УДК 748:7.02-033.52(476)«1969/20»

Эволюция формата декоративной композиции в белорусском стеклоделии 1960–2010-х гг.

Златкович Е. М.
Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье исследуется вопрос эволюции формата декоративной композиции как формы репрезентации художественной идеи в стекольной среде. Исследование фокусируется на этапах трансформации декоративной композиции. В период 1960–1980-х гг. – в форму интерьерного стекла, декоративного посудного ансамбля, декоративной скульптуры, на рубеже 1970–1980-х гг. – в стеклообъект, с конца 1980-х гг. – объемно-пространственную композицию, камерную и пространственную инсталляцию. Изменения формата репрезентации художественной идеи сопровождались изменениями в отборе выразительных средств материала. В конце XX – начале XXI века тенденция нивелирования декоративизма и изобразительности в стекле трансформировалась в применение междисциплинарных принципов художественного творчества, концептуализацию мышления и контекстуализацию материала.

Ключевые слова: *белорусское художественное стекло, современное белорусское стекло, авторское стеклоделие, декоративная композиция, концептуальный стеклообъект, инсталляция.*

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 16–21)

Evolution of Decorative Composition in Belarusian Glass Art in the 1960s–2010s

Zlatkovich E. M.
Belarusian State Academy of Arts, Minsk

Evolution of decorative composition as a form of representation of an artistic idea in glass is considered in the article. The research focuses on the stages of transformation of decorative composition. The author successively analyzes its main trends: interior glass, decorative tableware ensemble, decorative sculpture (1960s–1980s); the glass object (1970s-1980s); the volume-spatial composition, small-scale and spatial installation (since the late 1980s). Changes in the format of representation of artistic ideas were accompanied by changes in the selection of expressive means of the material. In the late 20th and early 21st centuries, the trend of leveling the decorativity and figurativeness in glass was transformed into the application of interdisciplinary principles of artistic creativity, conceptualization of ideas and contextualization of materials.

Key words: *Belarusian art glass, modern Belarusian glass, glassmaking, decorative composition, conceptual glass object, installation.*

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 16–21)

Учитывая общность стеклоделия с ремесленной практической деятельностью, оно традиционно рассматривалось компонентом декоративно-прикладного искусства. Преодолев путь от сакрально-культового предмета до этапа интенсивной индустриализации, стеклоделие стало важной отраслью промышленности. На современном этапе в медиуме стеклоделия реализуется не только концепция крафт-искусства и дизайн-продукта, но также и проблематика актуального искусства.

Форма презентации авторской идеи в стекле на различных исторических этапах оставалась очень подвижна. Во многом она зависела от социально-культурных, антропологических факторов. Формированию теории декоративного искусства периода 1950–1960-х гг. способствовали исследования и активная полемика российских искусствоведов: А. Б. Салтыкова, Н. В. Воронова, В. Ф. Рожанковский, Л. В. Казаковой, К. М. Кантора, Н. Н. Качалова, Л. Г. Крамаренко, И. А. Крюковой, Б. А. Смирнова и др. Многие из названных теоретиков сами являлись практикующими художниками стекла, прошедшими через школу производства. С этого периода на страницах созданного в 1957 г. по инициативе А. Б. Салтыкова журнала «Декоративное искусство СССР» ведутся отчаянные споры о природе, функции ДПИ, характере его взаимосвязей с другими видами изобразительного искусства, с дизайном. В полемических статьях обсуждается проблематика визуализации идеи в декоративно-прикладном искусстве, в том числе спорные вопросы, касающиеся актуального формата художественного высказывания [1].

Подводя итоги дискуссий 1960-х гг., Л. В. Казакова обогащает их собственными фундаментальными исследованиями процессов развития мирового художественного стекла XX века. Прослеживая путь стеклоделия от утилитарной формы к самоценному эстетическому объекту, в своей монографии автор выделяет формат «стеклопластики», «декоративного посудного ансамбля», «декоративной и станковой скульптуры», «стекольного объекта» [2, с. 119].

Адрес для корреспонденции: e-mail: atrlena@gmail.com – Е. М. Златкович

Репозиторий БГУ

В отечественном искусствоведении истории декоративно-прикладного искусства посвящены исследования В. И. Жука, И. М. Елатомцевой, М. М. Яницкой. В. И. Жук классифицирует стекольные произведения белорусских авторов, как «декоративную скульптуру», «декоративный комплект», «декоративную композицию». М. М. Яницкая в своей монографии применяет к произведениям художников термины «станковая пространственная пластика», «декоративная пластика», «стеклопластика» [3, с. 52, 58, 79].

Важнейшую роль для эволюции стекольного объекта и осознания его интеллектуального значения имело распространение *International studio glass movement* в Европе и США. По прошествии более чем полувека от момента старта этого движения в 1960-х гг., многочисленные источники указывают на диверсификацию и процветание сферы нефункциональных, нефигуративных стекольных объектов: «как область, она становится все более многодисциплинарной и доступной для художников, стремящихся включить стекло в свою практику скульптуры, инсталляции, видео или искусства перфоманса» [4]

Традиции национальной школы стеклоделия демонстрируют нам широкий спектр авторских произведений. В формате методов их визуализации прослеживаются закономерности смены исторических стилей и концептуальных платформ творчества.

Целью статьи является выявление форм визуализации авторского высказывания в стекле в белорусском искусстве конца XX – начала XXI века.

Формат декоративной композиции 1960–1990-х гг. Поиск авторами формата художественного высказывания стал ключевым моментом для реализации мировоззренческих, художественно-эстетических концепций. Маятник стилеобразующего вида искусств, каким стало восприниматься стеклоделие во второй половине XX века, качнулся в сторону утверждения «самостоятельной идейно-художественной значимости» [3, с. 34] произведения. Его реализация разворачивалась чаще всего в формате *декоративной композиции,* эволюция которой стала одним из актуальных вопросов советского стеклоделия 1960-х – начала 1990-х гг.

Структура декоративной композиции подчинялась общим законам пространственного соотношения объемов, их пропорционирования и расположения в пространстве. По наблюдениям теоретиков декоративно-прикладного искусства такая специфика понимания пространства сближает декоративно-прикладное искусство отнюдь не с изобразительным искусством, а с архитектурой. Хотя впоследствии, именно преломление в стеклоделии методов работы, принятых в других областях искусства приблизило формотворчество в стекле к новым рубежам.

Декоративная композиция позволила художнику стать относительно независимым от производства, от технологического цикла индустриального дизайна стекла. Н. В. Воронов существеннейшей чертой декоративно-прикладного искусства рассматриваемого периода называет отделение индивидуального прикладного искусства от массового [5]. Декоративная композиция стала форматом интеллектуального диалога между участниками художественного процесса. В ней сосредотачивались поиски соотношения формы и содержания, экспериментально-практическая деятельность в области методов работы с материалом.

Производной формой от декоративной композиции Л. В. Казакова называет *интерьерное стекло* и *декоративные посудные ансамбли,* получившие массовое распространение в период 1970–1980-х гг. [2, с. 180] Истоки становления принципов посудной ансамблевости в творчестве художников отечественных стеклозаводов базируются на камерном формате скромных наборов и комплектов посуды предыдущего десятилетия. Как правило, они были лаконичны, состояли из двух-четырех предметов. Чистота конструкции посудных сетов и непритязательная функциональность иногда оживлялась приемами яркой образности: «очеловечиванием» посудных объемов, применением цвета и структурных декоров. Так Л. Мягкова в свои не терявшие в утилитарности минималистичные комплекты посуды вводила мотивы поэтики природы, разрабатывая колористические и декоративные нюансы.

Внедрение методов художественного конструирования в стекольной индустрии в 1960-е годы повлекло за собой стремительные изменения в принципах проектной деятельности производственных художников. В данный период кардинально изменились принципы формообразования стеклоизделий, представления об эстетической и функциональной значимости бытовой вещи – «новые по отношению к 1940–1950 гг. и старые по отношению к 1920–1930 гг.» [3, с. 28].

Интерьерное стекло рубежа 1960–1970-х гг. представлено в основном функциональными декоративными предметами: как правило – единичными посудными формами. Чаще всего декоративными предметами интерьера становились вазы, сосуды, чаши, декоративная скульптура. Минимализм лаконичного декора и изобразительность глубокой алмазной грани мы можем проследить в массивном цветном хрустале А. Абрамовой. Характерные, образные декоративные вазы и сосуды созданы В. Мурахвером, С. Раудвеэ. Также значительную часть интерьерного стекла рассматриваемого периода составляет тяготеющая к традициям станковой скульптуры мелкая анималистическая пластика.

Реакцией на минимализм 1960-х гг. стало проявление в последующие десятилетия тенденций станковизации декоративно-прикладного искусства в целом и стекла в частности. В посудных ансамблях эта тенденция проявилась в увеличении количественного состава форм, насыщенностью и декоративизмом деталей. В 1970–1980-е гг. масштаб посудных ансамблей укрупнился, появилась явная повествовательность мотивов, изобразительность лепных деталей. В этом направлении создан целый пласт произведений Л. Мягковой и В. Мурахвера.

Характеризуя специфику развития белорусского стеклоделия данного периода, М. М. Яницкая подчеркивает его образный декоративизм,

Репозиторий БГУ

подчинение утилитарной функции предмета эмоциональности раскрытия образа [3, с. 39] Изобразительное начало пластического и образного решения декоративных композиций из стекла 1970–1980-х гг. отмечает Л. Г. Краморенко [6, с. 18]. Л. В. Казакова подчеркивает пресыщенность посудных ансамблей декоративными эффектами [2, с. 184]. Наряду с преобладанием декоративного начала стекольных произведений данного периода раскрытие авторской идеи происходило с учетом органической взаимосвязи посудных форм и их элементов, цветового решения и структуры материала, методов обработки и отбора палитры декоративных эффектов. Собственные, зачастую уникальные, методы работы с материалом, художник генерировал исходя из опыта и практики стеклоделия, наследуемого виртуозами мастерами-стеклоделами – гутниками, гранильщиками, шлифовщиками, технологами, стекловарами. Среди основных характеристик произведений данного периода – изобразительность декоративных элементов, оказавшая фундаментальное влияние не только на приемы декорирования, но на специфику формообразования стекла в целом.

Применение посудных форм в декоративной композиции к середине 1990-х гг. претерпело значительные изменения. В практике отечественного стеклоделия наметилась стойкая тенденция превалирования методов дизайн-проектирования над сферой уникального авторского самовыражения. Формообразование стеклоизделий окончательно подчинилось принципам целесообразности, функциональности, технологичности массового производства. Практически полностью упразднилась тенденция декоративизма и изобразительности деталей. Вместе с тем зависимым от новых экономических условий оказалось авторское стеклоделие. Сохранение формы декоративного посудного ансамбля объясняется в большей степени адаптацией к новым потребностям стекольных производств, чем индивидуальными интенциями авторов. С середины 1990-х гг. авторское стеклоделие сосредоточилось на иных альтернативных форматах визуализации идеи. Тем не менее следует отметить высокую культуру формы и согласованность декора в немногочисленных в рассматриваемый период посудных сетов Е. Ткачевой, С. Шетика, Г. Сидаревич. Идеально рассчитанные на производство малыми сериями, посудные ансамбли нередко представляют собой аллюзию на тему исторического мануфактурного стекла и прессованного неманского стекла первой трети XX века.

Изучение имеющегося фактического и теоретического материалов позволяет обозначить ряд вышеназванных факторов, способствовавших эволюции форм декоративной композиции. При этом необходимо обратить внимание на сохранение традиций исконного национального стеклоделия в процессе развития формата декоративной композиции, интерьерного стекла и посудных ансамблей.

Стеклообъект: нивелирование декоративной и утилитарной функции. Существование класса объектов «интерьерное стекло», которое упоминает в своей монографии Л. В. Казакова, представляет собой очень интересный сплав стекольных произведений. Наряду с присутствием абсолютно функциональных, демонстрирующих всю широту декоративных возможностей, предметов, призванных эмоционально насытить предметную среду, с конца 1970 – начала 1980-х гг. наблюдается блок произведений, тектонически связанных более со скульптурными традициями, чем с промышленным дизайном. Многие исследователи определяют этот вид произведений как *стеклообъект.* Декоративная и утилитарная функция в них все чаще нивелировались, трансформируясь в «мыслеформы» с четким соподчинением визуального и интеллектуального эффекта произведения. Применение художником приемов образного и аналитического мышления предвосхитило концептуальное осмысление стекольного объекта.

Рубеж 1970–1980-х гг. ознаменовался отказом нового поколения художников от тенденций изобразительности в стекле. Составляющие творческих методов А. Анищика, О. Сазыкиной, Т. Малышевой, М. Пюкке – исследование семантики стекольной композиции, архитектоники стекольных форм и приемы их соподчинения/взаимодействия со структурным декором.

Появление стекольного объекта как самостоятельной пластической единицы стало важным этапом эволюции формата декоративной композиции. Истоки его появления нельзя рассматривать вне взаимосвязи с традициями скульптуры, «новой реальности» авангардных и модернистских течений искусства. В белорусском искусстве влияние скульптуры на становление стекольного объекта долгий период проявлялось в рамках исключительно станковой ее трактовки. Частично, причиной являлись бивалентность и относительный консерватизм устойчивых традиций народной стекольной пластики. Их носителями стали целые диннастии мастеров-гутников стеклозаводов «Неман» и «Борисовский хрустальный завод». Развитием прогрессивных традиций декоративной стекольной скульптуры плодотворно занимался В. Мурахвер.

Изменения произошли только в конце 1970-х гг., когда в белорусском стеклоделии наметился принципиально новый этап развития. На рубеже 1980-х гг. третье поколение художников белорусской стекольной промышленности генерировало стилистические изменения, касающиеся методов художественного высказывания. М. М. Яницкая отмечает отход от изобразительности, метафоричность, ассоциативность и символику образного начала нового пласта произведений белорусских авторов [3, с. 56].

Новое белорусское стекло формировалось на основе совершенно иной эстетической парадигмы. Предпоссылки понимания эстетической ценности стекольного объекта лежат в плоскости осмысления прозрачности стекла, как отличительного от других материалов свойства. В данном контексте примечателен метод работы со стеклом В. Жохова. Его деятельность была направлена на создание скульптурной стеклопластики, рассчитанной на потенциал

Репозиторий БГУ

организации пространства. Прекрасно чувствуя уникальность свойств транспарентной стекольной среды, художник в емких, минималистичных по форме стекольных объемах из бесцветного стекла исследовал закономерности его архитектоники, сводя к минимуму декоративность материала.

Специфика обновленного художественного языка характеризует творческое кредо А. Анищика, представителя пражской школы стеклоделия, ученика Ст. Либенского. Все изучаемые в чехословацких профессионально-технических заведениях дисциплины – от живописи, рисунка, графики, тонкорельефного ваяния до цветоведения – были ориентированы на формирование и развитие в художнике чувства пластики объема из стекла и его визуальных и метафизических характеристик. В основу творческого метода А. Анищика легли характерные для чешского стекла принципы: философизация формы, сакральность ее оптико-световых свойств. Серии «Касание» (1978), «Два-Три» (1978) и ряд других объектов художника посвящены исследованиям формального начала закономерностей гармонии. Будучи последователем эстетики интеллектуализации предметных форм, А. Анищик в белорусской школе стеклоделия заложил основу традиции эксперимента с чистой геометрической формой, оказав большое влияние на современников. Новые принципы посудного формообразования и привнесенные художником смелые, независимые способы работы со стеклом были с энтузиазмом восприняты в 1980-е годы Т. Малышевой, О. Сазыкиной, Г. Сидаревич, Р. Климкович. Начинания А. Анищика также получили развитие в 2000-е гг., в творческой позиции Е. Атрашкевич и образовательном цикле кафедры ДПИ БГАИ.

Нельзя сказать, что изобразительность была вычеркнута из способов визуализации идеи в стекле. Речь идет, скорее, о привлечении контекста к видимой части концептуального объекта. Анализируя, например, творческий метод О. Сазыкиной – появляется возможность убедиться в присутствии изображений реального предметного мира, в присутствии повествовательной канвы. Но, преломляясь в условности визуально-пластического языка материала, правдоподобность реальных узнаваемых форм, изображений, отстраненных слепков действительности приобретает свойство одного из инструментов трансляции авторской идеи. Работая преимущественно с абстракцией бесцветного стекла, художник исследует феномен этого явления как органичный универсальный медиум. Объекты-артефакты, объекты-ребусы становятся характерной формой художественного высказывания автора. Одним из необходимых условий существования стекольного объекта становится философизация его контекста.

Междисциплинарные связи стекла с другими видами искусства приобретают во второй половине XX века особо важное значение. Применение стекла в скульптурной практике имеет плодотворную историю. Эта тенденция привнесла новую специфику в трактовку пространства в стеклообъекте.

Стекольные объекты П. Войницкого развиваются от механичного переноса приемов формовки традиционных скульптурных материалов до выработки собственных методов взаимодействия с транспарентной стекольной средой. Традиционные гутные приемы, обогащенные собственным опытом и пониманием пластических возможностей материала лежат в основе шутейных объектов «Кентаврессы» (2014). В цикле «Простые вещи» (2014) образное решение выстраивается на совмещении просматриваемого стекольного объема с элементами из характерного скульптурного материала – бронзы. Ряд объектов, выполненных художником, являются по сути дела скульптурами из стекла. Они подтверждают мышление скульптора пластическими объемами, наделенными дополнительным измерением – просматриваемостью внутреннего пространства. Обращаясь, как правило, к антропоморфным мотивам автор не только учитывает новую для него пластическую выразительность материала. Он привносит в стекло особенности собственной скульптурной трактовки формы. Варьируя потенциал тиходутого рельефа таких произведений, как «Октябрята» (2009), «Маленький принц» (2011), «Детские забавы» (2010), «Чернобыль–Хиросима» (2015), скульптор преобразовал его в ряд стекольных объемов различного эмоционального звучания. Через визуальные особенности стекла автор нюансирует эмоционально-содержательные контексты своих работ. Так, близки по форме, несколько различны по содержанию объекта «Чернобыль–Хиросима» (2016) и «Дыхание» (2016).

П. Войницкий осваивает различные стекольные техники для реализации стекольной части своих проектов. Сочетая классическое гутное формование с методом литья стекла в форму, имеющем много общего с технологией литья бронзы в скульптурной практике, автор создал объект «Сны Стефана» (2014). Открыв для себя технику гибки листового стекла, П. Войницкий выполняет ряд работ, в основе которых лежит поверхностная трансформация стекла. В концептуальном объекте «Супрематическая оптика» (2013) художник применяет прием экспрессивной живописи эмалями по гнутому стеклу. Автор экспериментирует с сочетанием стекла с нетрадиционными материалами (объект «Пикассное настроение» (2016)).

Принципы геометрического абстракционизма, заложенного в отечественном стеклоделии А. Анищиком, были продолжены в новом тысячелетии в творчестве Е. Атрашкевич, Д. Тихой, А. Зарубиной, А. Алексейчик. Художниками созданы нефигуративные композиции, аппеллирующие к семантике природных явлений, исследующие методы формализации собственных ощущений. Футуристичные объемы плоскостно шлифованных монолитов хрусталя составляют пластическую основу ряда работ из стекла Е. Атрашкевич. Объекты «Безвременье» (2013), «Веретено тишины» (2012), «Исчезновение» (2012), «Затаив дыхание» (2015), «В два раза быстрее» (2015) концентрируют в себе авторскую рефлексию на тему памяти, движения времени. В объектах-аллюзиях Д. Тихой прослеживается исследование механизмов формализации природных явлений и субстанций. Наиболее

Репозиторий ВГУ

ярко данная программа реализуется в объектах «Южный океан» (2013) и «Дождь» (2014), «Тень» (2015). Синтезируя формальные и изобразительные начала, данная проблематика решается в произведениях А. Зарубиной и А. Алексейчик. Используя приемы геометрического абстракционизма, авторы наделяют свойством стекольной транспарентности нехарактерные материалы и среды, приближаясь к отстраненной экзистенциальной трактовке реалистичного изображения. Так, работа «Февральская трава» (2015) А. Зарубиной инспирирована отождествлением свойств визуальной прозрачности стекла, матовости последнего льда, промерзшей травы. А. Алексейчик в композиции «Рождение тишины» (2014) психоделическим свойством прозрачности наделяет камень.

Итак, изучение этапов становления стекольного объекта в белорусском искусстве позволяет прийти к выводам об интенсивности его развития. Как формат визуализации идеи, стеклообъект базируется на индивидуальных творческих концепциях белорусских художников, условности формы материала и рефлексии на тему традиционных технических приемов стеклоделия. Стеклообъект обладает в большей степени функциями взаимодействия с пространством и трансляции авторского мировосприятия. В менее выраженной степени в объекте из стекла все же присутствует функция декоративного компонента предметной среды.

Формат художественного высказывания 1990–2010-х гг. На рубеже 1980 – 1990-х гг. уникальным свидетельством генерирования художниками собственных форматов визуализации идеи является *объемно-пространственная композиция.* Таким образом классифицирован П. и Т. Артемовыми ряд собственных композиций. Анализируя структуру и методы визуализации авторской идеи, появляются основания для рассмотрения ряда произведений борисовских авторов как формата первых стекольных инсталляций. Важнейшим прогрессивным свойством данных произведений является потенциал их взаимодействия с пространством. Наиболее полно данная программа была реализована в объемно-пространственных композициях «Купалье» (1986), «Сохраним нашу Землю» (1986), «Бабье лето» (1989), «Рождение чистого звука» (1994). Авторы проецируют метафизическую транспарентность стекла на его способность материализовать невидимые для зрения сущности: саморефлексию на тему времени, надежд и иллюзий, вибрацию пространства.

Формат *стекольной инсталляции* можно рассматривать как результат эволюции формы декоративной и объемно-пространстаенной композиции. Фундаментальное влияние на стекольную инсталляцию оказали научные и художественные концепции начала XX века о природе света, формы и пространства, исследовании механизмов их восприятия. В последней трети XX века рассмотрение предмета ДПИ вне приоритета декоративной и утилитарной функции, формирование самостоятельной эстетической ценности стекольного объекта способствовали вовлечению стекла в современный художественный процесс.

Эволюцию формы стекольной инсталляции в белорусском искусстве мы имеем возможность проследить, анализируя творческие методы художников стекла легендарных отечественных производств «Стеклозавод “Неман”» и «Борисовский хрустальный завод», а также сообщества авторов, в арсенале средств которых, в силу объективных причин, отсутствует гутное стекло.

Изучение методов работы со стеклом белорусских художников конца 1990-х гг. позволяет выявить в их творчестве формат стекольной *камерной инсталляции.* В данном типе художественного высказывания присутствуют принципы построения декоративной и объемно-пространственной композиции. В камерной стекольной инсталляции находит выражение формат композиции, в которой механизм масштабного взаимодействия с пространством смещен в сторону некого умозрительно представляемого измерения. При этом повествовательность сюжета, изобразительность объектов становятся важным компонентом общей структуры «моделируемого пространства». Примером камерной инсталляции могут послужить ряд произведений Г. Сидаревич, А. Ткачевой, С. Шетика, П. и Т. Артемовых, А. Алексейчик.

На рубеже нового тысячелетия стекло зачастую вовлекается в формат *инсталляции:* пространства «...присутствия, где различные изображения и объекты упорядочены и выставлены» [7]. В белорусском искусстве получили распространение световые инсталляции с применением стекла. В этом направлении работают Е. Атрашкевич, П. Войницкий. Инсталляция представляет собой важную часть творческой активности С. Белоокого. Автор вводит стекло в свои медиапроекты. Инсталляция как форма выражения и мышления становятся активной формой высказывания белорусских художников стекла. В практике стекольной инсталляции прослеживаются интерпретационные связи стекольного объекта с пространством и его наполнением.

Следует также отметить влияние *contemporary art* на творческие методы белорусских художников стекла. В этой связи интерес представляет активная деятельность ряда белорусских авторов не строго в рамках материала «стекло», но в актуальных художественных практиках. Анализ формата стекольной инсталляции в белорусском искусстве позволяет приблизиться к выводам о довольно разнообразном спектре методов стеклоделия, способствующих взаимодействию стекольного объекта со средой – не только масштабного, но и камерного характера.

Заключение. Обобщив обширный материал по теме исследования и исходя из анализа доступной информации, а также опираясь на собственный практический опыт – мы приходим к выводам о многовекторности развития формата декоративной композиции в белорусском искусстве. Последовательными формами ее проявления на разных этапах развития являются: декоративные посудные ансамбли, декоративная скульптура, концептуальный стекольный объект и стекольная инсталляция. Синтетичный характер

Репозиторий БГУ

взаимодействия стекольного объекта со средой проявляется во всех этих формах, приобретая в каждом отдельном случае свою характерную специфику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герчук, Ю. Буря в стакане без дна / Ю. Герчук // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st007.shtml. – Дата доступа: 10.01.2017.

2. Казакова, Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л. В. Казакова. –М.: Пинакотека, 2007. – 272 с.

3. Яницкая, М. М. Художественное стекло советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 206 с.

4. Rogulina, A. Contemporary Glass: An Art on Fire / A. Rogulina // Glass Today: 21st-Century Innovations [Elektronic resource]. – Mode of access: https://static1.squarespace.com/static/53fccb4fe4b0ebe4048ca36d/t/53fd0274e4b04ec10816e68d/1409090164993/glass-today-brochure.pdf. – Date of access: 14.12.2016.

5. Воронов, Н. Уникальное творчество и промышленность / Н. Воронов // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st004.shtml. – Дата доступа: 10.01.2017.

6. Крамаренко, Л. Человек и город в декоративном искусстве / Л. Крамаренко // ДИ СССР. – № 1. – 1976. – С. 16–23.

7. Гройс, Б. Топология современного искусства / Б. Гройс // Художественный Журнал [Электронный ресурс]. – № 61–62. – 2006. – Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/. – Дата доступа: 23.10.2016.

Поступила в редакцию 13.04.2017 г.

Репозиторий ВГУ