

Александрова Яна Александровна

ТВОРЧЕСТВО А. И. БАГАУТДИНОВА: ИСТОКИ И НОВАТОРСТВО

В данной статье прослеживается эволюция творчества одного из ярких представителей Петербургской школы станковой эмали XX-XXI вв. А. И. Багаутдинова с 1990-х по 2010 г., начиная от студенческих работ и заканчивая композициями, в которых уже прочитывается остро-индивидуальный стиль художника. Итоговые выводы статьи связаны с выявлением особенностей индивидуального стиля художника, сформировавшихся под влиянием "мухинской школы", в основе которой - синтез, взаимовлияние различных видов искусств.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/1/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 1(75) С. 16-20. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ROLE OF THE SENATOR VANDENBERG'S RESOLUTION IN CREATION OF THE NORTH ATLANTIC TREATY ORGANIZATION

Airiyan Radmila Sergeevna, Ph. D. in History
Southern Federal University in Rostov-on-Don
rsayriyan@sfedu.ru

This article analyzes resolution number 239, which was proposed by the Senator Vandenberg and enabled the United States to participate in regional security organizations outside the Americas despite the “farewell speech” by George Washington and “Monroe Doctrine”. The paper notes that the authority of Arthur Vandenberg, the Senator from the Republican Party, in many ways played a crucial role in the decision made by the US Senate. The conclusion is that without Vandenberg’s resolution Harry Truman and his administration would have had more difficulties with the issue of ratification of the Treaty on Establishment of the NATO by the Senate.

Key words and phrases: Vandenberg’s resolution; resolution number 239; The North Atlantic Alliance; “Cold War”; The USA Congress.

УДК 74

Искусствоведение

В данной статье прослеживается эволюция творчества одного из ярких представителей Петербургской школы станковой эмали XX-XXI вв. А. И. Багаутдинова с 1990-х по 2010 гг., начиная от студенческих работ и заканчивая композициями, в которых уже прочитывается остро-индивидуальный стиль художника. Итоговые выводы статьи связаны с выявлением особенностей индивидуального стиля художника, сформировавшихся под влиянием «мухинской школы», в основе которой – синтез, взаимовлияние различных видов искусств.

Ключевые слова и фразы: А. И. Багаутдинов; художественная эмаль; эмаль; петербургское искусство; современная эмаль.

Александрова Яна Александровна

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
cheburashca13@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО А. И. БАГАУТДИНОВА: ИСТОКИ И НОВАТОРСТВО

А. И. Багаутдинов – один из ярких представителей Санкт-Петербургской «школы» эмали, доцент кафедры художественной обработки металла Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица).

Анвар Ильгизович родился в Архангельске, но своим родным городом считает Калининград, так как он был постоянным местом жительства его семьи. Этот немецкий по духу город, с готической архитектурой Средневековья, музеями, памятниками, кенигсбергскими фортами, многовековой историей, сыграл важную роль в формировании художественного вкуса художника. Здесь впервые проявился его талант к рисованию, и поэтому после школы он поступает в Калининградское художественное училище, которое успешно оканчивает.

Для продолжения образования он едет в Ленинград (ныне Санкт-Петербург), который был и остается главным и авторитетным общероссийским центром художественной культуры.

Как вспоминает художник, считая живопись царицей искусств, он хотел поступить на отделение монументально-декоративной живописи, но судьба распорядилась иначе¹.

В северной столице начинающий художник знакомится с прекрасными образцами лиможских эмалей в Эрмитаже, а также с работами современных эмальеров на выставке «Ленинградская эмаль» в Летнем саду. Эти работы произвели на него чрезвычайно сильное впечатление своим празднично ярким сиянием, вызвав в его душе непреодолимое желание освоить эту технику, стоящую на грани ювелирного дела и живописи. Он решает поступить в ЛВХПУ им. Мухиной (сейчас СПГХПА им. А. Л. Штиглица), изначально зная, что там есть эмальерная мастерская.

Предваряя анализ творчества А. И. Багаутдинова, необходимо рассмотреть специфику обучения в эмальерной мастерской, во многом повлиявшей на формирование стиля художника.

Эмальерная мастерская в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, появившаяся в 1985 г. благодаря усилиям и энтузиазму Н. А. Яшманова, являлась единственным на то время местом в городе, где студентам и преподавателям предоставлялась уникальная возможность познакомиться с основами техники горячей эмали.

Первым и самым важным заданием в процессе обучения было выполнение копии лиможской расписной эмали XV-XVI вв. Подобное задание, по мнению Н. А. Яшманова, дает максимальный технологический и художественный опыт, позволяет понять основные выразительные возможности эмали и перенять опыт

¹ Интервью Я. А. Александровой с А. И. Багаутдиновым от 15 октября 2015 г.

предыдущих поколений мастеров-эмальеров¹. Далее студентам, занимающимся в мастерской, предоставлялась полная свобода творчества, что способствовало многочисленным экспериментам.

Эта система обучения, разработанная Н. А. Яшмановым, впоследствии легла в основу многих эмальерных мастерских как в Петербурге (курс эмали в СПГХПА на кафедре монументальной живописи под руководством С. Крылова и С. П. Пономаренко, курс эмали в СПбГУ под руководством И. В. Дьякова), так и в других городах (г. Иркутск – С. Андрейко).

Так как в мастерской одновременно обучались студенты и преподаватели с различных кафедр ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, в основном монументалисты и художники по металлу, они перенимали друг у друга самое лучшее для создания выразительного образа².

Художники по металлу совершенствовались в построении композиции, применяемой в монументальном искусстве, где с особой силой проявляется закон целостности, обобщения, упрощения; а студенты монументалисты осваивали различные приёмы художественной обработки металлов, выбирая ту или иную технику для воплощения своего художественного замысла.

Применение в работах этих двух составляющих дало возможность получать работы нового качества, несущие в себе черты новаторства, неповторимости решения темы, оригинальный авторский почерк.

Если рассматривать студенческие работы Анвара Ильгизовича, выполненные в технике эмали (1992, 1993 гг.), можно увидеть, как формируется (получает развитие) особый пластический язык художника – язык знаков и символов, выражающийся через декоративные яркие монументальные образы.

В этих работах художник ищет свой стиль, экспериментирует, поэтому создаёт совершенно непохожие произведения – «Геракл и Цербер» (1992 г.) и серию работ «Маска» (1992-1993 гг.).

В работе «Геракл и Цербер», обращаясь к сюжету из греческой мифологии, Анвар Ильгизович демонстрирует подход «монументалиста», так как создает «станковую картину» в технике горячей эмали, которая отличается четкостью построения композиции, декоративным решением пространства. В техническом плане автор сочетает следующие инварианты: приемы из лиможских расписных эмалей (фигура Цербера) и свободную эмалевую живопись (фон с декоративными элементами). Дополнительную графичность и выразительность композиции придает то, что работа не цельная, а состоит из девяти отдельных пластин, закрепленных на общей основе на небольшом расстоянии друг от друга. Подобный прием деления изображения на части можно встретить в монументальном искусстве (мозаика, витраж).

В серии работ «Маска» больше чувствуется подход «прикладника» – специалиста по художественной обработке металла (ХОМ). Семь слегка выпуклых горизонтальных пластин сцепляются колечками, образуя подвижное соединение, что говорит о решении, характерном для студента кафедры ХОМ, так как проявляется подход к созданию художественной эмали как к арт-объекту или ювелирной вещи. В этой серии работ, взяв за основу технику лиможской расписной эмали XV-XVII вв., автор создает современные произведения, в которых можно найти черты африканских масок и в то же время средневековой гравюры.

Позднее в своей дипломной работе «Новеллы Э. Т. А. Гофмана» (1993 г.) Анвар Ильгизович объединяет в себе два этих подхода: для выражения своих идей автор находит неожиданный ход – соединение рельефа (медальной пластики) с эмалью. Эмаль, выполненная в технике лиможских расписных эмалей, не покрывает всю плоскость изделия, а вставляется в виде отдельных эмалевых пластин, как драгоценный камень, в специально предназначенное для нее место, тем самым подчеркивая характер новелл Гофмана, где два мира – реальный и фантастичный – загадочно переплетаются. Как отмечает Татьяна Якоб, произведения Багаутдинова придерживаются главного принципа творчества Гофмана: каждый образ, созданный в воображении писателя, отражает его собственное «Я», показывает многогранность мастера (художника). С одной стороны, они пластически строгие и монументальные, как собор, с другой – праздничные и торжественные, как восточные сказки из «Тысячи и одной ночи» [11, S. 67].

Заслуживает внимания то, что для дипломной работы художник решает создать своеобразные «иллюстрации-плакетки» именно по мотивам новелл Э. Т. А. Гофмана, так как многие последующие произведения А. И. Багаутдинова можно охарактеризовать так же, как охарактеризовал творчество Э. Т. А. Гофмана В. Соловьев: «Существенный характер поэзии Гофмана... состоит в постоянной внутренней связи и взаимном проникновении фантастического и реального элементов, причем фантастические образы, несмотря на всю свою причудливость, являются не как привидения из иного, чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором действуют и страдают живые лица...» [3, с. 459].

К подобным произведениям можно отнести серию работ «Всадник», а также работы-рассуждения о смысле жизни и смерти – «Красное, белое, черное» и «Царь Орел, Царь Лев, Царь Смерть» 1994 г., где потустороннее и действительность сплетены между собой в единое целое.

В серии работ «Всадник» художник добивается ощущения искажения и трансформации реальности по своему произволу, и образ всадника на черном фоне, в котором присутствует нечто реальное и мистическое, может предстать перед нами то как таинственный путешественник, перемещающийся в пространстве времени Вселенной, то как далёкое мерцающее созвездие в темных глубинах космоса.

В композиции «Красное, белое, черное» присутствуют три сакральных цвета: белый – чистота, невинность появляющейся на свет новой жизни – рождение; красный – жизненная энергия, наполненность – жизнь; черный – пустота, потеря, страх, ужас – смерть.

¹ Интервью Я. А. Александровой с Н. А. Яшмановым от 10 декабря 2014 г.

² Интервью Я. А. Александровой с А. И. Багаутдиновым от 15 октября 2015 г.

Как из маленького зернышка вырастает могучее дерево, так и здесь художник показывает, как из маленькой песчинки появляется новая жизнь – новый человек, наполненный энергией, положительными и отрицательными эмоциями, который стремительно идет по жизни, совершая множество открытий, и, постепенно угасая, исчезает. И пустоту, которая остается после него, наполняют страх, ужас и боль, только усиливающиеся со временем.

Как это выражается пластически? Произведение состоит из трех частей. Каждая отдельная часть выглядит как острие ножа, расположенное острым концом вниз. Композиционно изображение на них построено так, что мы начинаем рассматривать первую часть снизу, с острия, постепенно двигаясь вверх, наблюдаем, как прорастает и развивается механизм новой жизни на фоне белого чистого листа. Центральная часть – красная, наоборот, построена так, что мы рассматриваем ее сверху вниз, приходя к острию – пустоте. И последняя часть – как зеркальное отражение первой, но в отличие от света и легкости она наполнена ужасом. Это ощущение создают контрастные, колючие изображения на черном фоне, в которых чувствуется крик боли. Все три части не являются цельными, они состоят из отдельных мелких частей, подвижно соединенных между собой, показывая зыбкость всего мироздания.

Другая композиция – «Царь Орел, Царь Лев, Царь Смерть», как и предыдущая, состоит из трёх частей. Изображая в каждой из них двуликих существ, автор говорит нам, что в человеке, в его жизни всегда присутствуют две составляющие – реальность и сверхъестественное; разум и душа, которые неразрывно связаны. Чтобы зрительно объединить три части композиции, А. И. Багаутдинов вставил их в одинаковые четырёхугольные многосоставные латунные рамки с элементами растительного, зооморфного и антропоморфного орнамента, что придало произведению большую декоративную выразительность.

Поиски и эксперименты раннего этапа творчества приводят к формированию индивидуального стиля художника, отличающегося гармоничным соединением в художественных образах реального и фантастического как двух сторон одного явления; декоративностью, богатством фактур, яркостью колорита, индивидуальной техникой. Эмаль в его работах не средство декорирования предметов практического назначения, а самоцель, способ самовыражения при помощи специфических технико-технологических приемов [9, с. 19].

Если дипломная работа была сделана так, что казалось, что это антикварная, средневековая вещь, выполненная в технике лиможских расписных эмалей, то в последующих произведениях автор начинает использоваться эмаль по-новому – вырабатывает свой индивидуальный технический стиль, который заключается в следующем: А. И. Багаутдинов создает рисунок сразу на поверхности металла, нанося эмаль разных цветов рядом без перегородок. Применяя прием граффито (процарапывание), а также совмещая металл с разнообразными фактурами, покрытый эмалью и непокрытый, художник привносит элемент графики в работу и усиливает живописное и декоративное звучание произведения.

В совершенстве овладев основами технологии, что мы видели на примере ранних работ, А. И. Багаутдинов стал свободен в экспериментах. В результате появляется серия коллажей «Игра в кубики» [8, с. 24]. Если в ранних работах художник размышлял о смысле, бренности жизни, то теперь он принимает мир таким, какой он есть, и с интересом его изучает. В коллаже, составляя композицию из нескольких одинаковых изображений, многократно повторяющихся в разной цветовой гамме и в разных поворотах, А. И. Багаутдинов исследует выразительные возможности художественной эмали, таким образом, создавая своеобразную систему для себя, которая является загадкой для зрителя.

Инвариантами можно назвать: детскую игру-головоломку, заключающуюся в составлении из отдельных элементов цельного изображения или в поиске двух одинаковых изображений; эмаль – как стекловидную краску; медь – как основу для эмали; линию, цветное пятно – как основные элементы создания композиции. В рамках этого художник создает «нечто» современное, находит новые технологические приемы, которые в дальнейших работах выступают уже как инвариант, способствующий дальнейшей эволюции не только его творчества, но и искусства эмали в целом.

Одним из самых выдающихся произведений художника, отличающихся оригинальностью мысли, является серия арт-объектов «Рыбы» (2002-2003 гг.), созданных совместно с Е. Борисовым и И. Суфуевым по заказу архитектурной фирмы «Сора», проводившей реконструкцию гостиницы «Прибалтийская». Идея заключалась в следующем: доминантой интерьера должны стать шесть установленных в холле аквариумов. Главный элемент оформления аквариумов – декоративная металлическая скульптура.

Авторами было найдено уникальное решение: емкость аквариумов разделяется стеклянной перегородкой на две части, одна из них заполняется водой с настоящими живыми рыбами, а во вторую помещается металлическая скульптура, изображающая мифическое морское существо. Декоративные скульптуры, покрытые эмалью, переливающейся и блестящей, как настоящая чешуя рыбы, в сочетании с живыми рыбками, водорослями и камушками создают ощущение ожившей легенды.

Если мы сравним скульптурные изображения с эмалью, сделанные в разные временные периоды западноевропейскими и китайскими мастерами, например «Фигуры львов» – XIII в. (Лимож) [6, с. 144], «Курильница в форме утки» – XV в. (Китай) [5, с. 78], «Слон с вазой» – XVIII в. (Китай) [Там же, с. 126], то увидим, что они самодостаточны и без эмали и являются утилитарными предметами или сохраняют их форму. В них эмаль является лишь средством дополнительного украшения металлической поверхности. Поэтому можно с уверенностью сказать, что А. И. Багаутдинов, сохраняя технологию выемчатой эмали, известной еще с V в. до н.э., раскрыл ее новые возможности: сделав, как требует технология, выемки, художник не заполняет цветом только отдельные ячейки, а заливает всю поверхность металла, добиваясь эффекта мерцания и глубины

пространства, подобно технике гильоше. Но следует отметить, что в данных работах за счет того, что рисунок на металле представляет собой не серию однообразных линий, а живой свободный композиционный орнамент, покрытый сочетанием различных оттенков эмали, мы видим новое современное решение.

Эти произведения – «новый шаг» в развитии искусства эмали, так как впервые эмаль служит не для декоративной отделки объемного объекта, а становится чем-то большим, тем, что является основой для воплощения художественного образа.

Это подтверждают слова автора, опубликованные в журнале «Мир Металла»: «...меня и моих коллег переполнял энтузиазм, сроки были очень сжатыми, но мы чувствовали, что создаем нечто новое и интересное. В процессе работы пришлось решать многочисленные технологические и художественные проблемы, импровизировать на ходу. В чем-то мы, наверное, допустили ошибки, но сумели создать нечто принципиально новое, и эта работа стала нашим “шедевром”: так в средневековой Европе называлось изделие, которым подмастерье отчитывался перед своим цехом, чтобы стать мастером» [1, с. 82-83].

В произведениях, созданных в 2014 г., резко меняется эмоциональное состояние работ от восторженно-любопытного к созерцательному. Меняется художественный язык: теперь он лаконичный, ясный, при этом предельно выразительный. Колорит из яркого, контрастного становится сдержанным и спокойным. Художник в основном использует прозрачную эмаль двух оттенков – нежно-голубую и ультрамарин. Графическую основу композиции создают не изображения, созданные с помощью эмалевых красок, а рисунок на металлической основе, выполненный методом травления, который просвечивает через слой прозрачной эмали. Несмотря на то, что большую поверхность может покрывать всего лишь один цвет эмали, благодаря выемчатой структуре металла создается игра цвета, света, полутонов.

В это время Анвар Ильгизович создаёт полисемантическую станковую эмаль «Стена». В этой композиции автор отразил свои философские размышления о пространстве и времени и их связи с развитием общества.

В своей работе художник показывает движение времени: словно невидимое течение безвозвратно уносит время, перемешивая прошлое и будущее, отличающиеся объемом научных знаний и техническими возможностями человека.

Автор добился этого эффекта с помощью композиции, составленной из двух плоскостей времени – прошлого и будущего, разделённых границей настоящего, и двух сюжетов – событий, которые наиболее ярко характеризуют тот или иной период времени: крепость со сторожевой башней, устремлённой к небу (прошлое), и взлетающий самолёт (будущее). Эмаль, состоящая из двух частей, разных по содержанию, смотрится как одно целое за счёт того, что цветовое решение всей композиции одинаково. Художник легко, широко покрывает поверхность неба, земли, воды прозрачной голубой, желтой и синей эмалью, оставляя небольшие участки непокрытыми, что придает произведению легкость и свежесть.

Для автора очень важно настоящее время, в котором он создает работы, воплощая в них свои мысли, чувства, знания, и является созидателем будущего. Поэтому название картины «Стена» не случайно, это результат глубокого размышления, ведь в его картине стена (вертикальная граница) и есть настоящее время.

Наиболее точно это произведение можно охарактеризовать изречением Аристотеля: «“Теперь” – это крайний предел прошедшего, за которым нет еще будущего, и предел будущего, за которым нет уже прошлого... “Теперь” – это граница. Оно и связывает прошлое и будущее, и разделяет их, но разделяет потенциально. Время и непрерывно через “теперь”, и разделяется “теперь”» [10, с. 108].

Отдельно следует отметить произведения, созданные по мотивам фантастической повести Уильяма Бекфорда «Ватек» (1787 г.).

Рассказ послужил толчком к созданию целой серии произведений, в которых эмалиер не иллюстрирует содержание повести, а выражает свои ощущения, впечатления от прочитанного, через образ «башни Ватека» показывает свое отношение к современному миру.

Образ башни как символа человеческих пороков прочно вошел в творчество Анвара Ильгизовича, он создает вариации «Башен Ватека» на протяжении всего творческого пути, каждый раз находя новые композиционные, колористические решения для того, чтобы наиболее ярко передать суть задуманного.

Одна из первых работ по мотивам повести – триптих «Башня Ватека» – показывает нам основные события, описанные У. Бекфордом: левая часть – строительство башни, что символизирует процветание жестокости, алчности, грубости и др. пороков на земле; правая часть – сжигание башни – кара богов; центральная часть – одиночество, вечные мучения как наказание за нарушение границ, предписанных человеку.

Важную роль в данном триптихе выполняет цвет – он несет основную смысловую и эмоциональную нагрузку. Красный – кровь, зло, жестокость и греховность, а также образ священного огня. Желтый – цвет одиночества, предательства, лжи – как символ Иуды.

Важно отметить, что в данной работе художнику удалось гармонично соединить две техники вместе, а именно технику масляной живописи, в которой выполнен фон трех частей, и технику горячей эмали. За счет совмещения разных фактур (блестящей, подобной драгоценному камню, и матовой), плоскости и объема Анвару Ильгизовичу удается передать ощущение присутствия «внеземных сил», которые следят за поступками человека и решают его судьбу.

В серии работ «Башня» (2009-2010 гг.) подобно тому, как У. Бекфорд соединяет «готический» роман с восточной сказкой [4, с. 32-38], А. И. Багаутдинов соединяет образ средневекового замка с восточным орнаментом, колоритом. В этих вариантах «Башни» автору удивительным образом удается создать то жуткое ощущение, которое присутствует в романе. Этому художник добивается с помощью своеобразной рамы с выпуклыми полусферами, которые воспринимаются как горящие сердца людей, обреченных на вечные мучения в подземном царстве Иблиса, или глаза немых одноглазых негрятенок, являющихся образами демонических сил.

«Арка» – как знаковый образ того, что такие человеческие качества, как безграничная власть над людьми, алчность, жестокость, несдержанность страсти, в настоящее время чествуются, как ранее чествовали войско победителя, проходившего через триумфальную арку.

В работе «Башня» художник добился передачи одной из основных моралистических идей повести «Ватек» – человек, стремящийся познать то, что доступно лишь сверхъестественным существам, обречен на потерю самого дорогого из даров неба – надежды.

Таким образом, рассмотрев творческие работы А. И. Багаутдинова в технике горячей эмали, мы можем сказать, что художник стремится наиболее ярко и выразительно передать свою идею, при этом не боится меняться, экспериментировать, постоянно открывая новые открытия в технике горячей эмали, выводя ее на новый уровень развития. Анвар Ильгизович одним из первых использует технику эмали для создания декоративной скульптуры, где эмаль не просто украшает трехмерный объект, а является основным средством создания образа. Художник в своем творчестве стремится выявить новые выразительные возможности эмали, особенно прозрачной, так как она позволяет использовать в построении композиции не только цвет эмали, но и сам металл, его цвет, фактуру, которые в сочетании со стекловидной краской придают изображению большую глубину и выразительность.

А. И. Багаутдинов, как выпускник кафедры металла, ученик мастерской эмали, организованной Н. А. Яшмановым в ЛВХПУ им. Мухиной (сейчас СПГХПА им. А. Л. Штиглица), продолжает развивать идеи, заложенные основателем мастерской. Его работы отличаются острой индивидуальностью, содержательностью, особым пониманием роли металла в создании композиции. Для него это не просто «лист», который можно покрыть эмалью, это материал, позволяющий получить многообразие фактур, эффектов, дающий возможность создать объемное произведение – скульптуру или рельеф. Сочетая различные виды обработки поверхности (литье, дифовка, травление, чеканка, гравировка совместно с эмалированием), автор добивается гармоничного звучания, предельной выразительности задуманной композиции, в которой эмаль является основным средством воплощения художественного образа. Создав такие произведения, как серия арт-объектов для гостиницы «Прибалтийская», художник выявил новые выразительные возможности эмали на объеме, что является важным шагом в развитии станковой эмали в сфере объемно-пространственного конструирования.

Если художник не выходит на объем, создает «станковую» картину, то уделяет внимание не только самому изображению, отличающемуся оригинальностью построения композиции и индивидуальной техникой исполнения, заключающейся в предпочтении работы с прозрачными эмалями по фактурной поверхности, но и оформлению работы. Отказываясь от традиционных рам для картин, Анвар Ильгизович для каждой композиции создает индивидуальное обрамление, которое, являясь частью образа, усиливает его эмоциональное звучание (например, «Царь Орел, Царь Лев, Царь Смерть», «Башня»). Творческие поиски А. И. Багаутдинова выразительных возможностей прозрачных ювелирных эмалей в станковых композициях значительно расширяют диапазон приемов взаимодействия металла с эмалью, тем самым способствуя эволюции данного вида искусства.

Список литературы

1. Багаутдинов А. И. Подводная фантазия // Мир Металла. 2008. № 4/5 (32). С. 80-83.
2. Бреполь Э. Художественное эмалирование / пер. с нем. И. В. Кузнецовой; ред. Л. З. Засухина. Л.: Машиностроение, 1986. 56 с.
3. Золотой горшок: сказка из новых времен / соч. Гофмана; перевод и предисл. В. Соловьева // Огонек. 1880. № 24. С. 459-462.
4. Напцок Б. Р. Синтез ориентализма и «готической» традиции в сказке У. Бекфорда «Ватек» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2010. № 1. С. 32-38.
5. Неглинская М. А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М.: Любимая книга, 2006. 168 с.
6. Некрасова Е. Н. Лазурь и золото Лиможа. Эмали XII-XIV вв. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. 190 с.
7. Раппе Т. В., Булкина Л. С. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 342 с.
8. Современное эмальерное искусство. СПб.: Мир Металла, 2009. 138 с.
9. Суворова Т. Анвар Багаутдинов // Квадрат. 1997. № 2.
10. Чанышев А. Н. Аристотель. Изд-е 2-е, доп. М.: Мысль, 1987. 221 с.
11. Jakob T. Hoffmannsche Inspirationen in der Welt Anwar Bagautdinows // Wostok. 2002. № 2.

I. BAGAUTDINOV'S CREATIVITY: SOURCES AND INNOVATION

Aleksandrova Yana Aleksandrovna
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
cheburashca13@yandex.ru

This article traces evolution of creativity of one of the brilliant representatives of Saint Petersburg school of easel enamel of the XX-XXI centuries A. I. Bagautdinov from the 1990s to the 2010s, from student works and ending with compositions, in which one can already trace a sharply personal style of the artist. The final conclusions of the paper are related to identification of features of the artist's individual style formed under the influence of "Mukhina's school" that is based on synthesis, interaction of different kinds of art.

Key words and phrases: A. I. Bagautdinov; art enamel; enamel; Saint Petersburg art; modern enamel.