

RU

Современная российская эмаль как феномен станково-декоративных искусств

Стеклова И. А., Полякова Т. А.

Аннотация. Цель настоящей статьи - установить подходы к идентификации российской эмали, выделить тенденции развития, которые обеспечили ей международный успех. Есть основания утверждать, что достижение цели будет содействовать как детализации, так и обобщению картины современного искусства, переживающего стресс глобального реформатирования. Научную новизну статьи представляет, во-первых, легитимация станково-декоративных искусств как автономного вида; во-вторых, раскрытие декоративной сущности эмали в амбивалентном стремлении к сохранению древнего языка и к стилистическому новаторству. В результате предпринятого исследования понимание этого феномена возводится к характерным качествам станково-декоративных искусств, которые объективно зависят от эстетики материалов и технологий изготовления и исторически нагружены стилеобразующими и смыслообразующими функциями.

EN

Modern Russian Enamel as a Phenomenon of Easel-Decorative Arts

Steklova I. A., Polyakova T. A.

Abstract. The article aims to determine approaches to the identification of Russian enamel, to highlight the development trends that have ensured its international success. It can be argued that achieving the aim will contribute to both specification and generalisation of the picture of modern art, which is under the stress of global reformatting. Scientific novelty of the article is represented, firstly, by legitimising easel-decorative arts as an autonomous type; secondly, by providing insight into the decorative essence of enamel in an ambivalent strive to preserve the ancient language and to foster stylistic innovation. As a result of the research, the understanding of this phenomenon is traced to the characteristic features of easel-decorative arts, which objectively depend on the aesthetics of materials and manufacturing technologies and are historically loaded with style-forming and meaning-making functions.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена высоким статусом отечественной эмали в рейтингах мирового искусства, а также интенсивностью творческого поиска мастеров, которые поддерживают этот статус [10]. Персональные и коллективные выставки их работ завоевывают на просторах России все большую популярность. Возможно, благодаря притягательной атмосфере «иронии, цитатности, контекстности, символизма, эклектичности» [30, с. 187], а может быть, и благодаря богатству визуальных контрастов между произведениями на любой вкус в старинных и инновационных техниках эмалирования – между загадочными финифтяными миниатюрами, монументальными полиптихами, кинетическими скульптурами, брутальными ассамбляжами и т.д. [9]. Согласно пронизательному выводу обозревателей А. Н. Огаркова и О. С. Субботиной, «ни вид, ни жанр этих произведений не поддаются идентификации, с уверенностью можно сказать одно: декоративная функция эмали... конвертирована в бесконечное интегральное уравнение современного искусства» [22, с. 273]. Приблизительно в таких метафорах пытливая компетентная критика проблематизирует развитие российской эмали, убеждая, что: во-первых, попытки ее идентифицировать естественны и неизбежны; во-вторых, единственным надежным навигатором идентификации служит декоративность; в-третьих, скопление множества свидетельств «возрожденного византийского мастерства» [Там же, с. 274] представляет современность – панораму художественных образов, которые резонируют с неисчислимыми проблемами наших дней.

Идентифицировать произведения новейшего эмальерного творчества – значит, рационализировать их чувственное восприятие иначе, руководствуясь самыми броскими целями, выбором наиболее экономных

путей и наименее шатких понятийных опор, переводить стихийное впечатление художественной оригинальности в дисциплинированное понимание конкретных особенностей. Например, в целях искусствоведа, занятого соотношением формально-композиционных, стилевых, образно-смысловых и пр. особенностей, требуется сориентировать восприятие в пространстве доминирующей познавательной традиции, найти компромиссное место между разными взглядами на причины и следствия появления новых форм, сгенерировать для родственных форм минималистичное название и оптимально развернутое определение.

Означенная цель предполагает решение следующих задач:

1) скорректировать схему субординации видов в классической иерархии искусств и зафиксировать точку соотнесения художественной оригинальности эмальерных произведений;

2) осмыслить сущность декоративности и принципиальные параметры декоративности эмали;

3) объяснить парадокс современности древнего искусства эмалирования.

Для решения задач целесообразно прибегнуть к проверенному опыту ряда методов: с одной стороны, формально-композиционного и художественно-стилистического, с другой – семантического и философско-культурологического.

Теоретическую базу статьи составили три группы исследований. Во-первых, это исследования пространственных искусств как эволюционирующей системы В. Р. Аронова, Г. Вёльфлина, В. Г. Власова, Н. В. Воронова, В. Ф. Ерошкина, М. С. Кагана, Г. С. Кнабе и пр. Во-вторых, это исследования декоративно-прикладных искусств, сегмента данной системы К. М. Кантора, В. Б. Кошаева, А. де Морана, А. Б. Салтыкова, А. А. Федорова-Давыдова, А. К. Чекалова и пр. В-третьих, это исследования художественной специфики эмали, балансирующей на «границе изобразительных и декоративно-прикладных искусств» [1, с. 20], Я. А. Александровой, Г. Н. Габриэль, Т. В. Горбуновой, Г. Н. Комеловой, И. Ю. Перфильевой. Особый интерес представляют статьи А. А. Гилодо, А. Шклярука, А. Карпуна, А. А. Конченкова, Л. Г. Крамаренко, М. Л. Терехович, Е. Н. Черняевой и др., посвященные переходу эмали в сферу самостоятельных станковых искусств с мощным концептуальным потенциалом.

Практическая значимость статьи обусловлена повсеместным интересом к эмали. В понимании художественной специфики настоящего и прогнозировании будущего эмали нуждаются не только теоретики, но и практики, особенно те, которые оказались в тени столичных процессов. Для прояснения приоритетов в развитии национальной культуры усилия авторских мастерских и художественно-просветительских кластеров имеют повышенную репрезентативность. Особенно это касается небольших мобильных структур, созданных в 1990-е гг. на чистом энтузиазме одиночек и полуполюгендарной памяти о цветущих промыслах. Среди них – гостеприимная мастерская Н. М. Вдовкина в ставропольском селе Побегайловка, центры А. А. Кариха в Ярославле и М. А. Селищева в Ростове Великом. Данная статья представляется гуманитарной поддержкой их подвижничества, посильным вкладом в совершенствование их деятельности.

Основная часть

Если в классической познавательной традиции пестрый поток изобразительного искусства укладывается без остатка в три вида, распределяясь между станковыми, монументальными и декоративно-прикладными множествами, а затем по жанрам, темам, материалам и т.д., то для идентификации сегодняшних произведений такого соотнесения недостаточно. Понимание их формально-композиционных, художественно-стилевых, образно-смысловых особенностей затрудняется тем, что меняются сами конфигурации видов, границы между ними, перипетии мутирования из одного вида в другой, требуя периодической констатации и переосмысления. Логично, если переосмысление в формате настоящей статьи будет отталкиваться от массива накопленных определений.

Нельзя не заметить, что благодаря удачному выбору титульных дефиниций ситуация с пониманием сущности станковых и монументальных искусств, маркированных первостепенными родовыми признаками, довольно устойчива. Специфика этих искусств определяется, как правило, парно, в системе противопоставлений, верифицируемых на том или ином уровне предметного анализа [11]. Так, А. А. Мелик-Пашаев рассматривает формально-композиционную свободу первых и зависимость от диктата окружающей среды вторых [20, с. 630], а Э. Пауэлл – разницу идейно-содержательной нагрузки, настаивая на концептуальных преимуществах станковых образов перед образами, которые необратимо «зафиксированы в системе архитектурного пространства» [31, р. 154]. Представления об эволюции станковых и монументальных произведений связываются, главным образом, с тенденцией декоративизации как «вторичного отвлеченно-символического» преобразования природы [28].

Согласно размышлениям В. Г. Власова, М. С. Кагана, А. А. Федорова-Давыдова и др., различные декоративные моменты подсвечивают все созданное в пространственных искусствах. Они становятся предметом дискуссий и при обсуждении сконцентрированных на природе классических картин и статуй, и сами по себе, без соотнесения с натурой, как показатели индивидуальной маэстрии художников, «самодовлеющего сочетания категорий зрительного опыта» [Там же]. Можно сказать, что количество декоративных моментов возрастает, когда означенные категории выясняют отношения между собой, а не с действительностью.

Понимание остальных искусств, автономных от станковых и монументальных видов, куда подвижней. Симптоматично, что, начиная с названий, оно нуждается сразу в двух дефинициях – в закреплении паритета художественных и утилитарных функций. Речь об искусствах, которые чаще всего называются декоративно-прикладными. Соответствующие произведения, согласно авторитетным словарям, обслуживают быт людей

и отвечают на их эстетические запросы [6]. Удовлетворение, казалось бы, элементарных нужд оборачивается деятельным украшением жизни и обретает смыслы художественного познания мира [29]. Смыслы закрепляются за вещами и делают их знаками, символами, аллегориями [13]. А поскольку нацеленность вещей на один и тот же быт предполагает их соучастие в стилевом синтезе, то происходит наложение, смешение, преумножение смыслов. Предметно-пространственная среда становится не только более комфортабельной и гармоничной, но и энциклопедически мудрой, подобно «увеличительному стеклу, через которое отображенные фрагменты начинают выступать как силовые сгустки» универсального целого [2, с. 53]. Обособленные нехудожественные вещи вытесняются взаимодействующими художественными вещами с красноречивыми послылами, обогащая «духовный облик человека» [25, с. 28] и общества. В. Р. Аронов, Н. В. Воронов, М. С. Каган, А. Б. Салтыков, А. К. Чекалов и др. приводят примеры благотворности удобной, эстетичной и содержательной среды как второй природы, «созданной по законам гармонии и красоты, по законам господствующих в обществе художественных вкусов» [8, с. 57].

Однако нельзя не учитывать, что представление о декоративно-прикладных искусствах, выработанное классиками отечественной гуманитарной науки, давно не покрывает реалий. Собственно, еще К. М. Кантор писал о вещах, которые «исключают потребительское отношение к себе и апеллируют к способности зрителя увидеть их поэтическую образность, эстетическую, культурную значимость» [14, с. 4]. Наблюдение за неуклонным нарастанием тенденций станковизации, национально-фольклорной и индивидуально-манерной стилизации позволило ему полвека назад переименовать означенные искусства в станково-прикладные [15].

Вместе с тем слово «прикладное» тоже последовательно отбрасывается. Его буквальный смысл выхолащивает то, что изящные ремесла превращаются в полноценные, внеутилитарные искусства. Можно сказать, что для их обозначения в активе дискурсов XXI в. остается лишь словосочетание «декоративные искусства». Так все чаще называют теперь неоднородный класс видов и подвидов творчества по формированию, оформлению, украшению предметно-пространственной среды.

Следует признать, что результатом декоративизации станковых и монументальных искусств и станковизации некоторых полезных искусств явились мутации видовых форм и соподчинений между ними, между ними и сакраментальными формами, наконец, перестройка всей иерархии искусств. Исследования перестройки еще не образовали стройной теории. Предсказуемой проблемой для настоящего рассуждения явилась понятийная аморфность декоративных искусств и одного из видов этого класса, которую, по аналогии с привилегированным в архитектуре и градостроительстве монументально-декоративным видом, допустимо называть станково-декоративным. Вопреки нечеткому семантическому объему, данный термин периодически употребляется. Например, для Л. Г. Крамаренко именно в практике станково-декоративных искусств проявляются стилегенные «отношения между мастером и материалом, формой и пустотой, плоскостью и объемом, пространством видимым и иллюзорным» [19, с. 51]. И именно от этого множества И. Ю. Перфильева считает целесообразным позиционировать «многоаспектность индивидуальных поисков и экспериментов» современной российской эмали [23, с. 586].

Таким образом, направление развития эмальерного творчества располагает к тому, чтобы рассматривать его продукцию в станковом сегменте обширного декоративного класса – среди станково-декоративных искусств, которые оттолкнулись от декоративно-прикладных искусств, но не пристали к «знатнейшим» [17, с. 119]. В академической иерархии они расположены гораздо ниже, отчасти из-за предубеждений к ценности декоративного. Признание их состоятельности в деле жизнестроительства интонируется не без снисходительности: вместо того, чтобы потрясать и перевоспитывать человечество, они служат полузабытому культу красоты, интерпретируя сюжеты «о внутреннем мире и эмоционально-психическом складе личности, обо всей той сфере, где история становится переживанием, и где формируются ранние импульсы общественного поведения» [16, с. 39].

Что такое «декоративность», «декоративный», «декоративно» известно всем, при том, что конкретное содержание дериватов корня «декор» остается в тени. В большинстве самостоятельных дискурсов оно скорее подразумевается, чем рационализируется, в расчете на подготовленное восприятие. То, что перечисленные категории используются без должной теоретической подводки и наглядной фактуры, стало чувствительной проблемой отечественного искусствознания. Например, В. Г. Власов настаивает на том, что нужно развести хотя бы три значения декоративности – производные от «декоративной функции, качеств декоративности, появляющихся в результате этой функции, и отдельного вида искусства, в котором декоративная функция является доминирующей» [7, с. 8]. В частности, главным проводником декоративности для В. Г. Власова является цвет [Там же, с. 45]. Для В. Ф. Ерошкина – ритмические отношения «частей и целого» [12, с. 97]. Для В. Б. Кошаева – комплекс «условности цвета и формы, характера линейного контура, выразительности пятна, эффектов стилизации» и т.д. [18, с. 7].

Вероятно, количество декоративности в воспроизведении природы, в разыгрывании предметных и беспредметных сюжетов пропорционально мере отдаления, отстранения, отвлечения от прямого видения и радикальности перестройки этого видения по произвольным авторским правилам – в упрощаемые или гипертрофируемые формально-композиционные, линейно-ритмические, светотональные, колористические и пр. отношения. Собственно, таким путем количество декоративности переходит в качество, которое усиливается всем тем, что ускоряет восприятие, связывает, сгущает, локализует художественный образ. То есть ударное количество неканонических декоративных качеств – это приращение не только таланта, но и абстрактного мышления авторов, посредничество самонадеянных интеллектов между действительностью и зрителем.

Итак, если язык любого искусства есть условность, то языки искусств, маркированных словом «декоративный», есть множество условностей декоративного качества. С одной стороны, они обусловлены материалами, имеющими первостепенную эстетическую, а иногда и сакральную ценность; с другой стороны, техниками и технологиями обработки материалов, наученными в ходе эмпирических апробаций эту ценность преумножать. В частности, А. де Моран представил историю этих языков в очерках обработки камня, дерева, металла, стекла, керамики, текстиля [21]. Если на уровне материалов языки расходятся, то на уровне отношения к действительности сближаются. Здесь их условность возрастает и переходит в фазу сверхусловности как освобождения от природы и подчинения средствам изобразительности.

По сравнению с видами, посвятившими себя конструированию оптических иллюзий, декоративные искусства находятся в гораздо большей зависимости от этих средств, от параметров материалов и технологий. Например, ответственность отдельного красочного мазка на живописном полотне несопоставима с ответственностью переливающегося стекловидного элемента на орнаментированной металлической поверхности. В свою очередь, этот элемент не появился бы там без тщательного соблюдения высокотемпературной технологии: прозрачные, полупрозрачные, непрозрачные массы расплавленного стекла обретают твердые очертания на поверхностях и в просветах узоров, потому что имеют одинаковый с металлом коэффициент теплового расширения. В Византии технологию проявления изображений посредством многоцветного нанесения жидкого стекла, раскаленного вместе с золотой опорой или оправой, называли «огненным письмом». Неотступный исторический бэкграунд – еще один параметр декоративной сущности эмали.

Старинные техники выемчатой эмали, перегородчатой эмали, эмали по рельефу, витражной эмали, эмали по литью, расписной эмали практически не меняются, как не меняются выражающие их суть физические и химические законы. Они сохраняются, потому что технологически модернизируются. Использование в традиционной цепочке операций «промышленных высокожгущихся эмалей (люфов, фемешей, матовых и титаносодержащих эмалей)... электрического муфеля с программным управлением и автоматикой температур» [24] и т.п. позволило эмальерам вырваться далеко вперед, выразить себя в крупных пространственных объектах, перейти к работе с нержавеющей сталью, чугуном, титаном, алюминием и даже пластиком.

Получается, что медленное архаическое умение продолжает эволюционировать, не отставая от других станково-декоративных искусств. Более того, оно доказывает перспективность своего подневольного и свободного исторического языка в новых форматах: миниатюрных, станковых, интерьерных, экстерьерных, ландшафтных и т.д.

Тысячелетнее взаимодействие с драгоценными камнями и металлами в украшении церковной и мирской жизни возвысило эмаль, освободило от рутинной полезности и одарило волей к выражению смыслов времени. Мистические обоснования для этого придумали еще византийцы, рассудившие, что «смальта и металл, прежде чем стать изображением, должны были пройти очистительное действие огня» [27, с. 102]. Начиная с трактатов “Imagines” Филостратоса, «Список различных искусств» бенедиктинца Теофила, «Легенда из хронографа византийского» Дорофея Монеувасийского [1, с. 143], обнаруживается тяготение эмали к актуальной религиозно-символической, элитарно-символической, корпоративно-символической и пр. риторике, стиль которой на протяжении последних десятилетий становится все более емким [26]. Как пишет заслуженный художник России Н. М. Вдовкин, «лаконичное выражение смысла, его знаковость и образное наполнение порою значительно превышает его изобразительную конкретность. Чрезмерное увлечение иллюстративностью, повествовательностью, литературностью вредит искусству вообще, а особенно это неуместно в эмали» [3].

То, что развитие эмали и станково-декоративных искусств в целом прослеживается в динамике стиля, не вызывает вопросов. Вопросы возникают к самим свойствам стиля на фоне общехудожественных, общекультурных процессов. Наиболее убедительно ответил на них Г. Вельфлин. По его версии, искусства означенного ряда обладают повышенной стилистической чуткостью и первыми реагируют на запросы зрителей, в познание которых встроены «декоративные схемы» [4, с. 279]. То есть именно в этих искусствах накапливается избыток стилеобразующей энергии, «чувство формы находит себе свободное и непосредственное разрешение, и отсюда начинается обновление» [5, с. 143]. Если согласиться с этим, то побочным благоприобретением декоративных художеств, направленных к эмоциям и мыслям зрителей по усеченным авторским траекториям, надо считать функцию конструирования стилей, стилевого экспериментаторства, испытательного полигона стилеобразования. Иначе, истоки больших стилей следует отыскивать в произведениях, предлагающих индивидуальный опыт абстрагирования от действительности, готовые понятийные схемы.

Стиль – дежурная, временно мобилизованная коммуникация между произведением и зрителем, переставляющая актуальные акценты миропонимания. Со стороны произведений это выражение общих структурных принципов разных художественных языков. Со стороны зрителей – распознаваемый, нередко шокирующий раздражитель восприятия, обязанный переродиться вновь и вновь, чтобы быть эффективным, то есть содействовать прорыву произведений сквозь толщу предрассудков в суверенный мир личности.

Эволюция станковой эмали доказывает, что преданность банальной красоте не мешает поискам очередного прорывного стиля, адекватного острому переживанию настоящего и неизбежного прошлого. Можно сказать, что стиль эмали перекладывает историю в современность, и наоборот. При этом требования к материалам и технико-технологическим регламентам работают и как сдерживающие, и как мотивирующие факторы. С одной стороны, испытательный полигон стилеобразования ограничен и перегороджен. С другой стороны, именно такие трудности повышают градус творчества: чем больше препятствий, тем изобретательнее их преодоление, обход, упразднение.

Заключение

Тактика российских художников показывает, что станковой эмали не надо подражать ни природным са-моцветам, ни реалистической живописи. Ей достаточно оставаться собой, феноменом станково-декоративных искусств, и следовать тем тенденциям, которые сделали ее явлением мирового масштаба. Это значит, что надо по-прежнему развивать декоративную выразительность языка, чья сверхусловность не препятствует, а способствует увеличению содержательной емкости стиля, продолжать эксперименты со стилем, который связывает историю и современность.

В ходе настоящего исследования были сделаны выводы, сформулированные в следующих тезисах.

1. Если идентификация художественных произведений подразумевает их соотнесение в системе большего, то разнообразные произведения российской эмали последней четверти XX – начала XXI в. являются результатом общей станковизации декоративно-прикладных искусств. Есть основания причислять их к виду станково-декоративных искусств, принадлежащему, в свою очередь, к классу декоративных искусств, где декоративные моменты выступают не бонусным, а сущностным качеством.

2. Принципиальным параметром декоративной сущности станковой эмали, как и всего вида станково-декоративных искусств, является повышенная условность – сверхусловность – художественного языка, заданная когда-то объективными свойствами материалов, техник и технологий обработки материалов. Возможности репрезентации тех или иных предметов на сверхусловном языке эмали предопределяются максимальной творческой свободой и ограничиваются физическими свойствами стекла и его фиксации.

3. То, что древнее эмальерное искусство в очередной раз стало модным, свидетельствует о его природной склонности к экспериментальному стилеобразованию как выражению главных трендов эпохи. Экспериментаторство с исторически укорененным стилем, улавливающим эстетические, философские, идеологические тренды современности, позволило российской эмали приблизиться к самосознанию мира XXI в. с его метаниями между прошлым и будущим.

Источники | References

1. Александрова Я. А. Станковая эмаль Ленинграда - Санкт-Петербурга второй половины XX - начала XXI в.: истоки и эволюция: дисс. ... к. иск. СПб., 2019. 368 с.
2. Аронов В. Р. Карл Кантор - художественный критик. От материальной культуры к произведениям искусства // Вопросы философии. 2012. № 12. С. 52-54.
3. Вдовкин Н. М. Горячая эмаль и ее применение в творчестве художников [Электронный ресурс]. URL: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=212&year=2008&number=1> (дата обращения: 10.08.2021).
4. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Юрайт, 2018. 296 с.
5. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
6. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10-ти т. СПб.: Азбука-Классика. 2005. Т. 3. 752 с.
7. Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. СПб.: СПбГУ, 2012. 156 с.
8. Воронов Н. В. Искусство предметного мира. М.: Знание, 1977. 58 с.
9. Габриэль Г. Н. Старый материал - новые формы // Декоративное искусство СССР. 1988. № 4 (365). С. 20-22.
10. Гилодо А., Шклярчук А., Карпун А. Факультет ненужных вещей. Орден Эмальеров // Декоративное искусство СССР. 1989. № 11 (384). С. 17-20.
11. Ермолаева Л. П. Декоративная живопись. М.: Гном и Д, 2003. 120 с.
12. Ерощкин В. Ф. К вопросу о декоративности в произведениях изобразительного искусства // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 3 (34): в 2-х ч. Ч. 2. С. 97-98.
13. Каган М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории. Л.: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
14. Кантор К. М. Людмила и Дмитрий Шушкановы. М.: Советский художник, 1981. 196 с.
15. Кантор К. М. Споры и художественная практика // Декоративное искусство СССР. 1970. № 10. С. 1-5.
16. Кнабе Г. С. Язык бытовых вещей // Декоративное искусство СССР. 1985. № 1. С. 39-43.
17. Конченков А. А. Место художественной эмали в морфологии искусств // Инновации в социокультурном пространстве: материалы VIII международной научно-практической конференции (г. Благовещенск, 19 февраля 2015 года). Благовещенск: Амурский государственный университет, 2015. С. 118-120.
18. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. М.: Владос, 2006. 128 с.
19. Крамаренко Л. Г. Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дисс. ... д. иск. М., 2005. 53 с.
20. Мелик-Пашаев А. А. Современный словарь - справочник по искусству. М.: Олимп, 1999. 816 с.
21. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. М.: В. Шевчук, 2011. 643 с.
22. Огарков А. Н., Субботина О. С. Что отражается в зеркале мира? Обзор выставки горячей эмали // Месмахеровские чтения - 2018: материалы Международной научно-практической конференции (г. Санкт-Петербург, 21-22 марта 2018 г.) / науч. ред. А. О. Котломанов. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 267-274.

23. Перфильева И. Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. 2020. № 10 (4). С. 586-608.
24. Петренко Д. И., Штайн К. Э. Николай Михайлович Вдовкин [Электронный ресурс] / Российская академия художеств. URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51464 (дата обращения: 04.08.2021).
25. Салтыков А. Б. О художественном вкусе в быту. М.: Искусство, 1959. 30 с.
26. Терехович М. Л. Советско-венгерский семинар // Декоративное искусство СССР. 1983. № 9 (310). С. 38-40.
27. Тяжелов В. Н., Сопоцинский О. И. Искусство средних веков. М.: Искусство, 1975. 368 с.
28. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма [Электронный ресурс]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=570657> (дата обращения: 04.08.2021).
29. Чекалов А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. 68 с.
30. Черняева Е. Н. Всероссийская художественная выставка «Эмаль России» в контексте основных направлений развития станковой эмали // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 1. С. 180-187.
31. Powell A. Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior // Oxford Art Journal. 2010. Vol. 33. Issue 2. P. 143-166.

Информация об авторах | Author information



Стеклова Ирина Алексеевна¹, д. иск., доц.
Полякова Тамара Александровна²

^{1,2} Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова



Steklova Irina Alekseevna¹, Dr
Polyakova Tamara Alexandrovna²

^{1,2} Lomonosov Moscow State University

¹ i_steklo60@mail.ru, ² polyart7@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 25.03.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

Ключевые слова (keywords): станковая эмаль; станково-декоративные искусства; декоративность; стилеобразование; easel enamel; easel-decorative arts; decorativeness; style formation.