

*Е. А. Иванюк*

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

## СТИЛЬ ЛЕПКИ СКУЛЬПТОРА М. К. АНИКУШИНА В РАБОТАХ ЕГО УЧЕНИКОВ

*Автор проанализировал творчество некоторых художников, прошедших обучение в мастерской М. К. Аникушина. В статье приводятся выводы о том, какие принципы создания скульптуры они используют в своих работах и как они интерпретируются в современном искусстве.*

**Ключевые слова:** скульптура, М. К. Аникушин, принципы построения формы, сложный силуэт.

*Е. Ivanyuk*

### **Sculptor M. K. Anikushin's Modeling Style in the Works of his Students**

*The work of some artists trained in the workshop of M. K. Anikushin has been analyzed. The article presents the conclusions concerning the principles of creating sculptures they use in their work and how they are interpreted in contemporary art.*

**Keywords:** sculpture, M. A. Anikushin, principles of building forms, complex silhouette.

Скульптура, казалось бы, является самым простым из всех видов искусства, поскольку воспроизводит действительность трехмерно, но в случае передачи натурального объема она лишается статуса искусства, превращаясь в ремесло — снятие слепков. Являясь трехмерным изображением, скульптура имеет свои средства выразительности, иногда скрытые от глаза простого наблюдателя и доступные лишь при доскональном изучении вопроса, что и возводит ее в ранг художественного произведения искусства. Существуют общие средства выразительности

скульптуры, которые понятны зрителю и их можно описать: абрис, размер, поза фигуры, жест, ракурс, целостность, физическая конструкция — каркас, силуэт, ритм различных элементов, фактура [2, с. 221–273.]. Параметров немало, каждый художник пользуется различным набором этих средств для создания скульптурного произведения. Существуют определенные законы построения скульптуры, которые в основном отражают параметры взаимодействия объема и окружающего его пространства. Данной проблеме посвящена книга Н. И. Поляковой

«Скульптура и пространство» [3]. Там же рассматриваются принципы внутреннего построения объема скульптуры.

Всю пластику можно разделить на два больших вида — монументальная и станковая. Монументальная существует в неразрывном симбиозе с архитектурными ансамблями, с городской средой. Отдельного внимания заслуживает проблема взаимодействия скульптуры и городского пространства, рассмотренная в книге В. С. Турчина «Монументы и города» [4].

У каждого мастера существует свой набор приемов построения формы, для того чтобы достичь художественной выразительности воплощаемого образа. Рассматривая творчество ленинградского скульптора Михаила Константиновича Аникушина (1917–1997), которое включает в себя как станковые, так и монументальные произведения, можно выделить основные принципы и приемы работы с трехмерным изображением, характерные для обоих этих видов пластики. В данной статье мы коснемся только двух — принципа подчеркнутых переходов построения формы и сложного силуэта. Интересным представляется то, как ученики М. К. Аникушина, косвенно или напрямую, также используют эти принципы в своем творчестве, создавая современные произведения искусства.

При этом важно проанализировать не только композицию и общее строение скульптуры, образ или поверхность пластики, но и то, как скульптор располагает объемы в пространстве и выстраивает массу внутри. Именно это влияет на общий вид скульптуры и определяет ее образ и степень художественной выразительности. Некоторые скульптурные формы составляют целостный нерасчлененный объем. У них мягкая моделировка переходов одних плоскостей в другие. Глазу зрителя не предоставляется возможность понять структуру созданных произведений. Примером таких работ в истории искусства могут служить древне-

египетские и некоторые древнегреческие скульптуры, классические образцы, работы Аристиды Майоля (1861–1944) и Александра Терентьевича Матвеева (1878–1960). Мастера, создававшие их, стремятся к обобщению внутренних форм, к плавности переходов одного объема в другой. Аникушин, наоборот, «заостряет» переходы одних объемов в другие. Если рассматривать его произведения вблизи, то очевиден момент стыка плоскостей. Глаз зрителя его легко улавливает: например, вставление дельтовидной мышцы в общий объем предплечья или выявление грудных мышц, присоединение икроножной мышцы к кости голени и др. Это особенно заметно в поздних работах скульптора — таких как памятник «Героическим защитникам Ленинграда в годы Отечественной войны. 1941–1945» или в его этюдах. Тот же принцип используется и в портретах, и при лепке кистей рук. Работая с мелкими формами и их переходами внутри большой формы, скульптор выстраивает их четко, как бы нанизывая на единую внутреннюю ось. Это позволяет ему достичь динамики общей формы. Этот прием можно рассмотреть на примере памятника Н. К. Черкасову (бронза, 1974). Скульптор «заостряет» скулы и форму носа в портрете. Четко очерчен объем плеч. Плоскости их поверхностей выделены и резко соединяются с торсом. Выделены плоскости рук, заостренно решен объем голени, резко — свод стопы. При этом большие массы торса и ног активно контрастируют друг с другом, создавая сложный динамический поворот. Принцип подчеркнутых переходов построения формы ярко выражен в подготовительных в этюдах и эскизах, например, фигуры А. П. Чехова (гипс, 1961, 1962, 1966, 1968, 1972, 1979, 1980). Аникушин четко выделяет каждую часть формы, делая ее несколько рубленой, как бы разбивает общий объем на плоскости. Такой прием помогает не только выстроить форму, но и понять, что в ней требует акцентировки, а что можно нивели-

ровать. Выделение главного в форме — один из важнейших принципов работы скульптора, поскольку хорошая форма не может быть решена одинаково на всем своем протяжении — нужны некие точки, позволяющие глазу отдохнуть, и специально усиленные, на которых зритель должен заострить внимание.

Следующий важный принцип — сложность силуэта, который также скульптор использует в своих поздних работах. Он напрямую связан с первым, то есть с моделировкой объема. Выстраивая сложный объем внутри скульптурной массы, ваятель находит ей отклик и во внешнем проявлении. Простая и спокойная внутренняя форма чаще имеет лаконичный силуэт, а Аникушин насыщает его всевозможными деталями, например, развевающимися складками пальто на памятнике В. И. Ленину, штыками винтовок в «Героических защитниках Ленинграда». Силуэт усложняют ритмы движения ног его героев или легкая драпировка, или прихотливые повороты голов. Ряд самых значимых работ скульптора позволяет проследить то, что он стремился к навороченному силуэту: памятник А. С. Пушкину (1957; лаконичный силуэт) — памятник В. И. Ленину (1970; усложненный силуэт складками пальто, жестом рук и позой ног) — памятник Героическим защитникам Ленинграда (1975; затейливый силуэт, выраженный в групповой композиции ритмом рук и ног, атрибутов: винтовки, автоматы) — памятник «Слава Российскому флоту» (1996; навороченный силуэт за счет нарочито развевающейся драпировки, кораблика и ленты в руках женщины). Немалую роль в построении пластики играет материал. Аникушин использует бронзу, и все свои произведения мыслит именно в этом ключе. Техника литья позволяет создавать сложнейший силуэт, выставляя некоторые детали отдельно от общей массы, «отрывая» их от общего объема, и решать самые тонкие и мелкие детали, такие, например, как лента или штык

винтовки. Вычурный силуэт способствует созданию неповторимого динамического образа, который запоминается зрителями.

Студенты Академии художеств, учившиеся в мастерской Аникушина, имеют свой собственный стиль, не повторяя и не копируя стиль мастера. Но при этом каждый из них воспринял что-то из творческого метода М. К. Аникушина и успешно применяет это в своих работах. Однако не все выпускники — а их было около ста пятидесяти — продолжили заниматься творчеством.

Ярким и поэтичным скульптором был *Сергей Анатольевич Кубасов* (1945–2004). В его эскизе к проекту памятника Александру Невскому (пластилин, 1997) выражены сразу два принципа, рассматриваемые в этой статье. Фигуры коня и всадника выглядят как точеные благодаря подчеркнутому переходу построения форм. Но скульптор использует этот прием несколько мягче, особенно передавая формы коня — грациозного, стремительного животного. Его мощь как бы собрана в пучки объема и из них состоит цельная форма. Одна ее часть переходит в другую, великолепно передавая анатомическое строение. Мало того, что конь вздыбился и стоит лишь на двух ногах, он еще и пригнул голову, изогнув дугой шею. Остро решена и фигура всадника. Стройный и прямой, как свечка, всадник, восседающий на коне, в правой руке, сильно заведенной назад, держит меч. За спиной в сложном вихревом изломе развеивается плащ. Передние поверхности бедра и голени четко отделены от боковых, в торсе и в руках — несколько геометричное решение объема. В большей мере автор прибегает ко второму принципу — к усложненному силуэту. Скульптура выстроена на нюансах, которые с разных ракурсов воспринимаются по-разному. Наиболее хорошо читается абрис слева. Два этих принципа скульптор использовал в большинстве своих работ, выполненных в бронзе, например, «Партизанская слава» (медь, выколотка, 1975),

«В. Русанов» (гипс тонированный, 1977), «Бег» из серии «Пегасы» (бронза, 1998), «Ветер» (бронза, 1999), эскиз памятника К. С. Станиславскому (гипс тонированный, 2001). Работы С. А. Кубасова вдохновенны и поэтичны, они легки по объему, но в то же время структурны, благодаря использованию «принципов Аникушина». Кубасов мягче, чем учитель, моделирует форму, но все же стремится к конструктивному решению, часто используя тонкую форму, образующую сложный силуэт, добивается большего динамизма.

Еще один последователь М. К. Аникушина, который стал использовать принцип подчеркнутого перехода построения форм как один из ведущих в своем формообразовании, — это *Роберт Лотош*. На первый взгляд его работы не имеют ничего общего с произведениями Аникушина. Скульптор работает, как правило, в камне и дереве, иногда в керамике, в бронзе — гораздо реже. Рассмотрим несколько произведений: «Разговор» (мрамор, 1999), «Танец» (дерево, роспись, 2007), «Геракл» (гранит, 2011). Темы и материалы разные, но их объединяет один принцип — цельность и лаконичность. Они резко вырублены, и эта резкость усилена. Автор выделяет плоскости и использует принцип подчеркнутого перехода построения формы, при этом он нарушает пропорции, обобщает, отбрасывая второстепенные детали, не работающие на образ. На этом принципе построена его скульптура, благодаря ему, она развивается в пространстве. Конечно, Лотош использует принцип более грубо и прямолинейно, он не пытается завуалировать его реалистическими тенденциями; наоборот, выстраивая на нем свою пластику, мастер достигает большой степени условности и обобщения. Иногда принцип гипертрофирован настолько, что скульптура превращается в знак — «Готика» (дерево, роспись, 2011), «Вуаль» (дерево, роспись, металл, 2011), в упрощенную, почти абстрактную форму — «Джаз» (дерево,

роспись, 2011). Эти работы одного периода, выполненные в едином материале с применением росписи, показывают переосмысление художником самой сути скульптурной формы, игру с ней. Можно сказать, что скульптор приходит к примитивной, упрощенной пластике, стремится избавиться как от натурализма, так и от реализма в своем творчестве. Но его стиль начинался с академических реалистических произведений, например, это дипломная работа «Стройотрядовец» (гипс, 1982), «У реки» (бронза, 1985). Художник прошел среднюю, переходную стадию, выраженную в творениях из бронзы: «Признание» (1989), «Танец» (1993), «Дети» (1994) и, наконец, достиг апогея условности в таких композициях, как «Разговор» (дерево, роспись, 2012), «Семья» (дерево, роспись, 2013). Последние работы можно назвать скорее артефактами формы, нежели скульптурой.

Принцип сложного силуэта используют в своем творчестве и скульпторы П. О. Шевченко, Н. А. Карпова, Е. В. Завьялов. В творчестве *П. О. Шевченко* и Карповой — это один из основных принципов работы, он так же, как в случае с Лотошом, гипертрофирован. В ряде работ Шевченко силуэт проявляет самостоятельную сущность, являясь даже важнее формы, которая составляет саму основу скульптуры. Остановимся на двух его работах — «Воспоминание» (бронза, золочение, 1998) и памятник А. Нобелю (бронза, 1991), — выполненных в единой стилистике. Основой формы является тонкая ветвящаяся структура веток и листьев, переплетающихся в причудливый узор, с частыми прерывистыми линиями абриса. Такой силуэт можно скорее назвать рваным, чем сложным, что создает неповторимый эмоциональный строй произведениям, уводит зрителя в мир фантазий и сновидений.

В композициях *Н. А. Карповой* принцип сложного силуэта используется в подобном ключе. Это хорошо видно в произведениях «Реквием» (бронза, 2001) и «Крещение»

(бронза, гранит, 2004). Этот прием связан с манерой лепки Карповой — ее скульптурная форма выглядит «лохматой». Взволнованная трактовка поверхности перерастает в такой же беспокойный силуэт, с неровными, рваными краями. Но и сам абрис скульптуры стремится быть сложным, что видно в работах «Реквием» и в проекте памятника «Детям войны» (бронза, 2011). Карпова использует тонкие формы, выходящие за основную массу скульптуры, и они образуют причудливый ритм в линиях силуэта.

*Е. В. Завьялов* более традиционно применяет принцип сложного силуэта. В его работах он является главным при создании образа, но не доминирующим. Это характерно для скульптур «Анхетос» (гипс, 2007), «Ника» (бронза, 2008) и др. В произведениях скульптора воплощены традиционные формы — крылатые богини, пегасы, раненые быки, но в современной интерпретации. Скульптор стремится сделать свои произведения более утонченными, использует грациозную пластику и затейливый силуэт. Но творения этого художника несколько легковесны, в них нет сложного подтек-

ста или содержания, отчего они производят впечатление салонного искусства.

Итак, рассмотренные работы позволяют сделать вывод: ученики М. К. Аникушина восприняли принципы построения скульптуры мастера и успешно применяют их в своем творчестве. Но каждый художник интерпретировал эти принципы в своем творчестве и осмыслил их по-новому, в некоторых случаях сделал главенствующими. Работая с формой, скульпторы стремятся быть современными, новаторски реформируя ее. Выстраивают свои работы, опираясь не только на содержание и натуру, но больше — на внутренний авторский художественный образ. Недаром М. К. Аникушин любил повторять: «скульптура — это не рассказ, а показ» [1]. Так, на основании принципа подчеркнутых переходов построения формы Лотош создает совершенно новые скульптурные творения, образующие знаковые упрощенные пластические решения, а Шевченко и Карпова добиваются практически антискульптурного решения, используя принцип сложного силуэта, создают фантастические, эмоциональные работы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Интервью с И. Б. Корнеевым от 06. 2011 (из личного архива автора).
2. *Мозговая Е. Б.* Скульптура // Анализ и интерпретация художественного произведения искусства: Учеб. пособ. для вузов / Ред. Н. А. Яковлева. М.: Высшая школа, 2005. 551 с.
3. *Полякова Н. И.* Скульптура и пространство. М., 1982. 400 с.
4. *Турчин В. С.* Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982. 345 с.

## REFERENCES

1. Interv'ju s I. B. Korneevym ot 06. 2011 (iz lichnogo arhiva avtora).
2. *Mozgovaja E. B.* Skul'ptura // Analiz i interpretatsija hudozhestvennogo proizvedenija iskusstva: Uchebnoe posobie dlja vuzov / Red. N. A. Jkovleva. M.: Vysshaja shkola, 2005. 551 s.
3. *Poljakova N. I.* Skul'ptura i prostranstvo. M., 1982. 400 s.
4. *Turchin V. S.* Monumenty i goroda. Vzaimosvjaz' hudozhestvennyh form monumentov i gorodskoj sredy. M., 1982. 345 s.