № 11.

<sup>17</sup> Турчин В. С. Импрессионизм в скульптуре // Советская скульптура`75. М., 1977.

<sup>18</sup> Турчин В. С. О художественном смысле фактуры // Советская скульптура. М. 1983. Вып.7.

<sup>19</sup> Турчин В. С. Границы художественного образа в скульптуре // Творчество. 1976. № 11.

<sup>20</sup> Турчин В. С. Значение и функции материала в скульптуре // Творчество. 1979. № 11.

<sup>21</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры. Цикл лекций об истории скульптуры, способа её восприятия, материале, цвете и форме // Искусство. Первое сентября. 2015. № № 4–11.

<sup>22</sup> Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа. М., 2015. 344 с.

Семантика и особенности средств выразительности в скульптуре рассматриваются в трудах Н. В. Воронова<sup>23</sup>, В. В. Ермонской<sup>24</sup>, А. Т. Ягодской<sup>25</sup>, В. А. Тихановой<sup>26</sup>, Б. И. Бродского<sup>27</sup>, Н. И. Поляковой<sup>28</sup>, В. И. Перфильева<sup>29</sup>.

Вторая категория источников представляет собой учебные и методические пособия. Это ряд трудов, посвященных проблемам композиции в скульптуре, которые так или иначе затрагивают тему художественного языка. К ним отнесем «Искусство композиции» О. А. Авсиян<sup>30</sup>, пособие по ассоциативной композиции О. А. Корепановой<sup>31</sup>, «Основы композиции» О. Л. Голубевой<sup>32</sup>, «О языке композиции» Ю. Гордона<sup>33</sup>, «Основы художественной грамоты» Ю. Я. Герчука<sup>34</sup>. Вопросы восприятия и интерпретации произведений, основы изобразительной грамоты отражены в изданиях В. А. Могилевцева<sup>35</sup>, М. Я. Либмана<sup>36</sup>. В. Г. Власов в работе «Теория формообразования в изобразительном искусстве»<sup>37</sup> предлагает метод целостного анализа конструкции и композиции художественного произведения. В зарубежном искусствоведении этой теме посвятили свои труды О. Уорд<sup>38</sup>, Л. Стайнберг<sup>39</sup> и Дж. Элкинс<sup>40</sup>.

Отдельного внимания заслуживает третья категория литературных источников, где авторами текстов являются сами мастера скульптуры. Этот массив литературы можно разделить на мемуары (письма, статьи) и теоретические искания

<sup>23</sup> Воронов Н. В. Серия "Искусство" : подписная научно-популярная серия / Советская монументальная скульптура. М., 1976. № 3. 56 с.

<sup>24</sup> Ермонская В. В. Основы понимания скульптуры. М., 1964. 56 с.

<sup>25</sup> Ягодская А. Т. От реальности к образу : Духов. мир и предм.-пространств. среда в живописи 60–70-х гг. М., 1985. 183 с.

<sup>26</sup> Тиханова В. А. Лик живой природы : очерки о советских скульпторах-анималистах. М., 1990. 238 с.

<sup>27</sup> Бродский Б. И. Века, скульпторы, памятники. М., 1962. 228 с.

<sup>28</sup> Полякова Н. И. Скульптура и пространство : проблема соотношения объема и пространственной среды. М., 1982. 199 с.

<sup>29</sup> Перфильев В. И. Современная станковая скульптура. М., 1979. 56 с.

<sup>30</sup> Авсиян О. А. Искусство композиции: уч. пособие. М., 2020. 222 с.

<sup>31</sup> Корепанова О. А. Композиция от А до Я : ассоциативная композиция. Ростов н/Д, 2014. 458 с.

<sup>32</sup> Голубева О. Л. Основы композиции : учеб. для студентов образоват. учреждений высш. и сред. художеств. образования, изучающих курс "Основы композиции". М., 2004. 119 с.

<sup>33</sup> Гордон Ю. М. О языке композиции. М., 2021. 208 с.

<sup>34</sup> Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты : Яз. и смысл изобраз. искусства : уч. пособие. М., 1998. 203 с.

<sup>35</sup> Могилевцев В. А. Основы композиции: уч. пособие. СПб., 2017. 88 с.

<sup>36</sup> Либман М. Я. О скульптуре. М., 1962. 56 с.

<sup>37</sup> Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник. СПб., 2017. 264 с.

<sup>38</sup> Уорд О. Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство. М., 2017. 176 с.

<sup>39</sup> Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / пер. с англ. М., 2021. 424 с.

<sup>40</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полещук, И. Хатковской. Вильнюс, 2010. 534 с.



и исследования. Так, в зарубежной литературе в цикле изданий «Мастера искусства об искусстве» А. Бурдель<sup>41</sup> уточняет важнейшее значение силуэта и фактуры, а в изданиях «Беседы об искусстве» и «Завещание» мастер О. Роден<sup>42</sup> делится собственным творческим подходом к созданию композиций.

Разрозненные, но ценные высказывания о художественном языке пластики можно найти в литературе о таких мастерах, как А. П. Архипенко<sup>43</sup>, И. Я. Гинцбург<sup>44</sup>, С. Н. Судьбинин<sup>45</sup>, А. Т. Матвеев<sup>46</sup>, Е. В. Вучетич<sup>47</sup>, М. К. Аникушин<sup>48</sup>.

В российском искусствоведении существуют литературные труды скульпторов-практиков, посвященные формотворчеству, например у С. Т. Конёнкова<sup>49</sup>, С. Д. Меркурова<sup>50</sup>, В. И. Мухиной<sup>51</sup>, Н. В. Томского<sup>52</sup>, И. Д. Шадр<sup>53</sup>, Э. И. Неизвестного<sup>54</sup>, А. Н. Бурганова<sup>55</sup>. Заметным изданием, затрагивающим проблемы творчества и поиска выразительности, стала биографическая книга А. И. Рукавишникова «РУКАВодство по рукоприкладству»<sup>56</sup>, транслирующая мировоззрение одного из ведущих скульпторов современности и поясняющая некоторые установки современной московской школы.

К категории теоретических исследований можно отнести работы А. С. Голубкиной<sup>57</sup> «Несколько слов о ремесле скульптора» и «Скульптор о своей работе» М. Г. Манизера<sup>58</sup>. Скульптор В. Н. Домогацкий<sup>59</sup> исследовал проблемы взаимовлияния материала и формы, полихромии, затрагивал вопросы

<sup>41</sup> Бурдель Э. А. Искусство скульптуры / пер. с франц. Л. Д. Липман. М., 1968. 312 с.

<sup>42</sup> Роден О. Беседы об искусстве / пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб., 2014. 320 с.

<sup>43</sup> Азизян И. А. Александр Архипенко. Москва., 2010. 587 с.

<sup>44</sup> Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964. 280 с.

<sup>45</sup> Хмельницкая Е. С. Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от модерна до ар-деко. СПб., 2010. 162 с.

<sup>46</sup> Александр Матвеев и его школа : альманах. СПб., 2005. Вып. 84. 228 с.

<sup>47</sup> Вучетич Е. В. Художник и жизнь. М., 1963. 446 с.

<sup>48</sup> Замошкин А. И. Михаил Константинович Аникушин. Mikhail Anikushin / Фот.: В. В. Стрекалова. Л., 1979. 343 с.

<sup>49</sup> Голубкина, Коненков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. М., 2015. 368 с.

<sup>50</sup> Меркуров С. Д. Записки скульптора. М., 1953. 98 с.

<sup>51</sup> Мухина В. И. Литературно-критическое и художественное наследие. Т. 1–3. М., 1960. Т.2.

<sup>52</sup> Томский Н. В. В бронзе и граните. М., 1977.

<sup>53</sup> Воронова О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М., 1978. 256 с.

<sup>54</sup> Неизвестный Э. И. Говорит Неизвестный. М., 1984. 174, [1] с.

<sup>55</sup> Бурганов Александр. Фантастическая автобиография: метаморфозы. М., 2005. 213, [2] с.

<sup>56</sup> Рукавишников А. И. РУКАВодство по рукоприкладству. М., 2022. 248 с.

<sup>57</sup> Голубкина А. С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников / сост. Н. А. Корович. М., 1983. 424 с.

<sup>58</sup> Манизер М. Г. Скульптор о своей работе. М., 1952. 58 с.

<sup>59</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. М., 1984. 368 с.

экспонирования и фотографирования станковых произведений. Им создан сборник теоретических работ, посвященных теме взаимодействия материала и методов обработки, а также понятиям художественной и механической техник, фактуре и методам ее исследования. Кроме того, им создан очерк об истории становления московской скульптуры и новых течений в России в начале XX века. Теория искусства, особенно теория скульптуры, – это не только теоретическая дисциплина, но и практическое исследование. Изучение художественных творений и художественной деятельности проистекает из желания понять законы искусства. В итоге это знание обогащает практику, облегчая художникам задачу претворения их интуитивных замыслов в реальность.

Существует ряд интервью, затрагивающих тему уникального художественного языка в творчестве А. В. Цигалья<sup>60</sup>, А. И. Рукавишников<sup>61</sup>, М. В. Переяславца<sup>62</sup>, М. М. Ершова<sup>63</sup>, М. М. Шемякина<sup>64</sup>, А. А. Миронова<sup>65</sup>, Д. Д. Каминкера<sup>66</sup>, Д. Б. Намдакова<sup>67</sup>, А. В. Связова<sup>68</sup>, Г. В. Франгуляна<sup>69</sup>, М. В. Дронова<sup>70</sup>, Р. Ф. Рзаева<sup>71</sup>, А. Г. Пологовой<sup>72</sup> и др.

Разнообразные культурные процессы сопровождаются оперативным откликом – каталогами, критическими статьями и искусствоведением регионов.

<sup>60</sup> Радио Свобода. Скульптор с большим сердцем. Александр Цигаль. YouTube, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=d-g\\_2HhKCVg](https://www.youtube.com/watch?v=d-g_2HhKCVg) [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>61</sup> Центральное телевидение. Александр Рукавишников. Интервью со скульптором. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7biJexAwLBw> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>62</sup> Студия Грекова. Народный художник РФ Михаил Переяславец. YouTube, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=k7\\_mFiy0Lek](https://www.youtube.com/watch?v=k7_mFiy0Lek) [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>63</sup>Русский музей / The State Russian Museum. Михаил Ершов. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eg15dGE1doA> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>64</sup>FinMFm. Михаил Шемякин о метафизическом синтетизме. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6EiWvJqgarI> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>65</sup> Hunters Residents. Александр Миронов. Интервью в мастерской. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U023R4TGxJA> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>66</sup> АртНашествие. Дмитрий Каминкер. Многообразие творческих поисков. Интервью с художником, № 42. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ec400EsVXVE> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>67</sup> Образование для всех. Даши Намдаков: скульптор, художник, ювелир. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QeNCLdmrMpk> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>68</sup>The Village. В гостях у скульптора: Александр Связов. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=go1BU6sl6t8> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>69</sup>Студия Георгия Франгуляна. Георгий Франгулян. О скульптуре. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PehIJ IUkmg> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>70</sup>Oms.RU. Портреты московских скульпторов. Михаил Дронов. Реплики. Vimeo. URL: <https://vimeo.com/559316894> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>71</sup>TopCreator. Интервью со скульптором Ровшаном Рзаевым. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=65RKRbKhQuY> [дата обращения: 1 ноября 2023]

<sup>72</sup>Алла Пологова. Фильм Я. Назарова. 2011. YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zHCKXjd4jrE65RKRbKhQuY> [дата обращения: 1 ноября 2023]

Все это входит в художественную критику, относящуюся к четвертой группе источников.

В ряде таких исследований отмечены некоторые тенденции и векторы развития современных региональных практик. Это работы И. А. Башинской<sup>73</sup>, М. А. Бургановой<sup>74</sup>, Ю. В. Диденко<sup>75</sup>, О. А. Кривдиной<sup>76</sup>, О. В. Калугиной<sup>77</sup>, Л. В. Марц<sup>78</sup>, И. Н. Седовой<sup>79</sup>, М. Б. Стекольниковой<sup>80</sup>, Л. О. Титовой<sup>81</sup>, А. К. Якимовича<sup>82</sup> и др.

Специфическим особенностям образности в искусстве и новым материалам посвящены труды Ф. М. Миннигуловой<sup>83</sup>, Н. В. Щетининой<sup>84</sup>, В. Н. Ерохина<sup>85</sup>. П. Е. Бельский в цикле изданий Государственного Русского музея<sup>86</sup>, посвященных актуальным практикам, исследует вопросы «новой телесности», проблемы материала в современной станковой скульптуре.

Значимым трудом можно считать коллективные монографии, затрагивающие различные аспекты художественных процессов в российской и зарубежной скульптуре, такие как «Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера,

<sup>73</sup> Башинская И. А. Вера Игнатьевна Мухина, 1889–1953. Л., 1987. 71 с.

<sup>74</sup> Бурганова М. А. Русская сакральная скульптура. М., 2003. 288 с.

<sup>75</sup> Диденко Ю. В. Аделаида Пологова – скульптор absoluta. «...и след мой сохрани» // Третьяковская галерея. М., 2017. № 2 (55). С. 66–89.

<sup>76</sup> Кривдина О. А. Научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-rekonstruktsiya-tvorcheskih-biografiy-gossiyskih-skulptorov> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>77</sup> Калугина О. В. Скульптор Анна Голубкина : опыт комплексного исслед. творческой судьбы. М., 2006. 245 с.

<sup>78</sup> Даши Намдаков. Скульптура, графика, ювелирное искусство. Каталог к выставке. Декабрь 2007 – январь 2008. Альбом / авт. вст. ст. Л. В. Марц. М., 2010. 159 с.

<sup>79</sup> Митрофан Рукавишников : альбом-каталог / авт. текста и сост. И. Н. Седова. М., 2017. 215 с.

<sup>80</sup> Стекольников М. Б. Абстракция как особая область формообразования в творчестве Левона Лазарева. Русский музей представляет. Абстракция в России. XX век: альманах. Вып. 17. СПб., 2001. Т. 2.

<sup>81</sup> Из мастерской М. К. Аникушина. Каталог выставки. Государственный музей городской скульптуры. СПб., 2012. 111 с.

<sup>82</sup> Скульптор Михаил Дронов. Издание к выставке 2 июня 2016 – 11 сентября 2016. Государственная Третьяковская галерея / авт.ст. Л. В. Марц, А. К. Якимович. М., 2016. 144 с.

<sup>83</sup> Миннигулова Ф. М. Искусство скульптуры Башкортостана второй половины XX века. История, тенденции, мастера : монография. Уфа, 2014. 292 с.

<sup>84</sup> Щетинина Н. А. Сохранение культурно-исторического наследия Сибирского региона // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 37-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-kulturno-istoricheskogo-naslediya-sibirskogo-regiona> (дата обращения: 02.11.2023).

<sup>85</sup> Ерохин С. В. Цифровые технологии в современном изобразительном искусстве // Известия ВГПУ. 2008. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-tehnologii-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve> (дата обращения: 03.11.2023).

<sup>86</sup> Русский музей: Пластическая масса : Русская скульптура второй половины XX – начала XXI века : альманах. Вып. 533. СПб., 2018. 96 с.

тенденции, проблемы»<sup>87</sup> и «Искусство скульптуры в XX веке»<sup>88</sup>. Вопросам региональных процессов в скульптуре посвящены труды С. М. Грачевой<sup>89</sup>, А. А. Золотова<sup>90</sup>, О. И. Зотовой<sup>91</sup>, Е. Г. Иманаковой<sup>92</sup>, Е. А. Иванюк<sup>93</sup>, О. Б. Калугиной<sup>94</sup>, Т. М. Ломановой<sup>95</sup>, М. В. Москалюк<sup>96</sup>, Г. С. Трифоновой<sup>97</sup>, Н. В. Тригалева<sup>98</sup>, Н. С. Царевой<sup>99</sup> и др.

В данном исследовании необходимо обращение к материалам, позволяющим получить данные о произведениях, которые не были включены в поле научных исследований. В этой связи были использованы каталоги скульптурных выставок, фото из мастерских художников, сайты скульпторов из Госкаталога и специальное интервьюирование самих мастеров.

Подводя итоги, констатируем, что при наличии большого количества различных публикаций и трудов обобщающие искусствоведческие исследования художественного языка станковой российской скульптуры периода 1990–2010-х отсутствуют. Музейные коллекции, частные собрания и мастерские скульпторов содержат обширный материал, который нуждается в систематизации, анализе и осмыслении.

<sup>87</sup> Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография / [Алексеев Е. П., Аппаева Ж. М., Ахметова Д. И. и др. М., 2017. 631 с.

<sup>88</sup> Искусство скульптуры в XX веке: проблемы: тенденции, мастера // Материалы Международной научной конференции, Москва, 2006. М., 2010. 488 с.

<sup>89</sup> Грачева С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. 2009. № 2. С. 236–254.

<sup>90</sup> Золотов А. А. Причастность: скульптор Лев Головницкий. Челябинск, 2008. 204 с.

<sup>91</sup> Зотова О. И. Андрей Ковальчук – Константин Кузьминых : Форма и цвет // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-kovalchuk-konstantin-kuzminykh-forma-i-tsvet> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>92</sup> Иманакова Е. Г. Художественная жизнь Восточного Забайкалья как явление культуры второй половины XIX – первой четверти XX вв. : дис. ... кандидата культурологии. Улан-Удэ, 2002.

<sup>93</sup> Иванюк Е. А. Петербургский скульптор Владимир Эмильевич Горевой // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. № 4 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/peterburgskiy-skulptor-vladimir-emilievich-gorevoy> (дата обращения: 13.11.2023).

<sup>94</sup> Калугина О. В. Скульптор Анна Голубкина: опыт комплексного исследования творческой судьбы. М., 2006. 245 с.

<sup>95</sup> Ломанова Т. М., Краснова Е. А. Портрет в российской керамике XX–XXI веков // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/portret-v-rossiyskoy-keramike-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>96</sup> Москалюк М. В. Скульптор Юрий Ишханов. Красноярск, 2000. 144 с.

<sup>97</sup> Трифонова Г. С. Художественная культура Южного Урала 1900–1980-х гг. Художественная среда. Музей. Художники : монография. Челябинск, 2009. 271 с.

<sup>98</sup> Отделение Урал, Сибирь, Дальний Восток в Красноярске. XX лет / сост. Г. С. Паштов ; авт. вст. ст. М. Хабарова; авт. статей Н. Тригалева, М. Москалюк, Т. Ломанова. Красноярск, 2007. 160 с.

<sup>99</sup> Царева Н. С. Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства // Искусство Евразии. 2015. – №1 (1). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-skulptor-georgiy-lavrov-harakternye-cherty-iskusstva> (дата обращения: 01.11.2023).

**Цель исследования** – выявление тенденций, особенностей и основных компонентов художественного языка станковой российской скульптуры 1990–2010-х годов.

### **Задачи исследования**

1. Выявить, проанализировать, систематизировать публикации, связанные с проблематикой художественного языка станковой скульптуры.
2. Определить современное понимание специфики станковизма и актуализировать значение понятия «художественный язык» в применении к формообразованию станковой скульптурной композиции.
3. Дать характеристику современным процессам станковой скульптуры в России и охарактеризовать основные центры профессионального художественного образования.
4. Найти и проанализировать наиболее значимые примеры современной российской станковой пластики в творчестве ведущих мастеров, повлиявших на формирование современного художественного языка.
5. Провести формально-стилистический анализ репрезентативных произведений и выделить основные компоненты художественного языка российской станковой скульптуры.
6. Классифицировать компоненты художественного языка станковой скульптуры и проследить современные тенденции в каждом из выявленных компонентов.

**Объект** исследования – российская станковая скульптура 1990–2010-х годов.

**Предметом** исследования является художественный язык российской станковой скульптуры 1990–2010-х годов.

### **Хронологические и территориальные рамки исследования**

В исследовании рассматриваются два десятилетия (с 1990 по 2010 год) развития станковой пластики в России. Обращение к этому периоду обусловлено необходимостью создания целостной картины современной станковой пластики. Территориально большее внимание отведено основным центрам – Москве, Санкт-

Петербургу и Красноярску – в силу того, что данные регионы имеют сформированные активные скульптурные центры, базу профильного высшего образования, значительное сообщество профессиональных скульпторов. При этом обозначаются и анализируются также другие региональные явления (Челябинск, Екатеринбург, Иркутск, Чита, Хабаровск, Владивосток, Магадан), расширяющие представление об общем характере современных процессов.

**Теоретико-методологической базой исследования** послужили работы в области искусствознания В. Н. Домогацкого и В. С. Турчина. В. Н. Домогацкий, опираясь на собственный практический опыт, глубоко изучал художественный язык скульптуры, а В. С. Турчин сформулировал главные проблемы станковизма и вопросы формирования художественного образа.

Для выявления основы стилистики художественного языка был выбран *формально-стилистический* метод искусствоведческого анализа, который применялся при изучении творчества скульпторов. Это позволило провести классификацию и систематизацию большого количества визуальных образцов с использованием *структурно-типологического* подхода. Разностороннее изучение произведений продиктовало также необходимость употребления некоторых положений *иконологии* и *иконографии* во второй главе исследования, посвященной составляющим художественного языка скульптуры.

Применение *общенаучных методов* сопряжено с исследованием исторических событий художественной жизни в период 1990–2010-х гг. Значение этих процессов в центральной части России и регионах, а также их последовательность предопределили применение *диахронного* метода. Анализ процессов и событий в различных регионах России обусловил необходимость использовать *историко-сравнительный* метод в параграфе первой главы, который посвящен российским школам скульптуры.

Проведен поиск публикаций и источников, на основании которых изучены, проанализированы и изложены события в жизни и творчестве некоторых скульпторов. В целях раскрытия темы и достоверности результатов исследования потребовался поиск музейных объектов, а также интервьюирование. В связи с этим

в исследовании были использованы *методы источниковедения – описания, систематизации, анализа и интерпретации.*

Большое значение имели материалы художественной критики, посвященные искусству скульптуры. Возможности этих материалов используются в работе при изучении восприятия современниками происходящих событий как один из методологических подходов.

### **Научная новизна исследования**

- Впервые проведено систематизирующее и обобщающее исследование художественного языка пластики на материале станковой скульптуры России 1990–2010-х годов.
- В научный оборот введены произведения 110 художников-скульпторов из тринадцати городов России, многие работы публикуются впервые. Составлен краткий биографический словарь скульпторов.
- Актуализировано понятие «художественный язык» по отношению к пластике, определены его основные положения. Выделены общие и особенные черты в художественном языке российской станковой скульптуры.
- Выявлены и изучены основные компоненты художественного языка станковой скульптуры периода 1990–2010-х, а именно: стилизация, материал, полихромия, силуэт и графические приемы (орнамент, линии, точки, текст), фактурные характеристики и ритмические построения.
- Впервые прослежены трансформации компонентов художественного языка скульптуры на современном этапе развития.

### **Теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования**

Благодаря проведенному исследованию выделены важнейшие компоненты художественного языка российской станковой скульптуры, рассмотрены особенности их применения на основе анализа произведений, выполненных в период 1990–2010-х в России. Это дало возможность проанализировать

художественные процессы, их трансформацию и эволюцию, что является одним из важнейших теоретических направлений современного искусствознания.

Теоретическая ценность положений проведенного исследования заключается также в возможном применении результатов в научных поисках профессионалов, занимающихся вопросами теории композиции в скульптуре, проблемами становления и развития скульптурных школ в России.

Практическая значимость данного исследования заключается в том, что собранная и систематизированная эмпирическая база может являться материалом для дальнейших искусствоведческих изысканий в различных направлениях. Эмпирические и теоретические результаты могут быть использованы в музейной и выставочной работе.

Расширение материалов по истории современного российского искусства важно для профессионального образования искусствоведов и художников, так как востребовано при изучении современной российской культуры. Практическим аспектом исследования является также применение его результатов в создании учебно-методических программ, научно-практических лекций в процессе обучения студентов-скульпторов и в творческой практике скульпторов-профессионалов.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Художественный язык скульптуры служит созданию композиции, где элементы художественного языка взаимозависимы и работают комплексно на создание художественного образа. К компонентам художественного языка скульптуры 1990–2010-х годов относятся: приемы стилизации, материал произведения, полихромия, ритм, фактура, силуэт и графические приемы.

2. Художественный язык современной станковой скульптуры обладает следующими особенностями:

- стилизация как прием формообразования, целью которой является создание высокохудожественного образа, подразделяется на синтетическую и уникальную;
- в области применения материала существуют три подхода: традиционный, современный и экспериментальный;



- силуэт может формироваться как четкий (графичный) и размытый (живописный);
- в применении ряда графических приемов выделяются орнаменты, контрформа, линия/точка и текст;
- полихромия выполняет функции оживления (имитации) или сакральную (символическую);
- ритм может выполнять ведущую или второстепенную роль в формировании композиционной выразительности;
- фактура несет в себе символическую или декоративную функции в решении образа.

3. Проблема традиции и новаторства в скульптуре в настоящее время имеет определенную специфику. Единое информационное пространство и новые технологии играют важную роль в формировании языка скульптуры, влияя на его образную и техническую составляющие. Однако творческий импульс, художественный образ и идейная составляющая остаются «рукотворными» в рамках текущего вектора развития пластики. В период 1990–2010-х годов немаловажное значение имеет поколенческий фактор. Одновременно активно работают мастера старшего поколения, при этом в художественный процесс включаются молодые скульпторы. Сохраняются достижения советского станковизма 1960–1980-х годов, одновременно в творческие практики современных мастеров включаются новые технические возможности, технологии и материалы.

4. Анализ творчества столичных и региональных авторов позволяет делать выводы о позитивных и негативных тенденциях в процессе формирования художественного языка скульптуры. К позитивным явлениям относятся выразительность и самобытность языка российской скульптуры, экспериментальный характер в области фигуративной пластики, усиление образности. К негативным, в первую очередь для регионов, – отсутствие или низкий качественный уровень материально-технической базы производства, несформированность арт-рынка, стихийность явлений, отсутствие региональных художественных школ, профессионально обучающих скульптуре.

5. Подробное рассмотрение элементов художественного языка на примере конкретных произведений показывает, что, по сравнению с предыдущими периодами развития станковой пластики, нарастают такие тенденции, как распространение методов стилизации, активное использование полихромии, разнообразность применения графических элементов, лаконичность ритмических построений, широкое использование палитры фактурных характеристик, применение новых технологий, распространение и влияние массмедиа и глобального интернета.

#### **Достоверность результатов исследования обеспечена**

- совокупностью фактических материалов, прошедших анализ и классификацию (более 150 произведений различных авторов из разных регионов России);
- современными искусствоведческими и общенаучными методами исследования, которые соответствуют поставленным задачам; обобщением и анализом фактов, логически выстроенными выводами;
- проверкой и применением найденных закономерностей в педагогической деятельности, участием в научно-практических семинарах и конференциях, рядом публикаций;
- апробацией выводов исследования в профессиональном сообществе действующих скульпторов и искусствоведов России.

#### **Апробация работы**

Результаты работы представлены в докладах и публикациях в научно-практических и научных изданиях. Опубликовано 15 статей общим объемом 12,03 печатных листа, из них 3 статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК на соискание ученой степени кандидата наук, и 2 статьи SCOPUS, общим объемом 5,85 печатных листа.

Основные положения диссертационного исследования и промежуточные результаты представлены в докладах и тезисах в период с 2017 по 2023 год с последующей публикацией на различных конференциях: Международной научной конференции «Современная скульптура. Тенденции. Направления. Мастера», НИИ

искусствоведения Российской академии художеств (г. Калуга, 2021); Третьем Международном конгрессе историков искусства имени Д. В. Сарабьянова «Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени» (г. Москва, 2018); Межрегиональной научно-практической конференции с международным участием «Региональное отделение УСДВ РАХ: история создания и перспективы развития». Отделение УСДВ РАХ (г. Красноярск, 2022); XII-х Сибирских искусствоведческих чтениях «Творчество молодых художников и искусствоведов в контексте современного искусства и искусствоведения Сибири. Конец XX – нач. XXI вв.» (г. Омск, 2020); конкурсе докладов «История в искусстве. Россия от 1917 года до XXI века» (г. Красноярск, 2016, 2018, 2019); Международном научно-практическом форуме студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века», КГПУ им. В.П. Астафьева (г. Красноярск, 2017–2019); Региональной межвузовской научно-практической конференции «Духовная культура России: традиции и современность» (г. Красноярск, 2018).

По теме исследования были прочитаны доклады на Международной научной конференции «Художественные традиции Сибири», СГИИ им. Д. Хворостовского (г. Красноярск, 2019), конференциях «Искусство глазами молодых» для аспирантов и молодых ученых (г. Красноярск, 2018–2020) и Международном историческом форуме «Енисейская Сибирь в истории России» (г. Красноярск, 2021), III-ей Международной научно-практической конференции «Искусствоведческие чтения на Алтае (памяти профессора Т. М. Степанской)» (г. Барнаул, 2023).

Научные результаты исследования опубликованы в виде статей в различных научных и научно-практических изданиях: в научных изданиях и журналах, рекомендованных ВАК<sup>100</sup>, других журналах и сборниках научных статей<sup>101</sup>.

В ходе исследования была проведена работа в музейных собраниях и отделах хранения скульптуры: Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург), Государственной Третьяковской галереи (г. Москва), Научно-исследовательского института Российской академии художеств (г. Москва), Красноярского государственного художественного музея имени В. И. Сурикова (г. Красноярск).

Автором диссертационного исследования разработана учебная программа «Основы композиции в скульптуре»<sup>102</sup> в рамках предметов «Композиция» и «Пропедевтика», адресованная студентам специалитета по направлению 54.05.04 «Художник-скульптор», а также разработано и опубликовано методическое пособие прикладного характера «Скульптура в технике мозаики»<sup>103</sup> общим объемом 3,31 печатных листа.

<sup>100</sup> Царинный И. В. Неизвестный Головницкий. Творческий поиск в станковых произведениях скульптора // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2023. Т. 23. Вып.2. С. 82 – 88.

Tsariny I. V. Polychomy in modern Russian sculpture / I. V. Tsarinny, M. V. Moskalyuk // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2022. T. 15. No. 61. Pp. 61–74.

Tsariny I. V. A Training of artistic personnel for the sphere of creative industries in Krasnoyarsk Territory (on the example of the art of sculpture) / M. V. Moskalyuk, M. M. Chikhachyova, A. P. Grishchenko, I. V. Tsarinnyu // J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci. 2023, 16(8). Pp. 1443–1453.

Царинный И. В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве российских скульпторов конца XX – начала XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 63. С. 208–219.

Царинный И. В. О роли стилизации в российской скульптуре 1990–2010-х годов // Архитектон: известия вузов. 2023. № 3 (83). С. 65–75.

<sup>101</sup> Царинный И. В. Методические рекомендации в работе над художественным образом для студентов-скульпторов // Искусство глазами молодых: Материалы X Международной научной конференции, Красноярск, 12–13 апреля 2018 года. 2018. С. 279–281.

Царинный И. В. Черты красноярской школы скульптуры (на примере творчества А. Е. Ткачука) // Архитектура и дизайн. 2018. № 1. С. 19–30.

Царинный И. В. Графические приемы в станковой скульптуре сибирских мастеров 1990–2010-х годов // Культурное наследие Сибири. 2024. № 1 (41). С. 34–42.

Царинный И. В. Границы современной скульптуры: проблема формы // Молодой ученый. 2020. №. 29. С. 267–270.

Царинный И. В. Литературные труды отечественных скульпторов XX века // Электронный научно-исследовательский журнал СГИИ им. Дм. Хворостовского «ARTE». 2022. №. 1. С. 111–118.

Царинный И. В. Красноярская школа скульптуры: к истории становления // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. №. 3. С. 78–85.

Царинный И. В. Скульптурный фонтан: принципы формообразования. Региональный аспект / И. В. Царинный, А. Е. Ткачук // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. №. 2. С. 130–135; Царинный И. В. Пространство площадь искусств в Красноярске / И. В. Царинный, М. В. Москалюк // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2024. №. 1. С. 24–33.

<sup>102</sup> Царинный И. В. Учебная программа по дисциплине «Пропедевтика» для 1–2 курсов специальности «Скульптура». Красноярск, 2022. 16 с.

<sup>103</sup> Царинный И. В. Скульптура в технике мозаики: уч. пособие. Красноярск, 2020. 41 с.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности**

Диссертация соответствует наименованию отрасли науки искусствоведение – 5.10.3 «Виды искусства (Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура)» и выполнена по нижеследующим направлениям этой специальности: п. 34. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура; п.36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; п. 39. Творческие судьбы и художественное наследие мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества; п. 40. Идеиные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

**Структура и объем работы:** диссертация состоит из введения, двух глав (из четырех параграфов состоит первая глава и шесть параграфов содержит вторая глава), заключения, списка сокращений, списка литературы в количестве 253 источников, списка иллюстраций в количестве 162 наименований, альбома иллюстраций, включающего 162 изображения, и двух приложений на 48 страницах. Общий объем работы – 314 страниц.

Приложения к данной диссертационной работе представляют собой материалы, обобщающие или дополняющие тему исследования. Приложение 1 иллюстрирует основные положения исследования в виде таблиц. Приложение 2 представляет собой краткий биографический словарь скульпторов, рассматриваемых в диссертации.

---

# **ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ**

В первой главе исследования освещаются различные подходы к рассмотрению художественного языка скульптуры в российском и зарубежном искусствознании и профессиональной литературе по основам скульптурного мастерства; дается общая характеристика понятия «художественный язык скульптуры», а также составляющих его элементов; обозначаются принципы формообразования в станковой композиции; определяются важнейшие элементы в формальном анализе произведения, дается краткое пояснение по каждому из них; рассматривается понятие «станковая скульптура», которое раскрывается в сравнении с монументальной и декоративной скульптурой, при этом выявляются основополагающие критерии станковизма как вида пластики.

Отдельно в главе рассматривается современное состояние станковой скульптуры в России с позиции сформированных профессиональных центров; отмечается влияние на становление художественного языка новых технологий и массмедиа. Актуальность проведенного анализа определяется тем фактом, что в станковой скульптуре 1990–2010-х годов достаточно ясно прослеживаются формальные тенденции, творческие эксперименты и поиски художников, которые происходят на фоне социальных потрясений, стремительно меняющегося культурного и исторического контекста.

## **1.1 Литературные опыты скульпторов: теоретические и практические аспекты**

В проблематике нашего исследования особого интереса заслуживают литературные труды художников-скульпторов – уникальное явление в силу того

факта, что художники нечасто используют возможности слова как инструмента выражения своих идей, свои идеи по преимуществу они реализуют в материале, в скульптурной форме. Знание «изнутри», проверенное собственным художественным опытом – отличительное свойство теоретических поисков мастеров, интерес вызывают труды с пояснениями и рекомендациями скульпторов. Исследователь М. Ю. Герман характеризует материалы об искусстве во введении к изданию С. М. Даниэля "Искусство видеть" следующим образом: «Книга ученого – историка или теоретика искусства – воспринимается как путеводитель по занимательным лабиринтам художественной жизни, а не как произведение, имеющее ценность вполне самостоятельную»<sup>104</sup>. В творческой деятельности автора его глубокая эмоциональная связь с произведением и активное участие в процессе создания особенно выделяются. Скульпторы, занимающиеся практической деятельностью, создают произведения, которые во многом являются самодостаточными и уникальными.

При этом скульптор В. Н. Домогацкий<sup>105</sup>, полагал, что «теория скульптуры – прежде всего наука, стремящаяся отыскать закономерности явления; как она исходит из практики искусства, т.е. из художественных произведений и творческого процесса, так и возвращается к практике, помогая художнику в конечном оформлении его интуитивных достижений»<sup>106</sup>. В изучении скульптурного искусства особое внимание уделяется анализу ключевых элементов, которые в совокупности создают художественный образ. Эти элементы, включая стилизацию, используемые материалы, фактуру и ритмическую структуру, рассматриваются по отдельности и изучаются через призму их взаимодействия и взаимозависимости, что способствует пониманию их синтетической роли в формировании скульптурных произведений. В диапазоне полярных точек зрения заключается весь широкий спектр литературных опытов скульпторов.

---

<sup>104</sup> Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990. С. 5.

<sup>105</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 104.

<sup>106</sup> Царинный И. В. Литературные труды отечественных скульпторов XX века // ARTE. 2022. №. 1. С. 111-118

В силу отсутствия целостного взгляда на язык скульптуры XX–XXI веков важна попытка сводного рассмотрения литературных опытов самих скульпторов. Можно выделить два основных направления трудов ваятелей: автобиографические публикации и теоретические исследования.

Произведения таких авторов, как А. Н. Бурганов, И. Я. Гинзбург, С. Т. Коненков, С. Д. Меркулов, В. И. Мухина, Э. И. Неизвестный, А. И. Рукавишников, Н. В. Томский и И. Д. Шадр, в значительной степени принадлежат к категории автобиографических текстов.

К жанру теоретических исследований относятся работы А. С. Голубкиной, В. Н. Домогацкого, М. Г. Манизера. Оставили заметки, переписку и очерки М. К. Аникушин, М. М. Антакольский, А. П. Архипенко, Е. В. Вучетич, И. Я. Гинцбург, А. Т. Матвеев, С. Н. Судьбинин, В. А. Сидур.

Отдельного внимания заслуживают современные форматы видеointервью, которым свойственна перманентность и одновременно способность документировать текущий момент времени. Существуют интервью А. Я. Гордина, М. М. Ершова, Д. Д. Каминкера, А. Н. Ковальчука, Д. Б. Намдакова, М. В. Переяславца, А. Г. Пологовой, А. И. Рукавишникова, К. М. Симуна, Д. Н. Тугаринова, Г. В. Франгуляна, А. В. Цигаля, П. Н. Шуриги, М. М. Шемякина и др., в которых активно комментируются задачи и процессы скульптурного творчества.

В России в XX веке скульпторы были не только ведущими мастерами, но и наставниками для своих учеников и последователей, активно занимались творчеством, просветительством и преподавательской деятельностью. Интересно отметить, что их литературные труды были особенно значимыми в свете изменений, происходивших в стране, и стали отражением социально-политических событий и художественных процессов. Весь этот исторический период сформировал уникальные проявления, которые сегодня известны как советская и российская школы скульптуры. Вторая половина XX века характеризуется органичным (однако несколько изолированным) сосуществованием независимого творческого поиска и регламентированного официального заказа.



Далее проанализируем опыты, относящиеся к мемуаристке, где важными и актуальными источниками стали воспоминания начала XX века.

Популярным изданием XX века в жанре автобиографии является «Слово к молодым» Сергея Тимофеевича Конёнкова.<sup>107</sup> В этой работе он пишет о концепции восприятия изобразительных искусств, акцентирует внимание на важных монументах и этапах становления пластики. Конёнков делает акцент на значимости народного искусства. Сергей Тимофеевич – свидетель ряда знаковых явлений в истории Российской империи, в воспоминаниях непреднамеренно существует политизированность и субъективность. В начале своего творчества мастер ориентировался на панславянизм и разработку «Плана монументальной пропаганды» 1918 года. Однако со временем эта тема утратила свою значимость, и художник стал акцентировать внимание на портретах как на основном направлении.

Мемуары, интервью и заметки, связанные с первой половиной XX века, оставила Вера Игнатьевна Мухина, другой знаменитый мастер советской эпохи. И. А. Башинская, автор-составитель, создает творческую биографию Мухиной, основываясь на устных рассказах, в 1987 году<sup>108</sup>. В этих заметках раскрываются сложности работы с новыми материалами, затрагивается возвращение произведения «Рабочий и колхозница» на Родину, а также трудности, которые возникают у скульптора и архитектора. Важной темой становится монументальность и особенности языка, что вызывает интерес на протяжении многих десятилетий.

М. Г. Манизер, считающийся пионером советской скульптуры, вышел за пределы обычного художественного творчества и издал двухтомник, посвященный своему жизненному пути. Его приоритет – работа над государственными заказами, которые являются источником вдохновения. В художественной карьере скульптора выделяется работа над бронзовыми статуями для столичной подземки, благодаря чему петербургский завод «Монументскульптура» теперь носит его имя.

---

<sup>107</sup> Конёнков С. Т. Слово к молодым. М., 1958. С. 21.

<sup>108</sup> Башинская И. А. Вера Игнатьевна Мухина, 1889-1953. Л., 1987. 71 с.

Двухтомное произведение М. Г. Манизера углубляется в изучение Ленинианы, выделяя несколько ключевых разделов по этой тематике. Рассказывая о своем пути в искусстве, автор делится захватывающими историями о встречах с легендарными фигурами советской культуры, обогащая читателя своими уникальными впечатлениями и опытом<sup>109</sup>.

В 1953 году была опубликована книга «Записки скульптора» авторства С. Д. Меркурова<sup>110</sup>. В этой книге мастер делится своими мыслями о скульптуре и о времени, в котором жил. Он также рассказывает о событиях истории и о реализации «Плана монументальной пропаганды». С. Д. Меркуров, подобно И. Д. Шадру,<sup>111</sup> в заметках представляет свои взгляды на искусство и на эпоху. В этих сборниках можно найти воспоминания о знаменитых личностях и о масштабных проектах. Мемуары иллюстрированы фотографиями и семейными снимками, что позволяет лучше погрузиться в мир истории и культуры.

Идеология и политика играли важную роль в жизни и творчестве ведущих мастеров того времени. Их воспоминания были опубликованы и широко распространены в художественной среде. Некоторые скульпторы, которые искренне верили в коммунистические и революционные идеалы, не получали крупных заказов из-за своего удалённого положения от основных течений. К таким художникам относятся И. С. Ефимов, А. Г. Сотников, Д. Ф. Цаплин<sup>112</sup>.

Отдельно стоит упомянуть деятельность В. А. Ватагина. Его искусство было востребовано не только как учёного-зоолога и художника, но и как представителя СССР на международных выставках. Его работы стали ценным приобретением для московской интеллигенции. В. А. Ватагин также оставил после себя ряд книг и статей, полезных для скульпторов-анималистов с познавательной и практической точки зрения.

---

<sup>109</sup> Манизер М. Г. Скульптор о своей работе. М., 1952. 58 с.

<sup>110</sup> Меркуров С. Д. Записки скульптора. М., 1953. 98 с.

<sup>111</sup> Воронова О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М., 1978. 256 с.

<sup>112</sup> Первое документально-художественное издание, посвященное скульптору Д. Ф. Цаплину, вышло в 2021 году. (Новиков Е. А. «Я делал свое искусство для моего народа». Скульптор Д. Ф. Цаплин. М.: Наше Завтра, 2021. 228 с.).

В статьях, опубликованных в журнале "Художник и жизнь" за авторством Е. В. Вучетича, обсуждаются инновации в скульптурных технологиях. Е. В. Вучетич выделяет бетон как материал, идеально отражающий современность и подходящий как для монументальных, так и для мелких скульптур. Он также акцентирует внимание на важности сохранения пропорций в масштабных архитектурных и скульптурных проектах. Примером влияния этих практик на советское скульптурное искусство служит работа над проектом "Родина-мать" в Волгограде, которая способствовала росту профессионализма скульпторов.

В своей книге "Из бронзы и гранита" Н. В. Томский повествует: «Личность скульптора, его жизненная позиция и духовный мир, страницы биографии – фундамент, на котором воздвигается произведение искусства»<sup>113</sup>. Данное издание представляет собой сборник, фокусирующийся на исследовании процесса создания памятников в контексте художественного творчества и архитектурного проектирования.

Автобиографические источники, которые были рассмотрены, можно условно разделить на две группы: довоенный и послевоенный период. В первом периоде преобладает политический мотив, а также встречаются биографические очерки и творческие исследования, повествование ведется в первую очередь о станковом жанре. Во втором периоде основное внимание в повествовании уделяется теме подвига на войне и в тылу, важное место занимает монументальная пластика. В послевоенные годы и автобиографии нередко акцентируют внимание на исключительных поступках в тылу и на фронте. Ситуация меняется с середины 60-х годов, когда актуализируется интерес к человеческому микрокосму и область станковизма надолго закрепляется в качестве «подлинного» искусства. Тем не менее в первой и второй категории источников имеются профессиональные замечания и советы, они указываются редко, носят афористический характер, но в задачах рассмотрения художественного языка современной российской скульптуры данный опыт талантливейших мастеров крайне важен<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Томский Н. В. В бронзе и граните. М., 1977. С. 3.

<sup>114</sup> Царинный И. В. Литературные труды отечественных скульпторов XX века // ARTE, 2022. №. 1. С. 114.

Знаковым произведением является труд А. С. Голубкиной под названием «Несколько слов о мастерстве скульптора».<sup>115</sup> Эта книга представляет собой ценный источник информации, пропитанный уникальным стилем изложения. Автор дает наставления по техническим и ремесленным аспектам, подкрепленные анализом примеров и собственными рассуждениями.

Изучая труды в области художественного и литературного наследия скульптуры, выделим и рассмотрим наиболее подробно фигуру В. Н. Домогацкого<sup>116</sup>. Среди последователей этого выдающегося скульптора можно выделить Л. Е. Кербеля, В. Е. Цигалю и Д. Ю. Митлянского. С начала XX века фигура Владимира Николаевича занимала важное место в истории скульптуры и продолжает оставаться актуальной по сей день. Неопубликованность его трудов обусловлена интенсивной творческой деятельностью и сложными личными обстоятельствами. Поэтому ценность его вклада известна лишь ограниченному кругу специалистов. Популяризировал тезисы скульптора профессор В. С. Турчин.

Важно, что В. Н. Домогацкий испытывал несомненное тяготение к теоретической направленности и практической значимости трудов. Так, магистральными исследованиями стали: «Теория материала. Взаимодействие материала с формой», «Материалы скульптуры. Цвет в скульптуре», «Фактура и метод ее исследования», «Фотографирование скульптуры», «Скульптура в музее»<sup>117</sup>.

Интерес к научным поискам был вызван внутренними стремлениями и исследовательскими потенциями скульптора, которые ложились на практический опыт. «Приблизительно с 1920 года сначала в связи с художественно-педагогической работой... а потом и в стенах ГАХН (Государственной академии художественных наук, с 1921г.) мне пришлось серьезно заняться вопросом теории и истории скульптуры. К этому меня привлекло личное расположение к научной работе, так и условия времени, не дававшие возможности использовать все энергию

---

<sup>115</sup> А. С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников / сост. Н. А. Корович. М., 1983. 424 с.

<sup>116</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 5.

<sup>117</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. 368 с.

на художественную работу»<sup>118</sup>. В своих исследованиях В. Н. Домогацкий проводит детальный анализ свойств и возможностей скульптурного материала и подчеркивает его взаимозависимость с формой как таковой. Также он подчеркивает значение цвета для усиления пластических свойств произведения. Ценными являются его замечаний относительно художественной и механической техники обработки и использования фактуры.

Интерес к изучению методов экспонирования и фотографирования малоизвестных скульптур становится все более актуальным. Особое значение в данном вопросе приобретает профессионализм исследователя Владимира Николаевича, который в свое время работал в отделе скульптуры Государственной Третьяковской Галереи и участвовал в процессе переэкспозиции под руководством И. Э. Грабаря.

Незавершенность многих исследований в области скульптуры связана с революционными событиями, остановившими развитие художественной траектории движения, которая только набирала обороты. При этом В. Н. Домогацкий участвовал в процессе формирования новой, советской, скульптурной традиции. Своим теоретическим наследием В. Н. Домогацкий вовлечен в становление советского искусствоведения, постулируя ключевые позиции. «Складываются и формируются... ставятся актуальнейшие проблемы, новые эстетические принципы и методология... Авторитет его как художника-теоретика, имеющего возможность черпать из «фонда собственной практики», человека культурного... изнутри разбирающегося во всех тонкостях теории и практики скульптурного дела, среди ученых был велик»<sup>119</sup>.

«Теория – не путь искания художника», – говорит скульптор Домогацкий, «не сборник рецептов, не «подарок молодым художникам», читая, каждый может узнать, как изготовить то или иное художественное блюдо»<sup>120</sup>. Сфера искусства включает в себя различные аспекты, среди которых особое место занимает

---

<sup>118</sup> Архив ГТГ. Ф.12 (В. Н. Домогацкого), ед.хр. 35. Л.23 (опубликовано в В. Н. Домогацкий. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. 1984 г.).

<sup>119</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. С.6.

<sup>120</sup> Там же, с. 103.

понимание скульптуры как элемента существования. Сущностью является художественный образ, который порождает творческое вдохновение и повышает уровень мастерства, возводит в степень искусства.

Завершая наш обзор, отметим, что особенные биографии, истории «по ту сторону» официального искусства формируются фигурами художников-нонконформистов. Например, в своей книге "Говорит Неизвестный" Э. И. Неизвестный детально рассказывает о выставке в Манеже (1962), взаимоотношениях с Н. С. Хрущевым и властью, а также о заказах и интригах, происходящих в мире художников.<sup>121</sup> Это относит издание к ряду художественно-публицистических произведений. А. И. Рукавишников в 2022 году издает «*РУКА*Водство по рукоприкладству» – сборник дневниковых записей о времени, творчестве, взаимоотношениях с коллегами и друзьями<sup>122</sup>.

В нашей проблематике также достойны внимания медиаресурсы. В серии передач под названием "Воображаемый музей Михаила Шемякина", созданной М. М. Шемякиным на телеканале "Культура" в 2002 году, представлены видеолекции, которые предлагают стилистический и художественный обзор произведений по различным тематикам, таким как "Гримаса в искусстве", "Стул в искусстве", "Лестница в искусстве" и другие.

В настоящее время интервью как жанр приобретает все большую популярность и становится новым источником информации. Особенно ценными являются беседы с такими выдающимися личностями, как А. И. Рукавишников<sup>123</sup>, М. В. Переяславец<sup>124</sup>, М. В. Дронов<sup>125</sup>, Д. Б. Намдаков<sup>126</sup>, А. А. Миронов<sup>127</sup>,

<sup>121</sup> Неизвестный Э. И. Говорит Неизвестный. М., 1984.174, [1] с.

<sup>122</sup> Рукавишников А. И. *РУКА*Водство по рукоприкладству. М., 2022. 248 с.

<sup>123</sup> Личное время. Александр Рукавишников // Александр Рукавишников : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDrlSSvwXcQ> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>124</sup> Народный художник РФ Михаил Переяславец // Студия Грекова : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=k7\\_mFiy0Lek](https://www.youtube.com/watch?v=k7_mFiy0Lek) (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>125</sup> Портреты московских скульпторов. Михаил Дронов. Реплики // OMS.RU. Vimeo : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://vimeo.com/559316894> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>126</sup> Даши Намдаков: скульптор, художник, ювелир // Образование для всех : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QeNCLdMrMpk> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>127</sup> Интервью: скульптор Александр Миронов // GG : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ahktNBHeVJU&t=232s> (дата обращения: 01.11.2023).

А. В. Цигаль<sup>128</sup>. Часто в ходе этих бесед обсуждаются самые разные проблемы: особенности цвета, фактуры, процессов творческого поиска, работы над образом, экспонирования и фотографирования произведений искусства<sup>129</sup>.

Анализируя мысли и переживания скульпторов, мы погружаемся в мир, где жизнь и ремесло соединены. Многие авторы осмысливают свой творческий путь, пытаются дать аналитическую оценку культурным процессам в стране.

Изучение и анализ литературного наследия скульпторов выявляет его глубокую неоднородность, в то же время подчеркивает его ценность для академических разработок. Не все литературные произведения получили должное внимание и известность, что указывает на необходимость более глубокого рассмотрения и детализации наследия каждого отдельного художника. Слова служат не просто продолжением художественного поиска, но и открывают новые горизонты для выражения идей. Литературные произведения, будь то мемуары или автобиографии, оживляют прошлое, давая нам возможность ощутить эмоционально-образный мир творца. В то же время теоретические работы и высказывания обладают не только теоретическим, но и практическим значением, ведь они отражают опыт, накопленный в процессе формирования художественной традиции в России.

Как видим из представленного выше, далеко не полного обзора публикаций скульпторов XX и начала XXI века, проблемы художественного языка в станковой пластике совсем не обязательно были в центре внимания, но, тем не менее, публикации художников-практиков несут многослойную бесценную информацию, важную для современных исследований.

<sup>128</sup> Скульптор с большим сердцем. Александр Цигаль // Радио Свобода : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=d-g\\_2ННКСvg](https://www.youtube.com/watch?v=d-g_2ННКСvg) (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>129</sup> Воображаемый музей Михаила Шемякина. Цикл лекций. Забинтованная фигура в искусстве // Центр Михаила Шемякина : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zNeUmxPXTdQ&list=PLzsH9hmaH0yxhbk863beWMdRafUd8s8B0> (дата обращения: 01.11.2023); Воображаемый музей Михаила Шемякина. Цикл лекций. Образ смерти в искусстве // Центр Михаила Шемякина : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UL692WG8C4U&list=PLzsH9hmaH0yxhbk863beWMdRafUd8s8B0&index=4> (дата обращения: 01.11.2023).

## 1.2 Российское и зарубежное искусствознание о художественном языке скульптуры

Художественный язык – средство знакового выражения содержательной части произведения, его «ткань», почерк автора. Проблема языка скульптуры опосредованно освещается в учебниках по композиции, скульптурных учебниках и различных литературных трудах самих скульпторов. Более распространена ситуация, когда о художественном языке говорят в контексте истории искусств как о наборе приемов, рассматривая произведения отдельных мастеров, школ и направлений.

Как общие труды, важные для всех видов визуального искусства отметим работы, посвящённые изобразительной композиции в целом. Среди наиболее известных – учебники К. Т. Дагльдяна, О. Л. Голубевой, Г. Т. Горощенко, Н. М. Сокольниковой, Р. В. Паранюшкина, И. И. Иттена, О. В. Чернышева, В. Б. Устина, Е. В. Шорохова. Составляющие композиции, обозначенные в этих источниках, представлены в общих, универсальных, категориях. Собственно скульптурные учебники представляют собой ремесленные пособия в области техники лепки (создание каркасов, анатомические справочники, особенности построения скульптурного рельефа и т.д.). Они дают первоначальные сведения о скульптуре как виде изобразительного искусства, ее жанрах, материалах и оборудовании, необходимом для работы. Важнейшими источниками являются: «Лепка» Э. Лантери (переизд. 2006), «Лепка фигуры» и «Лепка головы» В. Н. Соколова (1962), «Лепка» М. Н. Писаревского (1962), «Несколько слов о ремесле скульптора» А. С. Голубкиной (1923), более редкие издания К. Бараски «Трактат по скульптуре» (пер. с румынского, 1964), «Скульптура» И. В. Крестовского (1960). Из новых изданий можно выделить изданную в США «Анатомию для скульпторов» У. Заринса и С. Кондратса (2014), восполняющую потребность в структурном, конструктивном, мышлении для скульпторов в области анатомии, а также популярное «Моделирование фигуры человека. Анатомический справочник скульптора» М. Мальстрома и Б. Лукесси (Белоруссия,



пер. с итал., 2003), являющееся пошаговой инструкцией по созданию анатомического этюда.

На рубеже XX–XXI веков принципиально новых методических пособий или учебников по скульптуре написано не было. Это можно объяснить тем, что фигуративная пластика в ремесленной, технической, составляющей по сути своей не менялась, не менялась анатомия, а некоторые актуальные формы пластики зачастую не требуют многолетней профессиональной подготовки и даже не фигуративны. При этом область художественного языка скульптуры лежит далеко за пределами ремесла, этот уровень понимания физической формы пластики остается вне теоретического внимания многих профессионалов.

В советской периодике с 1973 года по 1980-й в издательстве «Советский художник» выходил сборник научно-популярных статей «Советская скульптура». Издание актуализировало вопросы теории и практики, хронологию событий, художественную хронику, осмысляло зарубежный опыт. Именно в этом уникальном собрании статей опубликованы знаковые труды В. С. Турчина. «Композиция круглой скульптуры»<sup>130</sup> (1968), «Внутреннее пространство скульптуры»<sup>131</sup> (1971), «Цвет в скульптуре»<sup>132</sup> (1973), «Импрессионизм в скульптуре»<sup>133</sup> (1976). Эти и многие другие темы анализировались Валерием Стефановичем в сборниках «Скульптура» и на страницах журнала «Творчество». Область его исследований не ограничивалась только скульптурой, однако его внимательный анализ скульптурных тенденций советской пластики утвердил важность исследований скульптуры в диахронном подходе.

До 1991 года в серии изданий «Мастера советского искусства» и «Советский художник» выходили монографии и сборники, обобщающие многолетний труд исследователей. К значимым работам в области теории скульптуры можно отнести: «Скульптура и пространство» Н. И. Поляковой<sup>134</sup> (1982), «Монументы и города»

<sup>130</sup> Турчин В. С. Композиция круглой скульптуры // Творчество. 1968. № 9. С. 14–18.

<sup>131</sup> Турчин В. С. Внутреннее пространство скульптуры // Творчество. 1971. № 5. С. 12–14.

<sup>132</sup> Турчин В. С. Цвет в скульптуре // Творчество. 1973. № 11. С. 15–19.

<sup>133</sup> Турчин В. С. Импрессионизм в скульптуре. М., 1977. С. 149–162.

<sup>134</sup> Полякова Н. И. Скульптура и пространство : проблема соотношения объема и пространственной среды. М., 1982. 199 с.

В. С. Турчина<sup>135</sup> (1982), «О советской скульптуре 1960–1980 гг.» И. Е. Светлова<sup>136</sup> (1984), «Лик живой природы» В. А. Тихановой<sup>137</sup> (1990). Альбомы мастеров обычно предварялись исследовательскими статьями о жизни и принципах художественного поиска, самыми популярными стали книги-альбомы о творчестве А. Арутюняна, Э. Амашукели, М. Манизера, И. Шадра и др.

В настоящее время востребованными периодическими изданиями являются профессиональные журналы для публикации научных исследований. Это научно-практические журналы «Искусство», «Художник», «Юный художник», «Художественный совет», «Русское искусство», «Диалог искусств (ДИ)», «Декоративное искусство стран СНГ», «Третьяковская галерея», «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока», «Наследие», «Art Magazine», «The Artnewspaper».

Труды и интервью многих исследователей посвящены теме творческого наследия скульпторов. Среди них: К. Г. Абрамов, Ю. Л. Алянский, И. А. Башинская, П. Е. Бельский, Е. В. Карпова, О. В. Калугина, А. О. Котламанов, О. А. Кривдина, Н. В. Логдачева, Л. В. Марц, Е. С. Медкова, М. В. Москалюк, О. В. Романова, И. Н. Седова, М. Б. Стекольников, В. С. Турчин, Е. С. Хмельницкая, А. К. Якимович.

Выше представлен общий обзор связанных с искусством скульптуры публикаций. Далее более подробно охарактеризуем последние публикации и издания в области художественного языка. Прежде всего, отметим, на наш взгляд значимое, издание «Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы»<sup>138</sup> (2018). В исследовании, объединяющем усилия многих ученых, глубоко изучается эволюция скульптуры в период с двадцатого по двадцать первый век, рассматриваются множество аспектов истории отечественного и мирового искусства скульптуры: развитие пластического языка, анализ произведений

<sup>135</sup> Турчин В. С. Монумены и города : взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982. 159 с.

<sup>136</sup> Светлов И. Е. О советской скульптуре, 1960–1980 : очерки. М., 1984. 247 с.

<sup>137</sup> Тиханова В. А. Лик живой природы. М., 1990. 238 с.

<sup>138</sup> Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография. М., 2017. 631 с.

великих мастеров, новые подходы к формированию художественных образов, использование современных материалов и технологий, применение скульптурных объектов в современности, проблемы выставочной деятельности и научного анализа скульптуры.

Еще одним заметным изданием стали материалы Международной конференции 2006 года, прошедшей в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств при поддержке Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, – «Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера» (2010). Это первое российское коллективное исследование, посвященное развитию пластики в XX веке. Важнейшая для нашего исследования область художественного языка скульптуры и теории композиции магистральной в этих изданиях не является, но достаточно регулярно затрагивается в кругу разнообразной проблематики.

В западноевропейском и американском искусствознании активно исследуются и догматизируются актуальные практики в скульптуре. Скульптуры советской или российской у западноевропейских исследователей в актуальной повестке не существует<sup>139</sup>. Следует отметить, что границы понятий скульптура, объект и инсталляция в западном искусствознании размыты. Любой пространственный объект может именоваться скульптурой.

Отметим современные переводные уникальные книги издания Музея современного искусства «Гараж» и «AD Marginem». Книга Л. Стайнберга «Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века»<sup>140</sup> (2021, впервые опубликовано на англ. языке в 1972 г.) является сборником статей об искусстве XX века, поднимающим проблему критериев оценки художественных произведений, вынесенную на повестку дня модернизмом. Книга показывает, какими эти критерии могли бы быть. Интересна также книга «Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство» О. Уорда<sup>141</sup> (2017) – труд, знакомящий

<sup>139</sup> В двухтомном издании “Sculpture” издательства TASCHEN, которое охватывает историю развития скульптуры с Античности до современности (перв. изд. 1986 г.), нет упоминаний о российской, советской или даже славянской скульптуре. Отметим, что примеров из стран Азии и Африке в издании тоже нет.

<sup>140</sup> Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / пер. с англ. М., 2021. 424 с.

<sup>141</sup> Уорд О. Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство. М., 2017. 176 с.

читателя и зрителя с современными арт-практиками, к которым относят и скульптуру. Но от поставленной нами проблематики художественного языка традиционной станковой скульптуры указанные издания достаточно далеки.

В ряду англоязычных изданий, так или иначе затрагивающих проблемы языка скульптуры, выделим следующие работы. Одна из них – «Теории и документы современного искусства: антология текстов художников» К. Стайлс и П. Селц (Stiles K., Seiz P. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1998)<sup>142</sup> – представляет собой собрание сочинений и высказываний художников, сборник афоризмов и ключевых трудов, манифестирующих и поясняющих современное искусство. Это первоисточники текстов мастеров актуального искусства. Другая работа – «Как читать современное искусство» М. Уилсон (Wilson M. *How to Read Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2013)<sup>143</sup> – объемное исследование современного искусствознания, автор которого обзревает тенденции и деятельность более 170 зарубежных исследователей и кураторов в области актуальных практик.

Значимым изданием можно считать труд «Современная скульптура» Д. Вуда и Дж. Келли (*Contemporary sculpture/Artist's writings and interviews* by Jon Wood and Julia Kely)<sup>144</sup>. В нем собраны произведения, тексты, интервью и эссе художников Европы и Америки с 1990 года по настоящее время, проиллюстрированы процессы создания произведений, освещаются экспозиционные процессы, отдельное место отведено ряду вопросов, посвященным выставочным площадкам и процессам медиума<sup>145</sup> (как средству коммуникации). В современном европейском и американском искусствоведении внимание исследователей сосредоточено на концептуальных основах, биографических событиях и мировоззрении художников, на актуальной повестке.

<sup>142</sup> Stiles K., Seiz P. *Theories and documents of contemporary art : a sourcebook of artists' writings*. – 2 ed., rev. a. expanded. Berkeley, Calif. ; London : Univ. of California press, cop. 2012. P. 1141.

<sup>143</sup> Wilson M. *How to Read Contemporary Art*. London: Thames & Hudson. 2013. P. 400.

<sup>144</sup> Wood J., Kelly J. *Contemporary sculpture/Artist's writings and interviews*. Hatje Cantz. 2020. P. 296.

<sup>145</sup> Термин, заимствованный в западной литературе; в актуальных практиках изобразительного искусства под термином «медиум» понимается как коммуникация художник/куратор/зритель, так и материалы и техники, используемые художником для создания произведения искусства. Это могут быть как традиционные, так и нетрадиционные материалы.

Книга Р. Краусс «Пассажи из современной скульптуры» (Rosalind E. Krauss “Passages in Modern Sculpture”) изучает основные работы европейских и американских скульпторов со времен Родена в свете различных подходов к проблемам скульптуры, выстраивает логическую связь от фигуративной пластики XIX века к концептуальным экспериментам современности.

Отметим авторов учебных пособий на английском языке по скульптуре и моделированию: П. Рубино (Piter Rubino), Джек К. Рич (Jack C. Rich), Г. Маллинс (Garth Mullins). В зарубежной периодике присутствует ряд авторитетных европейских и американских периодических изданий: «Frieze», «Blend», «Elephant», «Juxtapoz», «Idomenee», «Art in America», «Artforum», «Acne Paper», «Exit», «01 Magazine».

Таким образом, можно сделать вывод, что русское и зарубежное искусствоведение идет параллельными путями. При этом в российской науке присутствует общемировой опыт скульптурных поисков, интерес же западных исследователей к российским практикам слабее. Это явление нельзя назвать новой тенденцией в силу того факта, что политический контекст всегда влиял на процессы в искусстве. Ввиду сложившейся политической ситуации эта тенденция будет усиливаться. Принято, что российское искусствоведение стремится к поиску смыслов и философскому восприятию явлений. Искусство воспринимается надличностным переживанием художника, материализованным в форме, которую обуславливает контекст. Западноевропейское – во главу угла ставит концептуальное решение, личность творца, актуальную повестку, «дух времени». Зачастую перманентные проблемы выходят на первый план, создавая актуальную повестку во всей культуре, затмевая сложные глубинные процессы искусства.

### **1.3. Художественный язык как основа художественного образа в скульптуре**

**Специфика станковизма в скульптуре.** В дифференциации понятий *станковая, монументальная, монументально-декоративная* (скульптура) кроется

специфичность художественно-выразительных средств. Если не учитывать особенности художественных приемов, присущих разным видам скульптуры, может возникнуть неправильное восприятие пластического образа. Например, некорректно активное использование цвета в мемориальной или монументальной пластике, так же, как и излишнее применение стилизации или гротеска, негативно скажется на художественных качествах произведения. Отсюда вытекают такие острые проблемы, как, например, станковизм и стаффажность современной монументальной скульптуры в России, а цель которой, в отличие от других видов скульптуры, – «создание духовной наполненности жизни общества»<sup>146</sup>. Для понимания места и роли станковизма в современной российской скульптуре обратимся к сравнению его с другими видами.

Монументальная скульптура (от лат. *moneo* – напоминаю, *monumentum* – воспоминание) – памятник, произведение искусства, созданное для увековечивания памяти о каком-либо историческом событии и потому рассчитанное на длительное время; отсюда второе значение слова – особенно прочный, долговечный. Как правило, такими свойствами в наибольшей степени обладает архитектура. Поэтому существует и другое значение слова монументальный – «архитектурный или связанный с архитектурой (монументальная роспись, монументальная скульптура, но монументальность (значительность, величественность формы и содержания) может быть присуща любому произведению, не связанному с архитектурой»<sup>147</sup>. Советские исследователи (В. С. Турчин, М. Н. Яблонская) верно замечают, что рождение различных форм монументов связано со специфической концентрацией политических и государственных идей в обществе. «Эпоха древней Греции и Рима дает первые примеры такого социально-значимого понимания монумента. Традиция же создания монументов, на которую опирается современность, начинается для западной Европы только со времени итальянского Ренессанса, а для России с XVIII века. Значительный вклад в эту традицию внесло, что следует

<sup>146</sup> Проблемы и тенденции советского станкового искусства: сб. ст. М., 1986. С. 9.

<sup>147</sup> Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб., 1993. С.142

отметить специально, XIX столетие»<sup>148</sup>. Таким образом, монументальная скульптура городов – вне времени, она не отражает сиюминутных интонаций, она «проводник» сквозь века, память человечества. Поэтому любые формы квазимонументальности губительны для культуры.

Декоративная скульптура (от лат. *decorare* – украшать, прославлять) – произведение искусства, результатом которого стало творческое осмысление художником связи его произведения с культурно-исторической и предметно-пространственной средой, для которой оно предназначается. В этом случае произведение задумывается и выполняется как часть более широкого композиционного целого (архитектурного ансамбля или декорируемой поверхности), что отражается и на его собственной форме: она становится декоративной через показ своих внешних композиционных связей. Для достижения этой цели художником используется определённый способ (синекдоха), средства (стилизация, орнаментализация) и приемы (иносказание в широком смысле)<sup>149</sup>. Это ограничивает изобразительные возможности декоративных форм, что компенсируется в их ансамблевом звучании. Декоративное искусство создает и свои собственные специфические формы, в крайнем выражении – это орнамент. Декоративность как качество произведения может присутствовать и в станковой пластике. Обладая свойством декоративности, монументальная пластика становится монументально-декоративной. «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву. Скульптура есть цветение архитектуры; она является как бы архитектурой объемов, а архитектура объемов – это геометрия, мера, точность и логика», – говорил Бурдель.<sup>150</sup>

Отметив основные свойства монументальной и декоративной скульптуры, остановимся более подробно на станковой скульптуре, главном объекте нашего исследования, для которого политическая и материальная конъюнктура, желания заказчика и другие факторы важны в значительно меньшей степени. Станковая скульптура, в отличие от декоративного и монументально-декоративного вида, не

<sup>148</sup> Турчин В. С. Монументы и города. М., 1982. С.4

<sup>149</sup> Там же. С. 66

<sup>150</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. III. Москва, 1934. С. 699.

связана с конкретным местом, средой, утилитарной функцией или декорированной поверхностью. Такая скульптура камерна, универсальна. Зачастую она выполняется художником в мастерской, на *станке* (отсюда название), и может переноситься с места на место, выставляться в различных залах, продаваться и т.п. Рождение станковой скульптуры происходит в эпоху Ренессанса с развитием светского искусства, когда художники стали получать большое количество заказов от частных лиц, стали формироваться личные коллекции. В станковой пластике наиболее выразительным и важным становится уникальная манера мастера. Именно в станковой пластике существует простор для эксперимента в области композиции/сочинительства.

Станковая скульптура – прямая речь автора, его художественное слово, самое непосредственное его выражение. В станковой и декоративной скульптуре возможны любые эксперименты и находки. В связи с этим наиболее полно и наглядно можно проследить общие художественные тенденции и характерные приемы времени. Еще одно важное отличие: станковая пластика говорит со зрителем, обращаясь к индивидуальности, к личности. Станковое произведение, по мнению В. Прокофьева, «целый мир готово принести человеку, сделать предметом его личного... переживания»<sup>151</sup>. Оно склонно к развитию индивидуального в ущерб общему. Оно стремится найти во внутреннем мире человека Космос, движется от универсального к индивидуальному, интимному, от макромира к микромиру. Монументальное, напротив, соотносит «маленького» человека с масштабами истории, пространства и времени. Выводит личное «я» за пределы. Монументальное стремится к имперсональному, вечному, незыблемому, личность стирается.

Французский режиссер Жан Ренуар тонко охарактеризовал с этих позиций фигуру «писца» («Сидящий писец Каи», 2620–2350 гг. до н. э., крашеный известняк, Лувр). «Египетский «писец» пишет не экстренное послание при определенных исторических обстоятельствах. Он пишет все письма, всех писцов

---

<sup>151</sup> Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении : Классическое и романтическое искусство. На переломе от нового к новейшему времени. М., 1985. С. 252–259.



Египта, и пишет их, имея за плечами опыт всей своей жизни, вместе с наследственностью, с климатом берегов Нила, своим представлением о божестве и множестве других элементов, сопряженных во всяком живом существе».<sup>152</sup>

Можно утверждать, что эти принципы развития формы, безусловно, необходимы, они дополняют друг друга и сосуществуют. Эпохи и социальные формации позиционировали то один, то другой вид пластики в качестве важнейшего.

Анализировать произведения станковой скульптуры можно на нескольких уровнях. Во-первых, на уровне отдельного произведения, его особенностей, приемов, на уровне одной художественной индивидуальности. Во-вторых, на уровне течений, направлений, групп. И в-третьих, контекстуально, на уровне широких многосложных понятий мировоззрения и культуры данного времени.

Область станковизма выбрана в качестве материала исследования в силу своих уникальных качеств художественного языка скульптуры. Станковый язык свободен от формальностей, наиболее ярко представляет естественность творческого высказывания, а именно: независимость формообразования, широкий диапазон в выборе материала и синтезе материалов, приемы полихромии, сложность ритмических конструкций, фактурных характеристик, методов инкрустации и графических приемов.

Состояние станковой скульптуры 1990–2010-х годов характеризуется постоянным «отставанием» критического осмысления от самой практики. Это признак динамичности развития современного художественного процесса и его перенасыщенности. На экспозиционных площадках крупных собраний российской станковой пластики (в Государственном Русском музее, в Государственной Третьяковской галерее) постоянно проходят персональные и тематические выставки, составленные в соответствии с концепциями научных сотрудников музеев, ставящие целью систематизировать и осмыслить скульптурный опыт XX–XXI веков. Так, в период с 1995 по 2022 год, в Государственном Русском музее прошли более 110 выставок (с выходом каталога), посвященных исключительно

---

<sup>152</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № № 4–11.

станковому жанру, среди них «Русская скульптура в дереве. XX век» (2001)<sup>153</sup>, «Эскиз. Этюд. Модель» (2012), «Бумажная скульптура» (2013)<sup>154 155</sup>, «Рельеф в России. XVIII–XXI века» (2013), «Скульптура в камне XX–XXI века» (2015)<sup>156</sup>, «Дронов и Корнеев. Лучшее» (2015)<sup>157</sup>, «Пластическая масса» (2018)<sup>158</sup>, «Шаг к бронзе частных коллекционеров» (2018)<sup>159</sup>, «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (2020)<sup>160</sup>. В залах Государственной Третьяковской галереи проходили выставки «Скульптор Михаил Дронов» (2016)<sup>161</sup>, «Пять измерений» (2017)<sup>162</sup>, «Скульптор Александр Рукавишников» (2020)<sup>163</sup>.

Эти проекты демонстрируют многоплановость явления, многообразие идей и устремлений. Регулярно организуются мероприятия, представляющие различные регионы, требующие быстрой реакции, а также изучения и определения текущих направлений.

В современной станковой скульптуре отмечается наличие поколенческого фактора. Это явление разнообразно в своих проявлениях и представляет исследовательский интерес и немалый объем материала именно в связи с наслоением поколений. Активно работает поколение мастеров советской пластики (родившиеся в 1960–1980-е) и единовременно в творческий процесс вливаются

<sup>153</sup> Русская скульптура в дереве. XX век / Из собрания Государственного Русского музея. СПб., 2001. 176 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 8).

<sup>154</sup> Бумажная скульптура / Государственный Русский музей. СПб., 2012. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 338).

<sup>155</sup> Бумажная скульптура : [каталог] / Русский музей. СПб., 2013. 125 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 410).

<sup>156</sup> Скульптура в камне : [каталог] / Русский музей. СПб., 2015. 96 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 448).

<sup>157</sup> Дронов и Корнеев : [каталог] / Русский музей. СПб., 2015. 120 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 449).

<sup>158</sup> Пластическая масса. Русская скульптура второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2018. 96 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 533).

<sup>159</sup> Шаг к бронзе частных коллекционеров / Гос. Русский музей. СПб., 2008. 136 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 218).

<sup>160</sup> Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве / авт. статей А. Боровский, А. Карлова, М. Салтанова ; Государственный Русский музей. СПб., 2020. 120 с.

<sup>161</sup> Скульптор Михаил Дронов. Издание к выставке 2 июня 2016 – 11 сентября 2016, Государственная Третьяковская галерея / авт. ст. Л. В. Марц, А. К. Якимович. М., 2016. 144 с.

<sup>162</sup> Пять измерений. Каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея. М., 2017. 128 с.

<sup>163</sup> РУКАВ. Скульптор Александр Рукавишников. Издание к выставке. Новая Третьяковка; 10, 27 февраля – 26 апреля 2020. М., 2020. 140 с.

новые скульпторы (с конца 1980-х по конец 1990-х) со своей стилевой, идейно-художественной линией.

Старшее поколение скульпторов характеризует сравнительная цельность социального, стилевого и биографического векторов, определенная система взглядов на визуальность, для некоторых мастеров – консервативность в приемах выражения. Поколение миллениалов (1990-х годов рождения) руководствуется принципами эклектичности, концептуализированности, по выражению А. Боровского – «... действует уже на уровне авторской стратегии... в формате отдельного произведения»<sup>164</sup>. Молодые авторы мыслят сериями, целостными коллекциями, отдельными выставками.

Рассматривая теорию формообразования в изобразительном искусстве, профессор В. Г. Власов пишет: «Основой научного мышления является системный подход... для системного подхода характерны: рассмотрение объекта в качестве целостной (завершенной) системы элементов, закономерно связанных между собой; выявление элементов, необходимых и достаточных для функционирования данной системы; и изучение каждого элемента, его внутренней структуры и функций с учетом его особого места в системе целого и способа связей с другими элементами данной системы».<sup>165</sup>

Язык скульптуры – система взаимосвязанных формальных элементов, при этом справедливо их рассмотрение как самоценных единиц, так и в связи друг с другом, так как эти элементы создают художественный язык, его средства выразительности. «...Исследуя композицию одного произведения искусства, следует исходить не только из более крупной системы, в которую входит искомая (творческий метод художника, определяемый стилем эпохи и т.д.), но и рассматривать эти структурные связи в историко-культурной динамике», – заключает В. Г. Власов<sup>166</sup>.

При изучении элементов художественного языка, анализе практических аспектов обязательным условием становится понимание «целостной картины

---

<sup>164</sup> Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве. СПб., 2020. 120 с.

<sup>165</sup> Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник. СПб., 2017. 264. С.7.

<sup>166</sup> Там же, с. 9.

мира», ведь приемы не существуют абстрагированно от содержания. Содержание диктует диапазон приемов художественного языка, они органично оформляют идею, создают художественный образ. Можно считать, что содержание определяет форму воплощения.

В процессе художественного анализа расчленяются тесно спаянные формальные элементы – силуэт, приемы полихромии, фактура, материал, и др. В. Н. Домогацкий считал: «Теория может дать одну только схему, в этом ее и цель. Но передача этой схемы еще не создаст произведения искусства. Наряду с этой схемой, не надо забывать, существует и другое явление, как все явления жизни и искусства, тоже закономерное (хотя научно и не исследованное). Это необходимое отступление от этой голой схемы, возводящее ее в степень искусства»<sup>167</sup>.

Под художественным языком можно понимать не только описательную часть произведения скульптуры, но и комплекс знаний о материалах, их свойствах. Систематизируя их, проводя сравнительный анализ, можно вскрыть закономерность явлений, осознать технику материала и его свойство как активный фактор в синтезе художественного образа.

Проблема языка скульптуры, теории формы – одна из наименее разработанных в исследовательской литературе. Часто анализ произведения ограничивается описанием, что закрепилось со времени «Эстетики» Э. Меймана (1920, последнее переиздание 2008). Этапной работой для искусствознания является «Проблема формы в изобразительном искусстве» А. Гильдебранда (1914), но в ней язык скульптуры обходится стороной, несмотря на первостепенность в русле общей проблематики. Автор ограничивается несколькими замечаниями относительно взаимодействия формы, не анализируя сущности техники и материала; выведение формы из материала – «грубое смешение цели со средством».<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 103.

<sup>168</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / пер. Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского; вступ.ст. А.С. Котлярова. М., 2011. С.11.

**Материал.** В скульптуре материал рассматривается как материя, подлежащая творческой обработке, с определенной совокупностью эстетических и структурных свойств. Каждое произведение скульптуры – это обработанный материал, обладающий цветом, фактурой, качествами поверхности. Невозможно изолировать элемент языка от формы. В. Н. Домогацкий активно исследовал проблему материала в скульптуре в своих теоретических эссе, доказывая тезис: «путь от формы к материалу и от материала к форме тогда закономерен, когда, в первом случае, художник выбирает тот материал, который по содержанию своему будет наилучшим выразителем, и во втором, – когда исходя из особенностей этого материала он найдет адекватную ему новую форму».<sup>169</sup>

Каждый материал – это комплекс конструктивных и художественных возможностей, эмоционально-чувственных реакций, осязательных впечатлений. Сам материал имеет ассоциативное воздействие, ритм внутренней структуры и семиотику. Это особенно заметно в деревянной и каменной скульптуре. Например, в поле станковой абстрактной скульптуры, материал – первостепенное средство эмоциональной и пластической образности. Качества материала соотносятся со значимостью сюжета. Так, фарфору не свойственна монументальность, это изысканный, «звонкий» и камерный материал, а карикатуры, шаржи в граните или бетоне не эстетичны.

Художественная ценность самого материала выражается богатством средств его выразительности. При этом сам материал никогда до конца преодолён быть не может. Остается его непреодоленная часть, что и воспринимается как данный материал.

Излишнее же «преодоление» материала, навязывание ему чуждой пластической и стилистической логики ослабляет выразительность произведения. Соппротивление материала определенным образом воздействует на восприятие, а именно – вызывает тактильное ощущение. При воспроизведении одного и того же скульптурного произведения в различных материалах можно заметить, что только в одном случае будет достигнута максимальная пластическая выразительность –

---

<sup>169</sup>Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 109.

именно та, что звучит в унисон художественному образу. В качестве примера из практики российских скульпторов можно обратиться к поискам наибольшей выразительности в творчестве М. М. Антакольского. Так, с идентичной моделировкой были исполнены в бронзе и мраморе «Иван Грозный» (1875), «Христос перед судом народа» (1876), «Христианская мученица (Не от мира сего)» (1887), в фаянсе и бронзе «Ярослав Мудрый» (1889). Это свидетельство поиска наиболее эффектного звучания, яркой выразительности материала. «Одна из наиболее сложных задач скульптурной пластики – воплощение в мраморе или бронзе высокой духовной, нравственной красоты»<sup>170</sup>. Каждая из идентичных моделей в разных материалах производит ярко выраженное звучание материала, интонации и образ.

Форма, получившая художественную «аранжировку» скульптором, становится неразделимой с содержанием. Подтверждение этого тезиса находим у профессора В. Н. Домогацкого: «В периоды упадка формы наблюдается полное безразличие к содержанию материала как средству выражения формы. Впечатления от оформления материала представляют эмоциональные впечатления художественного порядка»<sup>171</sup>.

**Стилизация.** Стилизацией в скульптуре считают прием художественного переосмысления объекта/образа; это пластическая имитация стиля, характерного для какого-либо автора, течения, народности, эпохи или конкретной культуры.

Стилизация обостряет главное и характерное, отсекая второстепенное и несущественное. Этот подход к решению композиции основан на способе, отличном от реалистического в интерпретации и осмысливании окружающего мира. Крайним проявлением стилизации считается орнамент, в своем пределе форма становится знаком или «*иероглифом*» (термин А. И. Рукавишниковой). Стилизация создает не совершенное владение набором средств и приемов, а понимание характера и «духа» используемых изобразительных средств, способность по-своему интерпретировать окружающий мир. Происходит

---

<sup>170</sup> Кузнецова Э. В. М. М. Антакольский: Жизнь и творчество. М., 1989. С. 90.

<sup>171</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 111.

художественное перерождение объекта в художественный символ, применима художественная метафора, «не иллюстрация жизни, а сгущение реальности и стенография чувств»<sup>172</sup>.

Цель стилизации – создание нового образа, имеющего повышенную выразительность и декоративность, стоящего над природой, реальными объектами мира, при этом единственным источником для этого нового является всё та же природа. Средствами стилизации наиболее полно и выразительно решается проблема формы в скульптуре. Поэтому стилизацию можно считать наиболее фундаментальным элементом художественного языка скульптуры, в область которого могут быть включены: полихромия, использование фактур, графических приемов и т.д.

Нужно отметить, что термин «стилизация» принято соотносить с понятием «декоративность». Аналогичным результатом декоративной композиции является творческое осмысление художника, при этом особое внимание уделяется связи его произведения с культурно-исторической, архитектурной или предметно-пространственной средой, где декоративность – средство «включения» объекта в синкретичное, единое пространство, это метод образования пластических связей в композиции комплекса или ансамбля.

Стилизация как средство выразительности актуализируется, когда необходим определенный уровень абстрактности явления, его символичности. Китайский мастер Ци Байши утверждал: «Сходство достигается за пределами сходства». Речь идет о внутренней сути, образе произведения.

**Фактура.** Под этим понятием подразумевается художественно оформленная поверхность материала в скульптуре. Важнейшим аспектом, как и в других составляющих произведения, здесь является факт художественно-формального воздействия воли скульптора. В противном случае фактура будет лишь техническим или физическим свойством поверхности. Скульптор В. Н. Домогацкий утверждал, что в узком смысле фактура – явление

---

<sup>172</sup> Интервью из серии «Палитры» (La Sept-Arte, FR3, Delta Image, Лувр), серия 37, «Плотские гиперболы» Ф. Бэкона, 1985.

соприкосновения художника с материалом, который становится носителем отпечатка индивидуальности.<sup>173</sup>

Скульптура репрезентирует мир художественных образов, созданных не только формой и цветом, но и в первую очередь светом. Свет раскрывает наиболее полно природу изображаемого за счет неотъемлемого элемента восприятия – фактуры. Например, А. С. Голубкина особое значение придавала размещению скульптуры относительно источника света. Она поместила свой горельеф «Пловец» в нише, где свет пронзает живописную лепку, создавая эффект бурлящей волны. А экспозицию своей монографической выставки 1914 года в Музее изящных искусств в Москве (ныне – ГМИИ им. А. С. Пушкина) она составляла в том числе по принципу раскрытия формы и фактуры светом. «Свет в выявлении фактуры имеет первостепенное значение для восприятия пластических объемов. Не маловажно свойство прозрачности, просвечиваемости материала светом, насколько материал его поглощает или отражает»<sup>174</sup>.

Форма и фактура синтезируются в единый художественный образ. «Открытая» фактура со вздыбленным верхним слоем означает неровный слой, который открывает зрителю процесс создания работы. Поверхность живописная, имеющая сильный рельеф, рваные ритмы, контраст впадин и выступов, может выразить борьбу с материей, схватку с пространством и драматизм, недосказанность. Эта фактура способна оживлять, преображать при помощи игры полутонов, что заметно в творчестве П. П. Трубецкого, Н. А. Андреева и А. С. Голубкиной. Родственна этой фактуре постимпрессионистическая зернистая фактура со своим необыкновенным пуантилизмом – форма словно строится из атомов, из частичек (А. Т. Матвеев).

Гладкая, «закрытая» фактура, где свет бликует на поверхности, создаёт ощущение «сделанности», нерукотворности, отчужденности или символичности. Последний фактор широко использовался скульпторами, например, в религиозных

---

<sup>173</sup> Турчин В. С. Импрессионизм в скульптуре. М., 1985. 149 с.

<sup>174</sup> Анциферов А. А. Голубкина, Коненков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. М., 2015. С. 125.



сюжетах. Обработанная таким образом материя, выглядела совершенной в своей законченности, предельно ясной.

**Полихромия.** В свете научных исследований о скульптуре, полихромия представляет собой явление, включающее в себя разнообразие цветовых оттенков материала или декоративного покрытия. Цветовая гамма скульптурного произведения является результатом особого подбора материала. Оттенок скульптуры проявляется в контрасте с окружающей средой, которая подчеркивает его. Скульптура, предшествовавшая европейской классической пластике, была полихромной, благодаря не только цвету материала, но и специальной окраске. Исследователь искусства В. С. Турчин (1941–2015), высказывал мнение о способности цвета трансформировать традиционный материал скульптуры и придавать ему поэтическое воплощение. Потребность в полихромии часто возникает вследствие потребности желая как художника, так и зрителя видеть мифологическое и символическое изображение мира. Это стремление к цвету часто имеет духовно-религиозный или мистический характер. Удивительно, но наибольшее вдохновение и новаторские подходы к использованию цвета среди российских художников-скульпторов находят свое отражение в области станковой скульптуры. Этот сектор является истинной лабораторией для творческих исследований, в то время как в городском пространстве использование разнообразных цветов в скульптуре не так распространено, в отличие от других аспектов художественного творчества.

История станкового творчества связана со свободой автора от технических заданий, архитектурного контекста, бюджета или вкусовых предпочтений заказчиков. Материал в станковой скульптуре не имеет ограничений, и единственные барьеры для художественного выражения – это личностные особенности и талант творца. Современные творцы искусства осознают, что влияние цвета на восприятие объема и пространства в их работах может привести к нарушению гармонии форм. Из-за этого к использованию множества цветов они подходят с особой осторожностью. Это связано с тем, что цвет обладает уникальной способностью эмоционально воздействовать на наблюдателя, создавая

более сильное впечатление, чем другие методы, такие как создание контура, игра текстур или манипуляции со светом и тенью. В связи с этим при анализе цвета необходимо принимать во внимание его выдающуюся роль в художественном выражении, поскольку он выделяется среди прочих элементов композиции своей выразительностью.

**Ритм.** Скульптурное произведение, содержащее ритмический рисунок, гармонизирует, воспринимается точнее и яснее по сравнению с хаотичным построением. Ритм организует форму и чаще всего определяется как регулярное, размеренное движение, ограниченное схемой. Порой композиция являет собой рациональные либо иррациональные соотношения длительностей или элементов композиции, не укладывающихся в строгую схему. Строгий ритмический порядок делает композицию собранной, выразительной.

Аритмия и хаотическое расположение также является художественным приемом выразительности композиции, крайне динамичной, но целостной. Элементы, при кажущейся случайности расположения, упорядочены определенным образом. При этом ритмическому построению могут быть подчинены фактура, графические приемы и полихромия. В одной композиции нередко соединены несколько ритмических рядов, которые могут состоять из разных метрических или метрических и ритмических рядов, где свойства ритмической направленности могут быть разнонаправлены.

Ритм основан на неравномерности элементов и их свойств. Изменение интервалов приводит к ускорению или замедлению ритма. Постепенное увеличение размеров интервалов ведет к зрительному утяжелению формы, напряжению композиции в направлении этого увеличения, и, наоборот, уменьшение – к её облегчению.

**Графические приемы.** Группа графических приемов в скульптуре представляет собой средства выразительности пятен и линий. «Визуальным триггером» выразительности формы является силуэт. Он включает в себе характер и пропорции изображаемого.

Силуэт содержит первичную информацию о форме. Любая композиция воспринимается зрителем в первую очередь в силу характера силуэта. Лишь затем мы можем видеть фактурные характеристики, ритмы, эффекты поверхности, материал и цвет. В связи с этим отметим, что такие известные составляющие композиции, как асимметрия и симметрия, мы включаем в понятие силуэта. Связано это с тем, что симметрия и асимметрия в композиции – формальный признак, в то время как силуэт – более сложное многосоставное понятие, влияющее на художественный образ.

К графическим приемам также относим: точки, линии и надписи. Во многих культурах существуют графические знаки, на которые впоследствии наслаиваются различные семантические модели.

*Точка* – древний элемент декора, известный еще со времён палеолита. Она была символом центра, источника жизни, где она начинается и где закончится<sup>175</sup>.

Горизонтальные и вертикальные *линии* всегда были символом разграничения. Семантически линия горизонта разграничивала землю и небо, жизнь людей и божественный мир. Если горизонтальная линия ассоциируется с веществом, то вертикальная – это символ духа и олицетворение связи между верхним и нижним мирами.

*Надписи*. Почти у всех народов алфавит и буквы обладают глубоко символическим значением, ведь в древности они были связаны с предсказаниями, священными знаниями и ритуалами. Кроме того, это информация, которую скульптурный объем не дает, она другого порядка. В данном случае надпись – элементы языка (буквы, иероглифы, значки, клинопись и пр.). Отдельного внимания заслуживают объекты, которые также можно считать надписью, они представляют из себя узоры. В опыте современных отечественных скульпторов чаще это становится декоративным приемом. Точки, линии и орнаменты сплавляются в единую гармоническую структурно-ритмическую композицию.

---

<sup>175</sup> О'Коннел М., Эйри Р. Энциклопедия: знаки и символы. М., 2009. 219 с.

Говоря об особенностях развития языка скульптуры, исследуя его элементы, мы описываем именно проявления внутреннего мира художника, контекст времени, философию культуры. При этом, как справедливо замечает А. Якимович, «...духовный мир, творческое сознание художника – понятия более широкие и менее определенные, чем его творчество...»<sup>176</sup>.

#### 1.4 Современное состояние станковой скульптуры в России

**Профессиональные скульптурные школы.** На сегодняшний день в России существуют всего несколько вузов, выпускающих квалифицированных скульпторов. Учебные заведения, которые готовят профессиональных скульпторов, следующие: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (основан в 1757 г.), Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (основана в 1881 г.) со специализацией «монументально-декоративное искусство (скульптура)» и с подобной же специализацией – Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова (основана в 1825 г.), Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова (основан в 1934 г.), Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского (г. Красноярск, основан в 1978 г.), Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (основана в 1987 г.; филиал в г. Пермь, 1991 г.). Существует ряд гуманитарно-педагогических вузов, где присутствует специализация «скульптор» (Курганский государственный университет, Новосибирский государственный педагогический университет, Ульяновский государственный педагогический университет имени И. Н. Ульянова, Южный федеральный университет в г. Ростов-на-Дону, Гжельский государственный университет).

---

<sup>176</sup> Якимович А. К. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х – начала 80-х годов // Проблемы и тенденции советского станкового искусства : сборник статей. М., С. 49

Исторически сложилось, что в России существуют два крупных центра художественного образования: Москва и Санкт-Петербург. Третий центр со скульптурными специальностями – Красноярск, который в данный момент находится на этапе активного становления и укрепления в позиции школы. Главными основаниями становления и развития центров стали: специальное образование в области скульптуры, профессиональная техническая база и среда специалистов. Коротко остановимся на отличительных чертах этих школ. Границы условны в силу того, что многие педагоги работали в разных учебных заведениях, а выпускники переезжали. Однако в данных образовательных центрах существует ряд принципиально различных взглядов в решении композиционных задач, методике, выборе сюжетов и тем.

*Санкт-Петербургская* (ленинградская) школа, в том виде как она существует сегодня, во многом сформирована скульпторами-педагогами Н. И. Либерихом, Н. А. Лаврецким, И. Я. Гинцбургом, Н. С. Пименовым, Ф. Ф. Каменским, П. П. Трубецким, П. К. Клодтом, А. Т. Матвеевым, Г. Р. Залеманом, В. А. Беклимишевым, В. В. Лишевым, Н. В. Томским, М. К. Аникушиным, В. Э. Горевым, Я. Я. Нейманом, Г. Д. Ястребенецким, В. Д. Свешниковым.

В XIX столетии награды за достижения в области скульптуры выдавались учащимся в столице Российской империи Санкт-Петербурге, в стенах Императорской академии художеств. Это учреждение занимало уникальное положение, поскольку предлагало будущим скульпторам шанс на получение всестороннего профессионального обучения. В основе этого учебного заведения всегда была работа с натуры – основная и чрезвычайно важная часть системы обучения. Через последовательное движение от копирования к глубокому пониманию формы, от создания изображений в различных ракурсах и плоскостях к исследованию гармонии композиции и соответствия ее эмоциональным нюансам – выстраивается путь к художественному образу. Для ленинградской школы характерен особый круг сюжетов, здесь важны религиозные, историко-мифологические темы, обращение к мировой и отечественной литературе, портретному жанру и парадному портрету.

Исторически сложилось, что ленинградская скульптурная традиция стала форпостом реалистического образования в области скульптуры.

Среди самых активных скульпторов 1990–2010-х можно выделить: Г. Д. Писареву, М. А. Копылкова, Д. Д. Каминкера, О. Л. Жотина, А. Е. Соколова, Л. Н. Сморгон, В. В. Богачева, М. М. Ершова, В. Д. Свешникова, Я. Я. Неймана, В. С. Павловского, А. В. Саханевича. Н. Донцову-Зубареву, Е. Л. Пильникову, В. И. Бродарского и др.

Отметим, что в качестве альтернативы академической школе формировались неформальные объединения, внесшие значительный вклад в художественный почерк мастеров скульптуры Северной столицы. Так, на рубеже XX–XXI веков огромную роль сыграла группа «озерковцев» – художников Творческого объединения «Озерки – деревня художников» (Г. Д. Писарева, Д. Д. Каминкер, М. М. Ершов, М. Л. Спивак, А. В. Позин, Л. Н. Сморгон и др.). В этой коммуне стали сосуществовать живописцы, скульпторы, дизайнеры, кузнецы, керамисты, фотографы и кинематографисты. Дома художников находятся на территории районов Коломяги, Шувалово-Озерки, на территории бывших дачных поселков, которые в эпоху Серебряного века часто посещали А. Блок, Ф. Шаляпин, К. Петров-Водкин. После событий 1927 года дома обветшали, а в 1980-е инициативная группа приняла решение спасти уникальные постройки. «Озерковцы» используют старое дерево от ветхих домов, создают «реди-мейды», активно используют цвет, обогащая художественный язык ленинградской пластики. Также заметно влияние группы «Одна композиция» – сообщество скульпторов-керамистов, в которое вошли М. А. Копылков, В. А. Цивин, М. А. Костальская, А. Н. Сморгон.

*Московская школа* – широкий круг скульпторов, чьи имена вошли в историю русского искусства, связанную с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, а с 1943 года – с Московским художественным институтом им. В. И. Сурикова. Они создали своеобразную эпоху в развитии скульптуры.

Прежде всего отметим мастеров-педагогов: С. М. Волнухина, С. Т. Конёнкова, А. С. Голубкину, С. И. Иванова, В. Н. Домогацкого,

Н. А. Андреева, А. П. Кибальникова, Л. Е. Кербеля, В. Е. Цигаля,  
М. В. Переяславца, А. И. Рукавишникова, А. В. Цигаля, А. Н. Ковальчука,  
С. Г. Мильченко, А. А. Миронова.

В Москве на рубеже XIX и XX веков происходили важные изменения в академической скульптуре России. В то время как скульптура на Западе претерпевала революционные изменения и теряла свою традиционную форму, московская школа скульптуры развивалась с новой энергией и начала создавать свою собственную национальную традицию.

В произведениях скульпторов начала XX века было явлено совершенно новое истолкование образа и телесности, прежде всего в произведениях А. С. Голубкиной. Творческий подход П. П. Трубецкого оказал значительное влияние на студентов Московского училища, в отличие от студентов Императорской академии художеств, где они были приняты с осторожностью. Как считает О. В. Калугина в диссертации «Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ», «в отличие от творческих установок А. С. Голубкиной, художественная манера Н. А. Андреева, В. Н. Домогацкого, А. Т. Матвеева в 1900-х годах действительно складывалась под непосредственным влиянием П. П. Трубецкого, учениками, а скорее, последователями которого все они были в той или иной степени»<sup>177</sup>. Мощный творческий импульс этих мастеров сформировал таких мастеров, как Д. Ф. Цаплин, которого А. И. Рукавишников считает недооценённым скульптором XX века. Скульптура рубежного времени возродила интерес к дереву, который не пропадает по сей день. Представители московской скульптурной школы активно используют цвет в своих работах, тонировки. Ей близка традиция народной культуры. «Народное искусство, без знания которого невозможно правильное понимание истоков художественного творчества, вообще существует “вне исторического времени”»<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Калугина О. В. Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ : автореферат дис. ... доктора искусствоведения. М., 2012. 66 с.

<sup>178</sup> Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб., 2017. С. 33.

Популярными материалами, наряду с бронзой, стали дерево, бетон, пластики и смешанные материалы. Современные скульпторы зачастую прибегают к 3D-моделированию, композитным материалам, сочетаниям камня и металла, тонируют дерево. Активно развивается полихромия. Авторы не ограничены в выборе тем, сюжетов и приемов. Нужно отметить экспериментальный характер представителей современной московской школы. Знаковое начало активно разрабатывалось В. А. Сидуром (1924–1986). Цельность, декоративность и стилизация наиболее ярко проявлены в работах Д. Ф. Цаплина (1890–1967). К миру внутренних переживаний, построению внутреннего Космоса обращены ироничные работы М. В. Дронова (род. в 1956), интимные, трогательные образы Ю. А. Сегаль (род. в 1938) и А. Г. Пологовой (1923–2008).

Отдельный вклад в формирование почерка скульпторов вносят руководители творческих мастерских Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова А. И. Рукавишников (род. в 1950) и М. В. Переяславец (1949–2020). Они привнесли напряженную лепку узлов, графические приемы, бережное отношение к фактурным характеристикам объемов. А. Н. Ковальчук, председатель ВТОО «Союз художников России» (с 2009 г.), продолжает традицию московской пластики, экстраполируя специфику станковой пластики в монументальных работах. А. Н. Бурганов, создавший собственный узнаваемый стиль скульптуры, как и Г. В. Франгулян, формирует неповторимый ландшафт образной выразительности скульптуры г. Москвы.

Сегодня ключевой фигурой московской скульптурной традиции можно считать А. И. Рукавишникова, в чьем творчестве можно увидеть развитие тех тенденций, которые складывались на протяжении века. Рукавишников переосмысляет понимание телесности, сформированной итальянской традицией XX века (М. Марини, Д. Манцу, Ф. Мессина, Э. Греко) с характерной живописной лепкой, линейностью и графичностью объемов.

Если о санкт-петербургской (ленинградской) и московской школах накоплен достаточный исторический материал, проанализирована роль ведущих мастеров, можно обозначить их главные отличия, то *красноярская школа* в силу своей



удаленности и молодости изучена слабее. Она соединила в себе некоторые особенности столичных направлений, однако вырабатывает собственные подходы. Попытаемся выявить пути становления школы и ее специфику.

В 1978 году был основан Красноярский государственный институт искусств. Это событие стало отправной точкой для развития скульптурной школы в городе. Затем, в 1987 году, было открыто региональное отделение Российской академии художеств, которое охватывает Урал, Сибирь и Дальний Восток. Кроме того, были созданы творческие мастерские по скульптуре, что способствовало развитию местного искусства.

Можно взять за точку отсчета истории формирования профессионального сообщества личность Георгия Дмитриевича Лаврова (1895–1991), который заслуживает внимания как один из пионеров профессиональной скульптуры в этом регионе. Лавров первые шаги в мире искусства сделал, посещая рисовальную студию в Красноярске. Его обучение продолжилось в Томске, где, будучи студентом местного университета, он активно участвовал в мероприятиях Томского общества любителей художеств (ТОЛХ). Жизненный путь Лаврова оказался полон испытаний, одно из которых заставило его в 1943 году вернуться в Красноярск.

В 1915 году Енисейск стал местом рождения Аделя Абдрахимова, представителя бедной татарской семьи. Его путь к достижениям начался с ранних лет, когда он исследовал различные рабочие специальности, включая должности кочегара и моториста, прежде чем с 1940 года обосноваться в фарфоровом производстве в Красноярске. С 1943 года Адель в качестве добровольца присоединился к военным действиям, получил ранения, но уже в 1944 году вернулся в город и занял пост председателя в артели «Художник», а также присоединился к Союзу художников местного отделения. В тот же период Георгий Лавров прибыл в город и стал значимым наставником для Аделя, оказав влияние на его творческий путь. Абдрахимов с теплотой вспоминал моменты наставления от Лаврова. «У него была такая живая лепка, а у меня какой-то детский лепет. Я видел, как он работает, понимал разницу между мной и им... Он помог мне

подняться в профессиональном плане, произошёл перелом в видении»<sup>179</sup>. Георгий Дмитриевич Лавров провёл почти восемь лет в лагерях Магадана, и это время стало для него периодом переосмысления европейского опыта и впечатлений, полученных ранее. Он начал свой творческий путь в двадцать лет, уехав из родного Красноярского края.

Адель Хакимович – талантливый скульптор-портретист. Он создаёт точные и выразительные работы, которые отражают индивидуальность и характер своих моделей. В его творчестве можно увидеть портреты заслуженного тренера СССР Дмитрия Миндиашвили, академика Льва Киренского и мемориальную доску для Дома-музея Василия Сурикова. Несмотря на отсутствие специального образования, Адель Хакимович обладает профессиональными навыками в области скульптуры. Его уровень мастерства не уступает столичным художникам-скульпторам. Он успешно работает с различными материалами, включая дерево, камень и металл. В фондах Красноярского краеведческого музея и Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова хранится более 30 скульптурных портретов работы Аделя Хакимовича.

Юрий Ишханов, родившийся в 1929 году и ушедший из жизни в 2009, зарекомендовал себя как выдающийся деятель искусства и образования, внесший значительный вклад в развитие скульптурного искусства в Красноярске, считается основателем профессионального сообщества местных скульпторов. Его путь к признанию начался с обучения в художественном училище Симферополя, после чего Ишханов продолжил свое образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Здесь, в стенах института, он обучался под руководством известного мастера В. В. Лишева и успешно завершил обучение в 1959 году. Последующие четыре года, с 1960 по 1964, Юрий Павлович посвятил стажировке в Академии художеств СССР, где его наставником был Н. В. Томский. В 1965 году путь привел его в Красноярск – город, который он посещал во время учебы и который впоследствии стал местом, где Ишханов проявил себя. В

---

<sup>179</sup> Подробнее об этом: Царева Н. С. Творчество скульптора Г. Д. Лаврова (1895–1991) в контексте художественных тенденций XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения. Барнаул, 2005. С. 4.

городской среде Красноярска в советское время появились значимые произведения Юрия Павловича Ишханова, которые стали заметными элементами городского ландшафта. Среди них выделяется декоративное панно «Октябрь», реализованное в 1977 году благодаря совместным усилиям скульпторов Ю. П. Ишханова, А. Д. Давыдова и архитектора Э. М. Панова. Также в 1979 году архитектор А. С. Демирханов разработал мемориальный комплекс «Кандальный путь», исполненный Ишхановым. Исследователи отмечают уникальную характеристику творчества скульптора – яркую индивидуальность и выразительность каждой работы. Он стремился к тому, чтобы каждое произведение обладало живостью и обаянием. «Можно грамотно вылепить всю работу, но она останется абсолютно мёртвой, подобное всегда страшно, недопустимо»<sup>180</sup>. Исследователи творчества отмечают «зримый и эмоциональный образ» его произведений<sup>181</sup>, в котором раскрывается дух времени. Ишханов считал, что искусство должно быть не просто предметом, а источником эмоций и вдохновения.

В последние два десятилетия XX века Красноярск стал местом встречи для талантливых выпускников, обучавшихся в Институте имени И. Е. Репина. Среди них выделялись такие личности как Ю. Якубовский, А. Шельпук, В. Зеленов и Н. Анипенко, преимущественно приезжие из Ленинграда, которые нашли общий язык с местными художниками и графиками.

С 1990 года Юрий Павлович Ишханов преподавал скульптуру в Красноярском государственном художественном институте и внёс значительный вклад в развитие кафедры. В 1994 году он стал руководителем отделения Российской академии художеств в Красноярске, которое охватывает Урал, Сибирь и Дальний Восток. А с 1997 года он занимал должность вице-президента Академии. Его вклад позволил художественному сообществу Красноярска объединиться в профессиональное содружество.

---

<sup>180</sup> Москалюк М. В. Юрий Ишханов: скульптура. Красноярск, 2009. С. 21.

<sup>181</sup> Москалюк М. В. Скульптор Юрий Ишханов. Красноярск, 2000. С. 93.

В Красноярске укоренилась академическая школа художественного образования, которую прошёл сам Ю. П. Ишханов, он стремился сохранить реалистическую традицию, обогатить её содержательностью и образностью.

Лев Николаевич Головницкий (1929–1994) – народный художник РСФСР, академик Академии художеств СССР – внёс значительный вклад в развитие красноярской школы скульптуры. Приезд этого талантливой мастера в Красноярск в 1987 году стал большой удачей для города. Лев Николаевич был признанным мастером, не уступающим по значимости Евгению Вучетичу, Александру Кибальникову и Михаилу Аникушину. С 1987 по 1993 годы он занимал должность академика-секретаря Сибирско-Дальневосточного отделения Академии художеств СССР.

Скульптор Л. Н. Головницкий, создатель памятников «Орлёнок» (архитектор Е. В. Александров, 1958), «Память» (в соавторстве с Э. Э. Головницкой, архитекторами Ю. П. Даниловым, И. В. Талалай, 1975), «Тыл и фронт» в Магнитогорске (1979) и «Добровольцам-танкистам» в Челябинске (1975), командированный в Красноярск, полностью сформировался как мастер на Урале.

Лев Николаевич стремился к разнообразию в искусстве, что подтверждается его постоянным поиском и экспериментированием в рамках своей мастерской, результаты которых редко достигали широкой аудитории. Чтобы повысить уровень точности и правдоподобия в своих творениях, скульптор часто использовал методы стилизации и обобщения, и в некоторых случаях, как при создании произведений "Распятие" и "Икар", он даже обращался к абстрактному искусству<sup>182</sup>.

Л. Н. Головницкий оставил неизгладимый след в сердцах своих подопечных, обучая их видеть мир через призму живых образов. В числе тех, кого он вдохновил, был Д. Б. Намдаков – выдающийся бурятский скульптор, завершивший обучение в Красноярском художественном институте, который отмечает роль Л. Н.

---

<sup>182</sup> Царинный И. В. Неизвестный Головницкий // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2023. Т. 23. Вып.2. С. 82 – 88.

Головницкого в своем творческом и профессиональном становлении. Выпускники Художественного института Сибири, закончившие обучение в конце 90-х, вспоминают Л. Н. Головницкого как выдающегося и авторитетного педагога.

Влияние на региональную скульптурную школу оказали несколько скульпторов старшего поколения, трудившихся в Красноярске.

Борис Ильич Мусат (1931–2011) в своей жизни достиг высокого признания как выдающийся представитель красноярской скульптуры, был выпускником Академии в Петербурге (мастерская М. К. Аникушина). Среди его достижений – создание значимых памятников, таких как монументы «Воинам-интернационалистам», появившиеся в 1994 году благодаря сотрудничеству с архитектором С. М. Геращенко, и памятник в честь В. Ф. Войно-Ясенецкого, святого архиепископа и хирурга (2002 г.), также в Красноярске. Он особенно отметился в области станковой скульптуры, оставив после себя значительное наследие, представленное в Красноярском художественном музее имени В. И. Сурикова, где хранятся его лучшие работы. Эти произведения, будь то жанровые сцены из повседневной жизни или философские размышления, демонстрируют глубину его таланта.

Александр Евгеньевич Ткачук, родившийся в 1974 году, считается одним из самых заметных скульпторов и педагогов в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского. Он обучался в Красноярске (мастерская Ю. П. Ишханова) и с 2017 года возглавляет творческие мастерские скульптуры в отделении УСДВ РАХ. Как руководитель мастерской монументально-декоративной скульптуры в институте искусств он вдохновляет своих студентов использовать разнообразные методы и техники в изобразительном искусстве, основываясь на академической традиции.

В современной пластике стилевая точность в решении композиционных скульптурных задач является актуальным вопросом. Формальные выражения в современной культуре разнообразны, и иногда можно наблюдать приемы неосознанной эклектичности, которые препятствуют цельному восприятию образа

В мастерской А. Е. Ткачука студентов учат придерживаться исторической, стилистической ясности и чёткости<sup>183</sup>.

В Красноярске сегодня активно деятельны ряд скульпторов, таких как О. В. Гринёв, А. В. Кияницын, В. Я. Сивцев, А. В. Тырышкин, Т. А. Шулим, Д. О. Шавлыгин и другие, которые воспитывались в красноярской школе и работают на благо города и края.

В своей социальной значимости скульптура претерпевает метаморфозы, смещаются ценностные приоритеты. Система художественного образования в Красноярске осталась устойчивой даже после закрытия многих направлений подготовки в России по специальности "художник-скульптор".

Таким образом, специфика красноярской школы заключается в соединении некоторых черт Санкт-Петербургской (Ленинградской) школы скульптуры с наложением уникальных собственных черт, а именно: тяготение к декоративности, активное применение стилизации, широкий спектр в выборе материалов и техник, камерность станковых произведений, цельность силуэта и применение графических приемов. Нужно отметить, что в отличие от столичных красноярская школа молодая и динамичная и формируется всего на протяжении полувека, при этом активно воспринимает художественные и ремесленные практики не только вышеуказанных школ, но и национальных ремесел России. В Красноярске национальное в художнике культивируется и развивается, этому способствует большое количество студентов разных национальностей: якутов, бурятов, хакасов, тувинцев и др. Яркими примерами этого явления стали большие мастера Д. Б. Намдаков, З. Б. Доржиев, В. Н. Амыдаев, В. Я. Сивцев, П. Ю. Михайлов.

В регионах Дальнего Востока, Забайкалья, Бурятии, Приамурья профессиональной скульптурной школы практически нет. Есть достаточно редкие мастера, вернувшиеся из столицы в родные края. В музейных и выставочных проектах местные станковые произведения нередко можно отнести к наивному творчеству или самодеятельности.

---

<sup>183</sup> Царинный И. В. Методические рекомендации в работе над художественным образом для студентов-скульпторов // Искусство глазами молодых: Материалы X Международной научной конференции, Красноярск, 12–13 апреля 2018 года. 2018. С. 280.

**Традиции и новаторство. Массмедиа и новые технологии.** Изучая произведения скульпторов рубежа тысячелетий важно попытаться понять не только закономерности художественного языка, но и контексты его трансформации, на которую влияет множество факторов. Это, прежде всего, социокультурное пространство, единое цифровое пространство, социальный и государственный заказ, традиции и преемственность скульптурных школ. А также и негативные тенденции: стагнация творческих процессов, отсутствие художественных рынков, неразвитая арт-критика, скорость жизни современного человека, глобализация.

В отечественной скульптуре 1990–2010-х годов в момент, когда одно государство перестало существовать, а другое еще не окрепло (в политическом и культурном аспектах), монументальное творчество испытывало серьезные проблемы, а станковое искусство развивалось более активно вопреки объективным сложностям. Станковая пластика 1990–2010-х в России заметно обособлена от актуальных линий Запада данного периода. Это можно связывать с тем, что российская скульптура в историческом векторе своего развития, включая 70-летнюю историю советского искусства, была антропоцентрична. Мерой вещей и в новых условиях остался человек. Одновременно современная российская пластика внимательно следит за течениями и тенденциями западного искусства. В России существует ряд галерей и арт-пространств, где экспонируются исключительно объекты современного актуального искусства. При этом не исчезает фигуративная пластика, молодые скульпторы осуществляют поиск нового в рамках традиции.

Русская культура неразрывно связана с содержанием. Зритель оценивает произведение в категориях ясно/непонятно, красиво/безобразно. Возможно, поэтому русский авангард, так почитаемый в западноевропейском художественном поле, до сих пор в России – период яркого эксперимента. Мы склонны связывать это с архаичностью философского мироощущения в России, религиозностью, соединением европейского облика с азиатской философией, с глубиной процессов. Западная скульптура в этом аспекте чаще была формальной, ориентированной на внешний эффект.

Вопрос о цельности мировосприятия, связи с традициями и прошлым стоит особенно остро. Примеры этих поисков можно найти в специфике художественного языка, творческом осознании мастеров. Новейшее время российской истории дало выход накопившимся проблемам, нерешенным психологическим конфликтам.

В отечественном художественном поле удерживающим фактором в определенных философских и формальных рамках стала «школа». Это средство приобщенности к наследию, традициям и мастерству.

В период 1990–2010-х годов немаловажное значение имеет поколенческий фактор. Одновременно активно работают мастера старшего поколения, при этом в художественный процесс включаются молодые скульпторы. Сохраняются достижения советского станковизма 1960–1980-х годов, одновременно в творческие практики современных мастеров включаются новые технические возможности, технологии и материалы.

Многие значительные изменения и повороты в искусстве обычно сопровождаются острыми дискуссиями о традиции и новаторстве. А. А. Каменский считал: «проблема традиции актуальна на любом этапе истории культуры, в любой сфере духовной деятельности, но особенно остро и болезненно она переживается в переходные периоды, когда один культурно-исторический этап сменяет другой...»<sup>184</sup>. Важно отметить, что традиция – одна из самых стойких сил художественной динамики. Академик Д. С. Лихачев создал формулу: «Историчность сознания – одно из важных достижений интеллектуальности»<sup>185</sup>. В статье «О смысле художественной традиции» А. А. Каменский констатирует, что «традиция – категория широкого диапазона, чье действие в области искусства и во всей эстетической сфере суть лишь частное проявление общих законов преемственности, которые распространяют свою власть на всю совокупность

---

<sup>184</sup> Каменский А. А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 225.

<sup>185</sup> Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, С. 56.



человеческой деятельности»<sup>186</sup>. Добавим, что в области художественного образования в России, традиция – наследование не только навыков мастерства, но и накопленных прошлыми поколениями культурных ценностей.

Художники рубежа тысячелетий обычно ощущают себя открытыми культурным традициям эпох и народов, остро чувствуют время. На фоне распада государства и неустоявшегося быта происходят проницательные открытия и феноменальные поиски. При этом существует устойчивая неопределенность, смятение, потерянности во времени и ценностных ориентирах. С одной стороны, происходит переосмысление, обращенность к истории искусства, с другой – желание скрыть свою неуверенность за историзмом.

Другим важным фактором влияния на современное состояние станковой скульптуры является единое информационное пространство и проблемы, с ним связанные. Социальные сети и интернет-пространство – это относительно новый инструмент коммуникации, влияющий на визуальную культуру.

В эпоху распространения гаджетов, единого информационного пространства, необходимости использования средств связи и моментальности оповещений художники по-новому воспринимают свою роль в обществе и искусстве. В диалоге с современной цифровой культурой и возросшей ролью интернета в обществе станковая скульптура получает более яркое выражение рукотворности, уникальности. Влияние арт-глобализации, которая стирает национальные и региональные различия, с каждым годом все значительнее. И тем заметнее авторы, придерживающиеся своего языка художественного высказывания.

К положительным проявлениям массовых средств коммуникации следует отнести скорость доставки информации, возможности воспроизведения материалов в рамках экспозиций. Художественное сообщество России с начала 2000-х стало активнее следить за выставочными событиями крупных городов и региональными явлениями. Укрепились связи сообщества исследователей искусства. Вместе с тем, аутентичность некоторых авторов из-за возросшего

---

<sup>186</sup> Каменский А. А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 215–253.

влияния СМИ утрачивалась. К примеру, известность и коммерческий успех бурятского скульптора Д. Б. Намдакова в огромной степени повлияла и продолжает влиять на всех скульпторов Республики Бурятия. Так, стилистические и композиционные приемы, сюжеты и темы, присущие только ему, стали наблюдаться практически у всех молодых скульпторов с конца 2000-х годов. Если в советский период тема влияния и заимствований в творчестве становилась очевидна и актуальна после посещения творческих дач, мастерских или выставок, то сегодня достаточно доступа к сети интернет с любого устройства.

Отметим, что это включает в себе некоторые особенности визуального восприятия. С одной стороны, знакомство с творчеством скульптора в формате экранного изображения никогда не даст полного ощущения пространственных взаимодействий, диалога, с другой – доступность информации в кругу молодых скульпторов порождает поверхностность восприятия и устойчивое тяготение к эффектности.

На современную пластику влияет виртуальное общение, изменение механизмов восприятия и передачи информации, обращенность на себя (в том числе выраженная в бесконечных селфи и вызванная необходимостью генерировать контент социальных сетей).

В пространстве технологий всегда присутствует легкая одержимость новизны и новых способов производства. Традиционные формы изобразительного искусства не стали исключением. В живописи это использование печати, проекторов для переноса изображений, цифровой живописи, наконец. В скульптуре это, прежде всего, технологические приемы: сканирование и 3D-печать, лазерная резка и резка на 3D-станках, работа станков с ЧПУ.

Технические новинки в российской скульптуре стали активно применяться лишь к середине 2010-х, прежде всего в монументальной скульптуре. Станковая остается явлением более естественным и ясным в пространстве художественного высказывания. Существует большое экспериментальное поле в области новых материалов, методов обработки. Но так или иначе этому предшествует ручная работа. В работу скульптора включились «аддитивные технологии» – методы

последующего наращивания в целях создания трехмерного объекта. К преимуществам этих технологий стоит отнести легкость применения и широкий выбор материалов. Так, можно «вырастить» модель или форму-матрицу из гипса, глины, необожжённого фарфора или бетона. Это предоставляет возможность эксперимента с формой и способами формообразования, возможности масштабирования и тиражирования объектов. К примеру, в творческой мастерской Д. Б. Намдакова применяется технология создания моделей ювелирных произведений в виртуальной среде с последующим «выращиванием» восковой модели при помощи 3D-принтера. Это позволяет сократить время изготовления, дает возможность воспроизведения огромного количества копий разного масштаба. Другая технология – это использование 3D-ручек, посредством которой идет наращивание пластика, с возможностью полихромии, разнообразного фактурного оформления. Так, в 2019 году в пространстве ART Rukav прошла выставка скульптурных работ Е. Добролюбовой, полностью выполненных в этой технологии.

Приемы дополненной реальности (AR), представляющие новый, цифровой, мир, в который зритель может попасть через экран устройства, создают новые образы и объекты. Наводя камеру на реальный объект скульптуры, мы получаем дополнительный метаслой художественного образа. Технология активно используется в выставочных проектах с 2019 года. Развивается направление, в котором скульпторы работают только в виртуальном пространстве.

Использование искусственного интеллекта (ИИ) обусловлено участием человека. Автор прописывает код, создает нейросеть, и этот софт может выполнять в перспективе практически любую техническую работу. Однако область создания подлинного художественного образа компьютеру пока не доступна и будет ли доступна вообще, вопрос открытый.

Еще одна технология, взаимодействующая с «аналоговым» искусством, это проекции, голографические изображения, проецируемые на реальные объекты, имитирующие рельеф или объем. В чистом виде они скульптурой или объектом не являются, при условии, что проекция попадает на плоскую поверхность. Однако

при использовании маппинга на реальный скульптурный объем может быть своеобразным художественным приемом, сочетающим в себе цвет, ритм, а главное – движение, то свойство, которое достаточно редко появляется в скульптурных произведениях, лишь в формах синтеза искусств.

### **Выводы по главе 1**

Художественный язык – важное понятие в области теории композиции в скульптуре. Ему уделяли внимание и многие исследователи в теоретических трудах, и скульпторы-практики в очерках и мемуарах, интервью и заметках. Это ключ к пониманию образной составляющей пластического языка. Специфическое качество станковизма заключается в том, что это явление наиболее независимо от социальных и культурных условностей, влияния заказа. В станковой пластике возможны любые эксперименты с материалами и формой. Это «прямая речь» художника в творческом высказывании, которая наиболее понятна и интересна для интерпретаций и исследований.

Основные составляющие художественного языка станковой скульптуры следующие: стилизация, материал, фактура, полихромия, ритмические построения, силуэт и графические приемы. Художественный язык скульптуры, а также элементы, его составляющие, необходимы для исследования как в отдельности, так и в связи друг с другом. При изучении элементов художественного языка обязательным условием становится понимание «целостной картины», где приемы не существуют абстрагировано от содержания. Содержание диктует диапазон приемов художественного языка, они органично оформляют идею, создают художественный образ. Иными словами, содержание обуславливает форму.

Детальное рассмотрение, анализ, описание и интерпретация каждого элемента художественного языка в отдельности на примере произведений российских скульпторов будут представлены во второй главе исследования.

Станковая скульптура в России активно развивается, сочетая в себе традицию и новаторство. Каждому центру (школе) присущи определенные черты,

присутствуют ярко выраженные лидеры. В России исторически сформировались три скульптурных центра (школы), готовящие профессионалов: Москва, Санкт-Петербург, Красноярск. В других регионах также имеются профессиональные мастера, однако и они получили профильное образование в вышеуказанных центрах (школах). Прочие художественные опыты в области скульптуры относятся к самодеятельным проявлениям.

Проблема традиции и новаторства в скульптуре имеет в настоящее время определенную специфику: с одной стороны, активно внедряются новые технологии, а значит, новое видение материала и образов, с другой – не теряет актуальности и ценности традиционное восприятие художественного образа как важнейшего элемента в сочинительстве. Техника дает ремесленные возможности, динамичность и масштабирование воспроизводства объектов. Глобализация и всемирный интернет связывают художественные процессы в единую систему.

Также отмечено, что массмедиа, СМИ, единое информационное пространство и новые технологии играют важную роль в формировании языка скульптуры, влияя на его техническую составляющую, однако творческий импульс, художественный образ и идейная составляющая остаются «рукотворными» в рамках текущего вектора развития пластики.

Проведенный в теоретической главе подробный анализ и систематизация библиографических источников, рассмотрение понятийного аппарата (станковая скульптура, художественный язык и составляющие художественного языка), представленная краткая характеристика основных образовательных центров в области скульптуры, а также современного состояния развития пластики позволяют перейти к практическому исследованию художественного наследия мастеров скульптуры 1990–2010-х годов с целью выявления основных тенденций развития художественного языка скульптуры на данном этапе.

## ГЛАВА 2. ХУЖОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ 1990–2010-х ГОДОВ: ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ

Во второй главе исследования проводится детальное рассмотрение, анализ, описание и интерпретация каждого элемента художественного языка на примерах произведений российских скульпторов. Рассматриваются: стилизация, материал, силуэт и графические приемы, полихромия, ритмические построения и фактура. Эти компоненты в совокупности формируют художественный образ произведения. Отмечено, что некоторые компоненты художественного языка становятся доминирующими, формирующими главный пластический мотив, композиционный замысел. В качестве образцов выбраны произведения различных мастеров России разных регионов, наиболее показательных и наглядных, представляющих широкий спектр в применении вышеуказанных компонентов художественного языка скульптуры.

В каждом параграфе главы дается краткое определение и пояснение специфики компонента художественного языка, далее следует анализ образцов, выводы и заключения.

### 2.1 Стилизации в станковой скульптуре

В скульптурном творчестве стилизация предполагает отказ от второстепенных элементов, с целью заострения характерного, выявления образной сути композиции. Стилизация как техника, часто подразумевает упрощение, акцентируя внимание на ключевых и наиболее выразительных деталях, при этом преувеличивая их значение за счет отказа от второстепенных элементов. Российский скульптор А. И. Рукавишников определяет понятие «скульптура» как «объемный иероглиф в пространстве, читаемый со всех точек обзора, активно влияющий на психосферу»<sup>187</sup>. При помощи данного представления можно

---

<sup>187</sup> Рукавишников А. И. *РУКАВОДСТВО по рукоприкладству*. М., 2022. С. 13.

определить современное значение термина *стилизация* в скульптуре. Под *стилизацией* можно понимать *метод трансформации формы, целью которого является создание выразительного художественного образа*. Стилизация не только элемент художественного языка скульптуры, но и творческий метод, который ложится в основу формообразования у многих скульпторов, в морфологию пластического выражения. Искусствовед В. Г. Власов отмечает, что «творческий метод, противоположный стилизации, можно назвать натурализацией»<sup>188</sup>.

С начала 80-х годов стало заметно, как в литературе проявилась тенденция к усилению внимания к уникальности каждого автора, его вкладу в искусство и широкому кругозору. Эти изменения стимулировали творцов искать новые подходы к изучению общественной души и этическим аспектам в оценке человеческой природы. Статьи из сборника «Советская скульптура»<sup>189</sup> (1970–1980) и заметки Е. С. Медковой «Переживание скульптуры»<sup>190</sup> (2017) частично посвящены теме стилизации. Среди множества современных учебных материалов по общей композиции можно выделить следующие публикации: «Теория формообразования в изобразительном искусстве»<sup>191</sup> В. Г. Власова (2017), «Искусство композиции»<sup>192</sup> О. А. Авсиян (2020), «Основы композиции»<sup>193</sup> О. Л. Голубевой (2021), «Искусство формы»<sup>194</sup> И. Иттен (2021). Проблема стилизации в данных работах не является основной, рассматривается тезисно, не углубленно.

Принято ошибочное мнение, что стилизация в области скульптуры ограничивается лишь применением геометрических фигур и орнаментов, что не отражает полной картины. Важно разобраться, что представляет собой стилизация

<sup>188</sup> Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб., 1993. С. 183.

<sup>189</sup> Советская скульптура : сборник статей. № 78 / сост. В. А. Тиханова. Москва., 1980. 327 с.

Советская скульптура : сборник. № 7 / сост. Р. О. Антонов. М., 1983. 230 с.

Советская скульптура : сборник. № 79/80 / сост. В. А. Тиханова. М., 1981. 312 с.

Советская скульптура : сборник. № 8 / сост. В. И. Перфильев. М., 1984. 271 с.

Советская скульптура : сборник. № 9 / сост. В. А. Тиханова. М., 1985. 320 с.

<sup>190</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № 4–№ 11.

<sup>191</sup> Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб., 2017. 264 с.

<sup>192</sup> Авсиян О. А. Искусство композиции. М., 2020. 222 с.

<sup>193</sup> Голубева О. Л. Основы композиции : учеб. для студентов образоват. учреждений высш. и сред. художеств. образования, изучающих курс "Основы композиции". М., 2004. 119 с.

<sup>194</sup> Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухауз и других школах. М., 2001. 138 с.

в рамках создания скульптуры, каков ее вклад в развитие выразительности произведения, а также рассмотреть различные техники, которые способствуют приданию глубины и значимости художественному творению. На основе произведений мастеров российской скульптуры 1990–2010-х проанализируем, насколько это явление актуально, рассмотрим тенденции применения стилизации в станковом творчестве.

При анализе образцов учитывались главным образом яркие и запоминающиеся примеры, которые идеально отражали способность стилизации и отображали разнообразие региональных особенностей в российском искусстве.

В погоне за сущностью пластического мотива стилизация достигает крайней формы отсечения деталей, стремится к символу, к иероглифу, как утверждал А. И. Рукавишников. Скульптурное искусство на протяжении истории показывает, что стилизация используется не только ради эстетических качеств произведения, но и как коммуникативное средство для передачи разнообразных идей и философских представлений через материальные образы. Возьмем, к примеру, скульптуры Древнего Египта, которые через свою стилистическую особенность отражали глубокие религиозные и философские позиции, служа символами негибимой власти и бессмертия. Творческий подход к обработке материала, структуре композиции и динамике фигур в искусстве проявлялся через использование разнообразных пластических методов. Основным аспектом было символическое воплощение образа, а не реалистичная передача. Например, в известном произведении "Писец" («Сидящий писец Каи», ок. III тыс. до н.э.) из коллекции французского Лувра в фигуре ассоциируются различные писцы Древнего Египта, создавая абстрактное и собирательное воплощение.

В примере доколумбовой Америки скульптура не только открывала миру своих мифологических героев и внутренние значения, но и была в гармонии с природной стихией, что способствовало созданию неповторимого визуального языка. Джунгли, со своим разнообразием флоры, находили отражение в многообразии скульптурных форм, интригующих рельефов и ритмичных узоров,



что в сочетании с техникой полихромии придавало произведениям особое звучание.

В эпохах доминирования рационального миропонимания стилизация уступает место реалистическому изображению с высоким уровнем художественного отбора. Среди скульпторов всегда находились те, кто мог заметно повлиять на эволюцию скульптурного искусства. Их уникальный художественный стиль не только вдохновлял окружение, но и оставлял неизгладимый след в искусстве для будущих поколений мастеров. С ростом использования символики и философии в работах становится более важным применение стилизации в скульптуре.

Многие известные скульпторы, такие как Микеланджело Буонаротти, Лоренцо Бернини, Антонио Канова, Бертель Торсвальден, Огюст Роден, Иван Мештрович, Генри Мур и другие, проявили авторский неповторимый стиль через свои пластические работы. Авторский стиль в данном контексте означает уникальную систему принципов и правил творческого процесса, выраженную в художественных формах автора, которые превосходят просто манеру. Следовательно, художественные достоинства произведений необходимо рассматривать в контексте социокультурной обстановки и особенностей времени.

В рамках станковой скульптуры художник получает возможность экспериментировать с формами и осуществлять визуализацию своих творческих замыслов, что служит основой для формирования уникальности художественного языка.

С конца XX века и на протяжении первых двух десятилетий XXI века наблюдалось заметное усиление общественного самосознания и углубление знаний благодаря распространению интернета, взаимосвязи текстов и появлению новых форм медиа. В современном мире выражение уникальности художника достигается через разработку и реализацию его творческого замысла, а также через определение его задач. Однако становится все более актуальной проблема, когда внешнее проявление профессионализма может маскировать отсутствие истинного творческого намерения или оригинальной идеи. И. Е. Светлов в очерках о

советской скульптуре пишет: «История советской пластики подтвердила бесперспективность прозаического натурализма и отвлеченного формотворчества, не способных раскрыть сложность жизненных коллизий, показать красоту человеческих дел и глубину переживаний»<sup>195</sup>. В поисках новых образов и формы выражения художники России столкнулись с вызовами, которые поставили перед ними события последних лет. Они стремятся найти свой путь в самовыражении, отражая социокультурное окружение. В процессе исследования становится ясно, что центральное место занимает разработка нового вида выразительности, основанного на многообразии эмоциональных оттенков и интонаций. Эта задача решается через призму стилизации, ключевую роль в которой играет способность передавать широкий спектр эмоций и чувственных опытов.

Изучение коллекции работ российских мастеров скульптуры выявляет две основные стратегии в подходах к стилизации, которые мы для систематизации, а также для выявления наиболее характерных качеств обозначили как *синтетический* и *уникальный* подходы. Эти стратегии не стоит рассматривать в отрыве друг от друга, поскольку обе обогащают процесс создания образа с помощью различных техник выразительности. Стилизация выступает как главный инструмент в создании формы, и для демонстрации особенностей каждого подхода обратимся к примерам. Внимание уделяется не только формированию нового языка метафор, но и изучению его воплощения в стилистических практиках, что позволяет глубже понять сложность и разнообразие эмоционального выражения.

### **Синтетический метод стилизации**

Первый подход соединяет в себе опыт мировых культур или основных стилистических подходов и представляет собой авторскую репрезентацию в заданной пластической системе<sup>196</sup>. Авторская репрезентация включает в себя элементы стилизации, которая основана на заимствовании и подражании предшествующим стилям и формам искусства. Современные художники

---

<sup>195</sup> Светлов И. Е. О советской скульптуре, 1960–1980 : очерки. М., 1984. 247 с.

<sup>196</sup> Царинный И. В. О роли стилизации в российской скульптуре 1990–2010-х годов // Архитектон: известия вузов. 2023. №3 (83). С. 66.

проявляют в своем видении интертекстуальность, опережая или оставаясь в прошлом, погружаясь в другие миры. Стилизация в их произведениях объединяет различные стилистические черты, интегрируя их в единую гармонию.

Работы Д. Б. Намдакова «Буха-Нойон» и «Царица 2» (рис. 1, 2) репрезентативны для аналитических выводов. В произведении «Царица 2» характер и стиль создателя гармонично объединяются с элементами, напоминающими древние восточные и азиатские традиции. В другой работе, «Буха-Нойон», происходит смешение символического изображения сакрального защитника народов Бурятии с архаичными пластическими формами, что придает его творению уникальный оттенок. Существует заметное сходство в методике создания и формировании образов в обеих этих работах. Примечательно, что в них находят отражение ассоциации с древними наскальными изображениями пещеры Ласко, интерпретированные в трехмерном измерении.

В произведениях данной группы основная тема связана с наследием и традициями. В следующем примере авторства М. В. Дронова (рис. 3), выделяется изысканное слияние классического элемента с древнерусской скульптурной формой, придавая произведению ощущение структурной динамики. А. К. Якимович подчеркнул умение М. В. Дронова объединять разнообразные формы визуального искусства в поиске уникального стиля: «работает по всему диапазону художественных языков»<sup>197</sup>.

Работа «Волхвы» С. С. Антонова (рис. 4) является ярким примером архаичных вотивных предметов, которые воплощают духовные качества и образы персонажей. Талант скульптора открывается через его способность использовать образные выражения и аллегории, создавая неповторимое художественное видение. В эпохи социальных потрясений и перемен именно символика и метафоры помогают раскрывать глубинные идеи и концепции, скрывающиеся за внешними изображениями.

---

<sup>197</sup> Скульптор Михаил Дронов. Издание к выставке 2 июня 2016 – 11 сентября 2016, Государственная Третьяковская галерея. М., 2016. С.18.

Санкт-петербургский мастер М. М. Ершов уделяет особое внимание изучению архаического стиля. Его произведения, среди которых выделяются «У озера» и «Кариатида» (рис. 5, 6), отличаются уникальным звучанием, пересекающим временные границы. В серии работ, выполненных в 1990-е годы, прослеживается как интенсивность эмоций, так и лирическая насыщенность. Эффект присутствия объекта – обязательный фактор в скульптуре, что приводит к усилению воздействия на психосферу, а метод стилизации делает его более ощутимым и сильным.

В творчестве С. И. Мильченко и М. В. Переяславца заметна активная игра со стилистическими чертами греческого искусства. Рассмотрим изображения «Фидиппид – первый марафонец» и «Геракл с Немейским львом» С. И. Мильченко (рис. 7, 8), «Музы» М. В. Переяславца (рис. 9). Все композиции обладают обновленным античным звучанием. Мастера сохраняют пластичность и близость к пропорциям и композиционным решениям вазописи, хотя и создают стилизованные изображения в трехмерном формате. Заметно, что у каждого художника свои смысловые нюансы и тонкие оттенки в решении поставленных задач. В творчестве С. И. Мильченко доминирует утонченное и абстрактное звучание.

Следует отметить, что ирония играет ключевую роль в искусстве скульптуры в 1990-е годы в России, что коррелирует с изменениями в обществе и стремлением к уходу от реальности.

Процесс стилизации превращается в мощный инструмент для создания новой визуальной реальности. В работе дальневосточного скульптора В. Г. Ненаживина стилизация доходит до своего знакового звучания в плоскости «найденных» стилистик. Его «Воин» (рис.10) рафинирован и сдержан. Благодаря знаковому решению он безупречен и холоден. Ассоциативно его можно связать с даосскими практиками и находками абстракционистов XX века.

Исследование авторских поисков формы и стилистических приемов, синтезированных в различных примерах, позволяет выявить огромный потенциал в решении композиционных задач. Часто стилизация обусловлена

социокультурным контекстом или требованием пластичного решения. Такой подход открывает новые смысловые горизонты и обогащает интерпретацию произведения. Рассмотрев примеры синтетической стилизации, перейдем ко второму методу использования этого художественного приема.

### **Уникальный метод стилизации**

Важно подчеркнуть значимость творческого почерка, который закрепляется через метод стилизации. Уникальный подход к решению образного нарратива представляет собой второй принцип композиционного использования стилизации. Решение художественного образа в персональной манере для данной категории произведений играет ключевую роль, раскрывая лейтмотив творческих поисков автора.

Мастер станковой пластики М. В. Дронов всегда в поиске идеи, что делает его уникальным. Его работы «Се ля ви», «Почтальон», «Портрет негодяя» (рис. 13, 12, 11) демонстрируют уникальные техники, направленные на раскрытие сути произведения. В каждой работе заложена история, неподвластная времени, она живет в моменте и никогда не утрачивает своей актуальности.

Обратимся к произведению Д. Б. Намдакова, о котором говорилось выше. «Воин Чингисхана» – цельный «хореографический»<sup>198</sup> мотив (рис. 14). В творчестве Д. Б. Намдакова образ воина-кочевника становится фокусом внимания, отражая изменения в его скульптурных предпочтениях и развитие пластического языка. Эти изменения связаны с перемещением (скульптор долгое время работал и жил в Великобритании), самопознанием и окружением. В его работах 2010-х годов звучит ясный язык скульптуры, созданный мастером, который многие бурятские скульпторы сегодня пытаются имитировать.

В творениях П. А. Мерабишвили, которые носят названия «Птичка» и «Материнство. Лунная Мадонна» (рис. 15, 16), затрагиваются вневременные темы через выразительные средства искусства двадцатого столетия. Эти произведения

---

<sup>198</sup> Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/warrior-of-genghis-khan>

являются отображением концепции «новой телесности», которая начала активно внедряться в искусство с 60-х годов двадцатого века. В творчестве П. А. Мерабишвили заметно вдохновение от техник полихромии, использованных А. П. Архипенко, и от визуальных решений, характерных для А. Колдера. Несмотря на это П. А. Мерабишвили уходит от прямого заимствования, создавая уникальные стилизации, которые полностью принадлежат ему.

Новые материалы вдохнули жизнь в фигуративную и анималистическую пластику. Отметим работу «Облако-верблюды» И. С. Шелковского (рис. 17). Эта ассоциативная образная композиция выделяется использованием пластических особенностей материала. Авторский художественный замысел дополняется применением цвета, что придает ей стилизованный вид.

В творчестве С. С. Антонова, особенно в его произведении «Снятие с креста», заметно умение автора передавать глубокие чувства скорби, используя тонкие намеки в изображении (рис. 18). Основа его творения лежит в стилистической обработке, где применяются элементы иконописи, в том числе графика и ритм в распределении пространства. С. С. Антонов черпает вдохновение в изяществе доломита, который он метафорически связывает с Иерусалимом и регионами Ближнего Востока, что побуждает его к созданию сдержанных и выразительных форм.

В искусстве стилизация имеет большое значение для выявления индивидуальности и внутренней сущности. Михаил Шемякин часто использует этот метод в своих работах (рис. 19), основываясь на изучении древних культур и пластических находках современных скульпторов. Стилизация играет важную роль в художественном отборе в творчестве Шемякина.

Антон Владимирович Тырышкин, один из активных сибирских скульпторов, привлекает внимание уникальным подходом к созданию фигуративных форм. Его серия работ под названием «Она» отличается использованием методов стилизации и обобщения, что придает произведениям особый жизнеутверждающий и легкий настрой (рис. 20, 21). Тырышкин делает акцент на изяществе женской красоты, исследуя совершенство и гармонию форм и объемов.

В контрасте с этим Н. Д. Самадашвили в своей серии «Души» исследует глубинные аспекты человеческих отношений и внутренние связи, используя разнообразие техник (рис. 22). Ее работы характеризуются гармоничным сочетанием фактуры, цвета и структуры, что вместе формирует единый стилизованный образ, наделенный богатой эмоциональной и цветовой палитрой.

Стилизация в скульптурном искусстве выступает как многофункциональный метод, обогащающий творческий процесс через оригинальный подход к передаче эмоций и идей. Она открывает возможности для охвата разнообразных сюжетов, от повседневных до возвышенных, и способствует воплощению как радостных, так и трагических моментов. Стилизация играет формообразующую роль, усиливая интонации и нюансы образа, а порой занимает ключевую позицию в решении произведения. Опыт использования стилизации в скульптуре в России за последние двадцать лет подтверждает ее важность.

Авторы, работающие над созданием неповторимого арт-языка, неизбежно сталкиваются со сложностями, связанными с приемами стилизации, которая продолжает привлекать внимание и увлекать как создателей скульптур, так и аудиторию, сохраняя свою релевантность и обширность в возможностях применения для исследования различных аспектов и тематик. В контексте российской скульптурной традиции привлекательность и развитие стилизации тесно связаны с уникальным трактованием традиционных принципов изобразительного искусства.

В нашем исследовании выделено два основных принципа использования стилизации: *синтетический и уникальный*. Важную и многофункциональную роль в российской скульптурной практике играет стилизация в структуре композиции. Она может быть связана с другими элементами искусства, испытывать их воздействие или занимать доминирующее положение в передаче художественного сообщения. Перспективы использования стилизации как ключа к решению композиционных задач обусловлены ее самодостаточностью и выразительностью. Первый принцип стилизации (синтетический) сочетает опыт мировых культур,

народное искусство и стилистические приемы, в то время как второй (уникальный) имеет феноменальное значение и является самодостаточным в решении образа.

## 2.2 Материал в формировании художественного замысла

Скульптурная форма находит свою реализацию в материале. *Материал – масса, обладающая комплексом свойств и качеств, технически поддающаяся оформлению с целью создания выразительного художественного образа.* Материал для скульптур обладает художественной ценностью, определяемой комплексом конструктивных особенностей и физических свойств. Он имеет внутреннее содержание, семантику и, наконец, внутреннюю сущность, выражающуюся в творческом процессе.

Под внутренней сущностью материала, можно подразумевать эмоциональное ощущение от материала, его «теплоту» или «холодность», «легкость» и «эфемерность» или «грузность» и «тектоничность». Так, камень и металл относят к «холодным» материалам, а, например, керамику и дерево – к «теплым». Эти определения обоснованы не только тактильным восприятием, но и чисто физическими свойствами: металл, по сравнению с деревом, обладает высоким коэффициентом теплопроводности и низкой удельной теплоемкостью.

Материал – важный компонент художественного замысла, так как задает определённую систему конструктивных возможностей, которые влекут за собой технические и художественные варианты исполнения. В поисках идеального материала для воплощения своего замысла художник исследует разнообразие природных и синтетических составов, стремясь найти тот, который лучше всего подойдет для передачи своего художественного видения. Материал для скульптора становится своеобразной палитрой. Б. Р. Виппер придерживался мнения, что «для скульптора важно не то, что материал, в котором он работает, действительно твердый, а то, что в произведении он выглядит твердым»<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 160.



В традиционном понимании форма не противоречит содержанию в материале. В скульптурной практике закрепилось понятие преодоления материала. Это творческий процесс, который возникает в ситуации, когда художественный замысел не может быть в полной мере исполнен в выбранном материале. По словам В. Н. Домогацкого, «объем художественного использования данного материала» не совпадает с «объемом его технического использования»<sup>200</sup>. Исторически сложилось, что в различные эпохи господствуют те или иные концепции материала, которые наиболее емко выражают господствующее представление о форме. Обратимся к сложившимся воззрениям о материалах и их свойствах: физических и художественных.

Проблемы роли материала и его технологической обработки приобретают значимость символической метафоры. Мифологическое восприятие мира сформировало метафорическое мышление, влияя на представление о материи и ее символике. Под воздействием мифов о сотворении мира и человека формировалось представление о материи и ее символическом значении. Исследователь Е. С. Медкова дает наглядное сравнение концепций восприятия материи на примере двух концептуальных моделей – восточной и индоевропейской.

Идея первенства Пустоты лежит в основе восточной модели, согласно которой все материальные сущности содержатся в ней. Лао-цзы писал о принципе Пустоты, определяющем ее суть: «Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом. Но пользование домом зависит от пустоты в нем»<sup>201</sup>. Китайская техника скульптуры стала воплощением этой концепции. Поверхность формировалась из слоев опилок, золы, лака и измельченного глиняного камня, нанесенных с помощью клея на грубую ткань или бумагу. Этой тканью оборачивали остов из глины или дерева, который впоследствии удалялся. Получалась форма с полостью внутри<sup>202</sup>.

<sup>200</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 108.

<sup>201</sup> Лао-цзы. Дао дэ Цзин // Древнекитайская философия. Перевод Ян Хиншун. М., 1972 // <http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt>

<sup>202</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № 7. С. 34.

Индоевропейская модель исходит из идеи разделения пространства и материи, где материя занимает пространство, и, следовательно, первична по отношению к пустоте. Например, концепцию самодостаточного изолированного объема, можно увидеть на примере монолитной каменной блочной скульптуры Древнего Египта, которая не взаимодействует с пространством, занимает изолированную позицию.

Борьба/соединение материи и пространства – категория, через которую рассматриваются свойства материала, а также его специфические свойства, например фактура.

Кратко дадим описания распространенным скульптурным материалам.

*Камень.* Один из древнейших материалов в работе скульптора. Прообраз материи Земли, где акт высекания из камня соотносят с творением мира в шумерской, индийской и древнегреческой мифологиях. Косность и инертность материи лучше всего олицетворяется в камне с его тяжестью, плотностью, монолитностью. Камень воспринимался как материя сакрального, предназначенная для божественного воплощения, материя, аккумулирующая в себе силы природы, потенции духа. Сохраняется тенденция одухотворения камня путем высекания новых форм, сокрытых в нем.

Древние культуры находили в очертаниях гор и огромных валунах прообразы богов. В эпоху Античности создаются монолитные изображения в камне: гермы, священные камни «Аполлон Агюеус»<sup>203</sup>, каменные пирамиды. В средневековой Европе столпообразность фигур христианского мира была созвучна идее непоколебимости людей в вере, а художники Возрождения исходили из концепции равенства импульса Творца мира Творцу земному. Ярким примером служит творчество Микеланджело Буонарроти (1475–1564), который «высвобождал» увиденный образ в камне, «отсекая лишнее». Скульптура барокко дала камню легкость и пластичность, а в традиции Нового времени камень способен передать теплоту и мягкость плоти. Скульпторы-импрессионисты передают камню

---

<sup>203</sup> *Агюеус* (пер. с греч. *дорожный*) – каменные изваяния, посвященные Аполлону, выполнявшие функцию указателя в пределах города, а также символ защиты для путников.

трепетность и подвижность, невесомость и легкость. В XX веке происходит смешение сакрального (мифологического) восприятия камня и десакарализованного, которое вызвано отходом от природных качеств и естественных свойств камня.

*Глина/керамика.* Как материал создания образов глина присутствует в творчестве человека с первобытных времен и соотносится с ипостасью Матери-Земли. Глина – прах земной, плоть Земли. Существует множество мифов о сотворении человека из глины (древнеегипетская, индийская, шумерская и мифология доколумбовой Америки), о неудачных попытках создания, о методах преображения мира с помощью глины. Кратко можно сказать, что глина как метафорический материал связан с сотворением мира и человека, с воплощением реального, посястороннего.

Отсутствие жесткой конструктивной структуры относит этот материал к временным, подверженным разрушению. Мягкость и простота в работе, а также способность сохранить прикосновения мастера сделали глину самым распространенным материалом для лепки. Глина по своим свойствам противоположна камню – в своей изменчивости и податливости. Она способна уловить сиюминутное.

Исторически с помощью глины осуществлялись первые опыты человека в области первобытной охотничьей магии, в эпохи древних цивилизаций в глине создавались модели для перевода в камень. Удивительным историческим наследием Сианя является Терракотовая армия, расположенная возле мавзолея императора Цинь Шихуанди. Считается, что эти фигуры воинов и статуэтки имеют связь с переходом из мира реальности в мир загробный. Печать земного также несут многие ритуальные и погребальные объекты. До сегодняшнего дня глина воспринимается и как переходный, промежуточный материал, позволяющий уловить эфемерное. Особенно востребованным он стал в творчестве импрессионистов. Е. С. Медкова замечает, что «камень и глина обозначили в

истории скульптуры главную оппозицию сакрального и профанного»<sup>204</sup>. Другие материалы тяготеют к тому или иному вектору.

*Металлы.* С древнейших времен металл считался мистическим материалом, даром богов. Согласно энциклопедии символов древние культуры считали металл «космической энергией, застывшей в форме»<sup>205</sup>. В классификации видов металла исторически сложилась система сакральное – профанное, где каждому металлу отводится свое место. Самым дорогим и сакральным металлом считалось золото, затем серебро, медь и бронза и, наконец, железо. Кратко дадим характеристику этим металлам.

*Золото* олицетворялось с солнечным светом на земле, символом божественного, вечного. Во многих культурах и мифах народов мира золото связано с богами и солнцем. Например, золотые маски были символом бессмертия в погребениях Микен, культ золота у инков связан с почитанием бога солнца, а тело египетского бога Ра покрывалось золотом. В хрисоэлефантинной технике выполнялись фигуры богов Греции, золотом украшались одежды. В Юго-Восточной Азии храмовые фигуры будд и бодхисатв покрывались золотом. В христианской семантике золото стало символом метафизических небес.

*Серебро* принято считать металлом очищающим, связанным с женской ипостасью. Древние культуры связывали серебро с Луной. Мастера Греции соединяли золото и серебро в сплав под название электрум (белое золото). В христианской традиции свойства серебра символизируют сияние и чистоту божественного. Фигуры из серебра зачастую используются для изображения лица святых, убранства храмов, религиозных скульптурных композиций (рака Александра Невского, 1753 г.). Существуют примеры использования серебра в качестве одежд Спасителя (Испания, XIII век). С XIX века этот металл в скульптурном творчестве используют ювелиры в малых скульптурных формах.

*Медь и медные сплавы* – самый распространенный скульптурный металл. Исторически медь считалась символом тепла, жизни и света. Это металл богинь

<sup>204</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № 7. С. 34.

<sup>205</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999.

Иштар, Венеры и Афины. В чистом виде медь не использовалась до XIX века, поэтому ее мифологию и семантику восприняла бронза. Метод литья «утраченного воска», или выплавляемым моделям, изобретение Античности, оно отражает символическое значение перехода одного материала в другой. Земная глиняная основа заменяется бронзовой, божественной. Сохранилось малое количество греческих подлинных изваяний из бронзы. Как утверждает П. Д. Волкова, они были переплавлены в Средние века и эпоху Возрождения<sup>206</sup>. Современная наука может видеть эти работы в копиях римских мастеров, выполненных в мраморе.

Римская цивилизация в портретах использует бронзу для прославления своих героев, полководцев, правителей. Появляется тенденция общественных однофигурных композиций и конных памятников, трансформировавшаяся в европейскую, а затем мировую практику (конный памятник Марку Аврелию, Гатгамелате работы Д. Донателло, Коллеони А. Вероккьо и т.д.).

В работах А. Вероккьо, Б. Челинни, Л. Гиберти бронза становится снова востребованным материалом, так как возрождается культ личности, культ героя. К бронзе обращались Л. Бернини, Ф. Рюд, А. Бурдель, О. Роден, М. Клодт, А. Голубкина, многие другие. Бронза остается на протяжении многих веков распространенным материалом до настоящего времени. Подвергается изменению только методика и техника лепки мягкой модели, предпочтения в патинировании. При этом патина существенно меняет впечатление о форме. Технология сборки и литья принципиальным изменениям не подвергается.

*Железо* часто ассоциируют с культом оружия, оно обладает семантикой, связанной с силой, стойкостью и могуществом. В Древнем Египте этот металл возвеличивался как священный элемент бога пустыни, в то время как античные цивилизации причисляли его к сфере влияния Ареса, а ржавчину сравнивали с кровью. Кельты, выступая как защитники от вредных духов, использовали железо в своих ритуалах.

---

<sup>206</sup> Паола Дмитриевна Волкова. Лекция Древняя Греция. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ytSQCu0nekk>. (Дата обращения 1.11.2023)

Железо как скульптурный материал входит в творческий процесс в XX веке. Художники используют этот металл в ассамбляжах и инсталляциях (Ж. Тэнгли, Э. Гормли) как символ индустриальной культуры. В советской и российской практике используются пластические свойства листового металла, соединение методом электродуговой сварки, напайки (Я. Кулич, Т. Виг, А. Марц).

*Дерево.* Символически дерево связано с идеей жизни и роста. Существует корпус мифов и преданий о почитании леса и деревьев как олицетворении потустороннего. Отсюда почитание деревянных идолов у славян, создание тотемных столбов в Северной Америке, изготовление деревянных распятий и иконостасов. Кроме того, дерево было достаточно распространенным материалом в Европе.

Заметим, что благодаря символическому значению дерева в этом материале воплощались как божественное, так и земное. В дереве существуют изображения Христа и апостолов, портреты, тематические жанровые композиции и сюжеты народного творчества. Е. Медкова пишет: «В XX веке дерево стало материалом для воплощения как божественной стихии вдохновения («Паганини», «Айседора Дункан»), так и добытийных (стул в виде мировой змеи) или низовых земных стихий («Лесовичок», «Наяда», «Пан, играющий на дуде» С. Конёнкова)»<sup>207</sup>.

*Кость.* По своим физическим свойствам кость соотносится с камнем. В качестве скульптурного материала выступают чаще всего бивни мамонта, рога животных, слоновая кость. В древности слоновая кость имела большую ценность и использовалась для изготовления религиозных предметов. Она символизировала жизнь, смерть и возрождение и считалась материалом божественным благодаря своей способности воспроизводить жизнь. В Древней Греции слоновая кость использовалась в хрисоэлефантинной технике для изображения божеств. Мифы о сотворении жизни также упоминают кость предков или человека, что подчеркивает ее связь с жизнью и бессмертием.

---

<sup>207</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № 7. С. 37.

Белизну и долговечность кости использовали в Средние века как символ чистоты. Часто применялась слоновая кость для изображения ликов Спасителя и Богородицы, создания реликвариев и крестов.

Широкое распространение кость получила в традиционных культурах северных народов, связанных с промыслами, охотой, разведением оленей, охотничьей магией. В основе своей эта скульптура становится сакральным, тотемным предметом. На современном этапе уходит символическое значение, оставляя художественную технику и традиции нативного творчества народов.

*Синтетические материалы.* К ним относим: полиэфирные смолы, акриловые смолы, пластические массы, пластики, органическое стекло, полиуретаны, пенополистиролы, резины, полимеры и пр. С развитием промышленности, массовости производства возникла необходимость использования материала низкой себестоимости, легкого воспроизводства. При этом эстетика искусственного материала прочно внедрилась в художественный процесс. Распространение искусственных материалов приходится на 50-е годы XX века. В. И. Мухина отмечала: «Пластмасса не используется для решения больших монументальных задач, а могла бы дать нечто новое и интересное, так как она легка, прочна и пластична»<sup>208</sup>. В 1950-х годах были проведены эксперименты, в ходе которых была создана рецептура синтетических смол и отлито около 40 000 миниатюрных статуэток и бюстов из пластмассы. П. Бельский отмечает: «Произведения, создававшиеся в Киеве и Москве, свидетельствуют, что пластмасса рассматривалась исключительно в качестве дешевого заменителя дорогих традиционных материалов и совершенно не влияла на художественную форму изделий... Именно это обстоятельство стало фатальным для судьбы пластмасс в скульптуре»<sup>209</sup>. На протяжении последующих десятилетий выполнялись декоративные станковые произведения, проводились эксперименты по созданию витражей из цветных смол. Ю. Нерода создает в 1964 году фигуру Ленина из пенопласта для английской выставки. Все эти годы в лабораториях идет изучение

<sup>208</sup> Пластическая масса : Русская скульптура второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2018. С. 5.

<sup>209</sup> Там же. С. 6.

эстетических свойств и химических качеств пластмасс. «Реабилитировали» пластмассу, по выражению московского исследователя В. А. Тихановой, в 1969 году художники-анималисты М. Баринов, А. Марц, Ю. Слувис, Г. Попандопуло, В. Фролов, сумев найти для синтетических материалов оригинальный способ художественного выражения<sup>210</sup>. Однако в художественной среде было предвзятое отношение против «пластиковых сувениров», со слов Д. Митлянского, до середины 1960-х годов, дискредитировавшее авторские произведения в новом материале. Только новое поколение скульпторов по-другому обращается к синтетическим материалам, раскрывая их образные возможности.

Смолы и пластики в настоящее время выполняют роль как заменителя дорогостоящих материалов, так и самостоятельного явления. В первом случае его свойства маскируются, декорируются, во втором случае используются открыто, раскрывая пластический потенциал, конструктивные и полихромные возможности.

*Бумага* — это самый недолговечный скульптурный материал, однако способный выразить тонкие интонации. Для него характерны изломы, разрывы, сгибы, что отражается на характере произведений. Материал «диктует формальное решение... имеет место язык формы и ассоциативных связей»<sup>211</sup>. Долгое время бумага использовалась как вспомогательный материал. Основой для декораций и бутафории этот материал становится с эпохи барокко, а самостоятельным явлением — в начале XX века в связи с художественными поисками русского авангарда, которые значительно укрепили позиции бумаги как материала скульптуры. Эксперименты с коллажами и эстетика конструктивизма повлияла на пластический язык.

Наряду с использованием бумагопластики, бумажных рельефов активно включена в процесс технология папье-маше. Эта техника становится схожа с лепкой в глине. В настоящее время бумага — уникальный материал, в котором находят воплощение многие трудновыразимые понятия и темы. Этот материал

---

<sup>210</sup> Пластическая масса : Русская скульптура второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2018. С.10.

<sup>211</sup> Бумажная скульптура : [каталог] / Русский музей. СПб., 2013. С. 12.



иносказателен, метафоричен в силу ограниченности средств выражения. В построении образа действует принцип экономии средств выражения.

Проведя краткий обзор материалов в скульптуре и обозначив наиболее существенные аспекты, обратимся к практикам скульпторов 1990–2010-х годов, анализируя их выбор материала. В данном случае решается задача установить современные тенденции в использовании материала, провести формально-стилистический анализ представленных произведений, классифицировать корпус произведений на предмет роли материала в формировании творческого замысла.

### **Традиционный подход в использовании скульптурного материала**

Данный метод остается самым распространенным в области обработки скульптурного материала. В основе его лежит выявление свойств материала, его эстетизация. Мастера не прячут природные качества материала, выявляют пластические свойства. Используется бронза с присущими ей оттенками патины коричневых и черных, малахитовых и оливковых оттенков, а также камень, дерево, керамика с традиционными методами ремесленной и художественной обработки.

Рассмотрим корпус работ, выполненных в традиционных материалах. В работе «Бабушка» А. В. Связова (рис. 23), выпускника мастерской А. И. Рукавишниковой, свойства дерева, его фактура и цвет сохранены. Видим продолжение традиции С. Т. Конёнкова в изображении характеров стариков, но изложено более общим, цельным образом. Тема деревни, родной земли характерна для автора, и в дереве находит органичное воплощение.

В композиции «Молчание» К. А. Чижова (рис. 24), напротив, дерево выглядит более плотным, конкретным. Большое внимание уделено деталям, полихромным завершениям. В общем и целом, современная деревянная московская скульптура тяготеет к цвету. В фигуре прослеживается моделировка разных фактур, подчеркнуты крепления и соединения на шканты. В ряду композиций К. А. Чижова вещи в дереве имеют более нежную, мягкую трактовку, русская тематика в его работах вдохновлена образом национального костюма, важным становится выразительный силуэт, графичность форм.

И. А. Козлов в работе «Федор Коростель» (рис. 25) использует эффектный, многозначительный прием сгоревшего дерева. Скульптора не стало в 2012 году, к сожалению, не осталось комментариев автора о художественном замысле композиции, о трансформации работы. Известно, что портрет фронтовика Ф. Коростеля пострадал при пожаре и предстал в новой трактовке, приобретая символическое звучание. В работе «Святой Петр» (рис. 26) дерево отсылает к пермской деревянной скульптуре, мастерам средневековья, оно тонировано белым оттенком. Фрагментарность дает сконцентрированность на образе распятия Петра, его символе, «*иероглифе*» в понимании А. Рукавишников.

«Рыцарь» Н. Д. Самадашвили (рис. 27) – пример традиционного подхода к трактовке дерева; есть следы работы резцами и стамесками, тонировка. В работе приморского скульптора В. Г. Ненаживина (рис. 28) дерево привлекает своей теплотой, мягкими переходами. Заметим, что в стилизованных антропоморфных формах дерево задает определенный регистр, тональность звучания.

Уместно сказать о произведениях, выполненных в металле. «Дон Кихот» В. И. Кириллова (рис. 29) – это пример скульптуры, в которой эстетика материала работает на образ «рыцаря в сияющих доспехах» посредством полировки и мягкой моделировки форм. Бронза держит мелкие детали, что позволяет выполнять тонкие элементы и ажурные детали. Серия «Лики Ареса» И. А. Козлова (рис. 30) выполнена в бронзе и керамике. Интересно сопоставить их, тем более они являются частями одной серии. В «Лике № 2» присутствует архаизирующая форма, отсылающая к греческой стилистике. Выделяется фактура металла, характерная темно-зеленая патина. Композиционно этот лик-шлем, выполненный в бронзе, стоит на двух точках опоры, придавая динамику и легкость. К этой серии еще вернемся, анализируя современный подход в использовании материала.

Работы А. Е. Ткачука «Архангел Михаил» (рис. 31), В. В. Мосиелева «Стена» (рис. 32), Н. Н. Чочасова «Роза» (рис. 33) и «Колесница» З. Д.-Н. Дугарова (рис. 34) отражают пластические возможности и палитру оттенков современной бронзы, представленную мастерами различных школ и регионов России. Именно в бронзе отчетливо прослеживается авторская манера и подход к решению станковой

композиции. Бронза имеет широкий диапазон фактурной моделировки поверхности. Три первых образца объединяет воздушность, технологическая сложность, построенная на одной или двух точках опоры. Отметим, что при общности решения композиции несут различный психоэмоциональный заряд, имеют различную интонацию. Если в работе А. Е. Ткачука присутствует религиозный пафос, возвышенная тема, то в работе В. В. Мосиелева тон несколько проще. Автор раскрывает тему борьбы, сопротивления, детали значительно более «приземленные». Работа Н. Н. Чочасова в этом ряду самая нежная и легкая. А композиция З. Д.-Н. Дугарова, построенная на эстетике неоархаики, находит в металле самое удачное воплощение.

Скульптура в камне и керамике представлена мастерами столиц, а также Сибири и Дальнего Востока. Цельная и недосказанная композиция из песчаника «Бык и мальчик» В. Я. Сивцева (рис. 35) и его «Дитя Земли» в шамоте (рис. 37), трагичная работа из известняка «Обреченный» А. Н. Маханова (рис. 36), композиции А. Е. Ткачука «Преображение Господне» (рис. 38) и «Изоляция» С. В. Игошиной (рис. 39) – ряд уникальных примеров может быть весьма внушительным. Есть основания полагать, что современным мастерам интересна рубка в камне, работа с керамикой и шамотом. Исследование не ставит целью показать все самые заметные вещи в керамике, камне или бронзе, их значительное количество. Представлены образцы мастеров различных школ и регионов, разные по стилистическому решению. Это говорит о многообразии образных решений в рамках традиционного подхода в осмыслении скульптурного материала.

### **Современный подход в использовании скульптурного материала**

Для современного метода в использовании материала характерно введение новых и нетипичных скульптурных материалов. Часто акцентируется эфемерность или нарочитая брутальность. Кроме традиционных металла, камня, керамики и дерева, присутствуют произведения из стекла, пластика и смол, черного и листового металла, а также бумага и картоны.

Эксперименты с таким скульптурным материалом, как стекло, начались еще в XIX веке. В советской скульптуре с 1950-х годов мастера по стеклу выполняли

композиции по специально подготовленным гипсовым формам. Чаще всего скульптура из стекла была декоративной. А. Н. Криволапов продолжает традицию, работая со стеклом, но уже в другом качестве. «Нежданный гость» (рис. 40), «Петр и Феврония» (рис. 41) – произведения, в которых мастер акцентирует внимание на свойствах стекла, редкого материала для скульптуры, активно использует подсветку, тонировку и методы моллирования, что позволяет быть стеклу в меру матовым, чтобы силуэт и детали были «читаемы». Его композиции отличает тонкость и филигранность моделировки стекла. Отметим, что А. Криволапов отдает предпочтение рельефным и плоскостным композициям, в структуре которых нет наложения планов, а силуэт остается чистым.

В работе И. А. Козлова «Император Петр I» (рис. 42) используется метод соединения различных пород камня в полихромной композиции. Техника изготовления портретов из различных пород поделочных и декоративных камней известна со времен Римской империи, в России известный образец сочетания пород камня – это бюст О. Монферрана (1850-е гг., А. Фолетти, Исаакиевский собор, Санкт-Петербург). Техника считается достаточно редкой и трудоемкой, для данной работы характерна нарочитая брутальность и декоративность. Возвращаясь к серии «Лики Ареса», обратимся к композиции в шамоте (рис. 43). В данном случае автор приближает керамику к камню, бетону. В сравнении с образцом в бронзе (рис. 30) этот «Лик» выглядит более брутальным, образ тектоничнее и архаичнее. Так в рамках одной серии автор дает развитие образов, обусловленных палитрой материала и разницей фактурной моделировки.

Коротко отметим важную деталь, которой необходимо уделить внимание. Композиционным дополнением к образу становятся подставки для произведений. В случае с бронзой, условно «холодным» материалом, органично смотрится подставка из нержавеющей стали, декорированная заклепками наружу. В ситуации с «теплой» керамикой материалом пьедестала становится состаренное дерево. Таким образом сохраняется принцип теплых и холодных материалов и их сочетаемость. Подставки дополняют образ, не отвлекая внимания от основной скульптурной композиции.

Работа В. И. Корнеева «Обнаженная» (рис. 44) как продолжение практик Ив Кляйна привлекает прежде всего своей активной полихромностью. В данном случае модель выполнена из современного пластика, что позволило применить насыщенный цвет. Тем не менее композиция имеет характерный пластический мотив В. И. Корнеева, пластику, которая «переродилась» в новом качестве современного материала.

Ю. Ю. Нерода, сын Ю. Г. Нероды, первопроходца новых скульптурных материалов в СССР (портрет В. И. Ленина из пенопласта, 1961, белый пенопласт, в. 8 м.; «Валентина» (1964, пластмасса, оргстекло, алюминий, в. 50 см.)), ведет поиск новой выразительности в пластмассах и металле. В работе «Экзистенция» (рис. 45) применяется метод конструирования листового металла. Но в отличие от поисков урбанистических форм западных коллег (Р. Серра, Ж. Тэнгли) работы Нероды антропоцентричны, они про взаимодействие человека с миром. «Даниил Хармс в "Крестах"» (рис. 46) – пример соединения и антитезы скульптурных материалов. Для современного подхода характерно сочетание материалов, которые контрастируют между собой: условно «теплый» шамот противопоставляется «холодной» стали.

Серия «Зимний Версаль» А. А. Миронова (рис. 47) возникла, со слов автора, в результате наблюдений за скульптурными памятниками сада в тот момент, когда их закрывали на зимний период. Для А. Миронова складки и драпировки – важный мотив в творчестве. С их помощью автор может выражать широкий спектр тем и характеров. В данной работе можно наблюдать синтез мрамора и бронзы, взаимодействие материалов формирует загадочный образ контрастно и даже резко.

Далее приведем несколько примеров использования полихромии. Г. Д. Писарева – мастер, который работает с деревом в оригинальной манере. Ее полихромные включения создают образ прямолинейный, свойственный наивному искусству (рис. 48). Цветная ироничная композиция Д. Н. Тугаринова «Любимая картина голого короля и жулики» (рис. 49) выполнена в керамике, которая скрыта под цветным слоем. И наконец, произведение Д. Д. Каминкера «Воин Империи» (рис. 50) в дереве примечательно полихромным декором и брутальной пластикой.

### Экспериментальный подход в использовании скульптурного материала

Данный подход к решению художественного образа предполагает особый метод сочетания материалов и техник, синтез материалов. При этом природные свойства материала игнорируются и маскируются. Распространены всевозможные неординарные комбинации и сочетания материалов.

Рассмотрим работу «Голова опричника» А. Л. Дмитриева (рис. 51). На первый взгляд этот пример можно отнести и к категории современного подхода к материалу, но при детальном рассмотрении видим, что тут присутствуют обожжённое, окрашенное дерево, два вида металла – бронза и железо, цветная смальта. То есть в рамках одной работы представлено несколько материалов и техник.

Работа другого представителя московской школы скульптуры А. Н. Маханова «Артефакт 1.0» (рис. 52) – полихромный рельеф, выполненный в сочетании металла и каната. Представлен образ «современного артефакта». Материал активен, в композиции производит впечатление чего-то живого, взятого из бытия.

Одна из интереснейших работ выставки «Пять измерений», прошедшей в 2017 году (Москва, ГТГ), – «Парадный портрет госпожи Гибель» А. П. Молчановского (рис. 53). Автор говорит: «В смысле ощущения пространства оптическое стекло очень органично вписывается в среду. Блок впускает в себя, захватывает часть пространства и благодаря оптическому эффекту преломления создает свой измененный фрагмент мира. В этом магия оптики»<sup>212</sup>. В данной работе можно наблюдать, по выражению И. Н. Седовой, «предельную степень отхода от традиционного понимания портретного жанра»<sup>213</sup>. Действительно, портретных характеристик в этом нет, а только тревожное ощущение острых, холодных форм, собирающихся в мрачный образ без эмоций.

С. Г. Мильченко создает образ из дерева и металла, разных по природе материалов, противопоставляя один другому в работе «Ангел-хранитель» (рис. 54).

<sup>212</sup> Молчановский А. П. Скульптура. Оптическое стекло : [каталог выставки]. М., 2016. С. 39.

<sup>213</sup> Пять измерений. Каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея. Москва, 2017. С. 11.

Металлическая клетка становится полноценным элементом композиции, защищая спрятанный образ. В дереве выполнена работа «Саша» В. А. Епихина (рис. 55). Композиция, напоминающая игрушечного солдатика, раскрашена так, что невозможно угадать материал. Автор сочетает архаичные приемы, вместе с условно реалистическим изображением, в основе которых ирония и внимательность к персонажу.

В работе «Пушкин на Кавказе» В. Б. Соскиева (рис. 56) применяется оригинальная техника сочетания войлока на дереве. Работа поглощает свет, созданная на поверхности сложная лоскутная структура передает ощущение тревожности, деконструкции материального. Отметим, что в 1992 году В. Б. Соскиев уже использовал подобный художественный эффект в композиции «Вестник» (рис. 57). При этом композиция передает ощущение таинственности, закрытости «в себе».

«Страус» П. С. Гуляева (рис. 58) – пример «нескульптурного» в скульптуре. Сочетаются фарфор и проволока, осуществляется формальный поиск новых средств выразительности.

А. Г. Пологова, мастер советской скульптуры, продолжает творческие искания в области художественной возможности выразительности материала. «Король» (рис. 59) из меди, стали, стекла и бронзы становится сказочным персонажем, воплощенным в реальных объемах. Сложные фактуры и качества материалов в данном случае дополняют друг друга. Композиция «Ария» (рис. 60), выполненная в папье-маше, самом эфемерном бумажном материале в скульптуре, передает ощущение момента. Бумаге свойственна ограниченность средств, угловатость. Отметим, что в 1990-е бумага и папье-маше становятся вынужденным материалом, альтернативой дорогим и технологически сложным производствам.

«Инсургенты» Ю. Ю. Нероды (рис. 61) – пример концептуального подхода. В объекте, выглядящем как инсталляция, замечаем антропоморфные элементы, портреты. Инсургенты – участники восстания, партизаны. Формы композиции агрессивные, враждебные. Материалом же стали продукты бытования человека, пластики, трубочки, прищепки и т.п. Автор рассуждает о природе материального,

о культуре потребления. Примечательно, что основой пластиковых элементов становится обожжённая глина – материал, олицетворяющий земное, семантически отождествляемый с актом творения. Таким образом, в совмещении традиционного и современного материала формируется метафора, образ человеческого, олицетворенный в современности.

Рассмотрев особенности материалов и их виды в процессе формирования художественного замысла, приходим к следующим выводам. Прежде всего, любая скульптурная форма находит реализацию в материале. Каждый материал обладает комплексом свойств и качеств, технически поддающимся оформлению с целью создания выразительного образа. Существует три подхода к формированию художественного замысла в произведении: *традиционный, современный и экспериментальный*.

Традиционному подходу свойственна эстетизация материала, выявление свойств материала, распространённые, часто академические методы обработки и производства. Чаще всего применяются такие материалы, как бронза, дерево, камень, керамика.

Современному подходу свойственно внедрение новых материалов, небрежность, нарочитая брутальность или эфемерность. В целом, подход к материалу схож с традиционным, существует бережное отношение к свойствам материала. В ситуации синтеза применяется не более 2–3 видов материала, сочетание дифференцированно, используется в качестве антитезы. Используются традиционные материалы, к ним добавляются стекло, пластики, листовой и черный металл, бумага.

Экспериментальный подход в решении образа – это метод особого сочетания большого количества материалов и техник. Подчас используются «нескульптурные» материалы, а свойства традиционных материалов игнорируются. В отличие от современного подхода материал уже имеет абсолютно самостоятельное звучание, которое может и формировать образ. Используются различные материалы и их комбинации.



### **2.3 Значение силуэта и графических приемов для художественной образности произведения**

Актуальными на протяжении всей истории развития отечественной и зарубежной пластики являются вопросы роли и значения графических приемов в станковой скульптуре. Графические приемы в скульптуре представляют собой уникальную возможность для современного скульптора выработать собственную манеру и художественный язык. Они включают в себя линии, точки, знаки, орнамент, текст, контрформу и силуэт. Применение этих приемов в объемно-пространственных видах искусства позволяет создать уникальную структуру произведения.

В работах В. С. Турчина<sup>214</sup> и Е. С. Медковой<sup>215</sup> обсуждается важность изучения графических приемов в скульптуре. В частности, В. С. Турчин исследует композицию круглой скульптуры, внутреннее пространство и границы художественного образа. Е. С. Медкова в статьях о переживании скульптуры, в свою очередь, рассматривает вопросы взаимодействия объема с пространством и вопросы формирования художественного образа через специальные средства и композиционные методы.

С наступлением нового тысячелетия в России в области художественного языка скульптуры мастера стали активнее, их практики разнообразны. Становится ясно, что российская скульптура ищет свой уникальный язык и пытается осмыслить свою сущность.

В советские времена, в период развития станкового искусства, графика стала неотъемлемой частью как творческого процесса, так и учебной программы. Этот вид изобразительного искусства активно использовался скульпторами, позволяя им расширить свой художественный опыт. Рисунок на поверхности объемных форм стал неотъемлемой частью творческого процесса, и отчасти это можно связывать с

---

<sup>214</sup> Турчин В. С. Композиция круглой скульптуры // Творчество. 1968. № 9. С. 14–18; Турчин В. С. Границы художественного образа в скульптуре // Творчество. 1976. № 11. С. 10–15; Турчин В. С. Внутреннее пространство скульптуры // Творчество. 1971. № 5. С. 12–14.

<sup>215</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. № 4–№ 11.

тем фактом, что многие скульпторы являются выдающимися художниками-рисовальщиками. Российская скульптурная традиция тесно связана с графическими приемами, которые активно применялись как в учебных программах и академических постановках, так и в профессиональном творчестве.

Самодостаточное значение имеют графические приемы в композиции, когда обладают собственным образным звучанием. Эти приемы обогащают структуру произведения, способствуя образной выразительности. Обратимся к творческим исканиям скульпторов и выделим произведения, в которых используются графичный силуэт, линии, точки, орнаменты и контрформы. Метод формально-стилистического анализа позволит проследить, какие смыслы и интонации вносят приемы графики в композицию скульптуры.

Композиция зависит от силуэта, который передает первичную информацию о форме и характере. В. Г. Власов определяет силуэт как форму, которая воспринимается плоско из-за контраста между фигурой и окружением<sup>216</sup>. Важно отметить, что силуэт также содержит основную информацию о пропорциях и узнаваемости объекта.

Такие композиционные приёмы, как симметрия и асимметрия, можно отнести к понятию «силуэт», поскольку они включают в себя комплекс признаков, влияющих на визуальное восприятие и, следовательно, на характер образа. Силуэт традиционно разделяется на два типа: чёткий (графичный) и размытый (живописный). Чёткий силуэт означает рациональность, конкретность и чёткое позиционирование в пространстве. Примером может служить каноническая религиозная скульптура, которая не выполняется в эскизном, живописном, или экспрессивном, стиле, а следует ортодоксальным нормам. Размытый силуэт, напротив, пытается раствориться в пространстве и слиться с ним. Он обращается к эмоциональному и иррациональному восприятию. Примером может быть творчество скульпторов, использующих приёмы импрессионизма в своих работах, таких как А. С. Голубкина и П. П. Трубецкой.

---

<sup>216</sup> Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб, 1993. С.198.

Скульптурный объем может быть насыщен орнаментами и узорами, создавая необычную композицию через графические приемы. Линии, точки, знаки и контрформа играют важную роль в формировании уникальной структуры произведения.

В композициях «Королевский егерь» В. И. Кириллова (рис. 62), «Псовая охота» А. В. Балашова (рис. 63) и «Талмуд» Ф. С. Полозова (рис. 64) используются графические элементы различной степени глубины и влияния на восприятие. В работе В. И. Кириллова графика складок, шерсти животных и декора подчинена общему силуэту и декоративности композиции. Она достаточно силуэтная, но при этом графика играет важную роль в создании образа. В композиции А. В. Балашова графика на поверхности формы становится активным элементом. Такая «рисовальная» техника характерна для мастеров старшего поколения, которые закончили Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Это, например, А. И. Рукавишников, М. В. Переяславец, Г. Ж. Долмогомбетов и другие.

В произведении «Талмуд» Ф. С. Полозова графические линии и акценты не становятся главными, но они дополняют цельный образ, обогащая поверхность деталями и делая его более интересным. «Лось» Д. Б. Намдакова (рис. 65) в первую очередь обращает на себя внимание за счет цельного силуэта с отступающими тонкими элементами, что является распространенным композиционным ходом для мастера. При дальнейшем рассмотрении видим, как «работает» графический рисунок петроглифов на рогах, контрформа, усложняющая и обогащающая силуэт пятна рогов.

К приему контрформы как одной из самых образных обратимся чуть позже.

Особое образное звучание обретают разорванные ритмические линии в композиции «Человек дождя» М. В. Дронова (рис. 66). В данном примере именно графический прием задает интонацию образу. Принято, что человеком дождя называют человека, страдающего психическими расстройствами, при этом обладающего экстраординарными способностями. Так, скульптор с целью сделать акцент на графике обобщает силуэт, делает его цельным, а линии, меняющие

направления, формируют сложный узор. Интонация работы «Охота на блох. III» (рис. 72) построена на сочетании формы и пунктирной линии. Образ строится на графическом элементе, вызывая нужные ассоциации.

Широкий ряд различных графических методов можно увидеть в работе «Венеция» А. А. Миронова (рис. 67). Мастер – выдающийся рисовальщик со своим узнаваемым графическим стилем. В данной композиции видим, что используется цельный силуэт, тонкая моделировка складок, графически обозначенная рука, графическое переплетение элементов постамента, ассоциирующегося со сваями в воде. По замыслу автора, эта серия должна стать олицетворением города в женском облики. Поэтому аксессуары костюма отсылают к городу каналов. Прием симметрии с усложнением силуэта ассоциативно воспринимается как образ дома на сваях, в воде. В работе «Девочка с прыгалками» А. И. Рукавишников (рис. 74) также можно наблюдать широкую палитру графики разного типа.

Обратимся к работе академической трактовки, в которой также можно выявить привычные тенденции в применении графических методов. В «Модели памятника М. В. Ломоносову» В. Д. Свешников чередует линии и группы графических символов в рамках силуэта фигуры. По-прежнему присутствуют «рисованные» элементы, например ордена, завершения пояса и эполеты. А также существует графика на ровной поверхности кителя, на основании чего можно сделать вывод, что графические приемы наиболее отчетливо просматриваются на ровной, цельной поверхности, где и формируют ритмически-графический рисунок поверхности. Примером с использованием графичных складок, ясного, но сложного силуэта можно считать работу А. А. Благовестнова «Страсти по Андрею» (рис. 69). Ряд мастеров 1990–2010-х в фигуративной пластике прибегают к ощущению «сделанности», обогащая форму сложными складками и микроформами.

В работах Д. Б. Намдакова «Кентавр-Он» и «Кентавр-Она» (рис. 71, 70) мы видим уникальное сочетание силуэтов с графическими срезами и декоративными элементами. Внутри силуэтов выделяются линии волос, декоративные элементы крупа и складки тела, создавая особую атмосферу. Д. Б. Намдаков часто использует

метод ритмизации формы, создавая интересное чередование насыщенных и паузных участков. Важно отметить, что эти работы отражают творческое видение художника и его индивидуальный подход к созданию формы.

Большими тектоническими и одновременно графическими формами решена композиция «Непобежденный» З. Ф. Рзаева (рис. 73). Автор разделяет фигуру на сегменты, а внутри сегмента использует начертанные линии. Ритмическая разбивка создает впечатление грузности фигуры непобежденного борца.

Внутренняя структура композиции создается разным характером рисунка в работе красноярского скульптора А. Е. Ткачука «Евангелист Лука» (рис. 75), выполненной в шамоте. Точность плоскостного силуэта и декоративность линий отличают это произведение. Отчетливо видно, как форма цельного силуэта может быть сочетаема с графикой.

В работах А. В. Гурьянова «За тех, кто не вернулся» и «Реки Алтая» (рис. 76, 77) формируются образы, «увиденные» в природном материале с использованием линий, орнаментов и узоров. Авторская техника резьбы позволяет создавать лаконичные, недосказанные и загадочные образы с минимальным воздействием на поверхность. По выражению сотрудника Томского областного художественного музея Л. Ю. Исаевой, мастер «осознает дух места»<sup>217</sup>. В 1994 году художник С. Е. Ануфриев выполнил серию работ под названиями «Стрела», «Человек», «Крест» (рис. 78, 79, 80), где главным приемом стало использование графического силуэта. Именно силуэт играет ключевую роль в создании впечатления о скульптурном объеме произведений. Знаки архаичных силуэтов в серии превращаются в современную группу объемно-пространственных форм, придавая новое значение сакральным символам. Чтобы усилить воздействие силуэта, художник использовал темную глазурь, при этом фактура и другие элементы композиции отошли на второстепенный план.

«Похищение Европы» А. А. Миронова (рис. 82) – пример, когда не обязательным стало наличие объема для обозначения форм или символов. Автор

---

<sup>217</sup> Русский художник с «алтайской душой». URL: <https://artmuseumtomsk.ru/page/10/2/591> (дата обращения 01.11.2023)

просто рисует нужные атрибуты и элементы. В данной работе заметно влияние М. В. Дронова, который значительно расширил круг тем станковых композиций, привнес иронию и лаконизм в скульптуру. Порой художественный образ со всем своим диапазоном ассоциаций может выстраиваться на силуэте или даже на силуэте тени, как в работе «Тень за забором» (рис. 86).

В работах «Гунн» (рис. 81) и «Праздник в тайге» (рис. 83) Е. А. Болсобоева, «Святой Игнатий со львами» А. Е. Ткачука (рис. 84) и «И сейчас, как прежде» Р. М. Шерифзянова графика играет важную роль в создании образов. Особенностью этих работ является сочетание рельефных форм с графическими элементами, что придает им декоративность и стилизованность. Такой подход позволяет обращаться к мифам и преданиям, создавая интертекстуальность в искусстве. Сформировался целый ряд произведений, в которых графика дополняет плоские силуэты, отсылая зрителя к большим темам и идеям.

В работе «Счастливые люди» (рис. 88) А. В. Кияницына силуэт играет важную роль в интерпретации образа. В контексте декоративных стилизованных работ уместен лаконичный силуэт, за счет своей абстрактности он помогает раскрывать философские идеи, подчеркивая графичность и цельность. А за счет асимметричности примерно равных масс в композиции создается впечатление динамики.

Зрительное продление формы силуэта является одним из приемов, который можно использовать для создания эффектной композиции. Примером такого подхода может служить работа художника Д. Б. Намдакова под названием «Единорог» (рис. 87). В этой работе особенное внимание уделяется стремлению глаза продлить линию и соединить ее с недостающими элементами. Благодаря такому приему работа приобретает легкость и привлекает взгляд зрителя.

Важной образной составляющей графических приемов становится контрформа. Она представляет собой заключенное пространство (воздух) между

форм и имеет равнозначную ценность, как и сами форма и силуэт. По определению А. Архипенко, контрформа «цементирует пространство»<sup>218</sup>.

«Окно» Н. Н. Хромова (рис. 90) – наглядный пример, как контрформа может строить композицию, как действует та сила, которая «цементирует» пространство. Скульптор В. В. Треска в работах «Время собирать камни» (рис.89) и «Старые добрые соседи» (рис. 94) использует прием контрформы как важный композиционный инструмент. Он формирует сложный силуэт с прорывами архитектурной структурой формы, или скульптурный объем, который заключает в себе пространство, создавая внутреннее напряжение, диалог двух форм в «общении» двух голов.

В произведении А. В. Кияницына «Память» (рис. 95) контрформа стала главным выразителем пустоты, образной сутью композиции. Обезличенность и тиражность образов воинов усиливает трагизм исторической памяти. «Ночь» М. В. Дронова (рис. 92) формирует интонации и ассоциации только лишь заключенными в нужном силуэте воздухом и пространством. Примечательно, что в различных помещениях при разной освещенности работа будет производить разное впечатление.

Мощным знаком отсутствия и символом потери становятся пустые портреты в работе Ю. А. Сегаль «Одноклассники (4-й класс 1948 года)» (рис. 91). Юлию Ароновну можно назвать мастером несказанного, ей особенно удаются тонкие сложные темы одиночества, ухода близких. Ее композиции остро отзываются в восприятии, это тот случай, когда меньше – значит больше. «Благословение» (рис. 93), «Родители ушли» (рис. 97) – произведения с применением контрформы, универсального символа отсутствия, которые невозможно решить более остро и точно. В данном случае пространство и воздух, заключенные в формы, может быть наполнен ассоциациями зрителя.

---

<sup>218</sup> Азизян И. А. Александр Архипенко. М., 2010. С. 6.

Наконец, в работе «Вегетарианец» М. В. Дронов (рис. 96) создает ироничный образ «истинного» вегетарианца, а контрформа помогает усилить, гиперболизировать художественное высказывание.

Графические приемы в скульптуре играют важную роль, вдохновляя авторов на новые идеи. Орнаменты, контрформа и линии пронизывают скульптурный объем, создавая уникальные композиции. Графические элементы, такие как силуэт и точки, также имеют значение, они позволяют расширить возможности художественного выражения. Контрформа – уникальный прием в ряду графических приемов, способный активно работать пространством, заключенным в скульптуре. Развиваясь и наполняясь новыми смыслами, графические приемы становятся неотъемлемой частью скульптурного творчества, помогая создавать удивительные образы.

#### **2.4 Полихромия в станковой скульптуре**

Цвет скульптурных произведений обусловлен материалом, в котором они воплощены. До периода европейской классики скульптуры были полихромными или имели специальную окраску. Историк и теоретик искусства В. С. Турчин считал, что цвет способен преобразовать традиционный материал пластики, «поэтически одухотворять его»<sup>219</sup>.

Уже много веков в отечественном и зарубежном искусстве привлекают внимание исследования о влиянии цвета на скульптуру, о его роли в истории пластики. Современные мастера понимают, что использование цвета в трёхмерном изобразительном искусстве может нарушить восприятие формы, поэтому они применяют полихромия осторожно и разумно. Нельзя не заметить, как цвет выделяется своими выразительными качествами среди всех элементов композиции. В отличие от таких аспектов, как силуэт, текстура или игра света и тени, он умеет вызывать мгновенную эмоциональную реакцию у зрителя.

---

<sup>219</sup> Турчин В. С. Цвет в скульптуре // Творчество. 1973. № 11. С. 15.



Отечественные мастера станковой скульптуры выделяются уникальными композиционными находками, особенно в использовании цвета. Цвет в станковой скульптуре часто связан с религиозными и символично-дидактическими аспектами, а также с народными традициями деревянной скульптуры и мифологическими образами. Потребность влиять на человека цветом в отечественной культуре имеет глубокие корни. Усиление желания человека воспринимать мир в мифологическом и символическом ключе часто приводит к появлению полихромии в скульптуре. Это даёт художникам возможность проводить эксперименты и создавать уникальные произведения искусства. Однако в городской среде масштабы полихромии могут быть ограничены. В станковом искусстве художник имеет больше свободы, так как не ограничен техническими заданиями, архитектурным контекстом или пожеланиями клиентов. Он может свободно выбирать материалы и выражать свою художественную волю без ограничений.

Современные скульпторы активно используют цвет в своих работах, экспериментируя с различными материалами и создавая новые выразительные средства. Полихромия в скульптуре открывает новые грани смыслов и функций, обогащая их современными возможностями и перспективами.

### **Функция оживления/имитации**

В древности скульптура использовала цвет с глубоким символическим смыслом, связанным с охотничьей магией и погребальными ритуалами. Для создания магической силы фигуры животных и фигуры-«заменители» человека, использовавшиеся в этих ритуалах, были окрашены и тонированы. Таким образом, цвет в скульптуре выполнял специфические сакральные функции, оживляя и имитируя объекты тотемных предметов. В качестве примера приведем Индию и Африку, где до сих пор практикуется посыпание краской изображений богов, что можно рассматривать как древние магические акты оживления их объемного подобия. В этом же ряду находится ритуальное обсыпание всех прохожих краской с пожеланиями здоровья и молодости во время индийского праздника Холи <sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Медкова Е. С. Переживание скульптуры // Искусство. Первое сентября. 2015. С. 17.

Цвет играл ключевую роль в различных общностях, таких как Двуречье, Индия, Китай, Древний Египет и доколумбова Америка. Он служил для привлечения к себе внимания божеств и духов, а также для создания чувства их присутствия в построенных людьми жилищах.

Мастера Древней Греции стремились передать нежность кожи, используя прозрачный окрашенный воск для мраморных фигур. Ослепительный блеск глаз, созданный инкрустацией драгоценными камнями, был применен древними создателями. Они ассоциировали это с обрядом "раскрытия глаз и уст", чтобы воплотить новое существо в гармонии тела и духа, что было характерно уже для египетских портретов. Магический натурализм в инкрустации драгоценными камнями глаз рассматривался как символ врат бессмертия и духовной жизни, как в случае с Нофрет и Рахотепом <sup>221</sup>. Эти образцы в высшей степени демонстрируют мастерство ремесленника, тонкость и деликатность в обработке материалов, отличаясь от обычных раскрасок.

В эпоху Возрождения мастера семьи Роббиа создавали майолики, умело сочетая цвета с нежными гармониями рельефных стукков <sup>222</sup>. Мастера барокко также великолепно владели искусством обработки материалов. Они соединяли разные породы камня, украшая надгробия и аллегорические фигуры цветными вставками. Одним из поздних сторонников полихромии был Макс Клиндер (1857–1920). В своей знаковой работе «Бетховен» он объединил гипс, бронзу и мрамор. Главной целью Клиндера было подчеркнуть роль цвета в пластических искусствах, рассматривая его как связующее звено на пути к синтезу искусств.

В труде 1893 года, озаглавленном «Проблема формы в изобразительном искусстве», А. Гильдебрандт затрагивал тему отхода от натурализма в цветовом решении скульптур, подчеркивая важность сохранения естественной чистоты цвета используемых материалов. Автор выступал противником традиционного подхода мимезиса в искусстве, представляя альтернативное видение. Эта идея

---

<sup>221</sup> Там же. С.20.

<sup>222</sup> *Стукко* – (итал. *stucco*) искусственный мрамор, материал архитектурных элементов и скульптурного декора. Производится из обожжённого измельченного гипса с квасцами и клеем, часто добавляется мраморная крошка и пудра, мел, известь. Полированный стукко визуально не отличим от натурального мрамора.

нашла отклик не только среди его современников, но и привлекла внимание множества художников за пределами его родной страны. Известные авторы, такие как П. Гоген, Ф. Леже и Х. Миро, среди прочего экспериментировали с полихромией и активно использовали разнообразные цвета в своих произведениях. Аналогичные тенденции были видны и среди советских художников, в числе которых А. Пологова и Т. Каленкова выделялись своим стремлением к цветовому разнообразию. В то же время представители более старшего поколения российских скульпторов, включая А. Рукавишника и М. Переяславца, также показывали свою заинтересованность в этом направлении, подчеркивая широкое распространение этой тенденции среди скульпторов разных поколений. С древности цвет в скульптурной пластике использовался разнообразно и с глубоким смыслом. Эта традиция передается из поколения в поколение, и поэтому важно понять, как современные художники воссоздают жизнь и имитируют реальность в своих произведениях.

В аэропорту Пулково представлена композиция М. В. Дронова "Петр I" (рис. 98), где цвет используется для связи скульптурного объекта и зрителя. Изображение императора с яркими оттенками становится современным и немного гротескным, но при этом дружелюбным и забавным. Михаил Дронов, известный и авторитетный художник, использует полихромия как постоянный композиционный инструмент в своем творчестве. Он часто прибегает к гуманизации и очеловечиванию образов через ироничный диалог со зрителем, что стало его большим достижением в современной российской пластике.

Произведения «Пикассо на корриде в Валлорисе» и «Портрет нубийца», созданные С. Г. Мильченко (рис. 99) и С. В. Сережином (рис. 100) соответственно, являются современным воплощением искусства, вдохновленным древнеримскими портретами, такими, как те, что были созданы в честь Цецилия Юкунда и Октавиана Августа в I веке до нашей эры, где использовалась уникальная техника инкрустации. Эти современные художники не только воскрешают историческую методику, но и обогащают ее, стремясь внести свежий взгляд и новаторство в искусство нового тысячелетия. Их творческий подход существенно отличается от

древнеримского стремления к детализированному натурализму, позволяя зрителям исследовать более глубокий философский подтекст и встретиться лицом к лицу с воплощенными в искусстве историческими фигурами, которые раскрывают сложные аспекты человеческого существования.

Н. Л. Баранова, продолжая традиции скульптуры Леонида Баранова (рис. 101), исследует полихромия через серию экспериментов. В частности, её работа «Голова Иоанна Крестителя» (рис.102) выступает как визуальный обман, где цветовые решения играют ключевую роль в создании ощущения реализма и присутствия, делая трагическую сцену более живой. Использование блестящих металлических оттенков или их имитация через краску символизирует священность, особенно когда речь идет о таких деталях, как глаза, что подчеркивает их важность в ритуальном контексте, в то время как губы, волосы и одежда украшены менее часто.

Александр Миронов в своей серии «Художник и модель» (изображения 103, 104, 105, 106) представляет уникальный синтез из творений П. Гогена, И. Босха, А. Модильяни и А. Тулуз-Лотрека. Этот проект исследует новые горизонты в выражении скульптурных и живописных элементов, сочетая академические приемы с непрерывным поиском новаторских методов отображения тем, персонажей и техник. А. Миронов демонстрирует, как цвет может обогатить скульптуру, внося в нее живописный элемент и стилизацию, что является оригинальным слиянием формы и цветового воздействия. В этой серии он исследует роль цвета в скульптуре, представляя работы с редкой гармонией вариаций и композиционной свободой, тем самым предлагает свежий взгляд на классические вопросы искусства<sup>223</sup>.

Наблюдается тенденция к тому, что в скульптуре все чаще стараются придать объему живость или воссоздать цвета природы. Это способствует созданию уникальных композиций из новых цветов и форм.

---

<sup>223</sup> Tsarinny I. V. Polychomy in modern Russian sculpture / I. V. Tsarinny, M. V. Moskalyuk // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2022. T. 15. No. 61. pp. 66.

### **Символическая/сакральная функция**

В данном случае важно подчеркнуть, что научно подтвержденный подробный спектр символического значения краски и цвета обогащает данные исторической этимологии, активно вовлекая семантику цвета <sup>224</sup>.

Имманентное свойство животного мира, по мнению М. М. Маковского, заключается в цветовых характеристиках, символизирующих жизненную энергию. Возникновение мистической символики краски связано с оттенками жертвенного огня и стало результатом первоначального восприятия индоевропейцами трех основных цветов: белого (как символа неба и потустороннего мира), черного (как символа преисподней) и красного (как символа божества, жизни и очищения) <sup>225</sup>.

В древности цвета использовались для передачи глубоких смыслов и эмоций в искусстве. Символика цветов имела важное значение и не была случайной. В истории ритуального искусства обширно представлены примеры использования цветовых сочетаний для выражения сущности и взаимосвязей. Рассмотрим краткие исторические контексты, где представлена ключевая роль цветовой символики, чтобы понять это явление в современной практике искусства.

В прошлых эпохах цвет играл ключевую роль в изображении священных фигур. Черный цвет, символизирующий загробный мир, был характерен для Анубиса – божества Древнего Египта, защищающего мир мертвых, при этом его божественность подчеркивалась золотом. На контрасте: Кетцалькоатль из ацтекской мифологии, властитель элементов и бог утренней зари, представлен в оттенках синего или зеленого – цвета, которые для древних народов были неразличимы. Этрусская статуя бога Аполлона, найденная в Вей, с черным обликом и красной терракотой, указывает на его связь с подземным миром. И египетский скарабей, символизирующий солнечный диск, который ежедневно восходит из-под земли, окрашен в черный цвет на фоне синего неба. В итоге цвет для древних создателей скульптур и изображений был не просто декорацией, а

---

<sup>224</sup> Маковский М. М. Феномен табу в традициях и языке индоевропейцев: сущность – формы – развитие. М., 2012. С. 280.

<sup>225</sup> Там же. С. 52.

способом выражения глубинного значения и связей между мирским и божественным.

Обратим внимание на современные примеры. В работах И. А. Козлова, таких как «Зеленый Ангел» (рис. 108) и «Спас Полуношный» (рис.107), мы можем увидеть использование приглушенного лазурного зеленого цвета для обогащения небесных образов. В «Спасе Полуношном» этот цвет создает мерцающий ночной эффект, отсылая к традициям пермской скульптуры. Таким образом, сюжет «Гефсиманского сада» получает современное толкование в форме целостного и знакового произведения. В работе «Ангел» цвет играет роль дополнения к тектоничности и цельности, подчеркивая сверхъестественное значение образа.

В творчестве А. Л. Дмитриева можно наблюдать уникальные подходы к использованию цвета и формы, особенно заметные в таких работах, как «Белая лошадь» и «Синяя лошадь» (рис. 109, 110). В этих произведениях А. Л. Дмитриев избегает традиционного патинирования, предпочитая акрил, что позволяет ему достигать плоскостности и насыщенности цвета. Интерес к его скульптурам усиливается благодаря использованию архаичных мотивов, например образов «Небесного коня» и «Белого коня», которые художник наполняет новым смыслом. Его способность создавать композиции, где цвет и форма гармонично сочетаются, делает каждую работу символичной. Что касается «Синей лошади», то здесь А. Л. Дмитриев экспериментирует с фактурой, достигая эффекта неравномерного тонирования, что придает произведению дополнительный объем и отсылает к итальянскому искусству XX века, при этом намеренно остаются следы технических литников, добавляющие оригинальности.

В композиции «Зима» (рис. 111) основным является белый цвет, насыщенный элементами железа, в то время как изображения «Лето» (рис. 112) и «Ключница. Осень» (рис. 113) отражают традиции древнерусского народного творчества и языка через использование красного цвета и представляют собой сочетание скульптурных форм с естественными теплыми золотистыми тонами древесины.

В работе Е. М. Суровцевой «Вера. Надежда. Любовь» (рис. 114) красный цвет ассоциируется с фовистскими исследованиями А. Матисса. Представленная

плоскость и линейность работы выступают визуальным заявлением «Новых диких» в сфере скульптуры. Энергичный красный цвет символизирует жизненную силу и вызов.

Обсудим произведения искусства, авторами которых являются Ю. Г. Нерода и Ю. Ю. Нерода, а именно портреты «Валентина» и «Зигмунд Фрейд», демонстрируемые на рисунках 115 и 116. Их творчество объединяет использование пластмассы, что позволяет достигать уникальных цветовых решений и эффектов при декорировании. В изображении Валентины Терешковой, выполненном в 60-х годах прошлого века, пластмасса окрашена в массу, при этом красный цвет подчеркивает энергию и активность изображаемой. В портрет же Зигмунда Фрейда сын скульптора внес инновации, используя акриловое стекло для создания нового визуального эффекта, что отличается от методов его отца. Так, мы видим различные подход и видение в работах художников из разных поколений, но объединенных одним материалом.

Исследуем вклад цвета в образы, созданные Д. Б. Намдаковым, на примере скульптуры «Слоник» (рис. 117). В этом произведении цвет выступает не просто как элемент дизайна, но как важнейший инструмент, добавляющий образу особенности мифического и воздушного пространства. Сравнение с Дамбо, благодаря преувеличенно большим ушам, намекает на невинность и стремление к полету, которому способствует и поза фигуры, казалось бы, на грани отрыва от земли. Применение голубой патины, отличающейся от традиционного представления о цвете слона, придает образу эффект необычности и мечтательности, а также наполняет его теплыми эмоциями. Таким образом, выбор цвета обогащает скульптуру уникальным смыслом и волшебством, указывая на стремление к высотам и легкость бытия.

Золотистый и лазурный оттенки играют ключевую роль в скифской культуре, при этом в египетском искусстве они приобретают уникальное значение, символизируя превращение физического тела в божественное. Эти оттенки стали символом борьбы между двумя противоположными силами в скифской мифологии, добавляя элементы украшения. Произведение под названием

«Схватка» (рис. 118) выделяется своим цветом, который напоминает естественные оттенки камня и золота, а также мастерской резьбой, на которую Д. Б. Намдаков, по его же словам, был вдохновлен пребыванием в Италии. Эта палитра цветов, используемая в древности, создавала уникальные полихромные композиции, делая их значимыми в контексте древней культуры <sup>226</sup>.

Самой впечатляющей работой в серии «Изнутри» оказалась «Энергия» (рис. 119), где Даши играет с цветовой гаммой, заменяя белый цвет золотом. В комментарии к произведению отмечается: «Торс, в котором можно увидеть как антропоморфные, так и зооморфные очертания – это, с одной стороны, реминисценции ко всей истории искусства, начиная с «Бельведерского торса», с другой стороны, личная отсылка к каждому из зрителей любого пола и возраста. Что произошло с этим существом, что заставило его принять эту мучительную позу? Изнутри он сияет на зрителя невероятными цветами – его внутреннее победило его внешнее, его ждет перерождение в новую, сияющую форму» <sup>227</sup>.

Все больше скульпторов и зрителей проявляют интерес к полихромии в скульптуре, которая на протяжении истории развития мировых культур приобрела современное значение. В последние двадцать лет российские авторы создали композиции, использующие различные приемы цветового оформления, и их опыт мы проанализировали и классифицировали. В ходе изучения эволюции полихромной скульптуры в России особое внимание направлено на исследование техник станкового искусства, а также на анализ вклада древнерусской скульптуры и культурного наследия древних эпох.

Скульпторы индивидуально подходят к использованию цвета и объемного пространства в своих работах, достигая различных эффектов: от эмоциональной выразительности до метафоричности и декоративности. В их практике цвет выступает в роли ключевого элемента, обогащающего как содержание, так и

---

<sup>226</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QeNCLdmrMpk> (дата обращения: 01.11.2023).

<sup>227</sup> URL: <https://dashi-art.com/mobile/gallery/sculptures/energy> (дата обращения 22.07.2024)



эмоциональную насыщенность произведений, становясь частью более широкого синтеза искусств.

В исследовании истории использования цвета в скульптуре с древних времен до сегодняшних дней можно выделить две основные функции: воссоздание реальности/имитация реальности и наделение композиции с помощью цвета символическим или мифологическим смыслом. При этом в ходе эволюции полихромии как элемента художественного выражения её роль как выразительного средства в скульптуре значительно возросла. Возникает все больший интерес к изучению цвета как важной части языка искусства, в том числе к осмыслению его использования в современных работах российских скульпторов как в центральных, так и в региональных арт-проектах, в частности – внимание к древним концепциям полихромии, которые находят отражение и новое развитие в современном искусстве, обогащая его семиотикой и философскими идеями.

## 2.5 Ритмические построения в композиции

Ритм – универсальное природное явление, свойство и закономерность живой природы. Ритм и ритмизация формы используются скульпторами в художественной организации композиции, где плоскостями и линиями формируется силуэт.

В терминологии изобразительных искусств термин *ритм* ассоциируется с чередованием элементов или определенной упорядоченностью. В. Г. Власов так определяет ритм: «интуитивно или намеренно создаваемая упорядоченность формы на основе чередования качественно различных (неоднородных) ее элементов»<sup>228</sup>. О. А. Авсиян, характеризуя ритм, пишет, что «зрительная ритмика, основанная на смысле изображения, вносит соразмерность в композицию, содействует ясности выражения чувств и образных представлений»<sup>229</sup>. В свою

---

<sup>228</sup> Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб., 1993. С. 189.

<sup>229</sup> Авсиян О. А. Искусство композиции. М., 2020. С. 44.

очередь, И. Иттен считает, что «во всем, что ритмично, ощущается огромная сила»<sup>230</sup>.

Прием ритмизации может лежать в основе композиции как средство гармонизации форм. Формально это выражается в расстановке, чередовании, повторении или масштабировании различных элементов, пространственных членений, организации акцентов и пауз в композиции. Важно отметить, что ритмизация создает впечатление движения, динамичности, в отличие от метрического ряда, который всецело направлен на уравнивание элементов, повторяемость, равномерность. Эти качества свойственны орнаментальным композициям. «Найти ритм – значит быть как можно объективней», – говорил М. К. Аникушин<sup>231</sup>.

Ритм способен влиять на пластику и форму не только тектоническими, пропорциональными отношениями, но и чередованием схожих элементов. Существуют примеры ритмизации элементов внутри композиции в графических приемах и фактурах. Так образом, ритмические построения композиции применяются как на формообразующем уровне, так и на уровне деталей и элементов. Многократно чередуясь с некоторыми изменениями, формы и силуэты создают скульптурный ритм. В таком качестве ритм способен передавать впечатление полифонии.

Ритму как компоненту художественного языка скульптуры отводится ведущая или второстепенная роль в формировании композиции и художественного образа. Так, ритм становится основой композиционного решения, когда посредством ритмизации формируется силуэт композиции, его тектоника. В ситуации, когда ритм формирует рисунок на поверхности, дополняет образ, придает особые интонации или обогащает поверхность, он становится частью, дополнением, уступая главенствующие позиции другим компонентам. Проследим тенденции использования ритма на примерах.

---

<sup>230</sup> Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухауз и других школах. М., 2001. 138 с.

<sup>231</sup> Иванюк Е. А. Педагогические установки скульптора М. К. Аникушина // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2013. № 1 (26). С. 212–215.

Проблема применения ритмических построений в изобразительном искусстве зачастую рассматривается не глубоко либо же избирательно в ситуации конкретного формально-стилистического анализа произведения. О. Л. Голубева в издании «Основы композиции» пишет: «В искусстве ритм понимается как синтез количества и качества в выражении художественной формы... Ритм бывает простым, когда меняется какая-то одна закономерность (форма, цвет, фактура или расстояние между элементами), и сложным, когда изменения происходят сразу по нескольким параметрам. Например, изменяется конфигурация формы... или расстояние между элементами»<sup>232</sup>.

В связи с этим необходимо дать краткую характеристику процессам формирования приема ритмизации и ритма в станковой скульптуре, проследить закономерности ритмических построений скульптурных композиций, дифференцировать методы и приемы такого значимого компонента художественного языка, как ритм.

Кратко обратимся к опыту применения ритма в скульптурном творчестве. Применение ритма как приема художественной выразительности можно проследить с самых ранних, древних форм искусства. Древние орудия труда и быта (кость Ишанго, Вестоничская кость (ок. 30 тыс. лет до н.э.) неолитические Венеры) эпохи палеолитов – первые примеры археологических артефактов, утилитарного или сакрального значения, с ритмичными засечками, углублениями на поверхности – свидетельствуют о применении ритма. Отметим, что происходит это в синкретичном миропонимании древних людей, где нет четкого разделения на утилитарное и художественное.

В период Античности ритм в скульптуре становится сложным многосоставным компонентом, влияющим на тектоническое построение композиции, а также инструментом «обогащения» пластического мотива. Это можно проследить в сложных ритмических рисунках складок и драпировок в многофигурных рельефах и фризовых композициях.

---

<sup>232</sup> Голубева О. Л. Основы композиции. М., 2004. С. 66-67

Обратимся к всемирно известным образцам скульптуры Античности. В ритмах элементов фигуры Кору из Афинского Акрополя (6–5 век до н.э., мрамор, высота 55 см, Музей Акрополя, Афины) можно проследить как ярко выраженное чередование активных графических блоков (волосы, косы, складки), так и паузы открытых частей тела, где расставлены важные акценты (элементы лика, жесты рук). Причем внутри изображения складок также можно наблюдать чередование, разнообразие ритмических рисунков, выраженных в разнонаправленности, изменениях толщин и детализации. Все это усложняет, обогащает композицию. Другой пример – рельеф с изображением отравления императора Домициана в Риме (93–95 год до н.э., мрамор, 206x208, Ватикан, Рим). Подобную тенденцию можно проследить в различных примерах рельефных изображений: фигуры и атрибуты формируют ритмический рисунок. Стоит отметить, что в античных рельефах ни одна фигура первого плана не повторяется. В данном примере можно заметить ритмический рисунок копий, активности складок одежды, которые усиливаются к центру композиции.

В период Средних веков и Возрождения к сложным ритмическим рисункам добавляются метрические построения. Ярким примером может быть орнаментальное пластическое убранство аббатства Клюни (X в., Франция), где внутри монотонного, предсказуемого орнамента появляются сложные рисунки ритма складок и фигур. Как правило, метр и равномерность данного приема характерны орнаментальным элементам, также это один из методов стилизации, декоративизации композиции.

Вплоть до искусства модернизма тенденция к усложнению ритмов только набирала силу, ритмический рисунок усложнялся. Станковые тенденции ретранслировались на монументальную пластику. Примером может быть монументальная композиция О. Родена «Граждане Кале». Это произведение станкового качества, увеличенное до монументального масштаба, со сложной моделировкой, к тому же известное своим прогрессивным на тот момент времени подходом к экспонированию, а именно плоским постаментом или его отсутствием с целью более непосредственного обращения к зрителю. Рельефные композиции,

которые в основе своей строятся на рисунке, силуэтах и группах фигур становятся сложнее. Например, в работе Ф. Жирардона «Купание нимф» (конец XVII в., мрамор, Версаль, Франция) можно видеть, как скульптор, в отличие от античных мастеров, группирует фигуры по парам, тройкам, где каждая группа становится самостоятельной. Методом дополнения фигур на различных планах расширяется пространство рельефа. Создается ритм масштаба, графики и масс.

Скульпторы необарокко и академизма стремятся к сложности и непредсказуемости форм и пластических решений (Ф.-А. Бартольди, А. Дюмильтер, Г. Рецепион, М. Антакольский). В работах одного из основоположников импрессионизма в скульптуре М. Россо ритмический рисунок уходит на территорию фактуры и разнообразия фактурных штрихов и нажимов. В произведении «Художник и две дамы» противопоставляется мягкий ритм мужской фигуры и активный динамичный ритм женских фигур. Отдельно нужно отметить применение ритма у О. Родена, в работах которого ритмичностью обладает собственно форма. Для натуральных работ мастера характерна разность интонаций трактовки форм, глубина нажима, ритм формируется светотенью, игрой освещённых и теневых участков, так называемой вибрацией формы, витальностью. В творческих поисках А. Бурделя появляется архаичная декоративность наряду с динамичностью формы. Период модерна дал четкую размеренную форму ритма, ассоциирующегося с растительными декоративными мотивами (А. Гилберт, А. Лионард, П. Роше).

В работах символистов (А. Майоль, Ж.-Ж.-М. Карье, Ж. Лакомб, Г. Колбе, К. Кольвитц, Э. Барлах, А. Голубкина, С. Конёнков) ритмические рисунки становятся сбивчивыми, «случайными», а художники-примитивисты (А. Дерен, Э. Кирхнер, К. Шмидт-Ротлюф), адаптируя и имитируя первобытное искусство, ритмически рифмуют массы, редко используя внутренние построения ритма.

Особенно важно отметить мастеров экспрессионизма, конструктивизма и абстракционизма начала XX века (Г. Лоренс, В. Баранов-Россин, К. Бранкузи), в творческих поисках которых ритм становится важным компонентом формирования пластики. Футуристы в лице Р. Дюшан-Вийона и У. Боччони решились показать

сам процесс развертывания пластической массы в пространстве. В своих работах «Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве» У. Боччони добивается впечатления взаимопроникновения формы и пространства путем динамизации текучести форм, ритмизации масс. Особенностью этого периода стала насыщенность ритмических рисунков пауз и акцентов внутри композиции, динамичная артикуляция, акцентированность. Ритмические и метрические рисунки становятся четкими и ясно выраженными в силу стилистических особенностей новых пластических решений. Превалирует эстетика индустриализации, механизации. Техническая эстетика переносилась также в практики художников-модернистов (А. Архипенко, О. Цадкин), а художники второй половины XX века (А. Колдер, художники британской школы 1960-х, Г. Мур) снова применяют пластические возможности ритма через объемы и переходы светотени, при этом используя ритм в плоскости графических приемов (ритмы линий, точек).

В наше время проблема критериев оценки качества фигуративной пластики стоит остро. В российской практике всегда была важна преемственность и традиции, ремесленная школа. При этом мастера продолжают работать в традиционных материалах, экспериментировать, осмыслять наследие прошлого, искать новые способы выражения в художественном познании мира. Отметим, что традиционные компоненты художественного языка не исчезают. Смещаются акценты и методы формирования композиции, те или иные качества выходят на первый план. Возвращаясь к объекту и целям исследования, проведем анализ ритмических построений в станковых композициях российских мастеров 1990–2010-х годов.

Ритмические построения разделим на две группы: первая, где ритму отводится ведущая роль (основа композиции), и вторая, где ритм играет второстепенную роль, он не является ведущим компонентом, но значительно обогащает внутреннюю структуру, формирует рисунок поверхности.

### **Ритм как основа**

Обратимся к примерам, относящимся к первой группе произведений, в них ритм образует силуэт, являясь главным приемом образной выразительности. Так, в работах М. В. Дронова «Алло! Это прачечная?» (рис.129), «Школа танцев» (рис. 130), «Лебединое озеро» (рис. 131) повторяемость, выраженная в метричности, становится эффектом массовости, коллективности действия и усилением самого действия. В работе «Болото» (рис.132) ритм фигур формирует пластический мотив, а ритмы складок, шестов становятся «застывшей музыкой» движения, разделяя пространство на отрезки.

В работа «Битлз» (рис. 133) художник использует ритмическое построение, смещая акценты, делает форму разнообразной. На единую структуру метрического ряда голов накладываются характеры и особенности персонажей. Используя образ «поющих голов», автор в излюбленной ироничной манере передает суть, образ явления.

Ритмический рисунок может проявляться в формате «раскадровки движения», slow-motion, например в работе К. Б. Бобылева «Snow Air» (рис. 134). В данном случае выстраивается пластическая развертка ритмизированных объемов, пластический ход передачи движения. Подобный прием использует петербургский скульптор армянского происхождения А. Хазарян в работе «Полет» (рис. 136), где ритм становится не только способом передачи движения, но способом передачи воздуха, легкости фигур.

А в работе «Жатва» Г. И. Красношлыкова (рис. 135) мастером применяется прием усиления движения метрической повторяемости как символа общности, массовости, но, в отличие от работ М. В. Дронова, посвященных танцам, в данной композиции – с акцентом на силуэт фигур.

Сочетание метрического и ритмического можно проанализировать на примере работы «В Царство Небесное» Д. В. Тугаринова (рис. 137). Композиция строится на метрическом ряду фигур верблюдов. Изменяясь в масштабе, фигуры уходят за горизонт, тем самым иллюстрируя известную цитату: «удобнее верблюду пройти

сквозь игольное ушко, нежели богатому войти в Царство Божие»<sup>233</sup>. Эффект усиливается при правильном освещении за счет теней.

В работе А. В. Кияницына «Память» (рис. 95) в синтезе с контрформой ритм формирует силуэт, пластический мотив композиции. Контрформа – символ отсутствия, а ритм – прием усиления звучания этого отсутствия. Автор, размышляя о войне, метафорично выражает собственное эмоциональное отношение.

Композиция З. Ф. Рзаева «Космонавт сознания (Поиск истины)» (рис. 138), пластически отсылает к находкам доколумбовой Америки, именно там был использован прием, напоминающий матрешку, где одна форма находится в другой, ритмично раскрываясь. В данном примере автор при помощи ритма линий, масс и повторения элементов говорит о внутреннем поиске, исследовании сознания. Работа В. И. Кириллова «Лодка. Апостолы» (рис. 139) строится на силуэте ритмов весел, выполняющих роль подставки. Кроме того, присутствует ритмический разбор на поверхности цельной массы фигур апостолов. А в решении композиции «К морю» (рис. 140) автор использует мотив античного метрического ряда со смещением акцента на сидящую фигуру на лодке. В данном случае бегущие фигуры становятся выражением движения, отсылая к примерам античной вазописи.

### **Ритм как дополнение**

Перейдем к образцам, в которых ритм становится инструментом, дополняющим образ, привнося интонации. В композиции А. А. Благовестнова «Анна Каренина» (рис. 120) ритмический рисунок складок и тканей обогащает поверхность скульптуры. Автор намеренно детализирует поверхность, обогащает фактуры, создавая воздушность, сложность драпировок. В композиции «Битва Запада с Востоком» Е. А. Болсобоева (рис. 121) ритм линий задает динамику противостояния движения фигур, дополняя образ, а ритмичность графических элементов усложняет ритм, дополняя вибрациями поверхности. На передний план

---

<sup>233</sup> Евангелие от Марка, гл.10, ст.25.



выходит силуэт фигур, при этом отметим, что ритмичность также вносит значительный вклад в передачу активного встречного движения.

«Богородица» С. О. Смоляниновой (рис. 122) – цельная композиция с выраженным центром, соборность ей придает ритм арок и сводов внутри общего силуэта, формируется полифоничность.

Решение образа «Счетовод» М. В. Дронова (рис. 123) строится на буквальном и оригинальном прочтении значения слова «счетовод». Ритм счётов формирует внутреннее пространство, и за счет выверенного расположения масс композиция становится увлекательной.

В работе «Идущая (на спидах)» М. И. Пастухова (рис. 124), как и в работе К. В. Бобылева «Snow Air» (рис. 134), предпринята попытка передать движение, при этом, как говорит М. И. Пастухов, для него было принципиальным проследить смещение точки тяжести. Это стало формообразующим мотивом, а средствами ритмической «раскадровки» выразилось в эффект перетекания массы. Работа «Движение» Д. Б. Намдакова (рис. 125) отсылает к поискам А. С. Голубкиной, ее вазе «Туман» (1899, мрамор, Государственный Русский музей). В данной работе присутствует экспрессивная лепка, контрастная светотень, многозначная символика. Д. Намдаков передает стихийность танца, захватывающего движения. В аннотации к работе говорится: «Скульптура как струящийся процесс, захваченное ощущение»<sup>234</sup>. Ритм в данном случае выражен прежде всего в графике пустот и контрформ, графических элементов, динамике просветов.

Рассмотрим три работы Д. Б. Намдакова «Монгол» (рис. 126), «Воин Чингисхана» (рис. 127) и «Полет» (рис. 128). Для композиций автора характерно использование ритмических акцентов и пауз внутри силуэта. Сложность декора является формированием ритмических рисунков поверхности. В композициях «Монгол» и «Воин Чингисхана» можно проследить, как в стереотипных движениях в работах с разницей в пять лет применяется один и тот же способ организации поверхности, а именно: чередование чистых пространств и декора, ритмичность элементов доспеха и т. д. Рассматривая форму, видим, как графика сменяется

---

<sup>234</sup> Сайт Даши Намдакова. URL: <https://dashi-art.com/mobile/gallery/sculptures/flow> (дата обращения 01.11.2023)

гладкой поверхностью, затем снова декор, пауза, другой декор. Это вызывает интерес при рассмотрении фигур, основанный на ритмической разбивке элементов декора и атрибутов. По схожему принципу насыщения атрибутами, но в усеченном виде строится композиция «Полет». В данном случае ритм декора шеи коня ставится в контраст с полированной поверхностью тела лошади и фигуры ребенка, а метрический ряд создает впечатление движения вверх, возвышения или полета.

Таким образом, выявлено, что ритм в творчестве мастеров российской станковой скульптуры 1990–2010-х годов имеет большое значение. Выделены две тенденции, в основе которых либо *роль ритма ведущая* в формировании художественного образа, либо *второстепенная*. Так, ритм может быть выражением коллективности, массовости, становится элементом полифоничности форм, хорового звучания. Ритм – инструмент передачи динамики и движения, мастера используют это согласно своему художественному замыслу. И напротив, ритм может выступать как поддержка, как дополнение к образу. Выразиться это может в ритме форм, графических элементов и их разнообразии, пустот или фактуры. Данный компонент используется в российской станковой скульптуре как самостоятельный или в синтезе с другими. Мастера переосмысливают применение ритма с оглядкой на историю скульптуры, употребляя сложные ритмические рисунки или заимствования в метрических рядах прошлых столетий. Так или иначе, композиции, где активно используется динамичность ритма, обладают яркой художественной образностью.

## 2.6 Фактура как средство художественной выразительности

Под термином *фактура* в современном понимании следует подразумевать *художественную организацию поверхности материала*<sup>235</sup>. Фактура как

---

<sup>235</sup> Царинный И. В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве российских скульпторов конца XX – начала XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 63. С. 208–219.

важнейший элемент художественного процесса отражает индивидуальность поверхности материала через световые и оптические эффекты. Обработка материала способствует созданию разнообразной визуальной динамики, включая отражение и поглощение света. Это позволяет произведению приобрести уникальные характеристики и вызывать разные визуальные реакции у зрителя. Фактурный рельеф, формируя траекторию переливающегося света, обогащает восприятие произведения и создает удивительные образы. Иными словами, фактура – это своеобразная «кожа» скульптурного объекта, которая играет ключевую роль в его визуальном воздействии.

В статье «Фактура» авторства В. Маркова, датированной 1914 годом, впервые был предложен анализ фактуры, описанной как своего рода шум <sup>236</sup>. Однако В. Н. Домогацкий в своей работе «Фактура и методы ее исследования» <sup>237</sup> углубил понимание фактуры, определив ее как «состояние поверхности художественно оформленного материала», и задал рамки для анализа фактурных особенностей того времени. Впоследствии В. С. Турчин в исследовании «О художественном смысле фактуры» <sup>238</sup> значительно расширил знания о фактуре, синтезировав достижения своих предшественников и классифицировав основные типы фактур.

Для того чтобы в полной мере понять уникальность фактурных свойств, необходимо рассмотреть их во взаимосвязи с формой и сутью материала, с которым они используются. Фактура не ограничивается лишь воспроизведением внешних особенностей материала в произведении искусства или скульптуре, но стремится к тому, чтобы использовать эти особенности для достижения эстетических задач. В некоторых случаях она может настолько трансформировать материал, что его исходный вид становится почти неузнаваемым. Главная функция фактуры заключается в создании целостного визуального впечатления объема, не

---

<sup>236</sup> Марков В. (наст. имя Волдемар Матвейс) – российско-латвийский художник-модернист и теоретик искусства. В 1914 году издает «Принципы творчества в пластических искусствах», где есть эссе, посвященное фактуре. Принципы творчества в пластических искусствах : Фактура. СПб., 1914. 70 с.

<sup>237</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 150.

<sup>238</sup> Турчин В. С. О художественном смысле фактуры // Советская скульптура. М., 1983. Вып. 7. С. 123–127.

привлекая к себе излишнего внимания, а скорее становясь неотъемлемой частью общего образа. В этом смысле фактура, текстура и материал сливаются, формируя совершенную и гармоничную композицию<sup>239</sup>.

Скульптор В. Н. Домогацкий пишет: «Виды фактуры определяются, с одной стороны, материалом и техникой обработки, с другой – индивидуализирующей их личностью художника и стилем эпохи»<sup>240</sup>. Современная российская скульптура представлена разнообразными актуальными арт-практиками, каждая из которых имеет свои цели, иногда противоположные друг другу. В станковом творчестве фактура более разнообразна в отличие от монументального жанра. Российская скульптура последних тридцати лет не имеет стилеобразующего начала, в связи с чем можно говорить только о единичных и конкретных примерах применения фактуры.

Проанализируем работы мастеров скульптуры на предмет использования фактуры, конкретно те работы, где фактурные характеристики играют важную роль, после чего обобщим основные моменты. Мы намерены исследовать возможности использования фактуры в современном искусстве, чтобы выяснить, какие материалы распространены в синтезе с фактурой, как они проявляют свои возможности образной выразительности.

В истории искусства предпочтения в отношении материалов и способов их обработки менялись в зависимости от особенностей каждой эпохи. В Древнем Египте мастера использовали твёрдые материалы, такие как гранит и диорит, а более мягкие материалы обрабатывали так, чтобы они казались твёрдыми. В готический период на первый план вышло дерево, благодаря своей способности к пластичности. Ограничения, связанные с использованием камня, были преодолены, что позволило раскрыть новые возможности его применения. В эпоху барокко укрепилось предпочтение терракоте – наследию Ренессанса. Использование дерева как материала почти отошло на задний план. В это время получил развитие акролитический метод, известный ещё с древности, который

---

<sup>239</sup> Там же. С. 124.

<sup>240</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С. 153.

подразумевает комбинирование разнообразных материалов в одном изделии. С появлением импрессионизма в скульптуре бронза приобрела лёгкость, а мрамор стал выражать нежность. В XX веке металл стал предпочтительным материалом, так как он лучше сочетался с идеей экспрессивного ваяния, чем камень. Начиная с этого времени уникальный стиль и подход каждого творца стали очевидны. В XX веке искусство скульптуры претерпело значительные изменения, в результате чего эфемерные материалы, такие как воск и ткань, стали использоваться в самых необычных комбинациях и контекстах.

На рубеже двадцатого и двадцать первого веков в России произошел значительный скачок в развитии скульптуры, который ознаменовался введением широкого ассортимента новых материалов, стилей и техник. Важность фактуры и текстуры в произведении каждый художник определяет самостоятельно, и при анализе этих компонентов уделяется внимание всему художественному аспекту поверхности. В анализе фактур можно выделить два полярных типа: первый связан с полированными, гладкими, поверхностями, а второй акцентирует внимание на грубых и ярко выраженных фактурах. Между этими крайностями простирается сложный спектр оттенков и связей.

Примечательно, что текстурные особенности играют двойственную роль: они могут нести в себе как *символическое*, так и *декоративное* значение. Анализируя определенные объекты, можно понять основные направления и важнейшие характеристики этого элемента визуального искусства.

### **Символическая функция**

Иногда важно осознать, что фактура может быть не только просто результатом использования определенного материала или специфического метода обработки, но и являться главным элементом, влияющим на восприятие и понимание творения. Часто это связано с метафорическим контекстом.

В серии работ Е. И. Казанской под названием «Кружевной рынок» (рис. 141, 142) интересно наблюдать, как образы приобретают новое значение благодаря разнообразной фактуре. Например, в работе «Девочка с кружевом» (рис. 141) фактура бронзы отличается живостью, нежностью и дрожащими линиями, в то

время как в произведении «Продавщица кружев» (рис. 142) фактура шмота словно переносит нас через время, меняя наше восприятие образов. Использование различных материалов только усиливает общее впечатление, хотя главным элементом, придающим выразительность всей серии, является графическое изображение кружева.

В современном искусстве Юлия Сегаль занимает заметное место и выделяется как одна из самобытных художников своей эпохи. Ее работы уникальны тем, что в них используется фактура не просто как элемент дизайна, а как средство для передачи эмоций и атмосферы, окружающей предметы и пространство. Символика, заключенная в фактуре, открывает новые глубины понимания содержания произведений. К примеру, в художественном рельефе, именуемом «Жизненный путь» (рис. 144), изображается нелинейность и трудности жизненного маршрута, в то время как элементы инсталляции «Лабиринт памяти» (рис. 143) символизируют отголоски прошлого, улавливаемые через тонкий слой переживаний. В своем творчестве мастер отводит фактурным характеристикам особую роль, наполняя их ассоциативной и поэтической силой.

А. В. Свизов, выдающийся ученик А. И. Рукавишниковой, придает глубокий смысл экспрессивным фактурам в своих работах (рис. 145, 146), видя в них не просто технику изобразительного искусства. Он исследует через них свое отношение к образам деревенских жителей, которым он предан. Откровенность и непосредственность, характерные для этих людей, несмотря на их кажущуюся простоту и грубость, отражаются в его работах как зеркало их душ и уникальных миров. А. В. Свизов использует живописную лепку как средство для исследования и показа внутреннего мира и истинной сущности своих деревенских персонажей.

Работа «Старик (Воспоминание)» Е. С. Фертман (рис. 147) имеет символическое и метафорическое звучание, которое соотносится с творчеством Ю. Сегаль. Скульпторы умело передают сложные чувства и настроения зрителям, особенно тонко выражая нюансы состояний. В этом символическом творении формы утрачивают свою ясность, контуры становятся нечеткими, что привносит в скульптуру эффект незаконченности, туманности.

В произведении под названием «Юноша» (рис. 148), созданном М. В. Дроновым, ключевую роль играет использование фактуры, чтобы выразить ту самую туманность, которая окружает изображенный образ. Суть изображения проявляется с помощью того, как расположены элементы внутри произведения, что достигается благодаря особенно нежному подходу. При этом подчеркивается, как важен безусловный контакт художника со своим творением, когда он работает руками, поскольку это позволяет его уникальному влиянию и характеру проявиться гораздо ярче в сравнении с моментами, когда влияние происходит посредством инструментов для обработки материала, таких как резьба или лепка.

Произведения «Сварщики» (рис. 150) авторства Н. А. Силис и «Мать и дочь» (рис. 149), созданное М. Л. Спивак, представляют собой уникальные экспонаты, каждое из которых по-своему впечатляет зрителя. В случае со «Сварщиками» техника исполнения подчеркивает глубину и символизм изображаемых персонажей. С другой стороны, двойной символический портрет «Мать и дочь» выражает тонкую связь и очевидное сходство между двумя фигурами, хотя они и выполнены из разнообразных сортов камня, что добавляет произведению особой чувственности. Особенностью творчества художников из деревни «Озерки», расположенной неподалеку от Санкт-Петербурга (М. Спивак является членом данной группы), является их уникальный подход к выбору материалов, в частности камня. Скульптура «Мать и дочь» несет в себе глубокий символизм семейных уз, что подчеркивается общим постаментом для обеих фигур, а также взаимным расположением их голов, так что зрителю предоставляется возможность уловить множество тонких смыслов и символов, устанавливая при этом личное взаимодействие с произведением.

В творчестве Д. Б. Намдакова выделяются два произведения, посвященных изображению лошадей. В одном из них представлен сакральный образ коня по имени Сэтэр, отождествляемого с мифическим скакуном Чингисхана (рис.152). Художник сумел выразить его внушительное величие и силу. Во втором примере («Конь Модэ», рис. 151) образ коня воссоздан как артефакт, найденный в глубинах земли и представленный мастером как исторический предмет. Таким образом, в

творчестве скульптора противоположные фактуры используются для подчеркивания уникальности произведения, где фактура становится не просто свойством материала, а осознанным выбором художника, средством выражения различных состояний.

Искусство, близкое к духовной интерпретации, выражает свою сущность через символы. Одним из таких произведений является композиция "Спас в силах" художника красноярской скульптурной школы А. Е. Ткачука (рис. 153). Выверенные линии графичного силуэта сочетаются с цельностью и религиозной условностью образа. Материал, доведенный до полировки, отражает свет на своей поверхности и создает особенное окружение вокруг формы. Благодаря этому свойству фактуры, образ существует в изолированном, сакральном пространстве.

В исследовании различных материалов и их влияния на визуальное восприятие искусства мы обращаем внимание на те объекты, где материалы играют ключевую роль в передаче символического значения. Особый интерес у мастеров вызывают бронза, керамика и камень. Их текстуры и особенности фактурной обработки становятся основными элементами восприятия и интерпретации образов.

### **Декоративная функция**

Вторая группа объектов включает произведения, в которых фактурные особенности играют *декоративную, или второстепенную, роль* в выявлении образа или *представляют собой декоративный элемент*.

В современной петербургской школе художников акцент делается на живой лепке, идущей через поколения мастеров. Мастера принимают экспрессивный подход к объемам, что становится их основным эстетическим принципом. В портретных изображениях художника В. И. Бродарского (рис. 154, 155) фактуры используются для богатого пластического изображения, отражающего множество эмоций. В работах присутствует уникальная смесь тщательной эстетической обработки и деликатного создания форм. Существует распространенное мнение, что доминирование техники может снизить смысловое наполнение произведения, в то время как выразительное содержание допускает меньшую акцентуацию на



технических аспектах. Произведения, гармонично сочетающие в себе элементы «внутреннего и внешнего мира», отмечаются как наиболее ценные.

Выпускница Санкт-Петербургской академии имени И. Е. Репина А. Г. Лузина создает удивительную серию портретов, представленных на рисунках 156 и 157, с использованием импрессионистической лепки. Эти работы стали продолжением ленинградских художественных традиций, но в более ярком и эффектном ключе. Изображения, демонстрирующие исследователей Арктики, поражают своей способностью передавать динамику и глубину характеров. Значительной чертой данной серии является единство языкового стиля и визуальных методов. Этот пример ярко показывает, как разнообразие методов может эффективно применяться для достижения художественных целей.

Рассмотрим и проведем аналогии между двумя произведениями искусства: одно из них называется «Слияние» и было создано красноярским художником А. В. Тырышкиным (рис. 159), а другое – «Мужчина и женщина», авторство которого принадлежит московскому скульптору А. А. Викулову (рис. 158). Оба эти творения отличаются стилизованным подходом к реализму с акцентом на условно-графическую трактовку сюжета и сходством по ассоциативной составляющей. В каждом из них визуальный контраст достигается благодаря использованию разнообразия в текстуре и фактуре, что становится ключевым элементом в выражении идеи и создании диалога между противоположностями. Текстура материала мужских фигур ощущается как более жесткая и сильная, в то время как женские образы выражены через более нежные и гибкие решения. Этот подход подчеркивает разнообразие в единой концептуальной схеме через мастерское использование фактуры.

В работах «Падение Империи» (рис. 161) А. А. Миронова и «Дмитрий Никитович (Тугаринов)» К. В. Бобылева (рис. 162) мы видим, что использование различных текстурных эффектов на разных участках является способом обогащения композиции. Это часто используемый метод, где стилизация, материальные свойства, графические приемы или ритмы заменяют фон. Художники активно разрабатывают фактурные характеристики, обогащая

структуру композиции за счет контрастных стилей и разнообразных материалов. Видно, как различно интерпретируются участки тела и драпировок и как фактурные решения придают живость и декоративное разнообразие творению.

Исследование применения фактурных приемов в российской скульптуре за последние два десятилетия выявило их ключевое значение в процессе создания художественных образов. Такие элементы находятся в глубокой связи с использованными материалами, позволяя авторам трансформировать их исходные характеристики и обогащать их новыми значениями.

В сфере станкового искусства анализ современных работ демонстрирует, что фактурные элементы могут быть разделены на две основные функциональные категории. Одна из них подчеркивает их роль в создании визуальных и эмоциональных образов, в то время как другая акцентирует вклад фактуры в усиление структурной и композиционной сложности произведения, а также в выражение уникальных аспектов художественного языка.

Скульпторы и зрители проявляют все большее влечение к современной разработке фактуры. Мастера с особым вниманием изучают древнюю скульптуру, размышляют об античности и достижениях импрессионистов. При работе с фактурой необходимо отметить два основных качества. Во-первых, она вносит в образ символическую глубину, играя центральную роль в его создании. Во-вторых, фактура обогащает визуальную сторону образа, добавляя ему новые оттенки. Эти принципы можно увидеть на примере различных художественных практик.

В современной практике российских скульпторов фактура играет ключевую роль в формировании художественного образа, оказывая влияние на другие компоненты и выходя на первый план в передаче художественного высказывания. Как элемент художественного языка фактура занимает важное место в структуре композиции.

В совокупности художественных методов, применяемых как в столицах, так и за их пределами, заметна значительная роль уникальных материалов. Преимущество фактуры как инструмента для создания композиций заключается в ее неповторимости и способности выражать эмоции. Необходимость в

дополнительной проработке и в уточнении возможностей использования фактуры для создания высокохудожественных произведений скульптуры является очевидной.

## Выводы по главе 2

Во второй главе исследования было проведено детальное рассмотрение, анализ, описание и интерпретация каждого элемента художественного языка в отдельности и на примерах произведений российских скульпторов. К рассмотрению были предложены: стилизация, материал, силуэт и графические приемы, полихромия, ритмические построения и фактура. Эти компоненты в совокупности формируют художественный образ произведения. Отмечено, что некоторые элементы художественного языка становятся доминирующими, формирующими главный пластический мотив, композиционный замысел. В качестве образцов выбраны произведения различных мастеров России разных регионов по принципу самых показательных и наглядных, представляющих широкий спектр в применении вышеуказанных компонентов художественного языка скульптуры.

Подводя итоги, констатируем следующее.

Суть *стилизации* в скульптурном искусстве сводится к тому, что она предоставляет авторам возможность найти свой уникальный способ выражения, становясь тем самым многофункциональным инструментом для их творчества. Благодаря стилизации художники могут охватывать разнообразные темы, от повседневных до возвышенных, от радостных моментов до трагических событий. Она играет формообразующую роль, усиливая интонации и нюансы образа, а порой занимает ключевую позицию в решении произведения. Опыт использования стилизации в скульптуре в России за последние двадцать лет подтверждает ее важность. В стилизации мастера основываются на двух ключевых подходах: уникальном и синтетическом. Синтетический подход интегрирует элементы народного искусства, мировых культур, а также различные стилистические

техники. Уникальный же подход отличается своей авторской неповторимостью и полной самодостаточностью в создании конкретного образа, обладая особым значением.

Рассмотрев особенности *материалов и их виды* в процессе формирования художественного замысла, мы пришли к следующим выводам. Прежде всего, любая скульптурная форма находит реализацию в материале. Каждый материал обладает комплексом свойств и качеств, технически поддающихся оформлению с целью создания выразительного образа. Существует три подхода к формированию художественного замысла в произведении: традиционный, современный и экспериментальный. *Традиционному подходу* свойственна эстетизация материала, выявление свойств материала, распространённые методы обработки и производства. Чаще всего применяются такие материалы, как: бронза, дерево, камень, керамика. *Современному подходу* свойственно внедрение новых материалов, небрежность, нарочитая брутальность или эфемерность. В ситуации синтеза применяется не более 2–3 видов материала, сочетание дифференцированно, используется в качестве антитезы. Употребляются традиционные материалы, к ним добавляются стекло, пластики, листовой и черный металл, бумага. *Экспериментальный подход* в решении образа – это метод особого сочетания большого количества материалов и техник. Подчас используются «нескульптурные» материалы, а свойства традиционных материалов игнорируются.

*Графические элементы* играют важную роль в скульптуре, вдохновляя авторов на эксперименты и новаторские идеи. Уникальные композиции создаются за счет проникновения орнаментов, контрформы и линий в скульптурный объем. Точки и силуэты также имеют важное значение, расширяя возможности художественного выражения. Способность контрформы активно взаимодействовать с пространством в скульптуре делает этот прием уникальным среди других графических методов.

Российские мастера за последние два десятилетия создали ряд удивительных композиций, в которых *полихромия* играет ключевую роль. В исследовании

данного явления становится очевидным вклад техник станкового искусства, элементов древнерусской скульптуры и влияние культур древности. Скульпторы обнаруживают уникальные способы сочетания цветов и пространственных элементов, создавая тем самым произведения, способные вызывать глубокие эмоции, выражать метафоры или служить украшением. Цвет в этом контексте может выступать как средство выразительности, символ или элемент декора, играя ключевую роль в создании художественного единства и определяя эмоциональный отклик и смысловую нагрузку произведения. В зависимости от того, как используется цветовая палитра, работы могут быть классифицированы как стремящиеся к реализму или оживлению либо несущие в себе символическое или мифологическое значение. В скульптуре художники все больше придают значение полихромии как мощному композиционному приему, который привносит новые аспекты в развитие творчества.

*Ритм* в творчестве мастеров российской станковой скульптуры 1990–2010-х годов имеет большое значение. Выделены две тенденции, в основе которых ритм играет либо ведущую роль в формировании художественного образа, либо второстепенную. Так, ритм может быть выражением коллективности, массовости, становится элементом полифоничности форм, хорового звучания. Ритм – инструмент передачи динамики и движения, мастера используют это согласно своему художественному замыслу. И напротив, ритм может выступать как поддержка, как дополнение к образу, а выражаться это может в ритме форм, графических элементов и их разнообразия, пустот или фактуры.

Изучение станкового искусства современности можно осуществлять, разделяя его на две основные функциональные области, связанные с использованием фактурных характеристик. В одной из них фактурные особенности значительно влияют на восприятие образа, в то время как в другой они используются как средство для придания большей глубины и насыщенности композиции и выражения интонаций художественного языка.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате изучения литературных источников и обращения к практике современных мастеров установлено, что *художественный язык* в станковой скульптуре – это комплекс взаимозависимых элементов композиции, всецело служащих созданию художественного образа. Художественный язык скульптуры, а также элементы, его составляющие, важны для исследования как в отдельности, так и в связи друг с другом. При изучении элементов художественного языка обязательным условием становится понимание единства формы и содержания, где содержание обуславливает форму. Каждое скульптурное произведение – целостное, согласованное образное звучание элементов. Разделение художественного произведения на составляющие, попытка «поверить алгеброй гармонию»<sup>241</sup> дает только схему. «Передача схемы, как писал В. Н. Домогацкий, – еще не создает произведения искусства»<sup>242</sup>. Однако понимание составляющих, нацеленных на создание образа, их анализ и интерпретация необходимы для осмысления художественной практики. В связи с этим потребовалось более глубокое понимание и анализ компонентов языка скульптуры, как в совокупности, так и изолированно.

В результате проведенного диссертационного исследования были выявлены тенденции, особенности и определены основные компоненты художественного языка станковой скульптуры 1990–2010-х годов в России. Компонентами художественного языка станковой скульптуры определены: *стилизация, материал, силуэт и графические приемы, полихромия, ритмические построения и фактурные характеристики поверхности*. Для каждого элемента художественного языка даны характеристики, соответствующие современному этапу развития станковой пластики. В исследовании одной из основных ставилась задача актуализировать значение понятия «художественный язык» применительно к формообразованию в композиции.

---

<sup>241</sup> Пушкин А. С. Маленькие трагедии. Моцарт и Сальери. 1830. Слова Сальери, сцена 1.

<sup>242</sup> Домогацкий В. Н. Теоретические работы. М., 1984. С.103.

Отмечено, что характерной чертой изучаемого периода стало постоянное «отставание» критического и теоретического осмысления от творческой практики, что связано с динамичностью и разноплановостью художественного процесса, его насыщенностью.

Начало 1990-х годов – период больших потрясений и преобразований в стране не только в социальной, но и в культурной сфере. Доступность различной информации, новых источников породили интерес к западному искусству, в то время как на Западе был спровоцирован интерес на все советское, в том числе и на неофициальное советское искусство. К середине 1990-х мода на советско-российское искусство постепенно угасала, а художники, работавшие в России, стали искать собственные пути самовыражения. Знакомство с западным арт-рынком трансформировался в российских реалиях, породив самостоятельные уникальные явления.

При выявлении тенденций, развивающихся в российской скульптуре, раскрыто, что на сегодняшний момент исторически сформировано *три профессиональных скульптурных центра: Москва, Санкт-Петербург, Красноярск*. В этих городах существует база подготовки и активное профессиональное сообщество. В других регионах имеются профессиональные мастера, однако они получили профильное образование в вышеуказанных центрах (школах). *Московская школа* динамичная, тяготеет к балансу экспериментальности и традиций, положительно воспринимает полихромную и синтез материалов, постоянно находится в состоянии поиска новой выразительности.

*Петербургская (ленинградская) школа* представлена скульпторами, переосмысливающими академическую традицию, и мастерами новых форм развития искусства. В академическом направлении активно используются графические приемы, рисунок по форме, особо важен точный силуэт, применяется утонченная живописная, или экспрессивная, лепка, распространена монохромность, традиционность в выборе материалов и сюжетов. Петербургские мастера творческих объединений, наоборот, экспериментируют с материалами, в

частности с деревом, металлом, керамикой, изготавливают инсталляции, используют цвет, нестандартные материалы.

*Красноярская школа* характеризуется молодостью, динамичностью развития, тяготением к декоративности, где активно применяется стилизация, присутствует широкий спектр в выборе материалов и техник, камерность станковых произведений, цельность силуэта и использование графических приемов.

В крупных собраниях российской станковой пластики постоянно проходят персональные и тематические выставки, составленные в определенных концепциях по отношению к интерпретации музейных вещей, ставящие целью систематизировать и осмыслить скульптурный опыт XX–XXI веков. При этом очевидно, что существует значимый массив произведений, требующих переосмысления и введения в научный оборот и российскую художественную жизнь.

В современной станковой скульптуре отмечается наличие *поколенческого фактора*. Единоновременно активно работает поколение мастеров советской пластики (родившиеся в 1960–1980-е годы) и в творческий процесс вливаются новые скульпторы (дата рождения которых с конца 1980-х по конец 1990-х) со своей стилевой, идейно-художественной линией.

Массмедиа, СМИ, единое информационное пространство и новые технологии играют важную роль в формировании современного языка скульптуры, влияют на его техническую составляющую, однако творческий импульс, художественный образ и идейная составляющая остаются «рукотворными», авторскими, индивидуальными.

По результатам проведенного формально-стилистического анализа характерных произведений и выделения основных компонентов художественного языка российской станковой скульптуры приведем его некоторые особенности.

*Стилизация* становится важнейшим приемом формообразования. Посредством стилизации для художников 1990–2010-х становится возможным высказаться на ряд сложных тем, выразить спектр чувств – от патетических до



юмористических. Усиление стилизации в данный период времени говорит о сложных социокультурных процессах в обществе.

Становится разнообразной область применения *скульптурного материала*. В период 1990–2010-х годов наметилась тенденция, согласно которой скульпторы продолжают работать в традиционных материалах (цветные металлы, камень, дерево, шамот). Другой тенденцией можно считать активное включение современных технологий и нетрадиционных скульптурных материалов (стекло, пластики, черный и листовой металл, бумага). Вводятся новые технологические методы обработки (ЧПУ, 3D-станки), а молодые художники (преимущественно московской школы) стремятся к брутальности, экспрессивности, эффектности материала. Третьей тенденцией можно назвать синтез материалов, экспериментальный метод сочетания материалов и техник.

*Силуэт* как компонент языка традиционно можно разделить на четкий (графичный) и размытый (живописный). Четкий силуэт отождествляется с рациональным, конкретно позиционирует форму в пространстве. Размытый силуэт отождествляется с эмоциональным и стремится раствориться в пространстве. Отметим, что в союзе с фактурой композициям на религиозную тематику характерна «сделанность», гладкость. Композициям эмоциональным, этюдам и портретам – импрессионистическая живописная лепка.

Большое влияние оказывает дизайн, в связи с этим усиливается внедрение *графических приемов* и знаков. На поверхности скульптур появляются цитаты, афоризмы и даже молитвы.

Особенно усиливается применение *полихромии* как приема эмоционального усиления образа. В исследуемый период времени на художников заметное влияние оказали древнерусская деревянная скульптура, наследие архаичных цивилизаций и религиозная семантика цвета.

*Ритм* используется в целях создания эффекта полифоничности или как инструмент ритмизации других компонентов.

*Фактура* формирует структуру образа, придает ему метафоричность звучания. В других случаях фактура лишь способствует раскрытию образа, передает оттенки или эмоциональные интонации.

Отметим, что при усилении полихромии, фактура или ритм уходит на второй план, силуэт становится четким и графичным. Если важнейшим компонентом становится ритм или фактура, как правило, данные композиции монохромны. Так конкретные компоненты усиливают те или иные свойства образа, согласно замыслу автора.

Каждый компонент художественного языка способен стать приоритетным, ключевым для создания образа. Так, к примеру, полихромные композиции несут символично-мифологический окрас, в связи с этим такие активные компоненты, как фактура или графические приемы, уходят на второй план. Стилизация, напротив, часто помогает полихромии звучать отчетливо. Сам прием стилизации подразумевает декоративизацию, где важными спутниками становятся ритмизация элементов, графика и неактивная фактура. Ритмические рисунки – универсальный инструмент обогащения композиции, а фактурные характеристики присущи любому материалу. В согласованности с образом автор выявляет или прячет те или иные особенности художественного языка.

Таким образом, результаты проведенного исследования представляют интерес не только для исследователей станковой скульптуры. Приняв за основу предложенную методику, можно провести исследования в области монументальной и декоративной скульптуры. Как уже было подчеркнуто, станковая скульптура представляет собой сферу творческих инноваций. Обширный ряд значимых произведений не ограничивается работами, описанными в данном исследовании. Для анализа были выбраны наиболее заметные и характерные примеры, оказавшие значительное влияние на развитие художественного языка скульптуры. Целью являлось показать общий срез явлений, охарактеризовать работы мастеров по всей территории России, для того чтобы исследование было объективным.

Дальнейшее изучение материалов, хранящихся в архивах, фондах музеев и галерей, частных коллекциях и мастерских художников, позволит существенно дополнить имеющуюся информацию, став основой для новых исследований, в том числе при расширении их временных границ. Художественный язык станковой скульптуры 1990–2010-х в России – явление, которое сочетает, с одной стороны, опыт советской скульптурной традиции, академической фигуративной школы, с другой стороны – интерес к западноевропейскому искусству, поиску новой выразительности и формальному эксперименту. Тенденции, укоренившиеся в этот период времени, продолжают развиваться, быть актуальными, при этом появляется новое поколение мастеров со своим собственным кругом образов и тем.

**СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ**

**АН** – Академия наук

**АХ СССР** – Академия художеств Союза Советских Социалистических Республик

**АХРР** – Ассоциация художников революционной России

**ВТОО «СХ»** – Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников»

**ВХУТЕИН** – Высший художественно-технический институт

**ВХУТЕМАС** – Высшие художественно-технические мастерские

**ГАХН** – Государственная академия художественных наук

**ГМИИ** – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

**ГРМ** – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

**ГТГ** – Государственная Третьяковская галерея, Москва

**ИНПИИ** – Институт пролетарских изобразительных искусств

**КГХИ** – Красноярский государственный художественный институт

**КХИ** – Киевский художественный институт

**ЛИНЖАС** – Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры им. И. Е. Репина (с 1944; с 1990 – Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина)

**ЛОСХ** – Ленинградское отделение Союза художников

**ЛХУ** – Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова (после 1992 – Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха)

**МАРХИ** – Московский архитектурный институт

**МВХПУ** – Московское высшее художественное училище им. С. Г. Строганова (ныне университет)

**МГХИ** – Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова (с 1992 – Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова)

**МГХУ** – Московское государственное художественное училище памяти 1905 года (с 1995 – Московское государственное академическое художественное училище 1905 года)

**МИПиДИ** – Московский институт прикладного и декоративного искусства

**МК** – Министерство культуры

**МОСХ** – Московское отделение Союза художников

**МСХШ** – Московская средняя художественная школа (с 1992 – Московский академический художественный лицей Российской академии художеств)

**МУЖВЗ** – Московское училище живописи, ваяния и зодчества

**ОМС** – Отделение московских скульпторов

**ОРС** – Общество русских скульпторов

**Отделение УСДВ РАХ** – отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск

**ПХУ** – Пензенское художественное училище им. К. А. Савицкого

**РАБИС (СОРАБИС)** – Союз работников искусств

**РАХ** – Российская академия художеств

**РСФСР** – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

**СГИИ** – Сибирский государственный институт искусств им. Д. А. Хворостовского, Красноярск

**СПбГАИЖСА** – Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина

**СПбХУ** – Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха

**СХ** – Союз художников Российской Федерации

**СХУ** – Свердловское художественное училище (с 1991 – Екатеринбургское художественное училище им. И. Д. Шадра)

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Абдрахимов, А. Х. Скульптура : каталог выставки / вступ. ст. Л. И. Шаповаловой. – Красноярск, 2015. – 27 с. : ил.
2. Абрамов, К. Г. Эрзя / художник О. А. Коняшин. – Москва : Сов. Россия, 1981. – 384 с. : ил.
3. Авсиян, О. А. Искусство композиции : учеб. пособие / О. А. Авсиян ; вступит. ст. и примеч. Л. М. Вагурина. – Москва : Звонница-МГ, 2020. – 222 с.
4. Азизян, И. А. Александр Архипенко. – Москва : Прогресс-Традиция, 2010. – 587 с. : ил.
5. Александр Александрович Миронов : каталог выставки. – Москва, 2017. – 110 с. : ил.
6. Александр Владимирович Цигаль : альбом / вступ. ст. М. Безрукова. – Москва : Московская палитра, 1993. – 44 с. : ил.
7. Александр Гордин. Мифы, иллюзии, арт-объекты : каталог выставки / Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера ; вступ. ст. Г. Габриэль. – Санкт-Петербург, 2021. – 60 с. : ил.
8. Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург : PalaceEditions, 2005. – 228 с. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 84).
9. Александр Рукавишников. Монументальная скульптура. Альбом / авт. вступ. ст. А. Рожин. – Москва : Союзпечать, 2017. – 228 с. : ил.
10. Анализ и интерпретация художественного произведения искусства : учеб. пособие для вузов / ред. Н. А. Яковлева. – Москва : Высшая школа, 2005. – 551 с.
11. Андрей Ковальчук : народный художник России : лауреат премии Москвы : Скульптура : [каталог / вступ. ст. В. Манина]. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Б. и., 2004. – [127] с. : ил.

12. Аникушин М. К. Каталог выставки : скульптура, рисунок / Государственный Русский музей ; [авт. вступ. ст. Л. А. Славова ; сост. кат. С. В. Миненков]. – Ленинград : Гос. Русский музей, 1987. – 31 с.
13. Анциферов, А. А. Голубкина, Коненков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Статьи, материалы, сообщения / А. А. Анциферов, С. Л. Боброва, И. Л. Арустамова. – Москва : Галарт, 2015. – 368 с. : ил.
14. Аркин, Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. – Москва : Искусство, 1990. – 399 с.
15. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.
16. Арсланов, В. Г. Теория и история искусствознания. XX век. Постмодернизм / Виктор Арсланов ; Российская акад. художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва : Акад. проект, 2015. – 287 с.
17. Арсланов, В. Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа / Виктор Арсланов ; Российская акад. художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва : Акад. проект, 2015. – 344 с.
18. Бакушевский, А. В. Исследования и статьи / А. В. Бакушевский. – Москва : Сов. художник, 1981.
19. Башинская, И. А. Вера Игнатьевна Мухина, 1889-1953 / И. А. Башинская. – Ленинград : Художник РСФСР, 1987. – 71 с.
20. Борис Королев, 1885 - 1963 : [каталог] / Русский музей ; [авт.-сост.: Е. В. Евсеева [и др.]]. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2008. – 180 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 205).
21. Борис Мусат : скульптура, графика / сост. А. Ефимовский. – Красноярск : Полицор, 2006. – 128 с. : ил.
22. Боровский, А. Д. Разговоры об искусстве / А. Д. Боровский. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 352 с.

23. Бродский, Б. И. Века, скульпторы, памятники / Б. И. Бродский, А. С. Варшавский ; оформление и рис. Ю. Арндта, М. Попкова. – Москва : Сов. художник, 1962. – 228 с. : ил.
24. Бумажная скульптура : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2013. – 125 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 410).
25. Бумажная скульптура / Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2012. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 338).
26. Бурганов, А. Фантастическая автобиография: метаморфозы / Александр Бурганов ; Моск. гос. музей "Дом Бурганова". – Москва : Дом Бурганова, 2005. – 213, [2] с. : ил.
27. Бурганова, М. А. Русская сакральная скульптура. – Москва, 2003. – 288 с. : ил.
28. Бурдель, Э. А. Искусство скульптуры / пер. с франц. Л. Д. Липман. – Москва : Искусство, 1968. – 312 с.
29. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин ; пер. с нем. А. Франковского. – Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2019. – 352 с. : ил.
30. Вениамин Борисович Пинчук : [альбом] / [авт. вступ. ст. П. К. Балтун ; сост. Ю. П. Андреева]. – Москва : Изобраз. искусство, 1988. – 142 с. : ил.
31. Вера Мухина : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2009. – 159 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 245).
32. Винкельман, И.-И. Малые сочинения / Иоганн Иоахим Винкельманн ; [пер. с нем., вступ. ст., коммент. И. Е. Бабанова]. – Москва ; Санкт-Петербург : Пальмира, 2020. – 383 с.
33. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер ; [редкол.: Ю. Б. Виппер, М. Я. Либман, Т. Н. Ливанова ; авт. предисл. Т. Н. Ливанова]. – 4-е изд. – Москва : Изд-во В. Шевчук, [2015]. – 364, [3] с.



34. Владимир Беклимишев : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2011. – 84 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 325).
35. Власов, В. Г. Иллюстрированный художественный словарь / В. Г. Власов ; [Международный колледж искусства реставрации]. – Санкт-Петербург : Икар, 1993. – 272 с. : ил.
36. Власов, В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве : учебник / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2017. – 264 с.
37. Волошин, М. Искусство и искус : эссе / М. Волошин. – Санкт-Петербург : Лениздат, Команда А, 2014. – 288 с.
38. Воронов, Н. В. Дизайн: русская версия / Н. В. Воронов ; Науч.-исслед. ин-т искусствознания Рос. акад. художеств, Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Тюмень : Ин-т дизайна, 2005. – 222 с.
39. Воронов, Н. В. Олег Константинович Комов / Н. В. Воронов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1982. – 160 с. : ил.
40. Воронов, Н. В. Советская монументальная скульптура / Н. В. Воронов. – Москва : Знание, 1976. – № 3. – 56 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия "Искусство").
41. Воронова, О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе / О. П. Воронова. – Москва : Изобразительное искусство, 1978. – 256 с. : ил.
42. Вучетич, Е. В. Художник и жизнь / Е. В. Вучетич. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 446 с.
43. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский ; сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина ; общ. ред. А. М. Кантора. – Москва : Аграф, 2002. – 864 с.
44. Герчук, Ю. Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства : учеб. пособие / Ю. Я. Герчук. – Москва : Учебная литература, 1998. – 203 с. : ил.

45. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей: сокращенное репринтное воспроизведение издания 1914 года / Адольф Гильдебранд ; [пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского ; вступ. ст. А. С. Котлярова]. – Москва : Логос, 2011. – IX, 105 с.
46. Головин, В. П. От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. – Москва : Издательство МГУ, 1999. – 128 с.
47. Голубева, О. Л. Основы композиции : учеб. для студентов образоват. учреждений высш. и сред. художеств. образования, изучающих курс "Основы композиции" / О. Л. Голубева. – [2-е изд.]. – Москва : Искусство, 2004. – 119 с.
48. Голубкина, А. С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников / сост. Н. А. Корович. – Москва : Советский художник, 1983. – 424 с.
49. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. – Москва : АСТ, 1998. – 688 с.
50. Гордон, Ю. М. О языке композиции / Ю. М. Гордон. – Москва : Студия Артемия Лебедева, 2021. – 208 с. : ил.
51. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия «Скульптура XVIII-XX веков». Т. 3: Скульптура второй половины XX века. – Москва : Красная площадь, 1998. – 358 с. : ил.
52. Грачева, С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в. : апология традиции и проблемы современности / С. М. Грачева // Вопросы образования. – 2009. – № 2. – С. 236–254.
53. Гусева, С. П. Скульптор Домогацкий : альбом / С. П. Гусева. – Москва : Сов. художник, 1972. – 125 с. : ил.
54. Даниэль, С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Вступ. ст. М. Ю. Герман / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
55. Даши Намдаков. Скульптура, графика, ювелирное искусство. Каталог к выставке. Декабрь 2007 – январь 2008. Альбом / авт. вступ. ст. Л. В. Марц. – Москва : М. Сканрус, 2010. – 159 с. : ил.

56. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак ; пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. – 336 с.
57. Диденко, Ю. Аделаида Пологова – скульптор *assoluta*. «...и след мой сохрани» / Ю. Диденко // Третьяковская галерея. – 2017. – № 2 (55). – С. 66–89.
58. Дмитриева, Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1962. – 314 с.
59. Домогацкий, В. Н. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / В. Н. Домогацкий. – Москва : Советский художник, 1984. – 368 с. : ил.
60. Дронов и Корнеев : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2015. – 120 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 449).
61. Ермонская, В. В. Основы понимания скульптуры / В. В. Ермонская. – Москва : Искусство, 1964. – 56 с. : ил.
62. Ерохин, С. В. Цифровые технологии в современном изобразительном искусстве / С. В. Ерохин // Известия ВГПУ. – 2008. – № 8. – С. 145–149.
63. Заир Исаакович Азгур : альбом / авт.-сост. Б. А. Крепак. – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 174 с. : ил.
64. Замошкин, А. И. Михаил Константинович Аникушин. Mikhail Anikushin / фот.: В. В. Стрекалова. – Ленинград : Художник РСФСР, 1979. – 343 с. : ил.
65. Земпер, Г. Практическая эстетика / Готфрид Земпер ; пер. В. Г. Калиша. – Москва : Искусство, 1970. – 320 с.
66. Золотов, А. А. Причастность: скульптор Лев Головницкий / А. А. Золотов. – Челябинск : АвтоГраф, 2008. – 204 с. : ил.
67. Зотова, О. И. Андрей Ковальчук - Константин Кузьминых: Форма и цвет / О. И. Зотова // Искусство Евразии. – 2019. – №1 (12). – С. 219–223.
68. Зураб Церители. Альбом. – Москва : Галарт, 1994. – 500 с. : ил.
69. Иванюк, Е. А. Педагогические установки скульптора М. К. Аникушина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – № 1 (26). С. 212–215.

70. Иванюк, Е. А. Петербургский скульптор Владимир Эмильевич Горевой / Е. А. Иванюк // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – № 4 (29). – С. 174–178.
71. Из мастерской М. К. Аникушина. Каталог выставки. Государственный музей городской скульптуры / сост. и авт. ст. Л. О. Титова, С. В. Тимофеева, Е. А. Баринаова. – Санкт-Петербург, 2012. – 111 с. : ил.
72. Иконников, А. В. Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников. – Москва : Искусство, 1985. – 175 с. : ил.
73. Иманакова, Е. Г. Художественная жизнь Восточного Забайкалья как явление культуры второй половины XIX – первой четверти XX вв. : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Иманакова Елена Георгиевна. – Улан-Удэ, 2002. – 229 с.
74. Искусство как язык – языки искусства : Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. I. Исследования / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. – Москва : Новое лит. обозрение, 2017. – 456 с. : ил.
75. Искусство как язык – языки искусства : Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. II. Публикации / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. – Москва : Новое лит. обозрение, 2017. – 928 с.
76. Искусство скульптуры в XX веке: проблемы: тенденции, мастера. Очерки : материалы международной научной конференции, Москва, 2006. – Москва : Галарт, 2010. – 488 с. : ил.
77. Искусство скульптуры в XX-XXI веках: мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография / [Алексеев Е. П., Аппаева Ж. М., Ахметова Д. И. [и др.] ; редкол.: О. В. Калугина (редактор-составитель) [и др.] ; Научный совет по историко-теоретическим проблемам искусствознания [и др.]. – Москва : БуксМАрт, 2017. – 631 с. : ил.
78. История искусства. Первые цивилизации / пер. с исп. Ю. А. Короткова. – Москва : Бета-Сервис, 1998. – 220 с.

79. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухауз и других школах / И. Иттен ; пер. с нем. и предисловие Л. Монаховой ; художник издания Д. Аронов. – Москва : Д. Аронов, 2001. – 138 с.
80. Калугина, О. В. Скульптор Анна Голубкина : опыт комплексного исследования творческой судьбы / О. В. Калугина ; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. – Москва : Галарт ; Чебоксары : Чебоксарская типография № 1), 2006. – 245 с. : ил.
81. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Москва : Эксмо, 2016. – 160 с.
82. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – 240 с.
83. Коненков, С. Т. Слово к молодым / С. Т. Конёнков. – Москва : Изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1958. – 125 с. : ил.
84. Корепанова, О. А. Композиция от А до Я : ассоциативная композиция / О. А. Корепанова. – Ростов н/Д : Феникс, 2014. – 458 с.
85. Костин, В. И. Что такое художественный образ? / В. И. Костин. – Москва : Сов. художник, 1962. – 60 с. : ил.
86. Краснова, Е. А. Портрет в российской керамике XX-XXI веков / Е. А. Краснова, Т. М. Ломанова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 141–148.
87. Кривдина, О. А. Научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов / О. А. Кривдина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 59. – С. 297–310.
88. Кузнецова, Э. В. М. М. Антакольский: Жизнь и творчество / Э. В. Кузнецова. – Москва : Искусство, 1989. – 310 с.
89. Лебедева, О. В. Сила искренности. Страницы жизни и творчества художника В. Н. Керенского / О. В. Лебедева. – Москва, 2022. – 200 с.
90. Леонид Шервуд. Путь скульптора / сост. Виктория Шервуд. – Санкт-Петербург : Союз писателей Петербурга, 2021. – 286 с. : ил.

91. Либман, М. Я. О скульптуре / М. Я. Либман. – Москва : Советский художник, 1962. – 56 с.
92. Манизер, М. Г. Скульптор о своей работе / М. Г. Манизер. – Москва : Искусство, 1952. – 58 с. : ил.
93. Марков, А. В. Красота. Концепт. Катарсис / А. Марков. – Москва : РИПОЛ классик, 2018. – 180 с.
94. Мастера искусства об искусстве. Т. III / под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. – Москва : ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1934. – 820 с. : ил.
95. Мастерская Аникушина / авт. и сост. Ю. Мачевская, Л. Титова, Е. Баринова, Д. Середюк. – Санкт-Петербург, 2017. – 63 с. : ил.
96. Матвей Генрихович Манизер / автор-составитель П. Сысоев. – Москва : Советский художник, 1970. – 195 с. : ил.
97. Медкова, Е. С. Переживание скульптуры. Цикл лекций об истории скульптуры, способах её восприятия, материале, цвете и форме / Е. С. Медкова // Искусство. Первое сентября. – 2015. – № 4–№ 11.
98. Меркуров, С. Д. Записки скульптора / С. Д. Меркуров ; [предисл. И. Пикулева]. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. – 98 с.
99. Минина, В. Б. Николай Томский / В. Б. Минина. – Москва : Искусство, 1980. – 327 с.
100. Миннигулова, Ф. М. Искусство скульптуры Башкортостана второй половины XX века. История, тенденции, мастера : монография / Ф. М. Миннигулова. – Уфа : Уфимский государственный ун-т экономики и сервиса, 2014. – 292 с.
101. Митрофан Рукавишников : альбом-каталог / авт. текста и сост. И. Н. Седова. – Москва : БуксМАрт, 2017. – 215 с. : ил.
102. Михаил Ершов. Обаяние архаики. Скульптура, графика. – Санкт-Петербург : Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, 2022. – 63 с. : ил.
103. Михаил Константинович Аникушин. 1917-1997. Скульптура : альбом / авт. вступ. ст. Е. Н. Литовченко ; сост.: Н. М. Аникушина, Е. Н. Литовченко. – Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2008. – 96 с. : ил.

104. Михаил Шемякин : в 2 т. Т. 1. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 568 с. : ил.
105. Михаил Шемякин : в 2 т. Т. 2. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 616 с. : ил.
106. Могилевцев, В. А. Основы композиции : учеб. пособие / В. А. Могилевцев. – Санкт-Петербург : 4арт, 2017. – 88 с. : ил. – (Изобразительная грамота).
107. Молева, Н. М. Скульптура. Очерки зарубежной скульптуры / Н. М. Молева. – Москва : Искусство, 1975. – 104 с. : ил.
108. Моррис, В. Искусство и жизнь : избр. статьи, лекции, речи, письма / Ульям Моррис ; сост. А. А. Аникст ; пер. В. А. Смирнова, Е. В. Корниловой ; коммент. Р. Ф. Усмановой. – Москва : Искусство, 1973. – 512 с.
109. Москалюк, М. В. Мастер и его ученики. Вступительная статья выставки скульптуры и декоративно-прикладного искусства, посвященная 70-летию народного художника России, академика, профессора Юрия Павловича Ишханова. – Красноярск : Офсет, 2000. – 8 с. : ил.
110. Москалюк, М. В. Скульптор Юрий Ишханов / М. В. Москалюк. – Красноярск : КАСС, 2000. – 144 с. : ил.
111. Москалюк, М. В. Юрий Ишханов: скульптура / М. В. Москалюк, И. А. Знак, В. Б. Ракова. – Красноярск : РИЦ «Офсет», 2009. – 47 с. : ил.
112. Мухина, В. И. Художественное и литературно-критическое наследие : в 3 т. / В. И. Мухина. – Москва : Искусство, 1959–1960. – 3 т.
113. Наум Могилевский. Каталог выставки. – Санкт-Петербург : Государственный русский музей, 1996. – 31 с.
114. Неизвестный, Э. И. Говорит Неизвестный / Эрнст Неизвестный. – Москва : Посев, 1984. – 174, [1] с.
115. Новиков, Е. А. «Я делал свое искусство для моего народа». Скульптор Д. Ф. Цаплин / Е. А. Новиков. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Наше Завтра, 2021. – 228 с.
116. Ностальгия по истокам: Вселенная кочевников Даши Намдакова : каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2012. – 222 с.

117. Отделение Урал, Сибирь, Дальний Восток в Красноярске. XX лет : альбом / сост. Г. С. Паштов ; авт. вст. ст. М. Хабарова ; авт. статей Н. Тригалева, М. Москалюк, Т. Ломанова. – Красноярск : КАСС, 2008. – 160 с.
118. Паоло Трубецкой : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2016. – 83 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 485).
119. Паоло Трубецкой. Воспоминания о скульпторе. – Москва : Гелиос АРВ, 2023. – 352 с.
120. Пелагея Шурига. Скульптура, графика, малая пластика / Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков ; сост. М. Джигарханян. – Санкт-Петербург : Рейвснаб, 2019. – 55 с.
121. Перфильев, В. И. Современная станковая скульптура / В. И. Перфильев. – Москва : Знание, 1979. – 56 с.
122. Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX – начала XXI века. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2018. – 96 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 533).
123. Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве / авт. статей А. Боровский, А. Карлова, М. Салтанова ; Государственный Русский музей. – Санкт-Петербург, 2020. – 120 с. : ил.
124. Полякова, Н. И. Скульптура и пространство : проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – Москва : Сов. художник, 1982. – 199 с. : ил.
125. Проблемы и тенденции советского станкового искусства : сб. ст. – Москва : Сов. художник, 1986. – 219 с. : ил.
126. Прокофьев, В. Н. Об искусстве и искусствознании : Классическое и романтическое искусство. На переломе от нового к новейшему времени. Великие мастера XX века. Вопросы теории и истории искусствознания : ст. разных лет / В. Н. Прокофьев ; вступ. ст. А. Д. Чегодаева. – М. : Советский художник, 1985. – 301 с.



127. Профессиональный справочник современного искусства «100 художников Сибири». Вып. 2 / авт. идеи, сост. О. Галыгина ; авт. вступ. ст., консультант В. Чирков. – Красноярск : Поликор, 2017. – 440 с. : ил.
128. Пять измерений. Каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея. – Москва, 2017. – 128 с. : ил.
129. Ранние формы искусства : сборник статей / сост. С. Ю. Неклюдов ; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Искусство, 1972. – 479 с. : ил.
130. Рескин, Дж. Лекции об искусстве / Джон Рескин ; пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 448 с. : ил. – (Азбука-классика. Non-Fiction).
131. Рескин, Дж. Теория красоты / Дж. Рескин ; [пер. с англ. О. Соловьевой]. – Москва : РИПОЛ классик, 2016. – 288 с.
132. Рид, Г. Краткая история современной скульптуры / Герберт Рид. – Москва : Искусство-XXI век, 2018. – 240 с. : ил.
133. Роден, О. Беседы об искусстве / Огюст Роден ; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.
134. Рохацевич, Е. Взлети выше солнца! / Е. Рохацевич // Из истории Челябинской областной комсомольской организации, к столетию ВЛКСМ : [сайт]. – URL: <https://komsomol74.ru/2018/08/24/взлети-выше-солнца> (дата обращения: 14.07.2022).
135. РУКАВ. Скульптор Александр Рукавишников. Издание к выставке. Новая Третьяковка, Москва, Крымский вал: 10, 27 февраля – 26 апреля 2020. – Москва : БуксМАрт, 2020. – 140 с. : ил.
136. Рукавишников, А. И. *РУКА*Водство по рукоприкладству / А. И. Рукавишников. – Москва : Искусство-XXI век, 2022. – 248 с. : ил.
137. Русская деревянная скульптура : альбом / сост.: Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын ; авт. вступ. ст. и кат. С. И. Масленицын. – Москва : Изобразительное искусство, 1994. – 319 с.

138. Русская скульптура в дереве XX век. Из собрания Государственного Русского музея / Гос. Русский музей. – Санкт-Петербург : PalaceEditions, 2001. – 176 с. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 8).
139. Светлов, И. Е. О советской скульптуре, 1960-1980 : очерки / И. Е. Светлов. – Москва : Сов. художник, 1984. – 247 с.
140. Сергей Ануфриев. Точки соприкосновения : альбом / вступ. ст. В. Ф. Чиркова. – Красноярск : Полицор, 2010. – 95 с. : ил.
141. Сергей Бычков. Скульптура / вступ. ст. М. А. Чегодаева ; Фонд Арт-Линия. – Москва, 2012. – 159 с.
142. Симун. Скульптуры, объекты, рисунки. К выставке в Государственном Русском музее / авт. ст. А. Боровский. – Санкт-Петербург : Фонд «Новая аврора», 2004. – 118 с. : ил.
143. Скульптор Владимир Цигаль : альбом / вступ. статья С. Валериус. – Москва : Сов. художник, 1976. – 136с. : ил.
144. Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма / вступ. статья А. Лебедева. – Ленинград : Художник РСФСР, 1964. – 280 с.
145. Скульптор Михаил Дронов. Издание к выставке 2 июня 2016 – 11 сентября 2016, Государственная Третьяковская галерея / авт. ст. Л. В. Марц, А. К. Якимович. – Москва : Сканрус, 2016. – 144 с. : ил.
146. Скульптор Эрзя : биографические заметки и воспоминания / сост.: Баранова М. Н., Ионова В. С. ; вступ. ст. М. Н. Барановой. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1995. – 284 с. : ил.
147. Скульптура : каталог / Гос. Рус. Музей ; [сост.: Г. М. Преснов [и др.] ; авт. вступ. ст. Л. Шапошникова]. – Ленинград : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1988. – 318 с. : ил.
148. Скульптура : энциклопедия / под ред. Клер Уайт Браун ; пер. с англ. Л. А. Борис. – Москва : Арт-Родник, 2012. – 192 с. : ил.
149. Скульптура в городе : сб. статей / сост. Е. В. Романенко. – Москва : Советский художник, 1990. – 384 с.

150. Скульптура в камне : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions-Graficart, 2015. – 96 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 448)
151. Советская скульптура : сборник. № 79/80 / сост. В. А. Тихонова. – Москва : Сов. художник, 1981. – 312 с. : ил.
152. Советская скульптура : сборник. № 8 / редкол.: А. Н. Бурганов [и др.] ; сост. В. И. Перфильев. – Москва : Сов. художник, 1984. – 271 с.
153. Советская скульптура : сборник. № 9 / редкол.: А. Н. Бурганов [и др.] ; [сост. В. А. Тиханова]. – Москва : Сов. художник, 1985. – 320 с.
154. Советская скульптура : сборник статей. № 78 / сост. В. А. Тиханова ; редкол.: А. Н. Бурганов [и др.]. – Москва : Сов. художник, 1980. – 327 с. : ил.
155. Советская скульптура : сборник. № 7 / сост. Р. О. Антонов ; редкол.: А. Н. Бурганов [и др.]. – Москва : Сов. художник, 1983. – 230 с.
156. Стайнберг, Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века : пер. с англ. / Лео Стайнберг. – Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 424 с. : ил.
157. Стекольников М. Б. Абстракция как особая область формообразования в творчестве Левона Лазарева / М. Б. Стекольников // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 172–176.
158. Степанов, Г. П. Взаимодействие искусств : Композиционный анализ на основе категорий монументальности, декоративности пространства, времени, тектоники, масштабности, пропорциональности ритма / Г. П. Степанов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1973. – 180 с. : ил.
159. Сто великих скульпторов / авт.-сост. С. А. Мусский. – Москва : Вече, 2007. – 480 с.
160. Тиханова, В. А. Лик живой природы : очерки о советских скульпторах-анималистах / В. А. Тиханова. – Москва : Сов. художник, 1990. – 238 с. : ил.
161. Томский, Н. В. В бронзе и граните / Н. В. Томский. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 144 с.

162. Третьяковская галерея. Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX - начала XX века : каталог / Гос. Третьяковская галерея. – Москва : Сов. художник, 1977. – 637 с. : ил.
163. Трифонова, Г. С. Художественная культура Южного Урала, 1900-1980-х гг. Художественная среда. Музей. Художники : монография / Г. С. Трифонова. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с. : ил.
164. Турчин, В. Импрессионизм в скульптуре / В. Турчин // Советская скульптура`75. – Москва, 1977. – С. 149–162.
165. Турчин, В. О художественном смысле фактуры / В. Турчин // Советская скульптура. – Москва, 1983. – Вып. 7. – С. 123–127.
166. Турчин, В. С. Внутреннее пространство скульптуры / В. С. Турчин // Творчество. – 1971. – № 5. – С. 12–14.
167. Турчин, В. С. Композиция круглой скульптуры / В. С. Турчин // Творчество. – 1968. – № 9. – С. 14–18.
168. Турчин, В. С. Монументы и города: Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды / В. С. Турчин. – Москва : Сов. художник, 1982. – 159 с. : ил.
169. Турчин, В. С. Цвет в скульптуре / В. С. Турчин // Творчество. – 1973. – № 11. – С. 15–19.
170. Турчин, В. С. Границы художественного образа в скульптуре / В. С. Турчин // Творчество. – 1976. – № 11. – С. 10–15.
171. Турчин, В. С. Значение и функции материала в скульптуре / В. С. Турчин // Творчество. – 1979. – № 11. – С. 16–19.
172. Уорд, О. Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство / Оссиан Уорд. – Москва : Ад Магинем Пресс, 2017. – 176 с. : ил.
173. Устин, В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве / В. Б. Устин. – Москва : АСТ : Астрель, 2008. – 239 с.
174. Хмельницкая, Е. С. Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от Модерна до Ар Деко / Е. С. Хмельницкая. – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2010. – 162 с.

175. Царева, Н. С. Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства / Н. С. Царева // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 77–91.
176. Царева, Н. С. Творчество скульптора Г. Д. Лаврова (1895-1991) в контексте художественных тенденций XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Царева Наталья Степановна. – Барнаул, 2005. – 230 с.
177. Царинный И. В. Красноярская школа скульптуры: к истории становления / И. В. Царинный // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022. – №. 3. – С. 78-85.
178. Царинный И. В. Литературные труды отечественных скульпторов XX века / И. В. Царинный // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2022. – №. 1. – С. 111-118
179. Царинный И. В. Скульптура в технике мозаики: учеб.пособие / И. В. Царинный. СГИИ им. Д. Хворостовского, Худ. Фак., Каф. «Скульптура». – Красноярск: Изд-во СГИИ им. Д. Хворостовского, 2020. – 41 с.
180. Царинный И. В. Учебная программа по дисциплине «Пропедевтика» для 1-2 курсов специальности «Скульптура» 54.05.04, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 2022. – 16 с.
181. Царинный, И. В. Границы современной скульптуры: проблема формы / И. В. Царинный // Молодой ученый. – 2020. – №. 29. – С. 267-270.
182. Царинный, И. В. Графические приемы в станковой скульптуре сибирских мастеров 1990-2010-х годов / И.В. Царинный // Культурное наследие Сибири. – 2024. №1 (41). С. 34-42.
183. Царинный, И. В. Мемориальные доски Красноярья. Память города / Царинный И. В., Москалюк М. В. // Творчество молодых художников и искусствоведов в контексте современного искусства и искусствоведения Сибири. Конец XX - нач. XXI вв: Сборник материалов, Всероссийская научно-практическая конференция, Омск, 12 декабря 2020 года – 2020. – С. 30-33.

184. Царинный, И. В. Методические рекомендации в работе над художественным образом для студентов-скульпторов / Царинный И. В., Ткачук А. Е. // Искусство глазами молодых: Материалы X Международной научной конференции, Красноярск, 12–13 апреля 2018 года / 2018. – С. 279-281.
185. Царинный, И. В. Неизвестный Головницкий. Творческий поиск в станковых произведениях скульптора / И.В.Царинный // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2023. Т. 23. Вып.2. С. 82 – 88.
186. Царинный, И. В. О роли стилизации в российской скульптуре 1990-2010-х годов / И. В. Царинный // Архитектон: известия вузов. – 2023. – №3(83). С. 65-75.
187. Царинный, И. В. Пространство площадь искусств в Красноярске / И.В. Царинный, М.В. Москалюк //Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – №. 1. – С. 24-33.
188. Царинный, И. В. Скульптурный фонтан: принципы формообразования. Региональный аспект / Царинный И. В., Ткачук А. Е. //Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – №. 2. – С. 130-135.
189. Царинный, И. В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве российских скульпторов конца XX – начала XXI века // И. В. Царинный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. С. 208-219.
190. Царинный, И. В. Черты Красноярской школы скульптуры (на примере творчества А. Е. Ткачука) / Царинный И. В. // Архитектура и дизайн. – 2018. – №. 1. – С. 19-30.
191. Чаркин Альберт Серафимович : альбом / авт. вступ. ст. А. Колпакова. – Санкт-Петербург, 2012. – 118 с.
192. Чернышев, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышев. – Минск : Харвест, 1999. – 312 с.

193. Шаг к бронзе частных коллекционеров / Гос. Русский музей. – Санкт-Петербург : PalaceEditions, 2008. – 136 с. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 218).
194. Шведковский, О. А. Зураб Церетели : альбом / О. А. Шведковский. – Москва : Галарт, 1994. – 35 с. : ил.
195. Школа танцев. Скульптуры Михаила Дронова / вступ. ст. Е. Василевской. – Москва : УП ПРИНТ, 2018. – 87 с. : ил.
196. Шмидт, И. М. Русская скульптура второй половины XIX– начала XX века / И. М. Шмидт. – Москва : Искусство, 1989. – 301с. : ил.
197. Шмидт, И. М. Трубецкой : (скульптор. 1866–1938) / И. Шмидт. – Москва : Искусство, 1964. – 54 с. : 13 л. ил.
198. Щетинина, Н. А. Сохранение культурно-исторического наследия Сибирского региона / Н. А. Щетинина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37-2. – С. 102–107.
199. Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир / Джеймс Элкинс ; пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полещук, И. Хатковской. – Вильнюс : ЕГУ, 2010. – 534 с.
200. Эскиз, этюд, модель в скульптуре : [каталог] / Русский музей. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2012. – 96 с. : ил. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 338).
201. Эскиз, этюд, модель в скульптуре / Гос. Русский музей. – Санкт-Петербург : PalaceEditions, 2013. – (Русский музей представляет : альманах ; вып. 410).
202. Юрий Чернов. Скульптор и его герои. Альбом / авт. вступ. ст. : В. Ф. Петров ; сост. К. М. Шмакова. – Москва : Советский художник, 1988. – 159 с. : ил.
203. Ягодовская, А. Т. От реальности к образу : Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-70-х гг. / А. Т. Ягодовская. – Москва : Сов. художник, 1985. – 183 с. : ил.
204. Ян Нейман. Монументальная скульптура Санкт-Петербурга / авт. текста О. Е. Русинова. – Санкт-Петербург, 2021. – 96 с. : ил.

205. Ян Нейман. Неизвестные работы. Каталог выставки. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств / авт. текста О. Е. Русинова. – Санкт-Петербург, 2020. – 104 с.
206. Яхонт, О. В. Советская скульптура : книга для учителя / О. В. Яхонт. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Просвещение, 1988. – 224 с. : ил.
207. 225 лет Академии художеств. Государственная Третьяковская галерея. Живопись, скульптура / М-во культуры СССР [и др.]. – Москва : Советский художник, 1983. – 599 с. : ил.
208. 30 лет филиалу Российской академии художеств в Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока» : юбилейный альбом / ред. С. Е. Ануфриев [и др.]. – Красноярск : Поликор, 2017. – 240 с. : ил.
209. Dashi. Скульптура. Dashi. Sculpture / Gallery Khankhalaev. – Менеджер, 2004. – 120 с. : ил.
210. Historia del Arte. Primas civilizations / V. Carvalio, J.-P. Barbe, A. Muez, M. Bruromo, P. Moreno et al // Oceano. – 1998. – Vol. 1. – P. 192.
211. Stiles K., Seiz P. Theories and documents of contemporary art : a sourcebook of artists' writings / by Kristine Stiles. - 2nd ed., rev. a. expanded. - Berkeley, Calif. ; London : Univ. of California press, cop. 2012. – P. 1141.
212. Tsarinny I. V. Polychomy in modern Russian sculpture / I. V. Tsarinny, M. V. Moskalyuk // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2022. – Т. 15. – No. 61 – pp. 61–74.
213. Tsarinny I. V. «A Training of artistic personnel for the sphere of creative industries in Krasnoyarsk Territory (on the example of the art of sculpture)» // Moskalyuk M. V., Chikhachyova M. M., Grishchenko A. P., Tsarinny I. V. Training of artistic personnel for the sphere of creative industries in Krasnoyarsk territory (on the example of the art of sculpture). In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 2023, 16(8), pp. 1443–1453.
214. Wilson M. How to Read Contemporary Art / by Michael Wilson. –London: Thames & Hudson. – 2013. – P. 400.



**Видеоисточники:**

215. Александр Миронов. Интервью в мастерской художника и скульптора Александра Миронова // Hunters Residents : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U023R4TGxJA> (дата обращения: 01.11.2023).
216. Александр Рукавишников. Большое интервью для музея Эрарта // Эрарта : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mrSKQQB2gzw> (дата обращения: 01.11.2023).
217. Александр Рукавишников. Интервью со скульптором о дворянских корнях, наследии и современных мастерах // Центральное телевидение : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7biJexAwLBw> (дата обращения: 01.11.2023).
218. Александр Рукавишников: Россия, бронза и гранит // Консерватор : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hmM1oGqYIgw> (дата обращения: 01.11.2023).
219. Алла Пологова : [фильм] / Яков Назаров. 2011 // Яков Назаров : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zHCKXjd4jrE65RKRbKhQuY> (дата обращения: 01.11.2023).
220. Архив: Михаил Шемякин – Интервью 2001 г. О дружбе с Высоцким, Пьянстве и Творчестве // Национальная кинокомпания «Вся Россия» : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-gw5wmTlvzg> (дата обращения: 01.11.2023).
221. В гостях у скульптора: Александр Связов // The Village : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=go1BU6sl6t8> (дата обращения: 01.11.2023).
222. В мастерской художника. Скульптор Олег Комов. 1988 // Советское телевидение. ГОСТЕЛЕРАДИОФОНД : [официальный аккаунт на YouTube]. –

- URL: [https://www.youtube.com/watch?v=j3C\\_yhTHrw4](https://www.youtube.com/watch?v=j3C_yhTHrw4) (дата обращения: 01.11.2023).
223. Воображаемый музей Михаила Шемякина. Цикл лекций. Забинтованная фигура в искусстве // Центр Михаила Шемякина : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zNeUmXPXTdQ&list=PLzsH9hmaH0yxhbk863beWMdRafUd8s8B0> (дата обращения: 01.11.2023).
224. Воображаемый музей Михаила Шемякина. Цикл лекций. Образ смерти в искусстве // Центр Михаила Шемякина : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UL692WG8C4U&list=PLzsH9hmaH0yxhbk863beWMdRafUd8s8B0&index=4> (дата обращения: 01.11.2023).
225. Встреча с Михаилом Шемякиным в Сколково. «Человек, противостоящий моде» // Центр Михаила Шемякина : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=KHQvWfwLKrE&list=PLzsH9hmaH0yyn\\_Z1Wpy3g8KqD6qf82mLc&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=KHQvWfwLKrE&list=PLzsH9hmaH0yyn_Z1Wpy3g8KqD6qf82mLc&index=6) (дата обращения: 01.11.2023).
226. Выпускник СХШ. Скульптор Ян Нейман. Интервью // СПб творческое объединение «Документальное видео» : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WSy-gwp3pvo> (дата обращения: 01.11.2023).
227. Выставка «Пять Измерений» : [видеоэкскурсия]. Часть 1 // Третьяковская галерея : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y9uzqcz-YBs> (дата обращения: 01.11.2023).
228. Выставка «Пять Измерений» : [видеоэкскурсия]. Часть 2 // Третьяковская галерея : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2VgMlvdQvI> (дата обращения: 01.11.2023).
229. Вячеслав Клыков: скульптор и мыслитель. 1996 // Podolsk Cinema : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wfhGPunSH6c> (дата обращения: 01.11.2023).

230. Георгий Франгулян. О скульптуре // Студия Георгия Франгуляна : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=PehlJ\\_IUkmg](https://www.youtube.com/watch?v=PehlJ_IUkmg) (дата обращения: 01.11.2023).
231. Даши Намдаков, скульптор, художник, ювелир // Образование для всех : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QeNCLdmrMpk> (дата обращения: 01.11.2023).
232. Дмитрий Каминкер. Многообразие творческих поисков. Интервью с художником № 42 // АртНашествие : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ec400EsVXVE> (дата обращения: 01.11.2023).
233. Дмитрий Тугаринов, заслуженный художник РФ, скульптор, педагог // Третьяковская галерея : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IcSmsqkCOgs> (дата обращения: 01.11.2023).
234. Дмитрий Цаплин. Утраченный гений. Отсекая лишнее // Телеканал Культура : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HN3ZYpkdTSQ> (дата обращения: 01.11.2023).
235. Залуу соёл. Петр Гармаев // Министерство культуры Бурятии : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=10aPCK3CQ58> (дата обращения: 01.11.2023).
236. Интервью с Алексеем Благовестновым // ТУТ Искусство : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9LWMQi5-SWM> (дата обращения: 01.11.2023).
237. Интервью со скульптором Ровшаном Рзаевым // TopCreator : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=65RKRbKhQuY> (дата обращения: 01.11.2023).
238. Интервью: скульптор Александр Миронов // GG : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ahktNBHeVJU&t=232s> (дата обращения: 01.11.2023).

239. Как создается скульптура? Екатерина Пильникова // ARTLIFE TV : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yoRsaP7qNz4> (дата обращения: 01.11.2023).
240. Личное время. Александр Рукавишников // Александр Рукавишников : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDrlSSvwXcQ> (дата обращения: 01.11.2023).
241. Максимальный эффект № 31. Даши Намдаков // UULZAR : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LStocMCNFsE&t=1920s> (дата обращения: 01.11.2023).
242. Михаил Аникушин – главный скульптор монументалист // Государственный музей городской скульптуры : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=arlcV0Z\\_JmU](https://www.youtube.com/watch?v=arlcV0Z_JmU) (дата обращения: 01.11.2023).
243. Михаил Ершов // Русский музей / The State Russian Museum : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eg15dGE1doA> (дата обращения: 01.11.2023).
244. Михаил Шемякин о метафизическом синтетизме // FinMFm : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6EiWvJqgarI> (дата обращения: 01.11.2023).
245. Монолог о прекрасном. Михаил Дронов // Телеканал Радость Моя : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pIcU4QU0Pes> (дата обращения: 01.11.2023).
246. Народный художник РФ Михаил Переяславец // Студия Грекова. : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=k7\\_mFiy0Lek](https://www.youtube.com/watch?v=k7_mFiy0Lek) (дата обращения: 01.11.2023).
247. Народный художник СССР Сергей Тимофеевич Коненков. 1964 // Советские фильмы, спектакли и телепередачи : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=7P\\_ni204LoQ](https://www.youtube.com/watch?v=7P_ni204LoQ) (дата обращения: 01.11.2023).

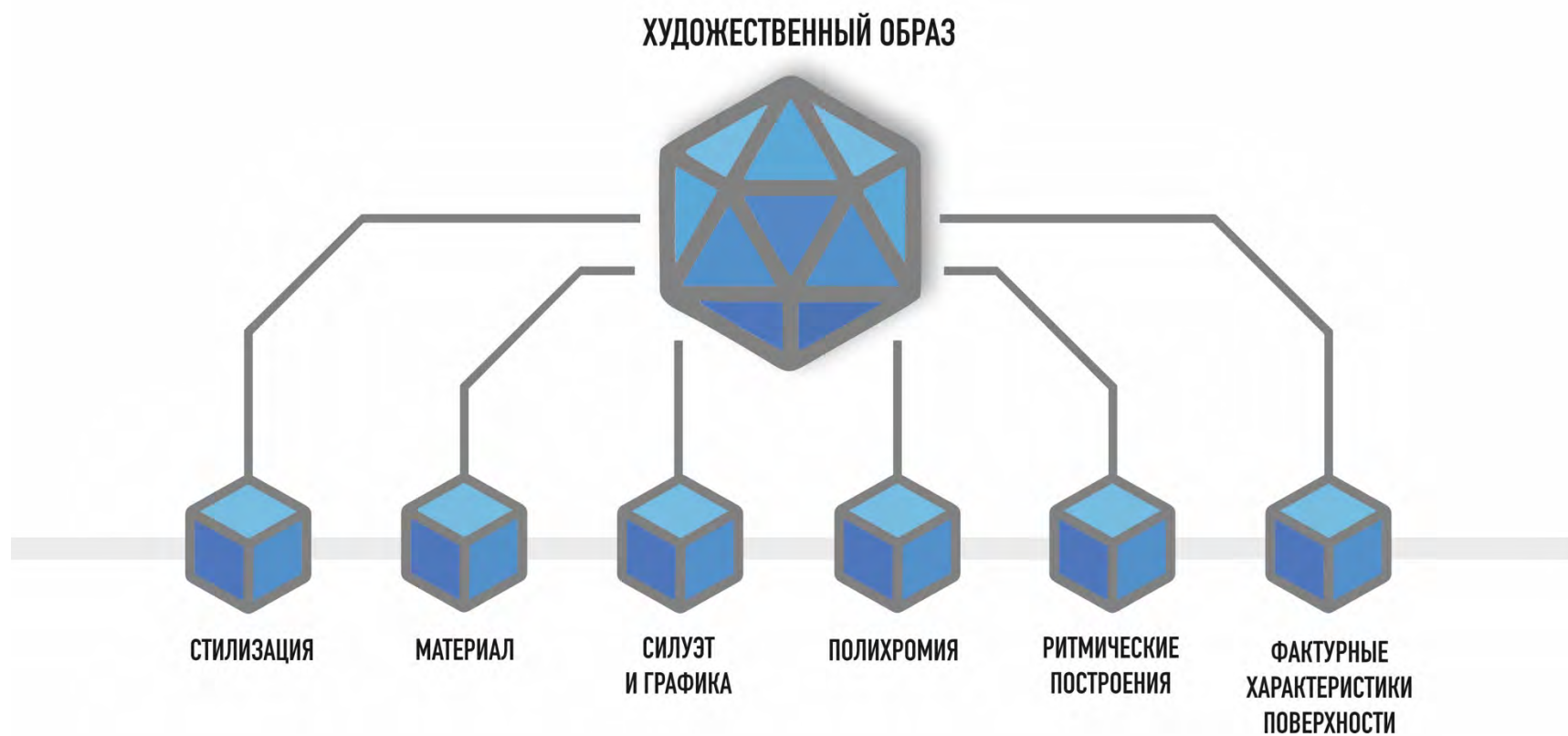
248. Первая русская женщина-скульптор. Анна Голубкина // Третьяковская галерея : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j5pDg1ObkQ4> (дата обращения: 01.11.2023).
249. Портреты Московских скульпторов. Михаил Дронов. Реплики // OMS.RU. Vimeo : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://vimeo.com/559316894> (дата обращения: 01.11.2023).
250. Скульптор Александр Рукавишников // Что делать? Делать! : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DuD7g88S9bU> (дата обращения: 01.11.2023).
251. Скульптор Лев Кербель. 1985 // Советское телевидение. ГОСТЕЛЕРАДИОФОНД : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SQNtfgzLtj4> (дата обращения: 01.11.2023).
252. Скульптор Матвей Манизер. 1981 // Советское телевидение. ГОСТЕЛЕРАДИОФОНД : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KUzfiTaR9NE> (дата обращения: 01.11.2023).
253. Скульптор с большим сердцем. Александр Цигаль // Радио Свобода : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=d-g\\_2ННКСvг](https://www.youtube.com/watch?v=d-g_2ННКСvг) (дата обращения: 01.11.2023).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1**

**ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК РОССИЙСКОЙ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ 1990–2010-х ГОДОВ**  
**ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ**

## ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ



## ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ

# СТИЛИЗАЦИЯ

### СТИЛИЗАЦИЯ

СТИЛИЗАЦИЯ – ЭТО МЕТОД ТРАНСФОРМАЦИИ ФОРМЫ, ЦЕЛЮ КОТОРОГО ЯВЛЯЕТСЯ СОЗДАНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.

В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ МОЖНО РАЗДЕЛИТЬ СТИЛИЗАЦИЮ НА ДВА ВИДА: СИНТЕТИЧЕСКУЮ И УНИКАЛЬНУЮ.

### СИНТЕТИЧЕСКАЯ

- СОЕДИНЯЕТ В СЕБЕ ОПЫТ МИРОВЫХ КУЛЬТУР
- ИСПОЛЬЗУЕТ ФОРМЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА
- ПРИМЕНЯЕТ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ

### УНИКАЛЬНАЯ

- ИМЕЕТ САМОДОСТАТОЧНОЕ ЗНАЧЕНИЕ
- ВЫРАБАТЫВАЕТ ОРИГИНАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ОБРАЗА

ПРИЕМ СТИЛИЗАЦИИ В ПРИВЫЧНОМ ЗНАЧЕНИИ – ЭТО ПРИЕМ ОТКАЗА ОТ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ДЕТАЛЕЙ, ВЫЯВЛЕНИЕ ГЛАВНОГО И САМОГО ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО, УТРИРОВАНИЕ ФОРМ.

ИСКУССТВОВЕД В.Г. ВЛАСОВ ОТМЕЧАЕТ, ЧТО «ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД, ПРОТИВОПОЛОЖНЫЙ СТИЛИЗАЦИИ, МОЖНО НАЗВАТЬ НАТУРАЛИЗАЦИЕЙ»\*

\*ВЛАСОВ В.Г. ТЕОРИЯ ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. СПБ, 2017



ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ

## МАТЕРИАЛ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА

### МАТЕРИАЛ

МАТЕРИАЛ — ЭТО МАССА, ОБЛАДАЮЩАЯ КОМПЛЕКСОМ СВОЙСТВ И КАЧЕСТВ, ТЕХНИЧЕСКИ ПОДДАЮЩАЯСЯ ОФОРМЛЕНИЮ С ЦЕЛЬЮ СОЗДАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.

СКУЛЬПТУРНАЯ ФОРМА РЕАЛИЗУЕТСЯ В МАТЕРИАЛЕ.

### ТРАДИЦИОННЫЙ

- РАСПРОСТРАНЕННЫЙ МЕТОД ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ
- РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ОТТЕНКИ ПАТИН И ПОКРЫТИЙ
- ЭСТЕТИЗАЦИЯ И ВЫЯВЛЕНИЕ СВОЙСТВ МАТЕРИАЛА

ЦВЕТНЫЕ МЕТАЛЛЫ, КАМЕНЬ, ДЕРЕВО, КЕРАМИКА

### СОВРЕМЕННЫЙ

- ВВЕДЕНИЕ НОВЫХ И НЕТИПИЧНЫХ СКУЛЬПТУРНЫХ МАТЕРИАЛОВ
- ЭФЕМЕРНОСТЬ
- НАРОЧИТАЯ БРУТАЛЬНОСТЬ

+ СТЕКЛО, ПЛАСТИКИ, ЧЕРНЫЙ МЕТАЛЛ, ЛИСТОВОЙ МЕТАЛЛ, БУМАГА

### ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ

- ОСОБЕННЫЙ МЕТОД СОЧЕТАНИЯ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИК
- ИГНОРИРОВАНИЕ СВОЙСТВ МАТЕРИАЛА

+ РАЗЛИЧНЫЕ КОМБИНАЦИИ МАТЕРИАЛОВ

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ  
**СИЛУЭТ И ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ**

**СИЛУЭТ**

СИЛУЭТ — ЭТО ФОРМА, ВОСПРИНИМАЮЩАЯСЯ ПЛОСКОСТНО В СИЛУ ТОНАЛЬНОГО КОНТРАСТА ФИГУРЫ И ОКРУЖЕНИЯ.

СИЛУЭТ НЕСЕТ В СЕБЕ ОСНОВНУЮ ИНФОРМАЦИЮ О ПРОПОРЦИЯХ И УЗНАВАЕМОСТИ ОБЪЕКТА.

**ЧЕТКИЙ (ГРАФИЧНЫЙ)**

- ОТОЖДЕСТВЛЯЕТСЯ С РАЦИОНАЛЬНЫМ, ТОЧНЫМ
- ПОЗИЦИОНИРУЕТСЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

**РАЗМЫТЫЙ (ЖИВОПИСНЫЙ)**

- ОТОЖДЕСТВЛЯЕТСЯ С ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ, НЕКОНКРЕТНЫМ
- РАСТВОРЯЕТСЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

СИЛУЭТ ФОРМИРУЕТ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ПОНИМАНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ.

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ  
**СИЛУЭТ И ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ**

ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ  
СОЗДАЮТ УНИКАЛЬНУЮ  
СТРУКТУРУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**ОРНАМЕНТЫ**

- ПРИЕМ ДЕКОРАТИВИЗАЦИИ ОБРАЗА
- ОБОГАЩАЮТ СТРУКТУРУ
- ОБЛАДАЮТ СОБСТВЕННЫМ ОБРАЗНЫМ ЗВУЧАНИЕМ (ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ)

**КОНТРФОРМА**

- ПРОСТРАНСТВО (ВОЗДУХ), ЗАКЛЮЧЕННОЕ МЕЖДУ ФОРМ
- ИМЕЕТ РАВНОЗНАЧНУЮ ЦЕННОСТЬ, КАК И СИЛУЭТ
- ФИКСИРУЕТ СИЛУЭТ
- ПРИЕМ СОЕДИНЕНИЯ С ПРОСТРАНСТВОМ

**ЛИНИИ / ТОЧКИ**

- ИМЕЮТ САМОДОСТАТОЧНОЕ ЗНАЧЕНИЕ
- ФОРМИРУЮТ УНИКАЛЬНЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ СТИЛЬ
- ИНСТРУМЕНТ РИТМИЗАЦИИ

**ТЕКСТ И ЗНАКИ**

- ОБОГАЩАЮТ СТРУКТУРУ ОБРАЗА
- ОБЛАДАЮТ СОБСТВЕННЫМ ОБРАЗНЫМ ЗВУЧАНИЕМ (ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ)

## ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ

# ПОЛИХРОМИЯ

### ПОЛИХРОМИЯ

ПОЛИХРОМИЯ — ЭТО ЦВЕТНОСТЬ.

ЦВЕТ ПОЭТИЧЕСКИ  
ОДУХОТВОРЯЕТ ФОРМУ  
(В.С. ТУРЧИН)

ПОЛИХРОМИЯ ОКАЗЫВАЕТ  
ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ,  
ЭТО СВЯЗЫВАЕТСЯ  
С ПОТРЕБНОСТЬЮ  
(КАК ХУДОЖНИКА,  
ТАК И ЗРИТЕЛЯ)  
В МИФОЛОГИЧЕСКОМ  
И СИМВОЛИКО-ДИДАКТИЧЕСКОМ  
ВИДЕНИИ МИРА

### ФУНКЦИЯ ОЖИВЛЕНИЯ / ИМИТАЦИИ

- СВЯЗЬ С ФОРМАМИ  
ПРОТОСКУЛЬПТУРЫ
- ОДУХОТВОРЕНИЕ /  
ОЖИВЛЕНИЕ МАТЕРИИ
- «ДИАЛОГ» СО ЗРИТЕЛЕМ

### СИМВОЛИЧЕСКАЯ/ САКРАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ

- СИМВОЛИЧЕСКОЕ  
ЗВУЧАНИЕ ЦВЕТА
- СВЯЗЬ С  
МИФОЛОГИЧЕСКИМ /  
РЕЛИГИОЗНЫМ  
ПОНИМАНИЕМ МИРА

ЗАМЕТНОЕ ВЛИЯНИЕ ИМЕЮТ:  
ДРЕВНЕРУССКАЯ  
ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА,  
НАСЛЕДИЕ АРХАИЧНЫХ  
ЦИВИЛИЗАЦИЙ И РЕЛИГИОЗНАЯ  
СЕМАНТИКА ЦВЕТА.

ПОЛИХРОМИЯ СТАНОВИТСЯ  
ЗВЕНОМ СИНТЕЗА ИСКУССТВ,  
НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТЬЮ  
СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО И  
ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ЗВУЧАНИЯ  
ОБРАЗА.

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ

## РИТМИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ В КОМПОЗИЦИИ

### РИТМ

РИТМ — ЭТО ПОВТОРЯЕМОСТЬ.  
МНОГОКРАТНО ЧЕРЕДУЯСЬ С  
НЕКОТОРЫМИ ИЗМЕНЕНИЯМИ,  
ФОРМЫ И СИЛУЭТЫ СОЗДАЮТ  
РИТМ.

РИТМ СПОСОБЕН  
ПЕРЕДАВАТЬ ВПЕЧАТЛЕНИЕ  
ПОЛИФОНИИ.

#### ВЕДУЩАЯ РОЛЬ (ОСНОВА КОМПОЗИЦИИ)

- РИТМ ОБРАЗУЕТ СИЛУЭТ,  
ЯВЛЯЕТСЯ ГЛАВНЫМ  
ПРИЕМОМ ОБРАЗНОЙ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ.

#### ВТОРОСТЕПЕННАЯ РОЛЬ (ВНУТРЕННЯЯ СТРУКТУРА)

- РИТМ ФОРМИРУЕТ  
РИСУНОК  
НА ПОВЕРХНОСТИ
- ДОПОЛНЯЕТ ОБРАЗ,  
ПРИДАЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ  
ИНТОНАЦИИ

РИТМИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ В  
КОМПОЗИЦИИ ПРИМЕНЯЮТСЯ  
КАК НА ФОРМООБРАЗУЮЩЕМ  
УРОВНЕ, ТАК И НА УРОВНЕ  
ДЕТАЛЕЙ И ЭЛЕМЕНТОВ.

ТАК, ВОЗМОЖНА РИТМИЗАЦИЯ  
ГРАФИЧЕСКИХ ПРИЕМОМ ИЛИ  
ФАКТУРНЫХ ПРИЕМОМ.

## ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТУРЫ

# ФАКТУРНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОВЕРХНОСТИ

### ФАКТУРА

**ФАКТУРА – ЭТО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕРХНОСТИ МАТЕРИАЛА.**

ФАКТУРА НЕ СУЩЕСТВУЕТ В ОТРЫВЕ ОТ ФОРМАЛЬНЫХ, ФИЗИЧЕСКИХ И ОПТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ МАТЕРИАЛА.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАКТОВКА ПОВЕРХНОСТИ МАТЕРИАЛА ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТО СООТВЕТСТВУЮЩИМ ОБРАЗОМ ОБРАБОТАННЫЙ МАТЕРИАЛ ПРИОБРЕТАЕТ РАЗЛИЧНУЮ РЕАКЦИЮ НА ПАДАЮЩИЙ СВЕТ: ОТРАЖАЕТ ЛИБО ПОГЛОЩАЕТ. СВЕТ – ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ЗВЕНО ВОСПРИЯТИЯ ФАКТУРЫ.

### СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

СТРУКТУРА,  
ФОРМИРУЮЩАЯ ОБРАЗ, СУТЬ  
ОБРАЗНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ

ПРИДАЕТ МЕТАФОРИЧЕСКОЕ  
ЗВУЧАНИЕ МАТЕРИАЛУ

ЧАСТО ПРИМЕНЯЕТСЯ В  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
РЕЛИГИОЗНОЙ ТЕМАТИКИ

### ДЕКОРАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ

СПОСОБСТВУЕТ РАСКРЫТИЮ  
ОБРАЗА

ЯВЛЯЕТСЯ ДЕКОРАТИВНЫМ  
ПРИЕМОМ

СОЗДАЕТ ВИЗУАЛЬНО-  
ОБРАЗНЫЕ ОТТЕНКИ

ФАКТУРА ПО ХАРАКТЕРУ  
МОЖЕТ БЫТЬ:

- АКТИВНАЯ (ОТКРЫТАЯ)

СОЗДАЕТ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ,  
ЭКСПРЕССИВНЫЙ ОБРАЗ

- НЕАКТИВНАЯ (ЗАКРЫТАЯ)

СОЗДАЕТ «НЕРУКОТВОРНЫЙ»,  
ЦЕЛЬНЫЙ, ЗАКРЫТЫЙ ОБРАЗ

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2**  
**БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ**

**АНИКУШИН Михаил Константинович**

*2(15) октября 1917, г. Москва –*

*18 мая 1997, г. Санкт-Петербург*

Скульптор.

Работал в станковой и монументальной скульптуре. Учился в Московской студии лепки и рисования (1930–1935) у Г. А. Козлова, на подготовительных курсах при ЛИНЖАС (1935–1937) у В. С. Богатырева и Г. А. Шульца, в ЛИНЖАС (1937–1941), ИЖСА (1945–1947) у А. Т. Матвеева и В. А. Синайского. Преподаватель ЛИНЖАС (1947–1951, с 1958), профессор, руководитель творческой мастерской скульптуры АХ СССР в Ленинграде. Председатель ЛОСХ (1962–1973, 1987–1989). Жил и работал в Ленинграде (Санкт Петербурге).

**АНТОНОВ Андрей Геннадьевич**

*15 марта 1944, г. Свердловск –*

*10 июля 2011, г. Екатеринбург*

Скульптор, педагог.

Окончил Свердловское художественное училище (1964). Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (1968–1973). В 1973–1977 преподавал в Свердловском художественном училище. Основатель фонда имени Андрея Антонова и галереи «Антонов». Жил и работал в Екатеринбурге.

**АНТОНОВ Сергей Сергеевич**

*Род. 1957, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Окончил МВХПУ (б. Строгановское), отделение монументальной скульптуры (1979), мастерская Г. А. Шульца. Преподавал на кафедре скульптуры МАРХИ (1999–2006). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**АНУФРИЕВ Сергей Евгеньевич**

*23 апреля 1960, г. Томск –*

*23 ноября 2022, г. Красноярск*

Художник-керамист.

Учился в Красноярском государственном институте искусств (1978–1983, кафедра декоративно-прикладного искусства). Участник международных симпозиумов по декоративной скульптуре, керамике и стеклу (1989–2004). Председатель Красноярской региональной организации ВТОО «Союз художников России» (2001–2023). Академик РАХ (2011). Жил и работал в Красноярске.

**АРОНСОН Наум Львович**

*25 декабря 1872 (1873), г. Краслава, Витебская губерния (Латвия) –*

*30 сентября 1943, г. Нью-Йорк, США*

Скульптор-станковист.

Учился в Рисовальной школе города Вильна (1889–1891) у И. П. Трутнева, в Париже в бесплатной муниципальной Школе декоративных искусств (1891–1893) у Г. Лемэра. Одновременно посещал частную художественную школу Ф. Коларосси. Член-учредитель «Нового общества художников» (с 1904). Участник выставок с 1901 г. Жил и работал в Париже (с 1896), Нью-Йорке (с 1940).



**БАЛАШОВ Андрей Владимирович**

*Род. 13 июня 1957, с. Малаховка, Московская область*

Скульптор, педагог.

Окончил Московскую художественную школу при МГАХИ им. В. И. Сурикова (1968–1975, класс К. Л. Петросяна, В. С. Барабанова); Московский художественный институт им. В. И. Сурикова (1976–1982, мастерская М. Ф. Бабурина); занимался в творческих группах Дома творчества им. Д. Кардовского, в Доме творчества в Дзинтари (1984–1994). Председатель секции скульптуры Московской областной общественной организации ВТОО «Союз художников» Член скульптурной комиссии Союза художников Российской Федерации (с 2013). Народный художник Российской Федерации (2018), академик РАХ (2007). Живет и работает в Москве и с. Малаховка (Московская область).

**БАРАНМАА Александр Насович**

*Род. 1 февраля 1966, с. Самагалтай (Тувинская АССР)*

Скульптор, резчик.

Окончил художественное отделение Кызылского училища искусств в классе А. С. Мирюгина. Учился в Красноярском государственном художественном институте (1989–1995) у А. Д. Давыдова, Ю. П. Ишханова. Стажировался в творческих мастерских УСДВ РАХ в Красноярске (2005–2008). Председатель Союза художников Республики Тува (2011–2016). Участник выставок с 1989 г. Живет и работает в Кызыле.

**БАРАНОВ Леонид Михайлович**

*30 декабря 1943, г. Москва –*

*7 июля 2022, г. Москва*

Скульптор.

Учился в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова (1962–1968, мастерская Н. В. Томского, рук. М. Ф. Бабурин, Д. Д. Жилинский). Член-корреспондент РАХ (2007), академик РАХ (2012). Заслуженный художник Российской Федерации (2014). Жил и работал в Москве.

**БАРАНОВА Наталья Леонидовна**

*Род. 12 сентября 1992, г. Москва*

Скульптор, искусствовед.

Дочь скульптора Л. М. Баранова. Училась в Московском государственном университете дизайна и технологии, кафедра дизайна костюма (2009–2012). Окончила МГАХИ им. В. И. Сурикова (2012–2018, мастерская М. В. Переяславца); аспирантура МГАХИ им. В. И. Сурикова (2021). Член секции скульптуры МОСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**БЕЛАШОВА-АЛЕКСЕЕВА Екатерина Федоровна**

*2 декабря 1906, г. Санкт-Петербург –*

*9 мая 1971, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Училась в ПХПТ (1923–1924) у В. В. Лишева; во ВХУТЕИИ в Петрограде (Ленинграде) (1924–1930) у Л. В. Шервуда, В. В. Лишева, А. Т. Матвеева, Р. Р. Баха, В. Л. Симонова; в аспирантуре ИНПИИ (1930–1932) у А. Т. Матвеева. Участница выставок с 1930 г. Преподавала в МИПИДИ (1947–1952), МВХПУ (с 1952). Член ЛАПХ, член правления СХ СССР (с 1957), первый секретарь (с 1964), председатель правления СХ СССР

(1968–1971). Заслуженный художник РСФСР (1963), лауреат Государственной премии СССР (1967), член-корреспондент АХ СССР (1964), народный художник СССР (1963), награждена серебряной медалью МК СССР (1958). Жила и работала в Москве.

### **БЛАГОВЕСТНОВ Алексей Алексеевич**

*Род. 11 декабря 1974, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Сын скульптора А. И. Благовестнова. Учился в Московской средней художественной школе. Окончил МГАХИ имени В. И. Сурикова (1997–2002). Член-корреспондент РАХ (2018). Живет и работает в Москве.

### **БОБЫЛЕВ Кирилл Викторович**

*Род. 3 мая 1991, г. Москва*

Скульптор.

Учился в Московском академическом художественном лицее Российской академии художеств (2002–2008). Окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (2008–2014, мастерская М. В. Переяславца); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств, (2014–2017, под рук. А. В. Цигаля). Участник выставок с 2011 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **БОЛСОБОЕВ Евгений Анатольевич**

*Род. 3 сентября 1971, с. Хара-Шибирь (Читинская область)*

Скульптор, график.

Обучался в Кяхтинском художественном училище, специальность «художник-оформитель» (Республика Бурятия) (1988–1994), в Дальневосточном государственном институте искусств (1998–2004, г. Владивосток) специальность «станковая и монументальная живопись».

Участник выставок с 2008 г. Заслуженный художник Республики Бурятия (2019). Председатель правления Бурятского республиканского отделения ВТОО «Союз художников России» (с 2015). Живет и работает в Улан-Удэ.

### **БОРИСОВ Сергей Петрович**

*Род. 9 сентября 1966, г. Москва*

Скульптор.

Учился в МТХК (1981–1985); в ЛВХПУ(СПбГХПА) (1989–1995) у В. Л. Рыбалко, В. Г. Козенюк, оказали влияние А. П. Зайцев и В. Хомутов. Преподает в СПбГУТД (с 2000), доцент кафедры рекламы. Член СХ РФ (1996); член творческого объединения «Деревня художников» (Санкт-Петербург). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **БРОДАРСКИЙ Владимир Иванович**

*Род. в 1985, г. Каушаны, Молдавия*

Скульптор.

Обучался в Одесском художественном училище им. М. Б. Грекова (2002–2007); окончил СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина (2007–2014, мастерская В. Д. Свешникова), Сучжоуский государственный институт (2015, Китай). Преподаватель кафедры скульптуры СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина (с 2020). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **БУЛАКОВСКИЙ Сергей Федорович**

*5 октября 1880, г. Одесса –*

*6 июня 1937, г. Кратово, Московская область*

Скульптор.

Обучался ремеслу мраморщика в скульптурной мастерской Б. В. Эдуардаса в Одессе (1893–1902), в мастерской мраморных изделий А. П. Пузини и Гомбаха; учился в Одесской ХШ (1902–1905) у

Л. Д. Иорини; в Academia delle Belle Arti Brera, параллельно у скульптора Э. Пеллини (Милан, 1906–1909); в Ecole des Beaux-Arts у А. Мерсье и Academie de la Grande Chaumiere у А. Бурделя (Париж, 1909–1911). Участник выставок с 1907 г. Член АХРР (с 1925), ОРС (с 1926). Жил и работал в Москве и Ленинграде.

### **БУРГАНОВ Александр Николаевич**

*Род. 20 марта 1935, г. Баку (ЗСФСР)*

Скульптор, искусствовед.

Посещал занятия А. И. Казарцева в детской художественной студии в Баку; окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (1959–1962, у Г. И. Мотовилова, Г. А. Шульца, Е. Ф. Белашова). Преподаватель МВХПУ имени С. Г. Строганова с 1962, заведующий кафедрой архитектурно-декоративной пластики (с 1987). Доктор искусствоведения (2001), член Президиума Российской академии художеств (с 2007), академик РАХ (1997), народный художник РСФСР (1988). Живет и работает в Москве.

### **БЫТКА Валерий Константинович**

*Род. 9 мая 1962, г. Кишеёв, Молдавия*

Скульптор.

Окончил Школу-студию театра киноактера при киностудии «Молдовафильм» (1980). С 1993 работает как скульптор. Участник выставок с 1993 г. Член творческого объединения «Деревня художников» (Санкт-Петербург). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **ВАСИЛЬЕВ Геннадий Георгиевич**

*2 февраля 1940, с. Илька (Бурят-Монгольская АССР)–*

*30 декабря 2011, г. Улан-Удэ*

Скульптор, резчик, педагог.

Родился в семье потомственных народных мастеров. Обучался чеканке по серебру у Д. Бадмаева, обучался в Ломоносовской школе художественной резьбы по кости (1959-1962, учился у костореза П. П. Штанга). Участник выставок с 1964 г. Заслуженный художник РСФСР (1985), академик РАХ (2007), народный художник Бурятской АССР (1979). Жил и работал в Улан-Удэ.

### **ВЕРДИЯНУ Дмитрий Алексеевич**

*Род. 14 октября 1954, г. Унгены, Молдавия*

Скульптор.

Учился в Художественном училище им. И. Е. Репина в Кишиневе (1972–1976), в ЛИЖСА им. И. Е. Репина (1976–1982), в Академии искусств (Вена, Австрия, 1996–2000) у Микеланджело Пистолетто. Участник выставок с 1975 г.. Живет и работает в Санкт-Петербурге и Вене.

### **ВИКУЛОВ Алексей Андреевич**

*Род. в 1978, г. Москва*

Скульптор.

Работает в станковой и монументальной пластике. Учился в Московском академическом художественном лицее Российской академии художеств (1990–1996); окончил Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова (1996–2002, у М. В. Переяславца). Участник выставок и симпозиумов с 2000 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **ВОРОНОВ Геннадий Анатольевич**

*Род. в 1950, г. Глазов, Удмуртская АССР –  
2001, г. Москва*

Скульптор, рисовальщик.

Учился в МВХПУ (1971–1972); в МТИ на художественном факультете (1972–1977). Преподавал там же. Жил и работал в Москве.

### **ВОРОНОВА Виктория Анатольевна**

*Род. в 1973, г. Мурманск*

Скульптор.

Училась в СПбХУ им. Н. К. Рериха (1993–1998) у В. С. Новикова, Э. Р. Озоля и А. О. Полякова; в СПбГХПА (1998–2004). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **ВУЧЕТИЧ Евгений Викторович**

*28 декабря 1908, г. Екатеринослав –*

*12 апреля 1974, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Работал в станковой и монументальной скульптуре, педагог. Учился в Ростовской художественной школе (1926–1930) у А. С. Чиненова и А. И. Мухина в ИНПИИ(ИЖСА) (1926–1930) у А. Т. Матвеева и в студии повышения квалификации скульпторов под руководством Б. И. Яковлева в Ленинграде. Член студии военных художников им. М. Б. Грекова (1943–1962). Участник выставок с 1937 г. Народный художник РСФСР (1951). Народный художник СССР (1959). Член-корреспондент АХ СССР (1947). Действительный член АХ СССР (1953). Лауреат Сталинской премии (1946, 1947, 1948, 1949, 1950), лауреат Ленинской премии (1970), лауреат премии имени Дж. Неру (1968). Жил и работал в Москве.

### **ГНЕДЫХ Антон Николаевич**

*15 сентября 1972, г. Новосибирск –*

*22 марта 2023, г. Томск*

Скульптор.

Окончил архитектурный факультет Томского государственного архитектурно-строительного университета (1991–1996). Участник выставок с 1999 г. Жил и работал в Томске.

### **ГОЛИЦЫН Илларион Владимирович**

*1928, г. Дмитров, Московская область –*

*2007, г. Москва*

График, живописец, скульптор, искусствовед.

Первые уроки получил у отца, В. М. Голицына. Учился в МВХПУ (1946–1953), изучал технику офорта в студии имени И. И. Нивинского (1957) у Е. С. Тейса. С начала 1950-х пользовался советами В. А. Фаворского, которого считал своим учителем. Участник выставок с 1954 г. Член СХ (с 1957). Заслуженный художник РСФСР, член-корреспондент АХ СССР (1988). Жил и работал в Москве.

### **ГОЛОВНИЦКИЙ Лев Николаевич**

*10 декабря 1929, г. Курган, –*

*29 апреля 1994, г. Екатеринбург*

Скульптор, педагог.

Окончил Саратовское художественное училище (мастерская Э. Ф. Эккерта, 1947–1952), Магнитогорский государственный педагогический институт (1973–1977). Заслуженный художник РСФСР (1962), народный художник РСФСР (1980), действительный академик РАХ (1988), академик-секретарь Сибирско-Дальневосточного отделения Академии художеств СССР (1987–1997). Жил и работал в Екатеринбурге (Свердловске), Красноярске (1987–1993).

### **ГРИНЕВ Олег Витальевич**

*Род. 23 июня 1963, г. Шебекино*

Скульптор, педагог.



Окончил Орловское художественное училище (1987); окончил Красноярский государственный художественный институт (1989–1994), мастерская Ю. П. Ишханова; творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств (1995–1998), рук. Ю. П. Ишханов. Участник выставок с 1992 г. Заведующий кафедрой скульптуры Сибирского государственного института искусств (2004–2005, с 2017). Руководитель мастерской станковой скульптуры (с 2012). Живет и работает в Красноярске.

### **ГОРЕВОЙ Владимир Эмильевич**

*28 декабря 1944, г. Москва –*

*3 июня 2019, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, педагог.

Работал в станковой и монументальной пластике. Окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1965–1970, мастерская М. К. Аникушина). Ассистент М. К. Аникушина (1970–1993). Участник выставок и симпозиумов с 1970 г. Заслуженный художник РСФСР (1983), академик РАХ (2002). Жил и работал в Санкт-Петербурге.

### **ГУЛЯЕВ Павел Степанович**

*Род. 1 ноября 1978, г. Ставрополь*

Скульптор, педагог.

Окончил Ставропольское художественное училище (1995–1998, художник-технолог); МГХПУ им. С. Г. Строганова (2001–2006), кафедры архитектурно-декоративной пластики и художественной керамики; аспирантуру Академии повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования (2011–2013). Кандидат философских наук (2013). Преподает на факультете народно-художественной культуры и дизайна Московского государственного университета культуры и искусств (2006–2014), на факультете

медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств Московского государственного института культуры (с 2015). Живет и работает в Москве.

### **ДМИТРИЕВ Алексей Леонидович**

*Род. 7 октября 1981, с. Красноармейское, Республика Чувашия*

Скульптор.

Окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (2008–2013, мастерская А. И. Рукавишниковой и А. В. Балашова); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств, (2013–2016, под рук. А. В. Цигалю). Участник выставок и симпозиумов с 2010 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **ДОМОГАЦКИЙ Владимир Николаевич**

*20 апреля 1876, г. Одесса –*

*30 марта 1939, г. Москва*

Скульптор, исследователь теории скульптуры.

Брал уроки скульптуры у С. М. Волнухина (с 1895 г.); обучался на юридическом факультете Московского университета (1897–1902), параллельно в частном порядке занимался скульптурой в МУЖВЗ в мастерской С. М. Волнухина; брал уроки рисования у С. Т. Конёнкова, пользовался советами С. В. Иванова (1903–1904). Изучал скульптуру О. Родена и Р. Бугатти, знакомился с техникой рубки по мрамору в Париже (1907). Преподавал в Строгановском училище (1908–1910). Занимал должности товарища председателя в Совете художественных организаций Москвы и председателя специальной комиссии по реорганизации МУЖВЗ; председателя Московского союза скульпторов-художников (1917–1919). Член ЦК и член правления Секции изобразительных искусств РАБИС (1919). Работа в Гуманитарно-педагогическом институте (1920), совместно с В. В. Кандинским и И. В. Жолтовским, в ГАХН (1921–1928, 1921–1931; с

1922 – действительный член). Член правления и ученого совета ГТГ, член-учредитель и первый председатель ОРС (1925–1928, член правления с 1928–1931). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937). Жил и работал в Лозанне (1877–1885), Киеве (1885–1890), Москве (с 1892 по 1939).

### **ДРОНОВ Михаил Викторович**

*Род. 13 июня 1956, г. Москва*

Скульптор станковой и монументально-декоративной пластики.

Учился в Московской средней художественной школе при институте имени В. И. Сурикова (1970–1974), педагог К. Л. Петросян; МГАХИ им. В. И. Сурикова (1974–1980) у М. Ф. Бабурина. С 1983 член Союза художников СССР, член Союза художников России (1990), член-корреспондент РАХ (2002), действительный член РАХ (2007). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **ДУГАРОВ Зандан Даши-Нимаевич**

*18 июля 1965, г. Улан-Удэ –*

*30 сентября 2023, г. Улан-Удэ*

Скульптор.

Родился в семье потомственных мастеров. Учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной (1983–1990. Председатель регионального общественного фонда «Буряад зураг» (2002–2023). Заслуженный художник Республики Бурятия (2007). Жил и работал в Улан-Удэ.

### **ДУХОВНЫЙ Евгений Александрович**

*Род. 1938, г. Ленинград*

Архитектор, скульптор.

Учился в ЛИСИ (1956–1961), ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1966–1971)  
Участник выставок с 1993 г. Член СХ (с 1998). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **ЕПИХИН Валерий Александрович**

*13 декабря 1950, г. Тамбов –*

*10 июня 2020, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Работал в декоративной и станковой скульптуре. Учился в Московской средней художественной школе при Академии художеств СССР (1962–1967), Московском художественно-промышленном училище им. М. И. Калинина (1967–1969); окончил Московское высшее промышленное училище им. С. Г. Строганова, (1972–1977, отделение скульптуры, мастерская А. С. Кондратьева. Преподавал композицию в МХПУ имени М. И. Строганова (с 1977). Участник выставок с 1980 г. Жил и работал в Москве.

### **ЕРШОВ Михаил Михайлович**

*14 марта 1945, г. Львов (Украинская ССР) –*

*2 июня 2021, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, педагог.

Учился в Львовском училище прикладного искусства им. И. Труша (1959–1964); в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной на кафедре монументально-декоративной скульптуры у В. Л. Рыбалко (1968–1975). Преподавал скульптуру в санкт-петербургской школе искусств №10 (1999–2013). Жил и работал в Санкт-Петербурге.

### **ЗАБОТКИН Владимир Александрович**

*Род. 31 января 1958, г. Москва*

Скульптор.

Учился в МИЭТ (1975–1982) и МГПИ на художественно-графическом факультете (1978–1981) у М. М. Кукунова. Участник выставок с 1987 г.. Член МСХ (с 1994). Живет и работает в Москве.

### **ЗЕЛЕНСКИЙ Алексей Евгеньевич**

*17 февраля 1903, г. Тверь –*

*19 марта 1974, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Учился в Нижегородском художественном техникуме (1924–1926); во ВХУТЕМАС (1926–1939) у В. Е. Татлина, И. М. Чайкова, В. А. Фаворского. Преподавал в МИПиДИ (1945–1947). Член и экспонент ОРС (1929), нижегородского филиала АХРР (1926). Награжден серебряной медалью на Всемирной выставке в Брюсселе за скульптуру «Рабочий» (1958). Жил и работал в Москве.

### **ЗИНИЧ (ШАХЕТДИНОВ) Константин Мелатдинович**

*Род. 28 декабря 1962, с. Шагрит, Пермская область*

Скульптор.

Окончил Кунгурское художественное училище (1980–1983), Красноярский государственный художественный институт (1988–1994, профессор Ю. П. Ишханов), творческие мастерские скульптуры РАХ в г. Красноярске (1995–1998). Почетный член РАХ (2013). Живет и работает в Красноярске.

### **ЗЛАТОВРАТСКИЙ Александр Николаевич**

*15 сентября 1878, г. Санкт-Петербург –*

*19 января 1960, г. Москва*

Скульптор.

Занимался в Москве у С. Т. Конёнкова (1895–1900), рисованием в школе Я. С. Гольдבלата в Санкт-Петербурге (с 1900). Учился в ВХУ при ИАХ в

Санкт-Петербурге (1902–1905) у Г. Р. Залемана и В. А. Беклемишева. Посетил Рим, Флоренцию, Берлин, Дрезден (1908–1909; 1911–1913). Работал в Париже в мастерских А. Бурделя, А. Майоля, Ж. Бернара. Участник выставок с 1908 г.. Член объединения «Монолит» (1918–1920); один из организаторов и член ОРС (1926–1932). Жил и работал в Москве.

### **ИГНАТЬЕВ Александр Михайлович**

*22 августа 1912, г. Николаев (Украинская ССР) –*

*2 декабря 1998, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, рисовальщик, педагог.

Работал в станковой, монументальной и монументально-декоративной скульптуре. Учился в Николаевском художественном техникуме (1932) у К. С. Рыжкова; в КХИ (1934–1938) у М. И. Гельмана и Л. В. Шервуда; в ЛИЖСА им. И. Е. Репина (1938–1946) у А. Т. Матвеева и в аспирантуре (1946–1948) у него же. Участник выставок с 1947 г.. Преподавал в ЛИЖСА им. И. Е. Репина на архитектурном факультете (1947–1948). Заслуженный художник РСФСР (1975). Жил и работал в Ленинграде (Санкт-Петербурге).

### **ИГОШИНА Софья Викторовна**

*Род. 8 ноября 1996, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Окончила художественный класс московской школы «Царицыно» (2014); окончила МГАХИ им. В. И. Сурикова (2008–2013, мастерская М. В. Переяславца). Преподаватель скульптуры в частных студиях (с 2018). Участник выставок с 2015 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**ИШХАНОВ Юрий Павлович**

*30 декабря 1929, г. Кизляр (Дагестан) –*

*23 февраля 2009, г. Красноярск*

Скульптор, педагог.

Окончил Симферопольское художественное училище им. Н. С. Самокиша (1949–1953), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1953–1959), творческие мастерские Академии художеств СССР под руководством И. В. Томского (1960–1964). Заслуженный художник РСФСР (1972), народный художник РСФСР (1980) Председатель Красноярской организации Союза художников РСФСР (1967-1977, 1982-1986), действительный академик РАХ (1995), председатель Регионального отделения УСДВ РАХ в Красноярске (1994–2009). Жил и работал в Красноярске.

**КАЗАНСКАЯ Екатерина Ивановна**

*Род. 3 июля 1966, г. Москва*

Скульптор.

Окончила Московскую среднюю художественную школу при МГХИ им. В. И. Сурикова (1980-1984), затем МГХИ (1985–1990, мастерская Л. Е. Кербеля); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств (1991–1994, рук. В. Е. Цигаль). Участник выставок с 1990 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве

**КАМИНКЕР Даниил Дмитриевич**

*Род. 12 февраля 1977, г. Ленинград*

Скульптор.

Сын скульптора Д. Д. Каминкера. Учился в СПбХУ им. Н. К. Рериха (1992–1996) у Е. Г. Кузнецова, в СПбГХА (1996–2002) у С. С. Платоновой, А. В. Семченко. Участник выставок с 1996 г.. Член творческого

объединения «Деревня художников» (Санкт-Петербург). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

**КАМИНКЕР Дмитрий Давыдович**

*Род. 5 ноября 1949, г. Ленинград*

Скульптор. Работает в станковой и монументальной скульптуре.

Учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1969–1973) у В. Л. Рыбалко.

Участник выставок с 1975 г.. Член Союза художников (1980). Член и со-основатель творческого объединения «Деревня художников» (Санкт-Петербург). Живет и работает в Санкт-Петербурге.

**КИРИЛЛОВ Вадим Игоревич**

*Род. в 1967, г. Москва*

Скульптор.

Окончил Московскую среднюю художественную школу при МГХИ им. В. И. Сурикова (1980–1984), затем МГХИ (1988–1994, мастерская Л. Е. Кербеля); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств (1995–2013, рук. В. Е. Цигаль). Участник выставок с 1995 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**КИЯНИЦЫН Андрей Васильевич**

*Род. 2 октября 1964, г. Таштагол (Кемеровская область)*

Скульптор, педагог.

Работает в монументальной и станковой скульптуре. Окончил Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова (1991, декоративно-оформительское отделение); окончил Красноярский государственный художественный институт (1993–1998, мастерская А. Д. Давыдова); преподаватель КГХИ (кафедра художественной



керамики, 2007–2017). Участник выставок с 2000 г. Живет и работает в Москве.

### **КОВАЛЬЧУК Андрей Николаевич**

*Род. 7 сентября 1959, г. Москва*

Скульптор, педагог, профессор.

Работает в станковой и монументальной скульптуре. Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановское) на отделении архитектурно-декоративной пластики (1976–1981) у Г. А. Шульц. Председатель правления Союза художников России (2009). Народный художник России (2003), академик РАХ (2001). Живет и работает в Москве.

### **КОЗЛОВ Игорь Александрович**

*10 февраля 1952, г. Москва –*

*25 ноября 2012, г. Москва*

Скульптор.

Учился в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина (1969–1972); окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (1977–1982, мастерская М. Ф. Бабурина). Участник выставок с 1976 г. Член художественного совета при главном художнике города Москвы. Заслуженный художник Российской Федерации (2000), член-корреспондент РАХ (2009). Жил и работал в Москве.

### **КОМОВ Олег Константинович**

*16 июля 1932, г. Москва, –*

*3 сентября 1994, г. Москва*

Скульптор. Работал в станковой и монументальной скульптуре.

В 1948–1953 годах учился в МОХПУ изобразительных искусств памяти восстания 1905 года у А. А. Древина, в МГАХИ (1953–1959 у

Н. В. Томского, А. А. Древина, Д. П. Шварца. Профессор кафедры скульптуры МГАХИ им. В. И. Сурикова (с 1987). Жил и работал в Москве.

### **КОРНЕЕВ Виктор Иванович**

*Род. 24 июля 1958, г. Тамбов*

Скульптор, медальер. Работает в станковой и монументально-декоративной скульптуре. Учился в Пензенском художественном училище имени К. А. Савицкого (1979–1983) у С. Н. Олешни, в МВХПУ (1986–1991) у А. Н. Бурганова и Ю. П. Поммера. Участник выставок с 1982 г. Член МСХ (1992), Союза скульпторов Швеции (1999). Почетный член РАХ (2012), заслуженный художник России (2013). Живет и работает в Москве и Стокгольме (Швеция).

### **КРАСНОШЛЫКОВ Геннадий Иванович**

*Род. в 1955, г. Москва*

Скульптор.

Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище им. С. Г. Строганова (1984–1989). Участник выставок с 1982 г.

Заслуженный художник Российской Федерации (2017). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **КРИВОЛАПОВ Андрей Николаевич**

*Род. 4 июля 1975, г. Курск*

Скульптор, педагог.

Учился в Воронежском художественном училище (1995, отделение скульптуры); окончил Московское высшее художественно-промышленное училище им. С. Г. Строганова (1996–2001, кафедра художественной обработки стекла»), педагоги: Г. А. Антонова, Б. В. Федоров, Л. И. Савельева, Ф. А. Ибрагимов. Участник выставок с 1996 г. Живет и работает в Курске.

**КРУТИКОВ Александр Константинович**

*Род. 19 сентября 1949, г. Стерлитамак (Башкирская АССР)*

Скульптор.

Учился в Ленинградском государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена (1973–1979), Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им В. И. Мухиной (1979–1984). Участник выставок с 1988 г. Живет и работает в Новосибирске.

**ЛОГОШ Роберт Абрамович**

*Род. 7 мая 1953, г. Ленинград*

Скульптор.

Учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1976–1982, мастерская М. К. Аникушина). Участник выставок с 1981 г. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

**ЛУЖИНА Анастасия Геннадьевна**

*Род. 4 августа 1988, г. Ярославль*

Скульптор.

Училась в Ярославском художественном училище (2007–2010); окончила Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2010–2015, мастерская А. С. Чаркина); творческие мастерские скульптуры (2016–2019), рук. Г. Д. Ястребинецкий. Участник выставок с 2015 г. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

**МАХАНОВ Артем Нурланович**

*Род. в 1996, г. Кызылорд (Казахстан)*

Скульптор, педагог.

Учился в Московском академическом художественном лицее Российской академии художеств (2009–2014); окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова

(2014–2020, мастерская М. В. Переяславца); ассистент кафедры декоративного искусства и художественных ремесел художественно-графического факультета Изыщных искусств МПГУ (с 2021). Участник выставок с 2012 г. Живет и работает в Москве.

### **МЕРАБИШВИЛИ Паата Мерабович**

*Род. 6 декабря 1964, г. Тбилиси (Грузия)*

Скульптор, график, дизайнер.

Учился в Тбилисском художественном училище им. Якова Николадзе (1980–1984); окончил Тбилисскую академию художеств (1984–1990, мастерская Г. Очаури). Почетный член РАХ (2019). Участник симпозиумов и выставок с 1987 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **МИЛЬЧЕНКО Сергей Григорьевич**

*Род. 25 февраля 1962, г. Солнечногорск*

Скульптор.

Работает в станковой и монументально-декоративной скульптуре. Учился в Московской средней художественной школе при Московском государственном художественном институте им. В. И. Суриков (1980); окончил факультет скульптуры Харьковского художественно-промышленного института (г. Харьков, Украинская ССР, 1985). член-корреспондент РАХ (2011), заслуженный художник Российской Федерации (2004). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве и Московской области.

### **МИРОНОВ Александр Александрович**

*Род. 17 сентября 1976, г. Москва*

Скульптор, рисовальщик, педагог.

Работает в станковой и монументально-декоративной скульптуре. Учился в МГАХИ им. В. И. Сурикова (1996–2002) у М. В. Переяславца и Н. В. Колупаева. Стажировался в Государственной академии изящных искусств (г. Карлсруэ, Германия). Участник выставок с 2000 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **МИРОНОВ Александр Михайлович**

*Род. 2 июля 1953, с. Кокорино, Бурятская АССР*

Скульптор.

Учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной (1982–1988). Заслуженный художник Республики Бурятия (1998), заслуженный художник Республики Калмыкия (1998), заслуженный художник России (2007), академик РАХ (2011). Живет и работает в Улан-Удэ.

### **МОГИЛЕВСКИЙ Наум Семенович (Шнеерович)**

*1895, с. Городок (Витебская губерния) –*

*18 мая 1975, г. Ленинград*

Скульптор. Автор станковых произведений.

Учился у резчика по камню в Городке в Витебской губернии (1905–1907), в Рисовальной школе при Обществе поощрения художников (1910–1916) у И. И. Андреолетти, в ВХУТЕМАС(ВХУТЕИИ) (1917–1922) у А. Т. Матвеева. Член общества «Круг художников» (с 1928). Участник выставок с 1923 г. Жил и работал в Ленинграде.

### **МОЛЧАНОВСКИЙ Андрей Петрович**

*Род. 21 сентября 1971, г. Одесса (Украинская ССР)*

Скульптор, резчик, педагог.

Учился в Одесском художественном училище им. М. Б. Грекова (1989–1992, мастерская А. Г. Демы); окончил Санкт-Петербургскую

государственную художественно-промышленную академию имени А. Л. Штиглица (1994–1999), аспирантуру СПГХПА им. Л. А. Штиглица (1999–2002). Преподаватель факультета декоративно-прикладного искусства Московского государственного института культуры (с 2020). Член-корреспондент РАХ (2019). Участник симпозиумов и выставок с 1991 г. Живет и работает в Москве.

### **МОСИЕЛЕВ Виктор Васильевич**

*Род. 20 января 1970, г. Красноярск*

Скульптор.

Работает в монументальной и станковой скульптуре. Окончил Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова (1989), Красноярский государственный художественный институт (1992–1997). Участник симпозиумов и выставок с 1997 г. Живет и работает в Екатеринбурге.

### **НАМДАКОВ Дашинима Бальжанович**

*Род. 16 февраля 1967, с. Укуруик, Читинская область*

Скульптор, ювелир.

Родился в семье народного мастера-умельца. Занимался в мастерской скульптора Г. Г. Васильева в Улан-Удэ (1986–1988); учился в Красноярском государственном художественном институте (1988–1992) у Л. Н. Головницкого, Ю. П. Ишханова, А. Х. Боярлина, Э. И. Пахомова. Заслуженный художник России (2020), академик РАХ (2021). Живет и работает в Москве (2004–2012), Лондоне (2014–2022).

### **НЕИЗВЕСТНЫЙ Эрнст Иосифович**

*9 апреля 1925, г. Свердловск (Екатеринбург) –*

*9 августа 2016, г. Нью-Йорк*

Скульптор.

Учился в Рижской АХ (1946–1947), МГХИ им. В. И. Сурикова (1947–1954), параллельно посещая занятия на философском факультете МГУ. Член СХ (с 1955). Эмигрировал в Цюрих, Швейцария (1976), затем переезжает в Нью-Йорк, США (1977). Жил и работал в Нью-Йорке.

### **НЕЙМАН Ян Янович**

*23 февраля 1946, г. Ленинград –*

*28 июля 2017, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, педагог.

Работал в станковой и монументальной пластике. Занимался в средней художественной школе при Академии художеств (Лицей им. Б. В. Иогансона); окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1964–1970, мастерская В. Б. Пинчука). Преподавал в Санкт-Петербургском архитектурно-строительном университете. Участник выставок и симпозиумов с 1970 г. Почетный член РАХ (2014). Жил и работал в Санкт-Петербурге.

### **НЕНАЖИВИН Валерий Геннадьевич**

*25 октября 1940, г. Уссурийск –*

*16 мая 2017, г. Владивосток*

Скульптор, график.

Работал в монументальной и станковой скульптуре. Окончил Саратовское художественное училище (1955–1958). Участник выставок с 1960 г. Заслуженный художник Российской Федерации (2004). Жил и работал во Владивостоке.

### **НЕРОДА Юрий Георгиевич**

*27 апреля 1920, г. Чернигов –*

*2006, г. Москва*

Скульптор, медальер.

Учился в Московском художественном училище (1936–1940) у Г. Ряжского, в мастерской отца, скульптора Г. В. Нероды. Заслуженный художник РСФСР (1968), заслуженный деятель искусств Бурятской АССР (1971), народный художник РСФСР (1981). Участник выставок с 1943 г. Жил и работал в Москве.

### **НЕРОДА Юрий Юрьевич**

*Род. 1964, г. Москва*

Скульптор.

Учился в мастерской отца, скульптора, народного художника РСФСР Ю. Г. Нероды. Окончил Московскую среднюю художественную школу (1982), МГХИ им. В. И. Сурикова (1985–1990, мастерская П. И. Бондаренко. Участник выставок с 1987 г. Заслуженный художник РСФСР (1968). Живет и работает в Москве.

### **ПАСТУХОВ Михаил Игоревич**

*Род. 13 сентября 1993, г. Челябинск*

Скульптор.

Окончил Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2016–2022, мастерская В. Д. Свешникова). Участник выставок с 2017 г. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **ПЕРЕЯСЛАВЕЦ Михаил Владимирович**

*30 марта 1949, г. Москва –*

*12 августа 2020, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (1969–1974, мастерская Л. Е. Кербеля). Военный художник студии им. М. В. Грекова (с 1976), руководитель студии (2008–2009). Руководитель творческой мастерской



МГАХИ им. В. И. Сурикова. Участник выставок с 1972 г. Академик РАХ (1997), народный художник Российской Федерации (1995). Жил и работал в Москве.

### **ПИСАРЕВА Геля (Галина) Демьяновна**

*10 июля 1933, г. Ленинград –*

*16 июля 2024, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, живописец, резчик.

Окончила Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова (1952–1955), Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1956–1961). Участник объединения «Деревня художников» (Озерки) (с 1990). Участник выставок с 1961 г. Жила и работала в д. Озерки, близ Санкт-Петербурга.

### **ПОЛОГОВА Аделаида Германовна**

*2 ноября 1923, г. Екатеринбург –*

*29 января 2008, г. Москва*

Скульптор, работала в станковой и монументально декоративной скульптуре. Родилась в семье театрального художника Г. И. Пологова, выпускника ВХУТЕМАСа. Впечатления от театра и бутафорских мастерских наложили отпечаток на творчество мастера. Училась в СХУ (1942–1948) в МИПиДИ (1948–1952) ЛВХПУ (1952–1955). Участник выставок с 1953 г. Используют различные техники. Член-корреспондент РАХ (2001). Жила и работала в Москве.

### **ПОЛОЗОВ Филипп Сергеевич**

*Род. 7 марта 1983, г. Ташкент (Узбекистан)*

Скульптор, дизайнер.

Учился в МГХИ им. С. Г. Строганова, факультет МДиДПИ (2000–2002); окончил МГХИ им. В. И. Сурикова (2002–2008); аспирантура МГХИ им. В. И. Сурикова (2008–2009). Участник выставок с 2003 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **РАМАЗАНОВ Николай Александрович**

*1817–1867*

Скульптор, художник, литератор, историк искусства.

Ученик и последователь профессора Б. И. Орловского. Среди его учеников были М. А. Чижов, С. И. Иванов, В. С. Бровский и др. Участвовал в работах по исполнению памятников Н. М. Карамзину в Симбирске и Г. Р. Державину в Казани. Им созданы четыре барельефа «Четыре времени года», бюст графа Ф. П. Толстого, бюст А. С. Пушкина; статуя Татьяны из «Евгения Онегина», украшения в Московском Кремлевском Дворце (1850), маска с умершего Н. В. Гоголя (1852) и его же мраморный бюст (1854) и др. Из известных монументальных работ – барельефы на постамент монумента императору Николаю I в Санкт-Петербурге. Жил и работал в Санкт-Петербурге.

### **РЗАЕВ Заур Фахрадинович**

*Род. 5 мая 1982, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Учился в мастерской отца, скульптора Фахрадина Рзаева. Окончил МГХИ им. В. И. Сурикова (2004–2009, мастерская А. И. Рукавишникова); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств (2011–2013, рук. А. В. Цигаль). Участник выставок с 2009 г. Член секции скульптуры МСХ (2009) и ОМС (2019). Живет и работает в Москве.

**РУКАВИШНИКОВ Александр Иулианович**

*Род. 2 октября 1950, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Родился в семье скульпторов А. И. Рукавишникова и А. Н. Филипповой. Окончил МГХИ им. В. И. Сурикова (1969-1974, мастерская Л. Е. Кербеля). Участник выставок с 1974 г. Заслуженный художник РСФСР и Киргизской ССР (1984); секретарь правления Союза художников СССР (1986–1991); народный художник Российской Федерации (1995); академик РАХ (1997), член Президиума РАХ (с 2001); президент Федерации карате города Москвы (с 1990). Член правления секции скульптуры МСХ (2009) и ОМС (2019). Живет и работает в Москве.

**РУКАВИШНИКОВ Иулиан Митрофанович**

*29 сентября 1922, г. Москва –*

*14 декабря 2000, г. Москва*

Скульптор.

Родился в семье скульпторов Рукавишниковых. Окончил МГХИ им. В. И. Сурикова (1947–1952, мастерская А. Т. Матвеева и Н. В. Томского). Участник выставок с 1950 г. Заслуженный художник РСФСР (1970); народный художник СССР (1988); академик РАХ (1997). Жил и работал в Москве.

**САМАДАШВИЛИ Нино Давидовна**

*Род. 2 января 1999, г. Москва*

Скульптор.

Училась в МГАХИ им. В. И. Сурикова (2017–2023) в мастерской А. И. Рукавишникова, а также у А. В. Балашова, Г. Ж. Долмогомбетова, С. Г. Мильченко. Участница выставок с 2019 г. Живет и работает в Москве.

**СВЕШНИКОВ Валентин Дмитриевич**

*4 ноября 1947, г. Архангельск –*

*28 сентября 2022, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, профессор, педагог.

Окончил среднюю художественную школу при Ленинградском государственном институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1972). Действительный член Российской академии художеств (2013), заслуженный художник России (2009). Руководитель творческой мастерской скульптуры Российской академии художеств в г. Красноярске (2009–2017); руководитель учебной мастерской скульптуры в СПГАИЖСА им. И. Е. Репина (2004–2022). Жил и работал в Санкт-Петербурге.

**СВИЯЗОВ Александр Владимирович**

*Род. 2 января 1987, с. Таволжанка, Ульяновская область*

Скульптор, педагог.

Учился в Карсунской детской школе искусств имени А. Пластова (2004); окончил Пензенское художественное училище имени К. А. Савицкого, учился у А. Е. Мхейн (2004–2009). Окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (2009–2015), мастерская А. И. Рукавишников. Участник выставок с 2003 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве и Таволжанке.

**СЕГАЛЬ Юлия Ароновна**

*Род. 12 июля 1938, г. Харьков (Украинская ССР)*

Скульптор, мультипликатор, педагог, дизайнер, писатель.

В 1941 году семья была эвакуирована в Казахстан. Училась в Алма-Атинском строительном техникуме (1953–1957); поступила экстерном в Харьковское художественное училище (1958–1960, отделение

скульптуры). Преподает рисование в школе, художник Алма-Атинского кукольного театра, художник на студии телевидения в Петропавловске и Балхаше (Казахстан) (1960–1965). Окончила Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова (1965–1971) в мастерской Л. Кербеля и М. Бабурина. Участник выставок с 1973 г. Живет и работает в Иерусалиме (Израиль).

### **СЕРЕЖИН Сергей Валерьевич**

*Род. 9 октября 1975, г. Москва*

Скульптор.

В 1994 г. окончил Московский академический художественный лицей Российской академии художеств (педагог К. Л. Петросян); окончил МГАХИ им. В. И. Сурикова (1995–2000, мастерская М. В. Переяславца); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств (2003–2006, под рук. А. В. Цигаля). Участник выставок с 2011 г. Член правления секции скульптуры Московского отделения ВТОО «Союз художников России». Член-корреспондент РАХ (2021). Живет и работает в Москве.

### **СИВЦЕВ Василий Яковлевич**

*Род. 2 апреля 1967, с. Крест-Хальджей (Якутская АССР)*

Скульптор.

Обучался в Крест-Хальджайской музыкальной школе в классе ИЗО у С. Е. Колесова (1978–1982); окончил Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова (1987–1991), Красноярский государственный художественный институт, мастерская Ю. П. Ишханова (1991–1997). Стажировался в творческих мастерских скульптуры Российской академии художеств отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока (1997–2000, рук. Ю. П. Ишханов). Участник выставок с 1994 г. Живет и работает в Красноярске.

**СИЛИС Николай (Руфим) Андреевич**

*6 июня 1928, г. Москва –*

*13 ноября 2018, г. Москва*

Скульптор, актер.

Учился на факультете монументальной скульптуры МВХПУ (1945–1953) у Е. Белашовой, Г. Мотовилова и С. Рабиновича. Участник творческого коллектива ЛеСС (Лемпорт/Сидур/Силис) (1949–1958). Участник выставок с 1956 г. Член секции скульптуры Московского союза художников (1954). Жил и работал в Москве

**СМОЛЯНИНОВА Станислава Олеговна**

*Род. 20 октября 1988, г. Москва*

Скульптор.

Окончила в 2007 Московский академический художественный лицей Российской академии художеств (К. Л. Петросян, В. А. Иванов, И. Н. Феклин, Е. С. Фертман); окончила МГАХИ имени В. И. Сурикова, мастерская А. И. Рукавишниковой, А. В. Балашова (2007–2013). Участник выставок с 2006 г. Член секции скульптуры Московского союза художников и ОМС. Живет и работает в Москве.

**СОСКИЕВ Владимир Борисович**

*Род. 14 января 1941, с. Сурх-Дигора, Северная Осетия*

Скульптор.

Учился в МГАХИ имени В. И. Сурикова у П. М. Бондаренко (1967–1973). Участник выставок с 1971 г. Академик РАХ (2007), народный художник Республики Северная Осетия –Алания (2009). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**СПИВАК Марина Львовна**

*Род. 17 июля 1955, г. Ленинград*

Скульптор, художник-график книги, художник по тканям, педагог, поэт. Училась в ЛХУ им. В. А. Серова (1973–1977). Участник выставок с 1977 г. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

**СУРОВЦЕВА Елена Михайловна**

*Род. 1 мая 1952, п. им. С. М. Кирова, (Казахская ССР)*

Скульптор, педагог.

Училась в Московском высшем художественно-промышленном училище (1965-1970). Участник международных выставок с 1970 г. Почетный член РАХ (2014), заслуженный художник Российской Федерации (2002). Живет и работает в Москве.

**ТКАЧУК Александр Евгеньевич**

*Род. 20 июля 1974, г. Коростышев (Украинская ССР)*

Скульптор, педагог.

Занимался у Г. В. Малиновского (выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища). Окончил Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова (1992–1995), Красноярский государственный художественный институт (1995–2001), творческие мастерские скульптуры РАХ в Красноярске (2001–2005, профессор Ю. П. Ишханов). Руководитель мастерской монументально-декоративной скульптуры Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (с 2015), член-корреспондент РАХ (2020), руководитель творческой мастерской скульптуры Российской академии художеств в г. Красноярске (с 2017). Живет и работает в Красноярске.

**ТРЕСКА Валерий Васильевич**

*Род. 20 февраля 1951, г. Минусинск, Красноярский край*

Скульптор, педагог.

Учился в Алма-Атинском театральном-художественном училище им. Н. В. Гоголя, специальность «Художественное оформление» (1966–1970); окончил Московское высшее художественно-промышленное училище по специальности «промышленное искусство» (1973–1978). Преподает в Институте визуальных искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств на кафедре декоративно-прикладного искусства (с 2003). Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2007). Живет и работает в Кемерово.

**ТУГАРИНОВ Дмитрий Никитович**

*Род. 5 февраля 1955, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова (1979, мастерская М. Ф. Бабурина). Профессор кафедры скульптуры и композиции МГАХИ им. В. И. Сурикова. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Народный художник Российской Федерации (2018), академик РАХ (2007). Живет и работает в Москве.

**ТЫРЫШКИН Антон Владимирович**

*Род. 28 июля 1981, г. Кемерово*

Скульптор.

Работает в станковой и монументальной пластике. Окончил Кемеровское областное училище, отделение керамики (1997–2001); Красноярский государственный художественный институт, учился у Ю. П. Ишханова, Ш. Д. Давыдова, А. Е. Ткачука (2007–2008); творческие мастерские скульптуры Российской академии художеств, руководитель



Ю. П. Ишханов, с 2009 В. Д. Свешников (2008–2013). Участник международных выставок с 2004 г. Живет и работает в Красноярске.

### **ФЕРТМАН Елизавета Семеновна**

*Род. 6 февраля 1969, г. Москва*

Скульптор.

Работает в мелкой пластике, станковой и садово-парковой скульптуре. Окончила Московскую среднюю художественную школу (1987); училась в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова, отделение скульптуры, мастерская П. И. Бондаренко (1987–1993). Преподает скульптуру в Московском художественном лицее при Российской академии художеств (с 2008). Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

### **ХАРАЗЯН Сурен Давидович**

*Род. 2 января 1992, г. Алаверды (Армения)*

Скульптор.

Учился в Ереванском государственном художественном колледже имени П. Терлемезяна. Учился в Ереванской государственной художественной академии (2015–2017); окончил Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2017–2023). Участник выставок с 2020 г. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

### **ХРОМОВ Николай Николаевич**

*3 марта 1949, д. Шумково, Пермский край –*

*13 января 2008, г. Пермь*

Скульптор.

Работал в монументальной и станковой скульптуре. Окончил Уральское училище прикладного искусства (г. Нижний Тагил), отделение

художественной обработки металла (1969–1972). Председатель Пермского отделения ВТОО «Союз художников России» (1998–2008). Жил и работал в Перми.

### **ЦЕРЕТЕЛИ Зураб Константинович**

*Род. 4 января 1934, г. Тифлис (ЗСФСР)*

Скульптор, живописец, педагог.

В детстве оказали влияние грузинские художники Д. Н. Какабадзе, С. С. Кобуладзе, У. М. Джапаридзе. Окончил живописный факультет Тбилисской академии художеств (1952–1958), Работал мастером-оформителем Тбилисского художественно-промышленного комбината (1963–1964). Председатель монументальной секции Союза художника Грузии (1964). Проходил обучение во Франции у П. Пикассо и М. Шагала (1964). Заведующий кафедрой монументально-декоративного искусства Тбилисской академии художеств (с 1985). Директор Московского музея современного искусства (1999) и Галереи искусств Церетели (2001). Академик АХ СССР (1988), народный художник СССР (1980), народный художник Российской Федерации (1994), президент Российской академии художеств (с 1997). Живет и работает в Москве.

### **ЦИГАЛЬ Александр Владимирович**

*Род. 21 июня 1948, г. Москва*

Скульптор, педагог, профессор.

Обучался на факультете монументально-декоративного и прикладного искусства отделения архитектурно-декоративной пластики Московского высшего художественно-промышленного училища в Москве (1981). Член-корреспондент РАХ (1997), академик РАХ (2007). Заслуженный художник Российской Федерации (2004). Руководитель творческих мастерских скульптуры РАХ (с 1990, г. Москва).

Живет и работает в Москве.

**ЦИГАЛЬ Владимир Ефимович**

*4 сентября 1917, г. Одесса –*

*4 июля 2013, г. Москва*

Скульптор, педагог, путешественник.

Закончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова (1937–1942), обучался у В. Н. Домогацкого, А. Т. Матвеева. Ушел добровольцем на фронт в 1942 году, до 1944 служил военным художником на флоте. С 1956 года посетил более 50 стран. Руководитель творческой мастерской АХ СССР (с 1991), секретарь правления СХ СССР (1968–1973). Заслуженный художник РСФСР (1961), народный художник СССР (1978), действительный член Академии художеств СССР (1978). Участник выставок с 1947 г. Жил и работал в Москве.

**ЧАРКИН Альберт Серафимович**

*16 декабря 1937, г. Белев (Томская область) –*

*9 января 2017, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, педагог, профессор.

До 18 лет проживал на Украине, проходил службу на Черноморском флоте (1956–1960). Окончил Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1960), аспирантуру там же (1969, мастерская профессора Н. В. Томского, М. К. Аникушина). Член правления Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ (с 1987), академик РАХ (1999), народный художник Российской Федерации (2005). Ректор Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2001–2010). Жил и работал в Ленинграде (Санкт-Петербурге).

**ЧИЖОВ Кирилл Александрович**

*Род. 21 августа 1985, г. Москва*

Скульптор.

Работает в станковой и монументальной пластике. Учился в Московском академическом художественном лицее Российской академии художеств у В. А. Кураева (1996–2003); окончил Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова (2003–2009, мастерская А.И. Рукавишников), стажировался в лаборатории (ArtRukav). Участник выставок и симпозиумов с 2004 г. Член секции скульптуры МСХ и ОМС. Живет и работает в Москве.

**ЧОЧАСОВ Николай Никитич**

*Род. 30 января 1978, с. Верхневиллюйск (Республика Саха (Якутия))*

Скульптор.

Окончил Якутское художественное училище им П. П. Романова (резьба по дереву, 1993–1997); Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1997–2003), ассистентуру (2004–2006). Учился у В. Э. Горевского, П. О. Шевченко, В. Д. Свешникова. Преподавал в Якутском художественном училище, Институте современного искусства, Арктическом государственном институте культуры и искусств. Живет и работает в Якутске.

**ШЕЛКОВСКИЙ Игорь Сергеевич**

*Род. 29 декабря 1937, г. Оренбург*

Скульптор.

Обучался в Училище им. 1905 года (1954–1959), эмигрировал во Францию (1976). Издатель журнала «А – Я» (1979–1985). Живет и работает в Париже (Франция), Москве.

**ШЕМЯКИН Михаил Михайлович**

*Род. 4 мая 1943, г. Москва*

Скульптор, художник, педагог, исследователь.

Учился в СХШ при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1957–1961). Основатель группы «Петербург» (метафизический синтетизм, 1962). Эмигрировал во Францию (1971–1981), США (1981–2009), во Францию (с 2007). Создатель Института философии и психологии творчества (Воображаемый музей Михаила Шемякина, с 2000). Народный художник Кабардино-Балкарии, народный художник Адыгеи. Живет и работает в Шатору (Шато де Шамуссо, Франция), Санкт-Петербурге.

**ШЕНХОРОВ Чингиз Бадмаевич**

*Род. 6 октября 1937, с. Далахай, Бурят-Монгольской АССР*

Скульптор, график.

Окончил Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1972–1978). Заслуженный художник Республики Бурятия (1993), заслуженный художник России (1999), академик РАХ (2016). Живет и работает в Улан-Удэ.

**ЩЕРБАКОВ Салават Александрович**

*Род. 15 января 1955, г. Москва*

Скульптор, педагог.

Обучался на факультете монументально-декоративного и прикладного искусства отделения архитектурно-декоративной пластики Московского высшего художественно-промышленного училища (1978).

Заслуженный художник Российской Федерации (1998), народный художник Российской Федерации (2011). Член-корреспондент Российской академии художеств (2007), академик РАХ (2012). Живет и работает в Москве.

**ЭРЪЗЯ (НЕФЕДОВ) Степан Дмитриевич**

*27 октября 1876, с. Баево, Симбирская губерния (Мордовия) –  
24 ноября 1959, г. Москва*

Скульптор, резчик по дереву.

Работал в иконописных мастерских города Алатырь (1890) у В. А. Тылюдина и И. Крикалина-Иванцова, в Казани (1893–1897) у П. А. Ковалинского. Учился в МУЖВЗ (1902–1906) на живописном отделении у Н. А. Касаткина, А. Е. Архипова, К. А. Коровина, С. В. Иванова, В. А. Серова и на скульптурном отделении у С. М. Волнухина. Не закончив училище, уехал в Италию (1906). Работал в Милане, Венеции, Риме, Карраре, Париже, Ницце (1906–1914). Участник выставок с 1906 г. Вернулся в Россию, жил в Петербурге, Москве, близ Екатеринбурга, в Баку (с 1914). Член ОРС (с 1926). Награжден орденом Трудового Красного Знамени (1956). Жил и работал в Италии и Франции (1906–1914), в Аргентине (1927–1950), после возвращения в Россию – в Москве (1950).

**ЯСТРЕБЕНЕЦКИЙ Григорий Данилович**

*29 октября 1923, г. Баку –  
18 марта 2022, г. Санкт-Петербург*

Скульптор, педагог, профессор.

Окончил среднюю художественную школу при Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств (1941), Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1951). Участник Великой Отечественной войны. Народный художник РСФСР (1984), заслуженный деятель культуры Польши, руководитель творческих мастерских скульптуры РАХ в Санкт-Петербурге (с 2006), академик РАХ (2006). Жил и работал в Ленинграде (Санкт-Петербурге).

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского»

*На правах рукописи*

**Царинный Илья Васильевич**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК  
РОССИЙСКОЙ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
1990-2010-х ГОДОВ**

Том II. Альбом иллюстраций

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-  
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

Москалюк Марина Валентиновна,  
доктор искусствоведения, профессор

Красноярск

2024 год

## Оглавление

### Том II

<b>Оглавление</b> .....	2
<b>Список иллюстраций</b> .....	3
<b>Альбом иллюстраций</b> .....	26
Иллюстрации к главе 2 «Художественный язык станковой скульптуры 1990-2010-х годов: основные компоненты»	
2.1 «Роль стилизации в станковой скульптуре» .....	27
2.2 «Материал в формировании художественного замысла» .....	38
2.3 «Значение силуэта и графических приемов для художественной образности произведения» .....	58
2.4 «Полихромия в станковой скульптуре» .....	75
2.5 «Ритмические построения в композиции» .....	89
2.6 «Фактура как средство художественной выразительности» .....	100



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

**Рис. 1. Д. Б. Намдаков. Буха-Нойон.**

2002. Бронза. 54x70x29. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/bukha-noyon>*

**Рис. 2. Д. Б. Намдаков. Царица.**

2011. Бронза. 55x152x54. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/queen-2>*

**Рис. 3. М. В. Дронов. Толкание ядра.**

2012. Бронза. 50x52x33. Частная коллекция.

*Источник: [http://mikhaildronov.com/sc\\_rus/2012\\_shot\\_put.html](http://mikhaildronov.com/sc_rus/2012_shot_put.html)*

**Рис. 4. С. С. Антонов. Волхвы.**

2014. Металл. Музей современного христианского искусства (г. Москва).

*Источник: <https://oms.ru/authors/antonov-sergej-sergeevich/volkhvy-metall-2014-muzej-sovremennogo-khristianskogo-iskusstva-moskva>*

**Рис. 5. М. М. Ершов. Кариатида.**

1999. Бетон. 62x41x40. Государственный музей городской скульптуры (г. Санкт-Петербург).

*Источник: <https://yavarda.ru/ershov.html>*

**Рис. 6. М.М. Ершов. У озера.**

1991. Бетон. 71x44x41. Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков.

*Источник: <http://mispxx-xxi.ru.dev.gbk.ru/mihail-ershov-obayanie-arhaiki/>*

**Рис. 7. С. Е. Мильченко. Фидиппид – первый марафонец.**

2009. Бронза. 28x45x10. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/mil-chenko-sergej-grigor-evich/fidippid-pervyj-marafonets-2009-bronza-28kh45kh10-sm>*

**Рис. 8. С. Е. Мильченко. Геракл и Немейский лев.**

2011. 32x22x12. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/mil-chenko-sergej-grigor-evich/gerakl-i-nemejskij-lev-2011-bronza-32kh22kh12-sm>*

**Рис. 9. М. В. Переяславец. Музы: Терпсихора, Евтерпа.**

1992. Бронза. Частная коллекция.

*Источник: <https://stevanovich.ru/work/surikov/skulptura/prepodavateli>*

**Рис. 10. В. Г. Ненаживин. Воин.**

1999. Дерево, тонировка. 114x27x27. Собственность автора.

*Источник: [https://artvladivostok.ru/page/14/?im\\_blind=1](https://artvladivostok.ru/page/14/?im_blind=1)*

**Рис. 11. М. В. Дронов. Портрет негодяя.**

2009. Бронза. 55x40x35. Частная коллекция.

*Источник: [http://mikhaildronov.com/sc\\_rus/2009\\_rascal.html](http://mikhaildronov.com/sc_rus/2009_rascal.html)*

**Рис. 12. М. В. Дронов. Почтальон.**

2003. Бронза. 60x21x19. Частная коллекция

*Источник: [http://mikhaildronov.com/sc\\_rus/2003\\_postman.html](http://mikhaildronov.com/sc_rus/2003_postman.html)*

**Рис. 13. М. В. Дронов. Се ля ви.**

1994. Бронза. 50x20x10. Частная коллекция

*Источник: [http://mikhaildronov.com/sc\\_rus/1994\\_selavi.html](http://mikhaildronov.com/sc_rus/1994_selavi.html)*

**Рис. 14. Д. Б. Намдаков. Воин Чингисхана.**

2007. Бронза. 72x47x27. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/warrior-of-genghis-khan>*

**Рис. 15. П. М. Мерабишвили. Птичка.**

2020. Сталь, патина. 80x30x32. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/merabishvili-paata-merabovich/ptichka-stal-patina-80kh30kh32-sm-2020-foto-alekseya-lerera>*

**Рис. 16. П. М. Мерабишвили. Материнство. Лунная Мадонна.**

2020. Бронза, патина. 65x30x20. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/merabishvili-paata-merabovich/materinstvo-lunnaya-madonna-bronza-patina-65kh30kh20-sm-2020-foto-alekseya-lerera>*

**Рис. 17. И. С. Шелковский. Облако-верблюд.**

2008. Металл, краска. 73x86x35. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/shelkovskij-igor-sergeevich/oblako-verblyud-metall-kraska-2008>*

**Рис. 18. С. С. Антонов. Снятие с Креста.**

2010. Доломит. 74x25x25.

Музей современного христианского искусства (г. Москва).

*Источник: <https://oms.ru/authors/antonov-sergej-sergeevich/snyatie-s-kresta-dolomit-2010-muzej-sovremennogo-khristianskogo-iskusstva-moskva>*

**Рис. 19. М. М. Шемякин. Фигура из серии «Карнавалы Санкт-Петербурга».**

1998. Бронза. 19x31x76. Частная коллекция (США).

*Источник: <https://shop.mihfond.ru/shop/sculpture/bronze-sculpture/bronze-sculpture-carnival-of-st-petersburg-08>*

**Рис. 20. А. В. Тырышкин. Серия «Четыре сезона». Зима.**

2023. Искусственный камень, автоэмаль. 32x11x18. Собственность автора.

*Фото А. Тырышкина*

**Рис. 21. А. В. Тырышкин. Серия «Четыре сезона». Весна.**

2023. Искусственный камень, автоэмаль. 27x20x10. Собственность автора.

*Фото А. Тырышкина*

**Рис. 22. Н. Д. Самадашвили. Серия «Души».**

2020. Бронза. Высота 20 см. Собственность автора.

*Фото Н. Самадашвили*

**Рис. 23. А. В. Связов. Бабушка.**

2014. Дерево. 160x80x80. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/sviyazov-aleksandr-vladimirovich/babushka-derevo-sosna-2014>*

**Рис. 24. К. А. Чижов. Молчание.**

2013. Дерево. 100x70x55. Собственность автора.

*Фото К. Чижова*

**Рис. 25. И. А. Козлов. Федор Коростель.**

1984. Обожжённое дерево. 75x55x45. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012/fedor-korostel-posle-pozhara-derevo-1984>*

**Рис. 26. И. А. Козлов. Святой Петр.**

2005. Дерево 140x45x30. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012/svyatoj-petr-derevo-2005>.*

**Рис. 27. Н. Д. Самадашвили. Рыцарь (Витязь).**

Дерево. 2019. 35x20. Собственность автора.

*Источник: <https://nino-sculpture.com/sculptures#!/tproduct/486920473-1497456130776>*

**Рис. 28. В. Г. Ненаживин. Композиция.**

2005. Дерево. 80x28x16. Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета.

*Фото Дальневосточный Федеральный университет, (г. Владивосток)*

**Рис. 29. В.И. Кириллов. Дон Кихот.**

2005. Бронза. 52x70x20. Галерея Гала (Франция).

*Фото В. Кириллова*

**Рис. 30. И. А. Козлов. Серия «Лики Ареса». Лик 2.**

2007. Бронза. 54x21x36. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012/liki-aresa-2-bronza-2007>*

**Рис. 31. А. Е. Ткачук. Архангел Михаил.**

2020. Бронза, дерево. 55x30x18. Собственность автора.

*Фото А. Ткачука*

**Рис. 32. В. В. Мосиелев. Стена.**

2021. Бронза, камень. 33x57x19. Собственность автора.

*Фото В. Мосиелева*

**Рис. 33. Н. Н. Чоччасов. Роза.**

2011. Бронза. 61x23x23. Собственность автора.

*Фото: Союз Художников Республики Саха (Якутия)*

**Рис. 34. З. Д-Н. Дугаров. Колесница.**

2011. Бронза. 55x46x21. Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева.

*Источник: <https://www.2do2go.ru/events/103676/vystavka-legendy-baikala>*

**Рис. 35. В. Я. Сивцев. Бык и мальчик.**

2013. Песчаник. 310x205x90. Частная коллекция.

*Фото В. Сивцева*

**Рис. 36. А. Н. Маханов. Обреченный.**

2012. Известняк. 50x34x30. Частная коллекция.

*Фото А. Маханова*

**Рис. 37. В. Я. Сивцев. Дитя Земли.**

1995. Шамот. 24x29. Частная коллекция.

*Фото В. Сивцева*

**Рис. 38. А. Е. Ткачук. Преображение Господне.**

2010. Шамот, металл. 20x43x22. Собственность автора.

*Фото А. Ткачука*

**Рис. 39. С. В. Игошина. Изоляция.**

2020. Шамот. 120x40x30. Собственность автора.

*Фото К. Бобылева*

**Рис. 40. А. Н. Криволапов. Нежданный гость.**

2018. Стекло, моллирование, склейка. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/krivolapov-andrej-nikolaevich/nezhdannyj-gost-steklo-mollirovanie-sklejka-2018>*

**Рис. 41. А. Н. Криволапов. Петр и Феврония.**

2018. Цветное стекло, литье, моллирование, склейка. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/krivolapov-andrej-nikolaevich/petr-i-fevroniya-rakurs-tsvetnoe-steklo-lite-mollirovanie-sklejka-2018>*

**Рис. 42. И. А. Козлов. Император Петр I.**

2017. Камень. 60x25x21.

Государственная Третьяковская галерея (Москва).

*Источник: Государственная Третьяковская галерея*

**Рис. 43. И. А. Козлов. Серия «Лики Ареса». Лик 3.**

2003. Шамот. 65x28x40. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012>*

**Рис. 44. В. И. Корнеев. Обнаженная.**

2017. Пластик. 156x60x50. Собственность автора.

*Источник: Каталог выставки «Пять измерений» (ГТГ, 2017)*

**Рис. 45. Ю. Ю. Нерода. Экзистенция.**

2018. Металл. Высота 220 см. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/neroda-yurij-yur-evich/ekzistentsiya-metall>*

**Рис. 46. Ю. Ю. Нерода. Даниил Хармс в «Крестах».**

2021. Шамот, металл. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/neroda-yurij-yur-evich/daniil-kharms-v-krestakh-2021-shamot-metall>*

**Рис. 47. А. А. Миронов. Из серии «Зимний Версаль». IV.**

2008. Мрамор, бронза. 68x35x37. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 48. Г. Писарева. Бабы на лодке.**

2000-е. Дерево, акрил. 60x51x27. Собственность автора.

*Фото: Каталог выставки «Под открытым небом» (2015)*

**Рис. 49. Д. Н. Тугаринов. Любимая картина голого короля и жулики.**

2009. Керамика. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/tugarinov-dmitrij-nikitovich/lyubimaya-kartina-gologo-korolya-i-zhuliki-keramika-2009>*

**Рис. 50. Д. Д. Каминкер. Воин Империи.**

Дерево, акрил. 2017. Высота 160 см. автора.

*Источник: [https://obtaz.com/erarta\\_kaminkers\\_sculpture\\_01.htm](https://obtaz.com/erarta_kaminkers_sculpture_01.htm)*

**Рис. 51. А. Л. Дмитриев. Голова опричника.**

2019. Дерево, бронза, смальта, акрил, железо. 70x36x33. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 52. А. Н. Маханов. Артефакт 1.0.**

2019. Гипс, металл, канат. 128x62x30. Собственность автора.

*Фото К. Бобылева*

**Рис. 53. А. П. Молчановский. Парадный портрет госпожи Гибель.**

2016. Оптическое стекло, холодная обработка. 86x40x40.

Собственность автора.

*Источник: Каталог выставки «Пять измерений» (ГТГ, 2017)*

**Рис. 54. С. Г. Мильченко. Ангел-хранитель.**

2014. Высота 220 см. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/mil-chenko-sergej-grigor-evich/angel-khranitel-2014-derevo-metall-vysota-220-sm>*



**Рис. 55. В. А. Епихин. Саша.**

2018. Дерево, краска. 132х60х40. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/epikhin-valerij-aleksandrovich-1950-2020/sasha-2018-derevo-kraska-132kh60kh40-sm>*

**Рис. 56. В. Б. Соскиев. Пушкин на Кавказе.**

2016. Дерево, войлок, металл. 170х750х150. Собственность автора.

*Источник: Каталог выставки «Пять измерений» (ГТГ, 2017)*

**Рис. 57. В. Б. Соскиев. Вестник.**

1992. Дерево, войлок, металл. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/soskiev-vladimir-borisovich/vestnik-derevo-metall-kozha-1992>*

**Рис. 58. П. С. Гуляев. Страус.**

2012. Колючая проволока, полимер-фарфор. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/gulyaev-pavel-stepanovi/straus-kolyuchaya-provoloka-polimer-farfor-2012>*

**Рис. 59. А. Г. Пологова. Король.**

2002. Медь, сталь, бронза, стекло. 170х112х62.

Галерея «Жизнь стекла» (Фонд развития художественного стеклоделия).

*Источник: Государственная Третьяковская галерея*

**Рис. 60. А. Г. Пологова. Ария.**

Конец 1990-х. Папье-маше. 170х112х62. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/pologova-adelaida-germanovna-1923-2008/ariya-konets-1990-kh-pape-mashe>*

**Рис. 61. Ю. Ю. Нерода. Инсургенты.**

2019. Керамика, пластмасса, стекло, медь, латунь, резина.

Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/neroda-yurij-yur-evich/insurgenty-terrakota-plastmassa-orgsteklo-med-latun-rezina-2019>*

**Рис. 62. В. И. Кириллов. Королевский егерь.**

2000. Бронза, камень. 64x25x8. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kirillov-vadim-igorevich/korolevskij-eger-2000-bronza-kamen-64kh25kh8-sm>*

**Рис. 63. А. В. Балашов. Псовая охота.**

2003. Бронза. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/balashov-andrej-vladimirovich/psovaya-okhota-bronza-2003>*

**Рис. 64. Ф. С. Полозов. Талмуд.**

2017. Бронза, камень. Высота 20 см.

Собственность автора.

*Фото Ф. Полозова*

**Рис. 65. Д. Б. Намдаков. Лось.**

2011. Бронза. 98x118x100. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/los>*

**Рис. 66. М. В. Дронов. Человек дождя. Большой.**

2019. Бронза. 120x48x46. Частная коллекция.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 67. А. А. Миронов. Венеция.**

2018. Бронза. 120x33x27. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 68. В. Д. Свешников. Модель памятника М. В. Ломоносову.**

1990-е. Высота 40 см. Гипс.

Собственность семьи скульптора.

*Фото: СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина*

**Рис. 69. А. А. Благовестнов. Страсти по Андрею.**

2016. Бронза. Высота 180 см. Музей русской иконы (Москва).

*Фото А. Благовестнова*

**Рис. 70. Д. Б. Намдаков. Кентавр-Он.**

2009. Бронза. 120x128x45. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/he-centaur>*

**Рис. 71. Д. Б. Намдаков. Кентавр-Она.**

2009. Бронза. 115x130x45. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/she-centaur>*

**Рис. 72. М. В. Дронов. Охота на блох. III.**

2009. Бронза. 33x42x6. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 73. З. Ф. Рзаев. Непобежденный.**

2012. Бронза. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/rzaev-zaur-fakhraddinovich/nepobezhdjonnyj>*

**Рис. 74. А. И. Рукавишников. Девочка с прыгалками.**

2017. Бронза. 142x61x43. Собственность автора.

*Источник: <https://arukav.com/ru/genre/станковая-скульптура/>*

**Рис. 75. А. Е. Ткачук. Евангелист Лука.**

2015. Шамот, дерево. 37x28x7. Собственность автора.

*Фото А. Ткачука*

**Рис. 76. А. В. Гурьянов. За тех, кто не вернулся**

2000. Гранит, резьба. Томский областной художественный музей

*Источник: Томский областной художественный музей*

**Рис. 77. А. В. Гурьянов. Реки Алтая.**

2015. Гранит, резьба. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

*Источник: Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля*

**Рис. 78. С. Е. Ануфриев. Стрела.**

1994. Глина, глазурь. Музейный центр «Площадь Мира»

*Источник: Музейный центр «Площадь Мира»*

**Рис. 79. С. Е. Ануфриев. Человек.**

1994. Глина, глазурь. Музейный центр «Площадь Мира»

*Источник: Музейный центр «Площадь Мира»*

**Рис. 80. С. Е. Ануфриев. Крест.**

1994. Глина, глазурь. Музейный центр «Площадь Мира»

*Источник: Музейный центр «Площадь Мира»*

**Рис. 81. Е. А. Болсобоев. Гунн.**

2019. Бронза. 45x56x17. Собственность автора.

*Фото Е. Болсобоева*

**Рис. 82. А. А. Миронов. Похищение Европы.**

2004. Бронза. 40x22x25. Частная коллекция.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 83. Е. А. Болсобоев. Праздник в тайге.**

2013. Бронза. 14x17x17. Собственность автора.

*Фото Е. Болсобоева*

**Рис. 84. А. Е. Ткачук. Святой Игнатий со львами.**

2018. Бронза. Высота 50 см. Собственность автора.

*Фото А. Ткачука*

**Рис. 85. Р. М. Шерифзянов. И сейчас, как прежде.**

2019. Бронза. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/sherifzyanov-ramil-minnazimovich/i-sejchas-kak-prezhde-bronza-2019>*

**Рис. 86. М. В. Дронов. Тень за забором.**

2013. Бронза. 170x68x40. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 87. Д. Б. Намдаков. Единорог.**

2018. Бронза. 148x143x74. Собственность автора.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/jewelry/unicorn>*

**Рис. 88. А. В. Кияницын. Счастливые люди.**

2020. Бронза. 40x17x5. Собственность автора.

*Фото И. Царинного*

**Рис. 89. В. В. Треска. Время собирать камни.**

2000. Дерево. 85x55x49. Собственность автора.

*Фото: Кузбасский центр искусств.*

**Рис. 90. Н. Н. Хромов. Окно.**

1990-е. Алюминий. 32x25x12. Собрание Пермской художественной галереи.

*Фото: Пермская художественная галерея.*

**Рис. 91. Ю. А. Сегаль. Одноклассники (4-й класс 1948 года).**

2020. Бронза. Высота 24 см. Собственность автора.

*Фото: А. Рождественской*

**Рис. 92. М. В. Дронов. Ночь.**

2014. Бронза. 65x47. Собственность автора.

*Фото: М. Дронова*

**Рис. 93. Ю. А. Сегаль. Благословение.**

2021. Бронза. 42x30x15. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/segal-yuliya-aronovna/blagoslovenie-2021-relef-bronza-42kh30kh15-sm>*

**Рис. 94. В. В. Треска. Старые добрые соседи.**

2010. Бетон: литье, воцеление. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

*Источник: Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля*

**Рис. 95. А. В. Кияницын. Память**

2020. Бронза. Красноярский краевой краеведческий музей

*Фото А. Кияницына*

**Рис. 96. М. В. Дронов. Вегетарианец.**

2023. Бронза. 24x34x16. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 97. Ю. А. Сегаль. Родители ушли.**

2019. Бронза. Высота 35 см. Частная коллекция.

*Фото А. Рождественской*

**Рис. 98. М. В. Дронов. Петр I.**

2015. Бронза, тонировка. 39x30,5x14,5. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 99. С. Г. Мильченко. Пикассо на корриде в Валлорисе**

2006. Бронза: литье, инкрустация, кость, горный хрусталь, лабрадорит. 41x50x28. Собрание Московского музея современного искусства.

*Фото С. Мильченко.*

**Рис. 100. С. В. Сережин. Портрет нубийца.**

2004. Бронза: литье, инкрустация. 71x25x30. Собственность автора.

*Фото С. Сережина*

**Рис. 101. Фото экспозиции выставки «Современное искусство».**

**Л. М. Баранова в Перми. 2015.**

*Источник: <https://libpstu.wordpress.com/2015/08/26/в-перми-пройдет-выставка-скульптур-по/>*

**Рис. 102. Н. Л. Баранова. Голова Иоанна Крестителя.**

2016-2017. Гипс тонированный. 26x42x45. Собственность автора.

*Фото Н. Барановой*

**Рис. 103. А. А. Миронов. Художник и модель. П. Гоген.**

2017. Бронза, масло. 96x107x34. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 104. А. А. Миронов. Художник и модель. И. Босх.**

2017. Бронза, масло. 110x125x25. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 105. А. А. Миронов. Художник и модель. А. Модильяни.**

2017. Бронза, масло. 117x57x27. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 106. А. А. Миронов. Художник и модель. А. Тулуз-Лотрек.**

2017. Бронза, масло. 117x107x27. Собственность автора.

*Фото А. Миронова*

**Рис. 107. И. А. Козлов. Спас Полуношный.**

2006. Дерево: тонировка. 50x11x19. Собственность семьи скульптора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012/spas-polunoshchnyj-derevo-2006>*

**Рис. 108. И. А. Козлов. Зеленый Ангел.**

2007. Дерево: тонировка. 45x21x30.

*Источник: <https://oms.ru/authors/kozlov-igor-aleksandrovich-1952-2012/zelenyj-angel-derevo-2007>*



**Рис. 109. А. Л. Дмитриев. Белая лошадь.**

2017. Бронза, мрамор, акрил. 50x39x10. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 110. А. Л. Дмитриев. Синяя лошадь.**

2016. Бронза, дерево, акрил. 40x46x11. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 111. А.Л. Дмитриев. Ключница. Зима.**

2015. Гипс, железо. 60x33x35. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 112. А. Л. Дмитриев. Ключница. Лето.**

2017. Дерево, бронза, акрил. 72x48x40. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 113. А. Л. Дмитриев. Ключница. Осень.**

2016. Дерево, бронза, старинный ключ. 60x33x33. Собственность автора.

*Фото А. Дмитриева*

**Рис. 114. Е. М. Суровцева. Вера. Надежа. Любовь.**

2018. Дерево, тонировка. Собрание Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).

*Фото Государственный Русский музей*

**Рис. 115. Ю. Г. Нерода. Валентина.**

1964. Пластмасса, оргстекло, алюминий. Высота 50 см.

Собрание Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).

*Фото: Государственный Русский музей*

**Рис. 116. Ю. Ю. Нерода. Зигмунд Фрейд.**

2016. Пластмасса, оргстекло. 195x55x70.

Собрание Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).

*Фото: Государственный Русский музей*

**Рис. 117. Д. Б. Намдаков. Слоник.**

2014. Бронза; литье, патинирование. 35x75x37. Частная коллекция.

*Фото: Мастерская Даши Намдакова*

**Рис. 118. Д. Б. Намдаков. Схватка.**

2014. Лазурит: резьба; бронза: литье, золочение. 75x38x28.

Собственность автора.

*Фото: Мастерская Д. Намдакова*

**Рис. 119. Д. Б. Намдаков. Энергия.**

2018. Бронза; литье, патинирование. 88x152x74. Собственность автора.

*Фото: Мастерская Д. Намдакова*

**Рис. 120. А. А. Благовестнов. Анна Каренина.**

2010. Гипс. Высота 176 см. Собственность автора

*Фото А. Благовестнова*

**Рис. 121. Е. А. Болсобоев. Битва Запада и Востока.**

2020. Бронза. 71x126x30. Собственность автора.

*Фото Е. Болсобоева*

**Рис. 122. С. О. Смольянинова. Богородица.**

2022. Бронза. 55x33x25. Собственность автора.

*Фото С. Смольяниновой*

**Рис. 123. М. В. Дронов. Счетовод.**

2018. Бронза. 47x37x14. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 124. М. И. Пастухов. Идущая (на спидях).**

2018. Бронза. Высота 30 см. Собственность автора.

*Фото М. Пастухова*

**Рис. 125. Д. Б. Намдаков. Движение.**

2018. 110x106x106. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/flow>*

**Рис. 126. Д. Б. Намдаков. Монгол.**

2012. 92x66x28. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/mongol>*

**Рис. 127. Д. Б. Намдаков. Воин Чингисхана.**

2007. 72x47x27. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/warrior-of-genghis-khan>*

**Рис. 128. Д. Б. Намдаков. Полет.**

2007. 120x78x22. Частная коллекция.

*Источник: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/flight2007>*

**Рис. 129. М. В. Дронов. Алло! Это прачечная?**

2018. Бронза. 52x56x23. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 130. М. В. Дронов. Школа танцев.**

2016. Бронза. 65x35x30. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 131. М. В. Дронов. Лебединое озеро.**

1994. Бронза. 130x82x22. Музей современного искусства (Москва).

*Фото М. Дронова*

**Рис. 132. М. В. Дронов. Болото.**

2008. Бронза, камень. 112x105x30.

Государственная Третьяковская галерея.

*Источник: [http://mikhaildronov.com/sc\\_rus/2008\\_swamp.html](http://mikhaildronov.com/sc_rus/2008_swamp.html)*

**Рис. 133. М. В. Дронов. Битлз.**

2022. Бронза. 13x34x14. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 134. К. В. Бобылев. Snow Air.**

2015. Бронза, латунь. 28x36x18. Собственность автора.

*Источник: <https://bobilevkirill.ru>*

**Рис. 135. Г. И. Красношлыков. Жатва.**

2011. Бронза. Высота 110 см. Собственность автора.

*Фото Г. Красношлыкова*

**Рис. 136. С. Д. Харазян. Полет.**

Бронза. 2019. Собственность автора.

*Фото С. Харазна*

**Рис. 137. Д. Н. Тугаринов. В Царствие Небесное.**

2014. Бронза, сталь. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/tugarinov-dmitrij-nikitovich/v-tsarstvie-nebesnoe-bronza-stal-2014>*

**Рис. 138. З. Ф. Рзаев. Космонавт сознания (Поиск истины).**

2011. Бронза. Высота 110 см. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/rzaev-zaur-fakhraddinovich/kosmonavt-osoznaniya>*

**Рис. 139. В. И. Кириллов. Лодка. Апостолы.**

2010. Бронза. 66x35x35. Собственность автора.

*Фото В. Кириллова*

**Рис. 140. В. И. Кириллов. К морю (команда).**

2014. Бронза, камень. 170x65x30. Частная коллекция.

*Фото В. Кириллова*

**Рис. 141. Е. И. Казанская. Серия "Кружевной рынок". Девочка с кружевом.**

1993. Бронза. 51x21x12. Частная коллекция.

*Фото Е. Казанской*

**Рис. 142. Е. И. Казанская. Серия "Кружевной рынок".****Продавщица кружев.**

1993. Шамот. 53x17x8. Частная коллекция.

*Фото Е. Казанской*

**Рис. 143. Ю. А. Сегаль. Лабиринт памяти 4.**

2004-2008. Предметы в натуральную величину. Дерево, папье-маше, бетон. Экспозиция выставки «Потерянное и найденное». "Новая Галерея", Иерусалим, Израиль, 2008.

*Фото А. Рождественской*

**Рис. 144. Ю. А. Сегаль. Жизненный путь.**

2020. Рельеф, бронза. Собственность автора.

*Фото Ю. Сегаль*

**Рис. 145. А.В. Связов. Праздник.**

2012. Бронза. Собственность автора.

*Фото А. Связова*

**Рис. 146. А. В. Связов. Прикуривает.**

2013. Бронза. Собственность автора.

*Фото А. Связова*

**Рис. 147. Е. С. Фертман. Старик (Воспоминание).**

1995. Бронза. 15x10x27. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/fertman-elizaveta-semenovna/starik-vospominanie-1995-bronza-15kh10kh27-sm>*

**Рис. 148. М. В. Дронов. Юноша.**

2016. Бронза. 35x23x12. Собственность автора.

*Фото М. Дронова*

**Рис. 149. Н. А. Силис. Сварщики.**

1990-е. Металл. 47x70x25. Государственная Третьяковская галерея.

*Источник: Государственная Третьяковская галерея*

**Рис. 150. М. Л. Спивак. Мать и дочь.**

2014. Мрамор, известняк, гранит. 35x50x25. Собственность автора.

*Фото М. Спивак*

**Рис. 151. Д. Б. Намдаков. Конь Модэ.**

2004. 45x110x35. Частная коллекция.

*Фото: Мастерская Даши Намдакова*

**Рис. 152. Д. Б. Намдаков. Сэтэр.**

2002. Бронза. 60x90x50. Частная коллекция.

*Фото: Мастерская Даши Намдакова*

**Рис. 153. А. Е. Ткачук. Спас в силах.**

2016. Бронза, дерево. 38x27x23. Собственность автора.

*Фото А. Снеткова*

**Рис. 154. В. И. Бродарский. Плач Иеремии.**

Гипс. 2014. Собственность автора.

*Фото В. Бродарского*

**Рис. 155. В. И. Бродарский. Каин.**

Гипс тонированный. 2018. Собственность автора.

*Фото В. Бродарского*

**Рис. 156. А. Г. Лужина. Серия "Полярные исследователи".**

**Портрет И. Д. Папанина.**

2020. Гипс, тонировка. Российский государственный музей Арктики и Антарктики.

*Фото А. Лужиной*

**Рис. 157. А.Г. Лужина. Серия "Полярные исследователи".****Портрет Г. Я. Седова.**

2020. Гипс, тонировка. Российский государственный музей Арктики и Антарктики.

*Фото А. Лужиной*

**Рис. 158. А. А. Викулов. Мужчина и женщина.**

Гипс. 2019. 32x11x9. Собственность автора.

*Фото А. Викулова*

**Рис. 159. А. В. Тырышкин. Слияние.**

2020. Бронза. 21x9x5. Частная коллекция.

*Фото А. Тырышкина*

**Рис. 160. А. В. Балашов. Сон о рыбе.**

2000. Бронза. 28x53x18. Частная коллекция.

*Источник: <https://oms.ru/authors/balashov-andrej-vladimirovich/son-o-rybe-bronza-2000>*

**Рис. 161. А. А. Миронов. Падение империи.**

2013. Бронза, мрамор. 113x45x45. Собственность автора.

*Источник: <https://oms.ru/authors/mironov-aleksandr-aleksandrovich/padenie-imperii-bronza-2017>*

**Рис. 162. К. В. Бобылев. Дмитрий Никитович (Тугаринов).**

2015. Бронза, дерево. 35x45x24. Собственность автора.

*Источник: <https://bobilevkirill.ru/>*



**АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ****ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2****«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ****1990-2010-х ГОДОВ: ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ»****2.1 Роль стилизации в станковой скульптуре**

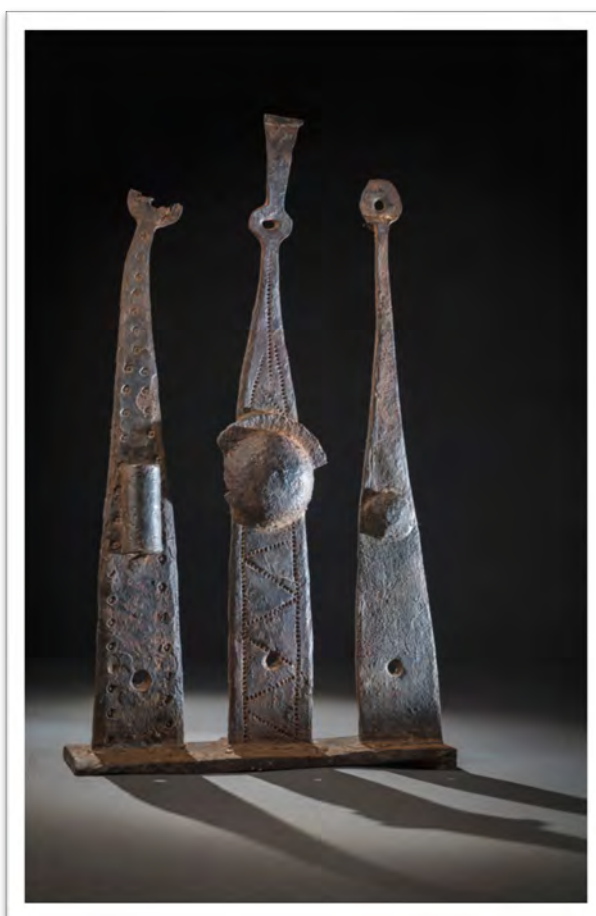
**Рис. 1. Д. Б. Намдаков. Буха-Нойон. 2002. Бронза. 54x70x29.  
Частная коллекция.**



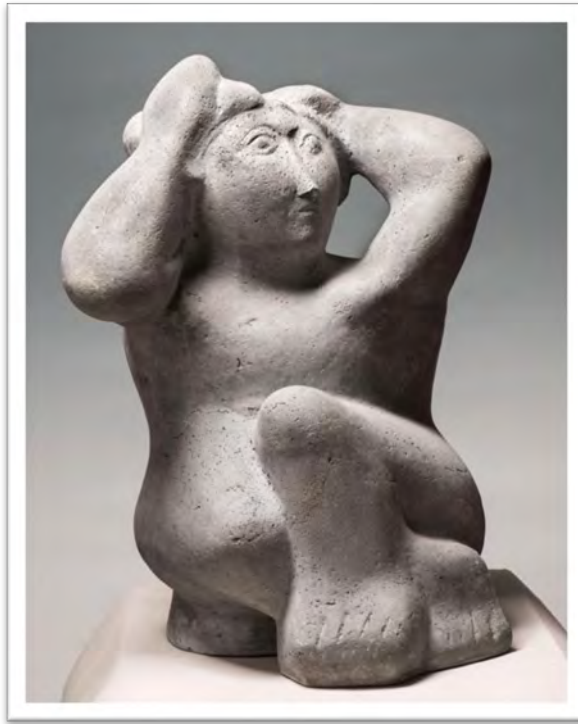
**Рис. 2. Д. Б. Намдаков. Царица. 2011. Бронза. 55x152x54.  
Частная коллекция.**



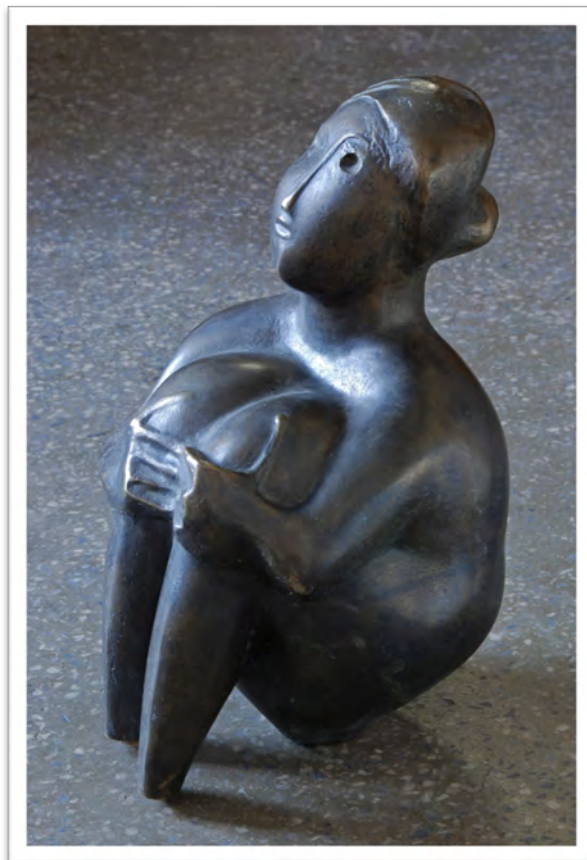
**Рис. 3. М. В. Дронов. Толкание ядра. 2012. Бронза. 50x52x33.**  
Частная коллекция.



**Рис. 4. С. С. Антонов. Волхвы. 2014. Металл.**  
Музей современного христианского искусства (г. Москва).



**Рис. 5. М. М. Ершов. Кариатида. 1999. Бетон. 62х41х40.**  
Государственный музей городской скульптуры (г. Санкт-Петербург).



**Рис. 6. М. М. Ершов. У озера. 1991. Бетон. 71х44х41.**  
Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков.



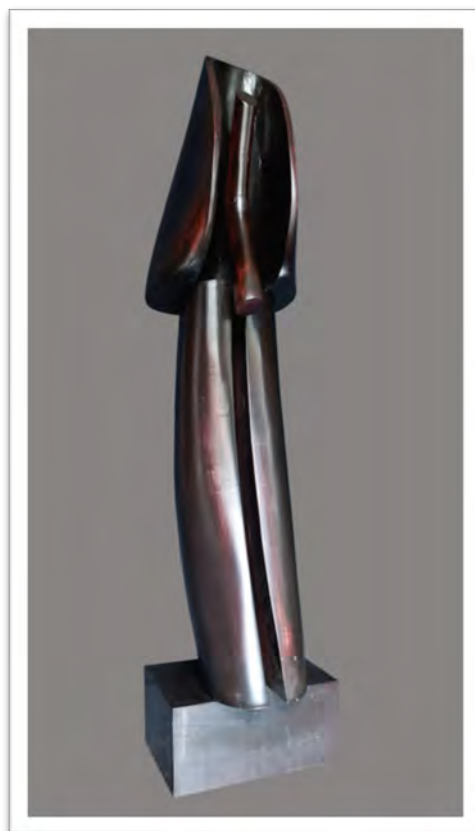
**Рис. 7. С. Е. Мильченко. Фидиппид – первый марафонец. 2009. Бронза. 28x45x10. Частная коллекция.**



**Рис. 8. С. Е. Мильченко. Геракл и Немейский лев. 2011. 32x22x12. Частная коллекция.**



**Рис. 9. М. В. Переяславец. Музы: Терпсихора, Евтерпа. 1992. Бронза.**  
Частная коллекция.



**Рис. 10. В. Г. Ненаживин. Воин. 1999. Дерево, тонировка. 114x27x27.**  
Собственность автора.



**Рис. 11. М. В. Дронов. Портрет негодяя. 2009. Бронза. 55x40x35.**  
Частная коллекция.



**Рис. 12. М. В. Дронов. Почтальон. 2003. Бронза. 60x21x19.**  
Частная коллекция.



**Рис. 13. М. В. Дронов. Се ля ви. 1994. Бронза. 50x20x10.**  
Частная коллекция.



**Рис. 14. Д. Б. Намдаков. Воин Чингисхана. 2007. Бронза. 72x47x27.**  
Частная коллекция.

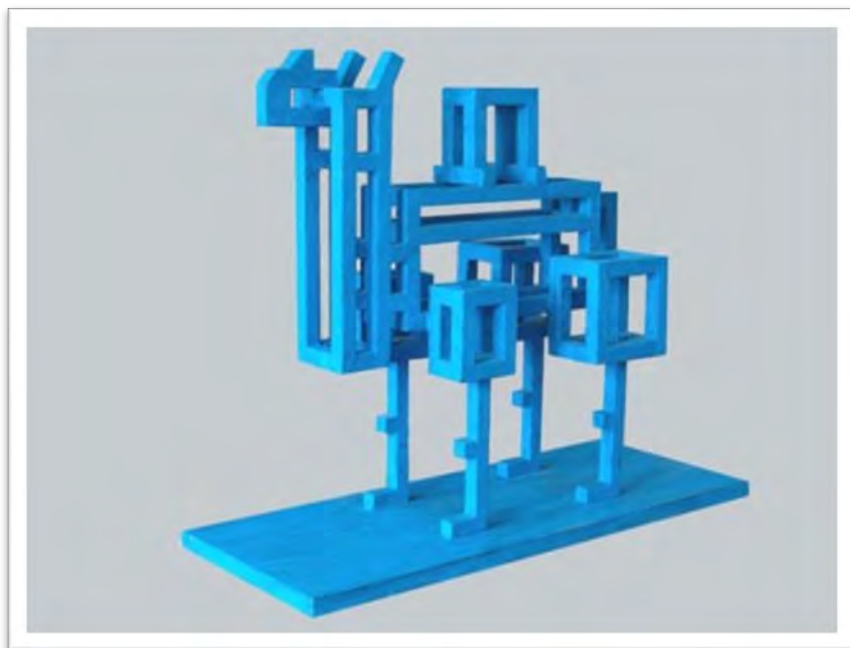


**Рис. 15. П. М. Мерабишвили. Птичка. 2020. Сталь, патина. 80x30x32. Собственность автора.**



**Рис. 16. П. М. Мерабишвили. Материнство (лунная Мадонна). 2020. Бронза, патина. 65x30x20. Собственность автора.**





**Рис. 17. И. С. Шелковский. Облако-верблюд. 2008. Металл, краска. 73x86x35. Собственность автора.**



**Рис. 18. С. С. Антонов. Снятие с Креста. 2010. Доломит. 74x25x25. Музей современного христианского искусства (г. Москва).**



**Рис. 19. М. М. Шемякин. Фигура из серии «Карнавалы Санкт-Петербурга». 1998. Бронза. 19х31х76. Частная коллекция.**



**Рис. 20. А. В. Тырышкин. Серия «Четыре сезона». Зима. 2023. Литевой пластик, автоэмаль. 32х11х18. Собственность автора.**



**Рис. 21. А. В. Тырышкин. Серия «Четыре сезона». Весна. 2023.**  
Литьевой пластик, автоэмаль. 27x20x10. Собственность автора.



**Рис. 22. Н. Д. Самадашвили. Серия «Души». 2020. Бронза. Высота 20 см.**  
Собственность автора.

## 2.2 Материал в формировании художественного замысла



**Рис. 23. А. В. Связов. Бабушка. 2014. Дерево. 160x80x80.**  
Собственность автора.



**Рис. 24. К. А. Чижов. Молчание. 2013. Дерево. 100x70x55.**  
Собственность автора.



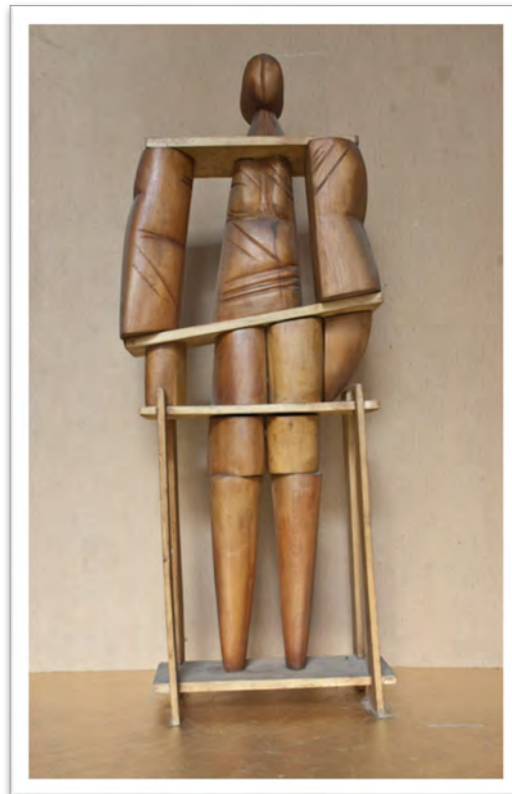
**Рис. 25. И. А. Козлов. Федор Коростель. 1984. Обожжённое дерево. 75x55x45. Собственность семьи скульптора.**



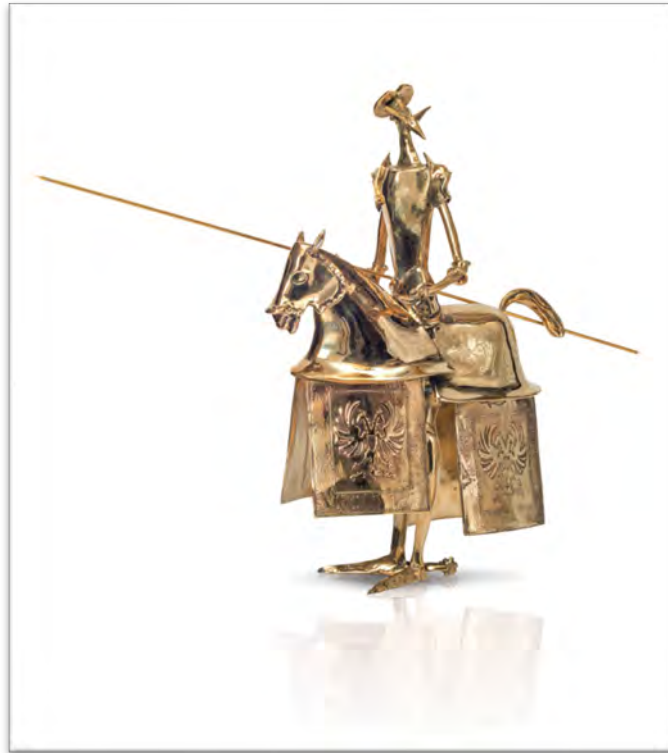
**Рис. 26. И. А. Козлов. Святой Петр. 2005. Дерево 140x45x30. Собственность семьи скульптора.**



**Рис. 27. Н. Д. Самадашвили. Рыцарь (Витязь).** Дерево. 2019. 35x20.  
Собственность автора.



**Рис. 28. В. Г. Ненаживин. Композиция.** 2005. Дерево. 80x28x16.  
Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета (г. Владивосток).



**Рис. 29. В. И. Кириллов. Дон Кихот. 2005. Бронза. 52x70x20.**  
Галерея Гала (Франция).



**Рис. 30. И. А. Козлов. Серия «Лики Ареса». Лик 2. 2007. Бронза. 54x21x36.**  
Собственность семьи скульптора.

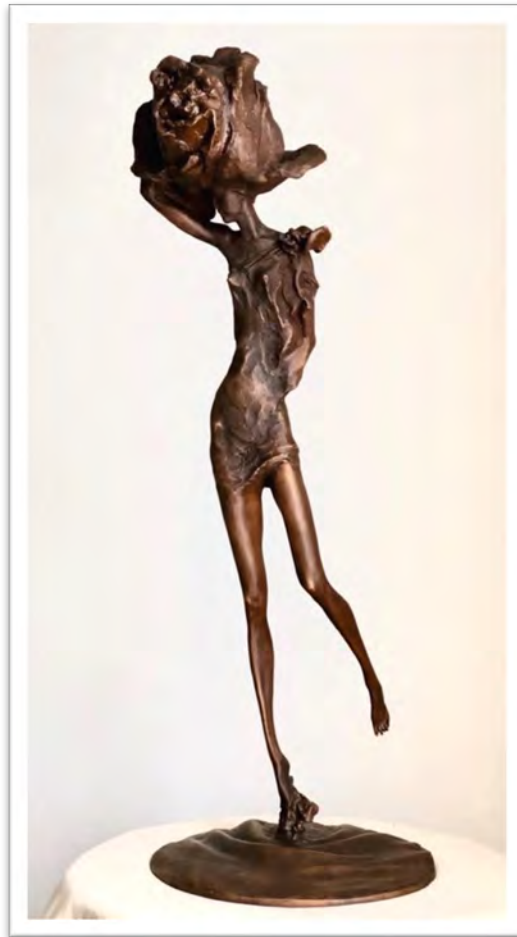


**Рис. 31. А. Е. Ткачук. Архангел Михаил. 2020. Бронза, дерево. 55x30x18.**  
Собственность автора.



**Рис. 32. В. В. Мосиелев. Стена. 2021. Бронза, камень. 33x57x19.**  
Собственность автора.





**Рис. 33. Н. Н. Чочасов. Роза. 2011. Бронза. 61x23x23.**  
Собственность автора.



**Рис. 34. З. Д.-Н. Дугаров. Колесница. 2011. Бронза, камень. 55x46x21.**  
Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева.



**Рис. 35. В. Я. Сивцев. Бык и мальчик. 2013. Мрамор. 310x205x90.**  
Частная коллекция.



**Рис. 36. А. Н. Маханов. Обреченный. 2012. Известняк. 50x34x30.**  
Частная коллекция.



**Рис. 37. В. Я. Сивцев. Дитя Земли. 1995. Шамотх24х29. Частная коллекция.**



**Рис. 38. А. Е. Ткачук. Преображение Господне. 2010. Шамот, металл. 20х43х22. Собственность автора.**



**Рис. 39. С. В. Игошина. Изоляция. 2020. 120x40x30.**  
Собственность автора.



**Рис. 40. А. Н. Криволапов. Нежданный гость. 2018.**  
Стекло, моллирование, склейка. Частная коллекция.



**Рис. 41. А. Н. Криволапов. Петр и Феврония. 2018. Цветное стекло, литье, моллирование, склейка. Частная коллекция.**



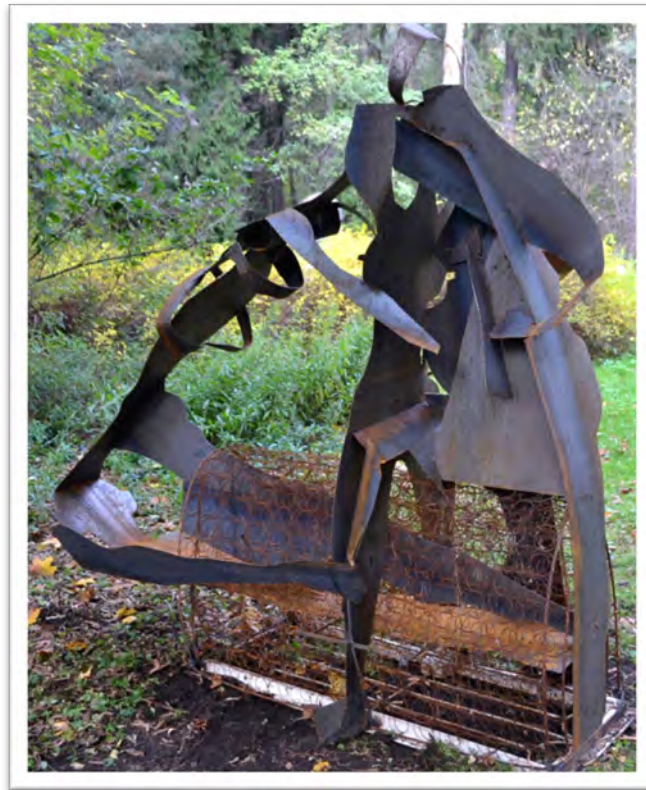
**Рис. 42. И. А. Козлов. Император Петр I. 20017 Камень. 60x25x21. Государственная Третьяковская галерея (г. Москва)**



**Рис. 43. И. А. Козлов. Серия «Лица Ареса». Лик 3. 2003. Шамот. 65x28x40.**  
Собственность семьи скульптора.



**Рис. 44. В. И. Корнеев. Обнаженная. 2017. Пластик. 156x60x50.**  
Собственность автора.



**Рис. 45. Ю. Ю. Нерода. Экзистенция. 2018. Металл. Высота 220 см.  
Собственность автора.**



**Рис. 46. Ю. Ю. Нерода. Даниил Хармс в «Крестах» 2021. Шамот, металл.  
Собственность автора.**



**Рис. 47. А. А. Миронов. Из серии «Зимний Версаль». IV. 2008. Мрамор, бронза. 68x35x37. Собственность автора.**



**Рис. 48. Г. Писарева. Бабы на лодке. 2000-е. Дерево, акрил. 60x51x27. Собственность автора.**





**Рис. 49. Д. Н. Тугаринов. Любимая картина голого короля и жулики.**  
2009. Керамика. Частная коллекция.



**Рис. 50. Д. Д. Каминкер. Воин Империи.** Дерево, акрил. 2017.  
Высота 160 см. Собственность автора.



**Рис. 51. А. Л. Дмитриев. Голова опричника. 2019. Дерево, бронза, смальта, акрил, железо. 70х36х33. Собственность автора.**



**Рис. 52. А. Н. Маханов. Артефакт 1.0. 2019. Гипс, металл, канат. 128х62х30. Собственность автора.**



**Рис. 53. А. П. Молчановский. Парадный портрет госпожи Гибель. 2016.**  
Оптическое стекло, холодная обработка. 86x40x40. Собственность автора.



**Рис. 54. С. Г. Мильченко. Ангел-хранитель. 2014. Высота 220 см.**  
Собственность автора.



**Рис. 55. В. А. Епихин. Саша. 2018. Дерево, краска. 132x60x40.**  
Собственность семьи скульптора.



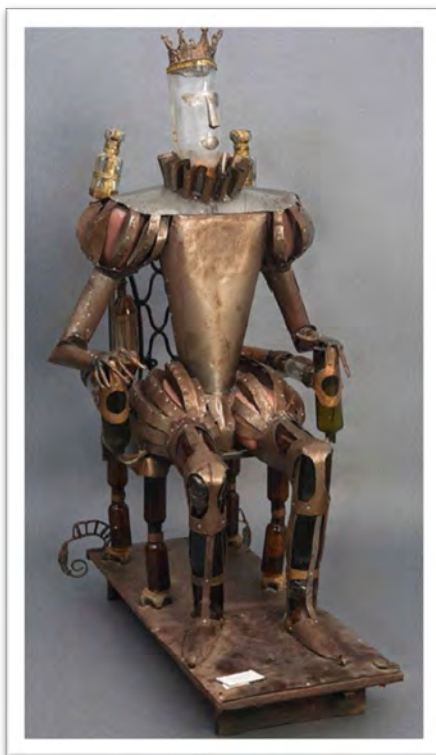
**Рис. 56. В. Б. Соскиев. Пушкин на Кавказе. 2016. Дерево, войлок, металл.**  
170x750x150. Собственность автора.



**Рис. 57. В. Б. Соскиев. Вестник. 1992. Дерево, войлок, металл.  
Собственность автора.**



**Рис. 58. П. С. Гуляев. Страус. 2012. Колючая проволока, полимер-фарфор.  
Собственность автора.**



**Рис. 59. А. Г. Пологова. Король. 2002. Медь, сталь, бронза, стекло.**  
170x112x62. Галерея «Жизнь стекла»  
(Фонд развития художественного стеклоделия).



**Рис. 60. А. Г. Пологова. Ария. Конец 1990-х. Папье-маше. 170x112x62.**  
Собственность семьи скульптора.



**Рис. 61. Ю. Ю. Нерода. Инсургенты. 2019. Керамика, пластмасса, стекло, медь, латунь, резина. Собственность автора.**



**Рис. 62. В. И. Кириллов. Королевский егерь. 2000. Бронза, камень. 64x25x8. Частная коллекция.**

2.3 Значение силуэта и графических приемов  
для художественной образности произведения



**Рис. 63. А. В. Балашов. Псовая охота. 2003. Бронза. Частная коллекция.**



**Рис. 64. Ф. С. Полозов. Талмуд. 2017. Бронза, камень. Высота 20 см.  
Собственность автора.**





**Рис. 65. Д. Б. Намдаков. Лось. 2011. Бронза. 98x118x100. Частная коллекция.**



**Рис. 66. М. В. Дронов. Человек дождя. Большой. 2019. Бронза. 120x48x46. Частная коллекция.**



**Рис. 67. А. А. Миронов. Венеция. 2018. Бронза. 120x33x27.**  
Собственность автора.



**Рис. 68. В. Д. Свешников. Модель памятника М. В. Ломоносову. 1990-е.**  
Высота 40 см. Гипс. Собственность семьи скульптора.



**Рис. 69. А. А. Благовестнов. Страсти по Андрею. 2016. Бронза. Высота 180. Музей русской иконы (г. Москва).**



**Рис. 70. Д. Б. Намдаков. Кентавр-Он. 2009. Бронза. 120x128x45. Частная коллекция.**



**Рис. 71. Д. Б. Намдаков. Кентавр-Она. 2009. Бронза. 115х130х45.  
Частная коллекция.**



**Рис. 72. М. В. Дронов. Охота на блох. III. 2009. Бронза. 33х42х6.  
Собственность автора.**



**Рис. 73. З. Ф. Рзаев. Непобежденный. 2012. Бронза. Собственность автора.**



**Рис. 74. А. И. Рукавишников. Девочка с прыгалками. 2017. Бронза. 142x61x43. Собственность автора.**



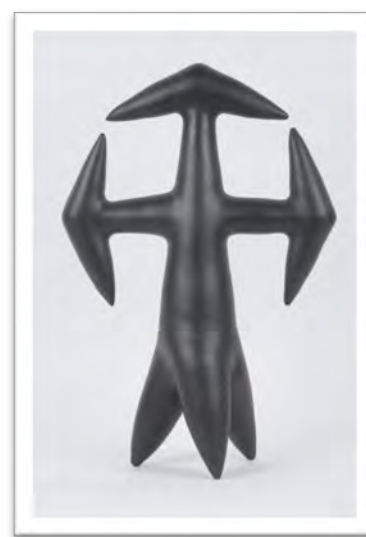
**Рис. 75. А. Е. Ткачук. Евангелист Лука. 2015. Шамот, дерево. 37x28x7.  
Собственность автора.**



**Рис. 76. А. В. Гурьянов. За тех, кто не вернулся...  
2000. Гранит, резьба. Томский областной художественный музей**



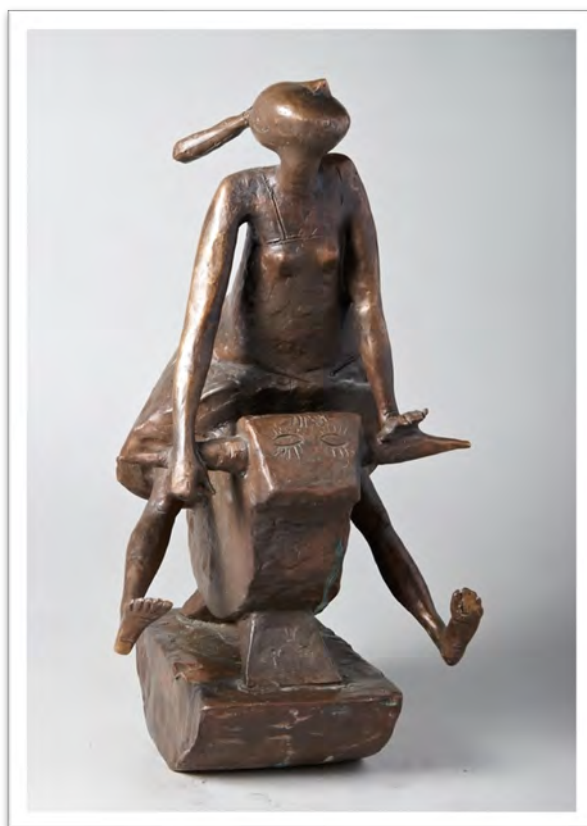
**Рис. 77. А. В. Гурьянов. Реки Алтая.**  
2015. Гранит, резьба. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



**Рис. 78, 79, 80. С. Е. Ануфриев. Стрела. Человек. Крест.**  
1994. Глина, глазурь. Музейный центр «Площадь Мира» (г. Красноярск)



**Рис. 81. Е. А. Болсобоев. Гунн. 2019. Бронза. 45x56x17.  
Собственность автора.**



**Рис. 82. А. А. Миронов. Похищение Европы. 2004. Бронза. 40x22x25.  
Частная коллекция.**





**Рис. 83. Е. А. Болсобоев. Праздник в тайге. 2013. Бронза. 14x17x17.**  
Собственность автора.



**Рис. 84. А. Е. Ткачук. Святой Игнатий со львами. 2018. Бронза.**  
Высота 50 см. Собственность автора.



**Рис. 82. Р. М. Шерифзянов. И сейчас, как прежде. 2019. Бронза.**  
Собственность автора.



**Рис. 86. М. В. Дронов. Тень за забором. 2013. Бронза. 170x68x40.**  
Собственность автора.



**Рис. 87. Д. Б. Намдаков. Единорог. 2018. Бронза. 148x143x74.**  
Собственность автора.



**Рис. 88. А. В. Кияницын. Счастливые люди.**  
2020. Бронза. 40x17x5. Собственность автора.



**Рис. 89. В. В. Треска. Время собирать камни.**  
2000. Дерево. 85x55x49. Собственность автора.



**Рис. 90. Н. Н. Хромов. Окно.** 1990-е. Алюминий. 32x25x12.  
Собрание Пермской художественной галереи.



**Рис. 91. Ю. А. Сегаль. Одноклассники (4-й класс 1948 года). 2020. Бронза. Высота 24 см. Собственность автора.**



**Рис. 92. М. В. Дронов. Ночь. 2014. Бронза. 65x47. Собственность автора.**



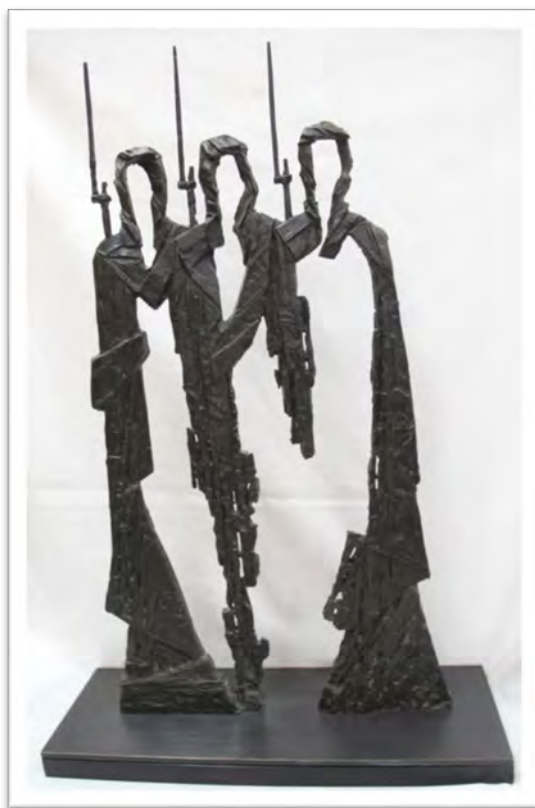
**Рис. 93. Ю. А. Сегаль. Благословение. 2021. Бронза. 42x30x15.  
Частная коллекция.**



**Рис. 94. В. В. Треска. Старые добрые соседи.**

2010. Бетон: литье, вождение.

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

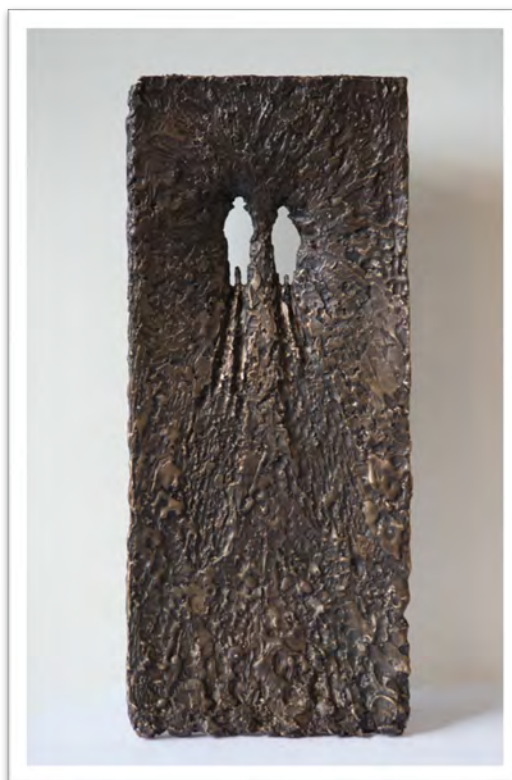


**Рис. 95. А. В. Кияницын. Память. 2020. Бронза.**

Красноярский краевой краеведческий музей



**Рис. 96. М. В. Дронов. Вегетарианец. 2023. Бронза. 24x34x16.**  
Собственность автора.



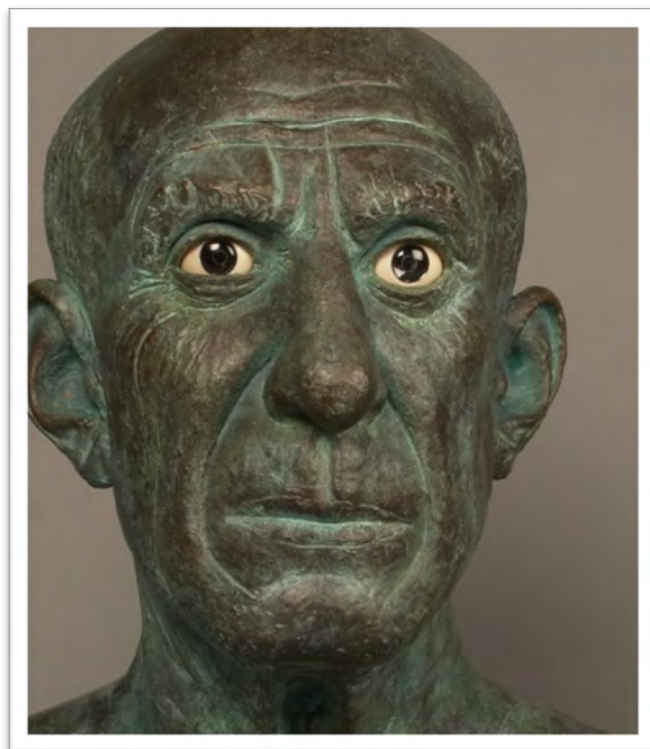
**Рис. 97. Ю. А. Сегаль. Родители ушли. 2019. Бронза. Высота 35 см.**  
Частная коллекция.



## 2.4 Полихромия в станковой скульптуре



**Рис. 98. М. В. Дронов. Петр I. 2015. Бронза, тонировка. 39x30,5x14,5.**  
Собственность автора.



**Рис. 99. С. Г. Мильченко. Пикассо на корриде в Валлорисе 2006.**  
Бронза, кость, горный хрусталь, лабрадорит. 41x50x28.  
Собрание Московского музея современного искусства.



**Рис. 100.** С. В. Серезин. Портрет нубийца. 2004. Бронза: литье, инкрустация. 71x25x30. Собственность автора.



**Рис. 101.** Фото экспозиции выставки «Современное искусство» Л. М. Баранова в Перми. 2015.



**Рис. 102. Н. Л. Баранова. Голова Иоанна Крестителя. 2016-2017.**  
Гипс тонированный. 26x42x45. Собственность автора.



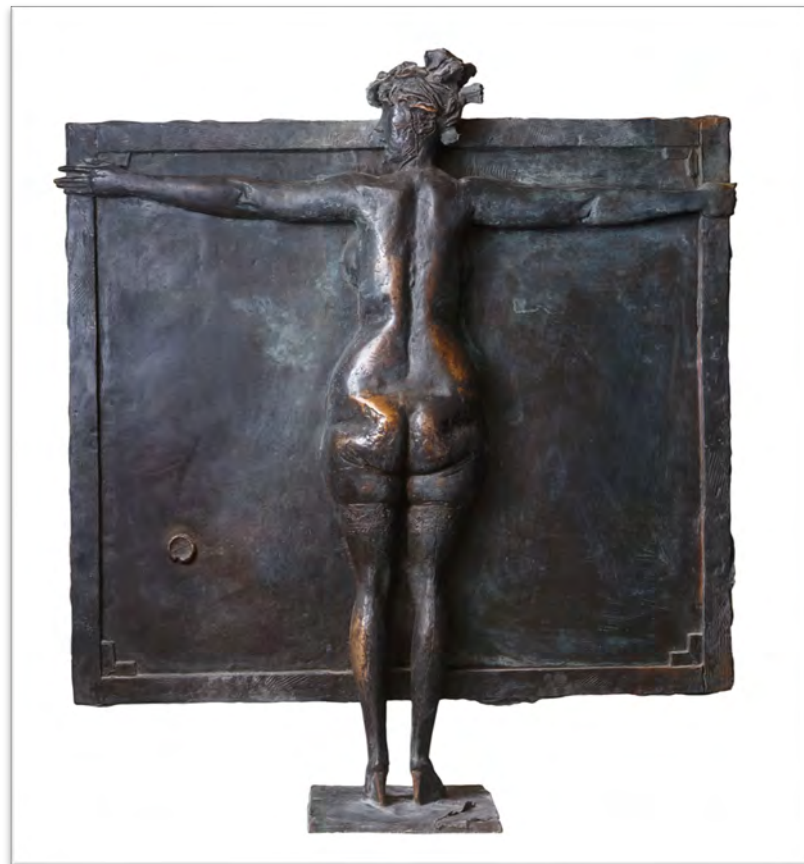
Рис. 103. А.А. Миронов. Художник и модель. П. Гоген. 2017. Бронза, масло.  
96x107x34. Собственность автора.



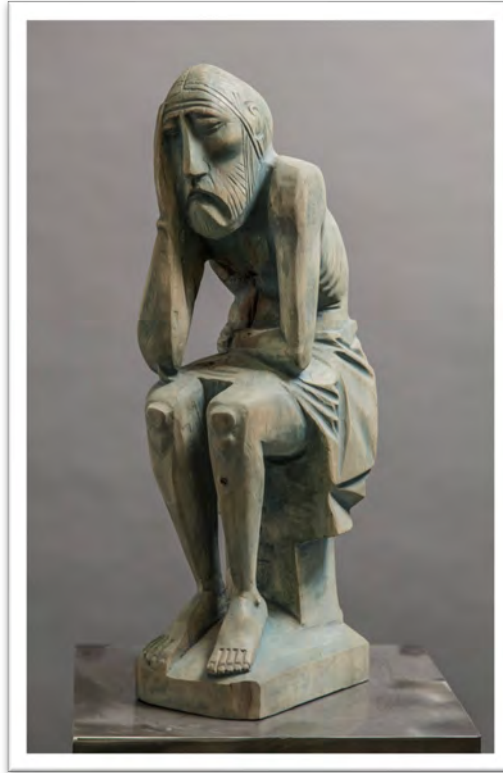
**Рис. 104. А. А. Миронов. Художник и модель. И. Босх. 2017. Бронза, масло. 110x125x25. Собственность автора.**



**Рис. 105. А. А. Миронов. Художник и модель. А. Модильяни. 2017. Бронза, масло. 117x57x27. Собственность автора.**



**Рис. 106. А. А. Миронов. Художник и модель. А. Тулуз-Лотрек. 2017.  
Бронза, масло. 117x107x27. Собственность автора.**



**Рис. 107. И. А. Козлов. Спас Полуношный. 2006. Дерево: тонировка. 50x11x19. Собственность семьи скульптора.**



**Рис. 108. И. А. Козлов. Зеленый Ангел. 2007. Дерево: тонировка. 45x21x30. Собственность семьи скульптора.**





**Рис. 109.** А. Л. Дмитриев. Белая лошадь. 2017. Бронза, мрамор, акрил.  
50x39x10. Собственность автора.



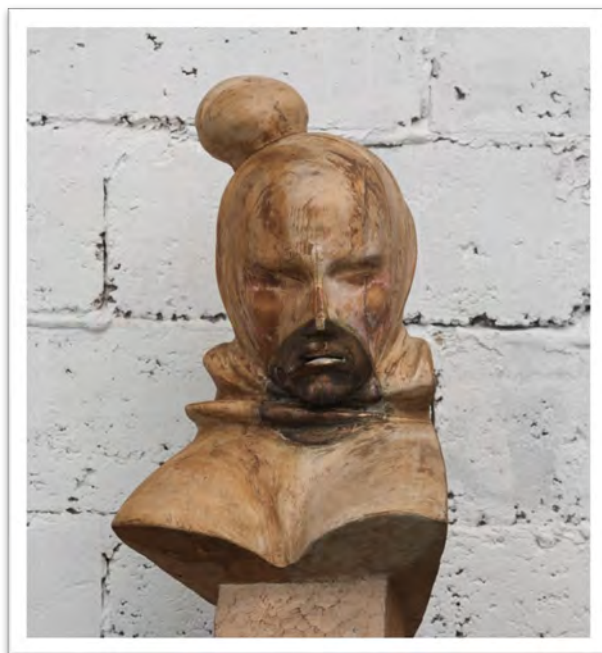
**Рис. 110.** А. Л. Дмитриев. Синяя лошадь. 2016. Бронза, дерево, акрил.  
40x46x11. Собственность автора.



**Рис. 111. А. Л. Дмитриев. Ключница. Зима. 2015. Гипс, железо. 60x33x35.  
Собственность автора.**



**Рис. 112. А. Л. Дмитриев. Ключница. Лето. 2017. Дерево, бронза, акрил.  
72x48x40. Собственность автора.**



**Рис. 113. А. Л. Дмитриев. Ключница. Осень. 2016. Дерево, бронза, старинный ключ. 60x33x33. Собственность автора.**



**Рис. 114. Е. М. Суровцева. Вера. Надежда. Любовь. 2018. Дерево, тонировка. Собрание Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).**



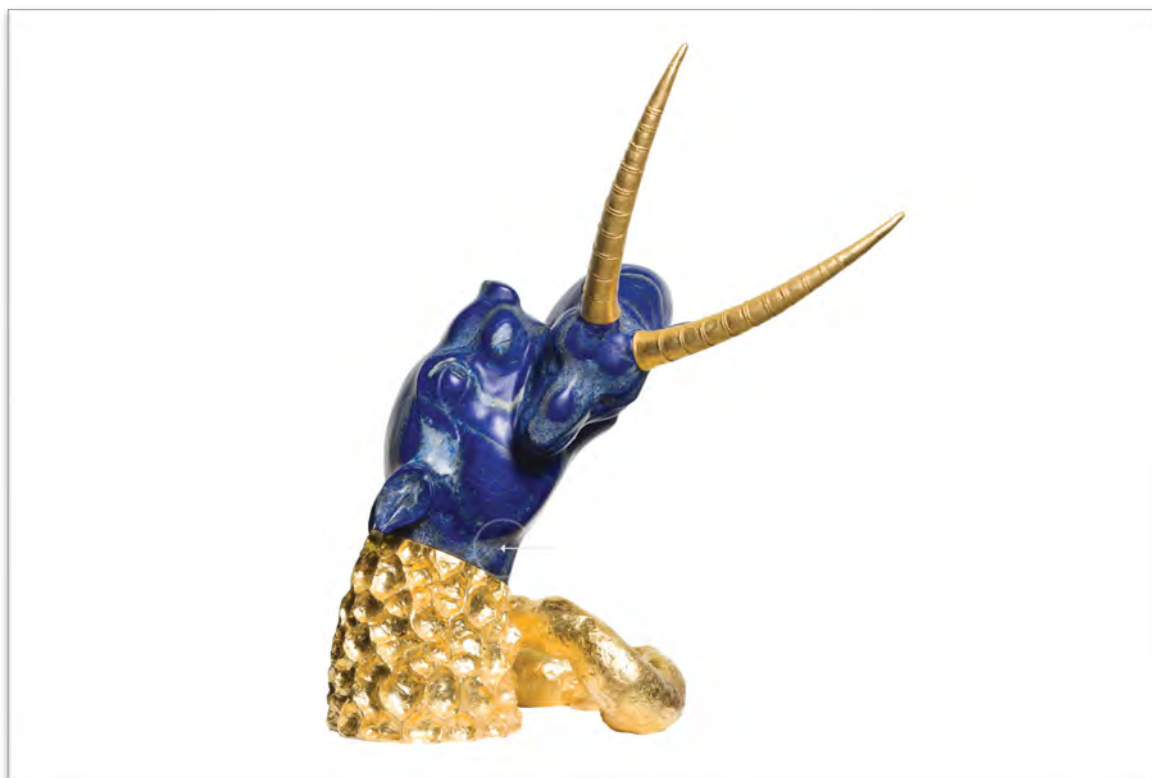
**Рис. 115. Ю. Г. Нерода. Валентина. 1964.** Пластмасса, оргстекло, алюминий.  
Высота 50 см. Собрание Государственного Русского музея  
(г. Санкт-Петербург).



**Рис. 116. Ю. Ю. Нерода. Зигмунд Фрейд. 2016.** Пластмасса, оргстекло.  
195x55x70. Собрание Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург).



**Рис. 117. Д. Б. Намдаков. Слоник. 2014. Бронза; литье, патинирование. 35x75x37. Частная коллекция.**



**Рис. 118. Д. Б. Намдаков. Схватка. 2014. Лазурит: резьба; бронза: литье, золочение. 75x38x28. Собственность автора.**

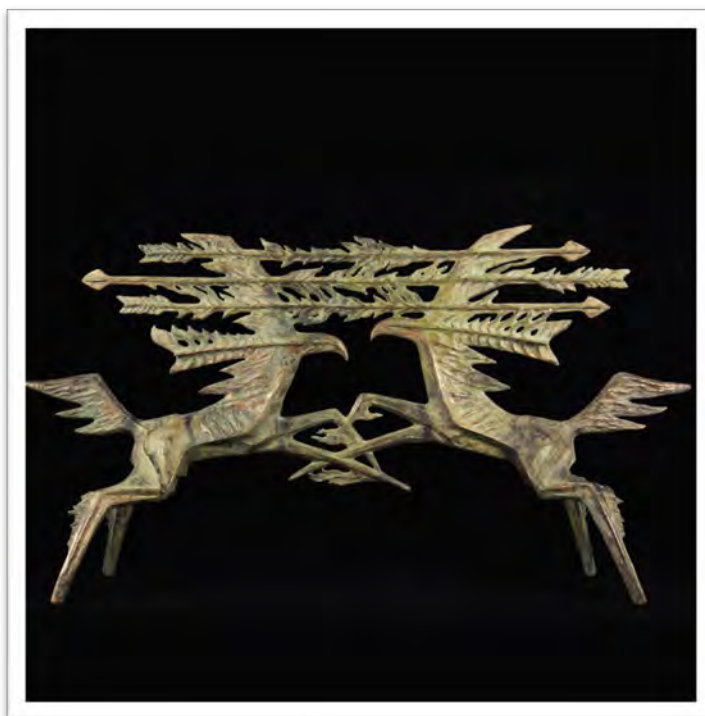


**Рис. 119.** Д. Б. Намдаков. Энергия. 2018. Бронза; литье, патинирование.  
88x152x74. Собственность автора.

## 2.5 Ритмические построения в композиции



**Рис. 120. А. А. Благовестнов. Анна Каренина. 2010. Гипс. Высота 176 см.  
Собственность автора**



**Рис. 121. Е. А. Болсобоев. Битва Запада и Востока. 2020. Бронза.  
71x126x30. Собственность автора.**



**Рис. 122. С. О. Смолянинова. Богородица. 2022. Бронза. 55x33x25.**  
Собственность автора.



**Рис. 123. М. В. Дронов. Счетовод. 2018. Бронза. 47x37x14.**  
Собственность автора.





**Рис. 124. М. И. Пастухов. Идущая (на спидях). 2018. Бронза. Высота 30 см.  
Собственность автора.**



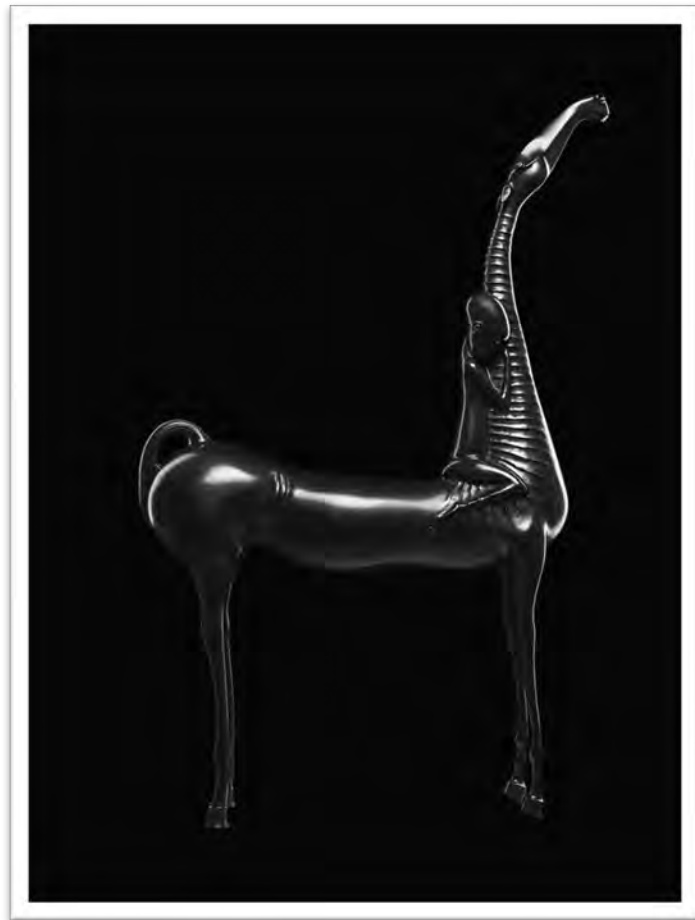
Рис. 125. Д. Б. Намдаков. Движение. 2018. 110x106x106. Частная коллекция.



Рис. 126. Д. Б. Намдаков. Монгол. 2012. 92x66x28. Частная коллекция.



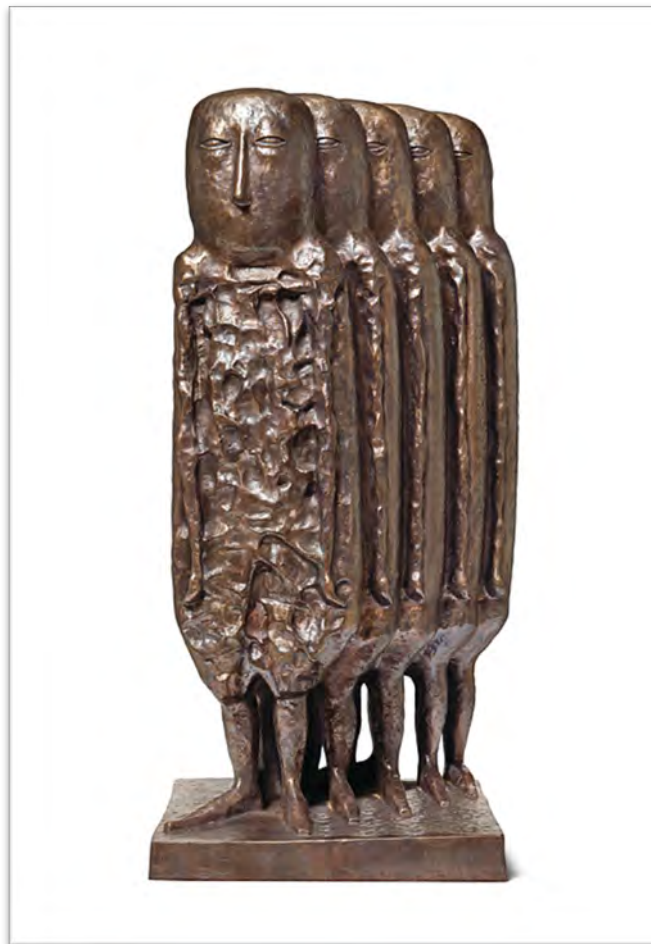
**Рис. 127. Д. Б. Намдаков. Воин Чингисхана. 2007. 72x47x27.**  
Частная коллекция.



**Рис. 128. Д. Б. Намдаков. Полет. 2007. 120x78x22.** Частная коллекция.



**Рис. 129. М. В. Дронов. Алло! Это прачечная? 2018. Бронза. 52x56x23.**  
Собственность автора.



**Рис. 130. М. В. Дронов. Школа танцев. 2016. Бронза. 65x35x30.**  
Собственность автора.



**Рис. 131. М. В. Дронов. Лебединое озеро. 1994. Бронза. 130x82x22.**  
Музей современного искусства (г. Москва).



**Рис. 132. М. В. Дронов. Болото. 2008. Бронза, камень. 112x105x30.**  
Государственная Третьяковская галерея.



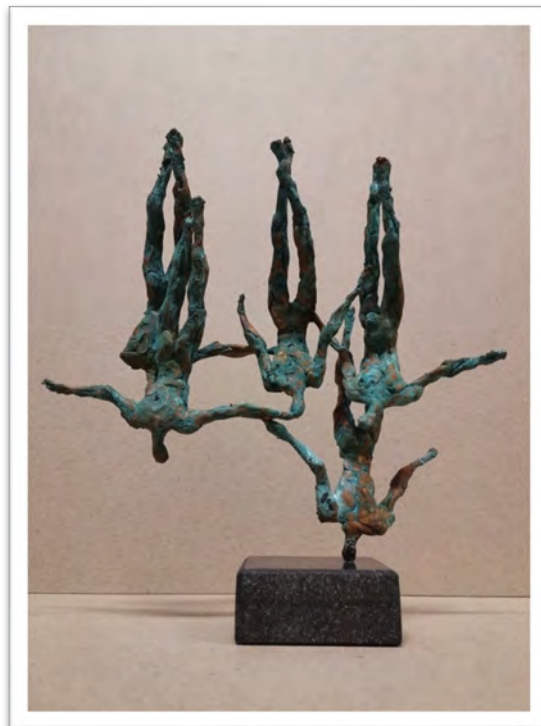
**Рис. 133. М. В. Дронов. Битлз. 2022. Бронза. 13х34х14.  
Собственность автора.**



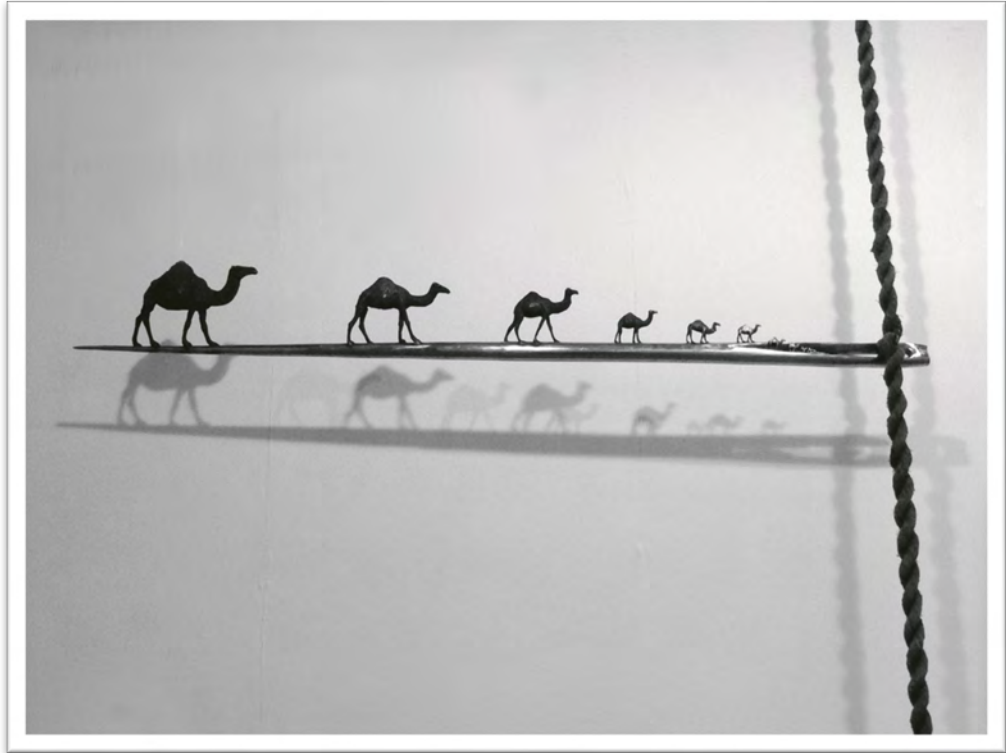
**Рис. 134. К. В. Бобылев. Snow Air. 2015. Бронза, латунь. 28х36х18.  
Собственность автора.**



**Рис. 135. Г. И. Красношлыков. Жатва. 2011. Бронза. Высота 110 см.  
Собственность автора.**



**Рис. 136. С. Д. Харазян. Полет. Бронза. 2019. Высота 20 см.  
Собственность автора.**

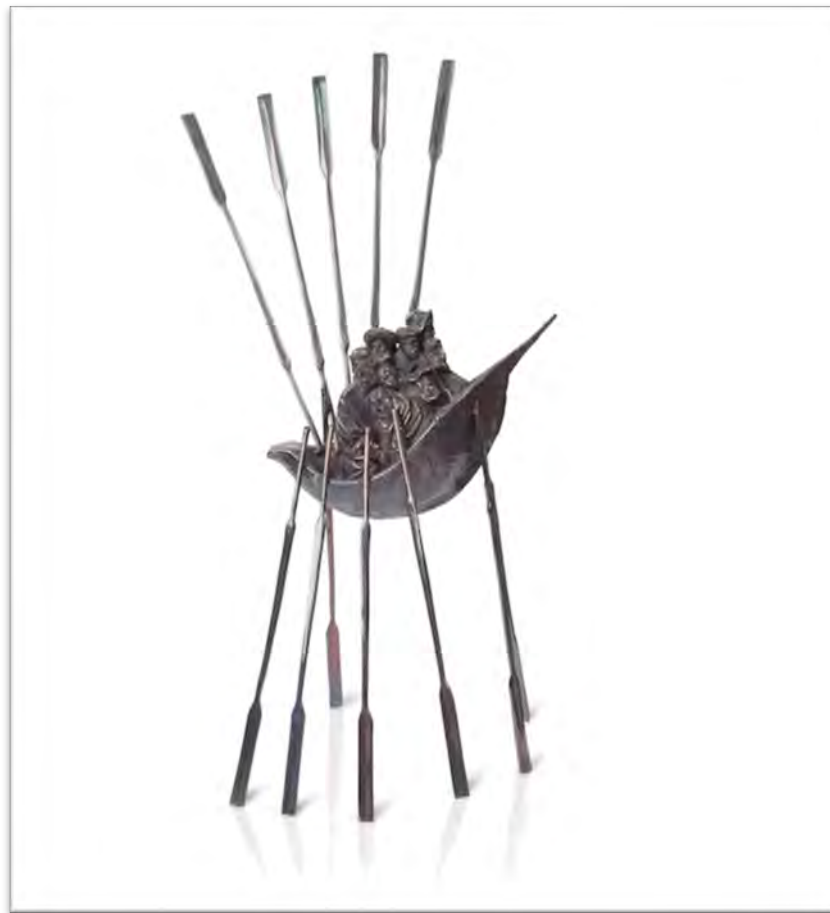


**Рис. 137. Д. Н. Тугаринов. В Царствие Небесное. 2014. Бронза, сталь.**  
Собственность автора.



**Рис. 138. З. Ф. Рзаев. Космонавт сознания (Поиск истины). 2011. Бронза.**  
Высота 110 см. Собственность автора.





**Рис. 139. В. И. Кириллов. Лодка. Апостолы. 2010. Бронза. 66x35x35.**  
Собственность автора.



**Рис. 140. В. И. Кириллов. К морю (команда). 2014. Бронза, камень.**  
170x65x30. Частная коллекция.

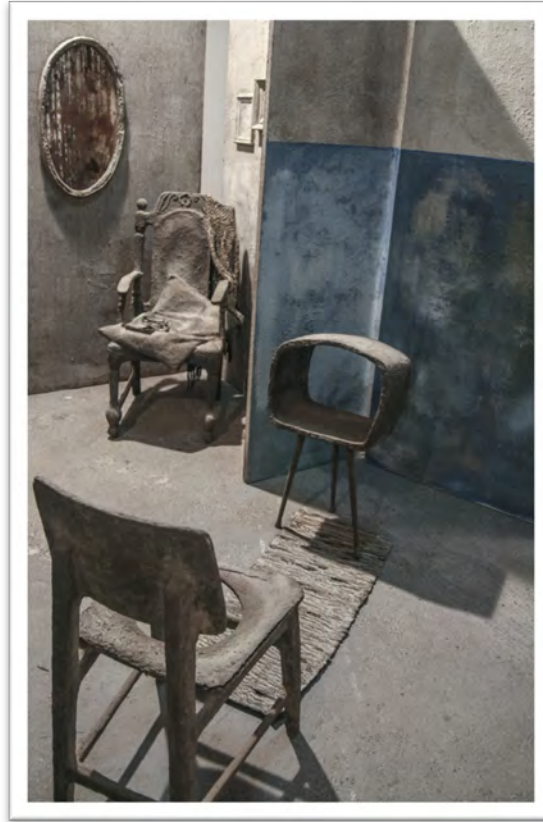
## 2.6 Фактура как средство художественной выразительности



**Рис. 141. Е. И. Казанская. Серия "Кружевной рынок". Девочка с кружевом. 1993. Бронза. 51x21x12. Частная коллекция.**



**Рис. 142. Е. И. Казанская. Серия "Кружевной рынок". Продавщица кружев. 1993. Шамот. 53x17x8. Частная коллекция.**



**Рис. 143. Ю. А. Сегаль. Лабиринт памяти 4. 2004-2008. Предметы в натуральную величину. Дерево, папье-маше, бетон. Экспозиция выставки «Потерянное и найденное». "Новая Галерея", г. Иерусалим (Израиль).**



**Рис. 144. Ю. А. Сегаль. Жизненный путь. 2020. Рельеф, бронза. Собственность автора.**



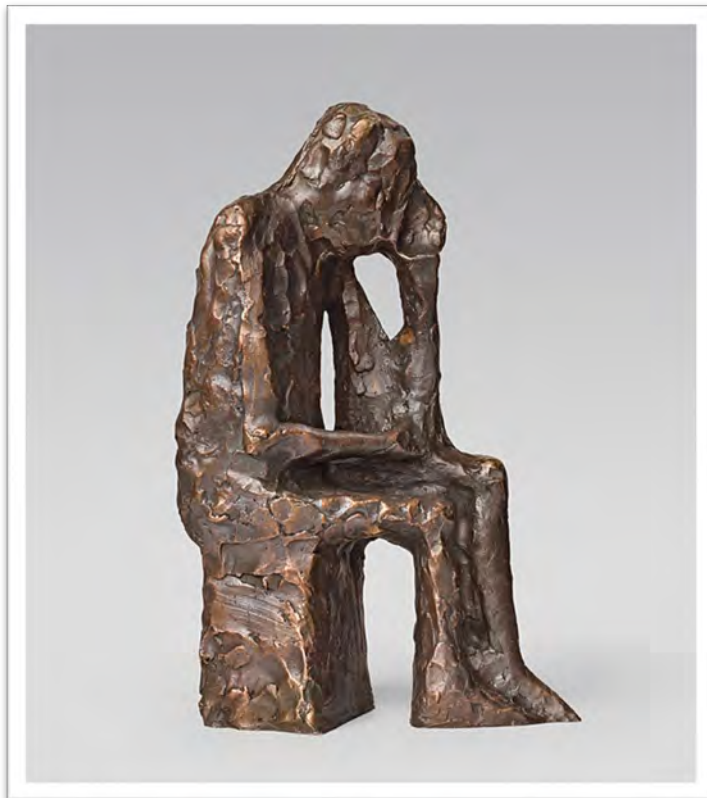
**Рис. 145. А. В. Связов. Праздник. 2012. Бронза. Собственность автора.**



**Рис. 146. А. В. Связов. Прикуривает. 2013. Бронза. Собственность автора.**



**Рис. 147. Е. С. Фертман. Старик (Воспоминание). 1995. Бронза. 15x10x27.**  
Собственность автора.



**Рис. 148. М. В. Дронов. Юноша. 2016. Бронза. 35x23x12.**  
Собственность автора.



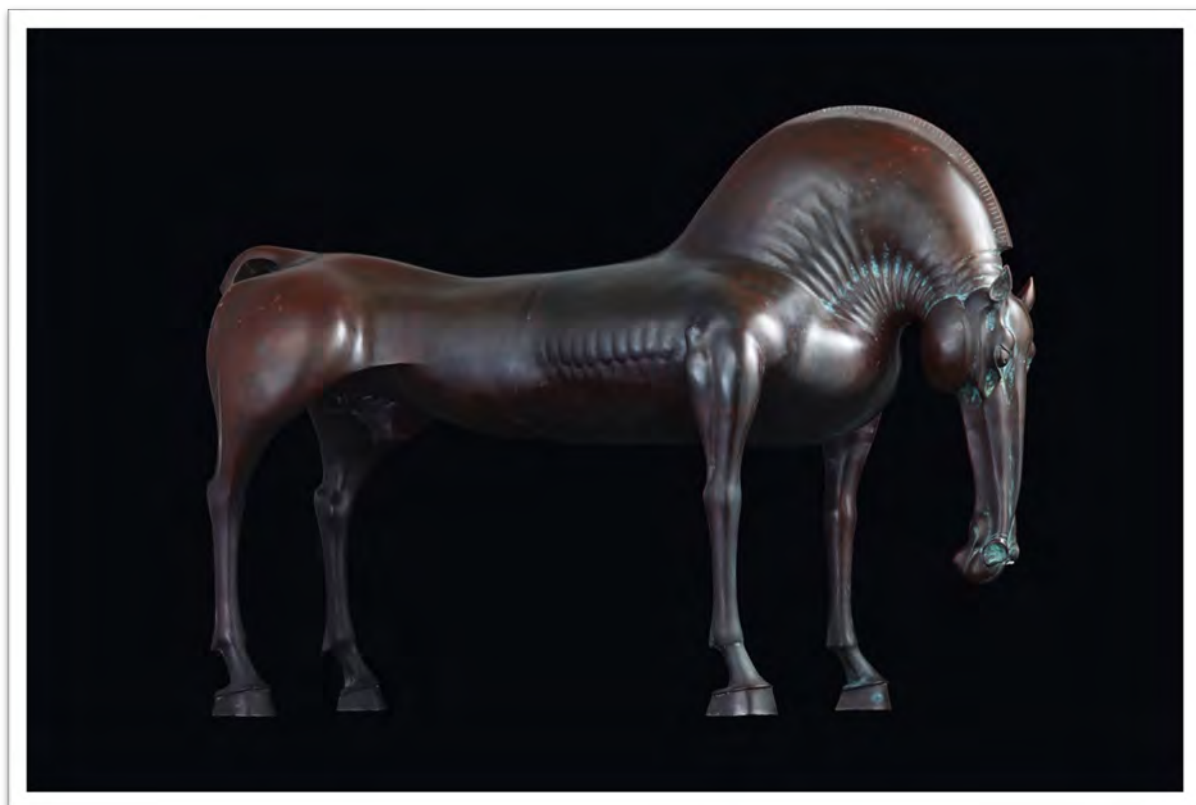
**Рис. 149. Н. А. Силис. Сварщики. 1990-е. Металл. 47x70x25.**  
Собственность семьи скульптора.



**Рис. 150. М. Л. Спивак. Мать и дочь. 2014. Мрамор, известняк, гранит.**  
35x50x25. Собственность автора.



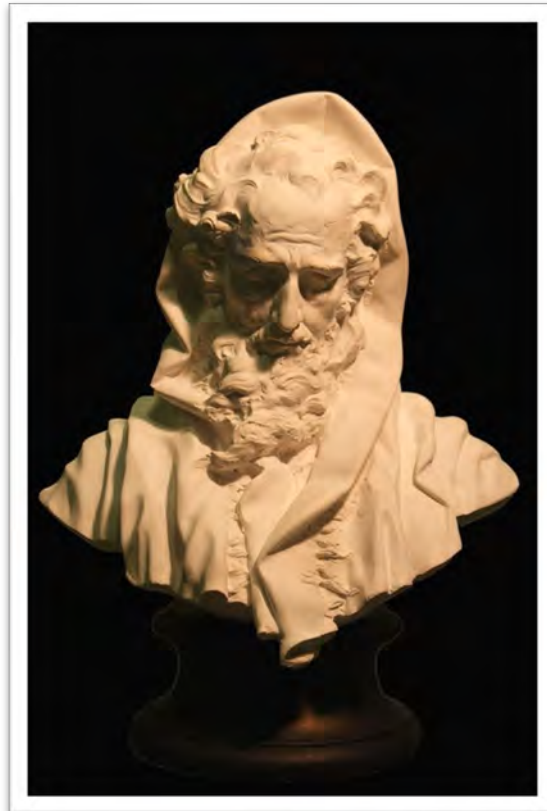
**Рис. 151. Д.Б. Намдаков. Конь Модэ. 2004. 45x110x35. Частная коллекция.**



**Рис. 152. Д. Б. Намдаков. Сэтэр. 2002. Бронза. 60x90x50.  
Частная коллекция.**



**Рис. 153. А. Е. Ткачук. Спас в силах. 2016. Бронза, дерево. 38x27x23.**  
Собственность автора.



**Рис. 154. В. И. Бродарский. Плач Иеремии. 2014. Гипс.**  
Собственность автора.

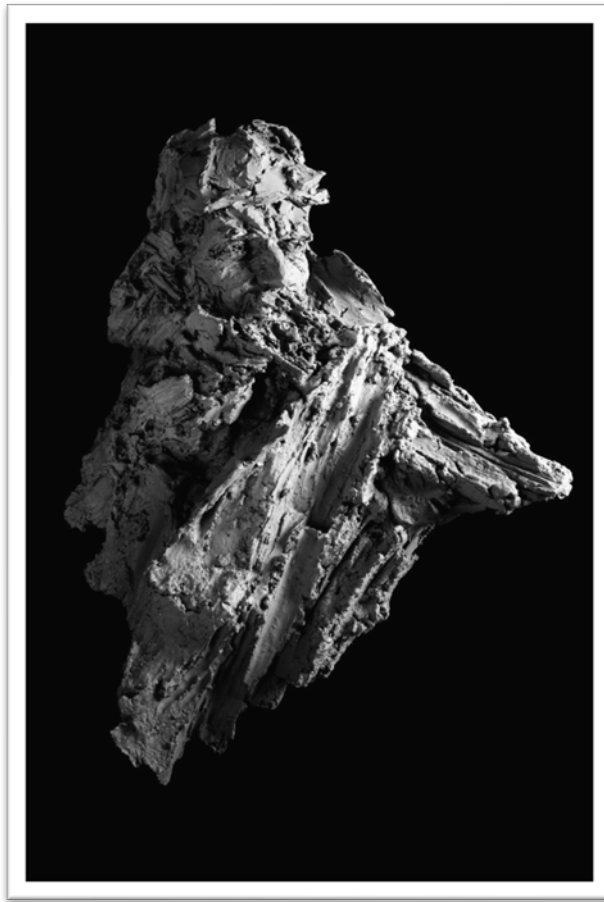




**Рис. 155. В. И. Бродарский. Каин. 2018. Гипс тонированный.**  
Собственность автора.



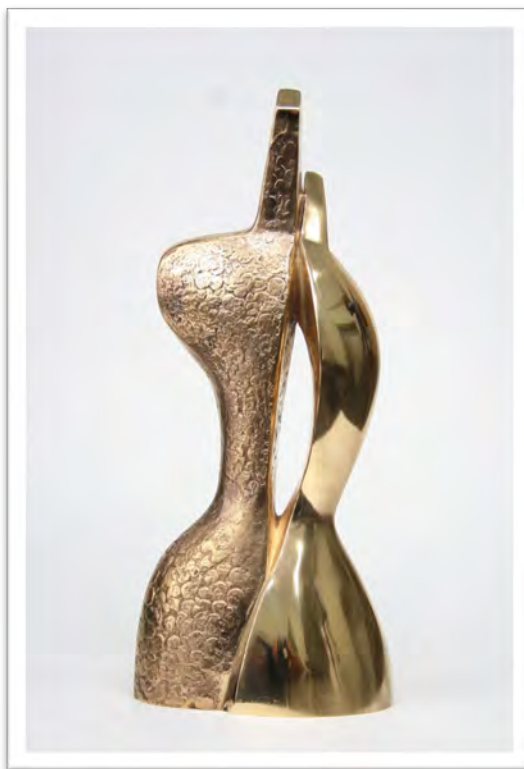
**Рис. 156. А. Г. Лужина. Серия "Полярные исследователи".**  
**Портрет И. Д. Папанина. 2020. Гипс, тонировка.**  
Российский государственный музей Арктики и Антарктики.



**Рис. 157. А. Г. Лужина. Серия "Полярные исследователи".  
Портрет Г. Я. Седова. 2020. Гипс, тонировка.  
Российский государственный музей Арктики и Антарктики.**



**Рис. 158. А. А. Викулов. Мужчина и женщина. Гипс. 2019. 32x11x9.  
Собственность автора.**



**Рис. 159. А. В. Тырышкин. Слияние. 2020. Бронза. 21х9х5.**  
Частная коллекция.



**Рис. 160. А. В. Балашов. Сон о рыбе. 2000. Бронза. 28х53х18.**  
Частная коллекция.



**Рис. 161. А. А. Миронов. Падение империи. 2013. Бронза, мрамор.  
113x45x45. Собственность автора.**



**Рис. 162. К. В. Бобылев. Дмитрий Никитович (Тугаринов). 2015.  
Бронза, дерево. 35x45x24.  
Собственность автора.**