ВЕСТНИК
РГХПУ
имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



К 45-летию Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

3/2026
часть 3

ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ РГХПУ им. С.Г. Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»

3/2026
Часть 3

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2026. – № 3. Часть 3. – 192 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по научным специальностям: 5.10.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура; 5.10.3. Техническая эстетика и дизайн

Учредитель: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Курасов С.В. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова
Бурганов А.Н. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. — зам. главного редактора, кандидат философских наук
Жердев Е.В. — доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. — доктор искусствоведения, профессор
Лободанов А.П. — почетный член РАХ, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова
Лоддер Кристина — доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Смекалов И.В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, ГТГ
Малолетков В.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. — доктор искусствоведения, профессор
Назаров Ю.В. — член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Трощинская А.В. — доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. — доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243 от 28 ноября 2022 г.

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Редакторы: А.Н. Лаврентьев, И.О. Субина
Художественный редактор: А.В. Сазиков

© Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, 2026

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU» / Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – RGHPU, 2026. – № 3. Part 3. – 192 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations according to scientific specialties: 5.10.3. Fine and decorative arts, architecture; 5.10.3. Technical aesthetics and design

Publisher: Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Kurasov S.V. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor, Rector of the Stroganov University
Burganov A.N. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Deputy editor-in-chief, Candidate of Philosophy
Koshayev V.B. — Doctor of Art Criticism, Professor
Lobodanov A.P. — Honorary member of Russian Academy of Arts, Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Art of the Lomonosov Moscow State University
Lodder Christina — PhD, Professor, School of Arts, University of Kent
Maistrovskaja M.T. — Doctor of Art Criticism, Professor
Maloletkov V.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Nazarov Y.V. — Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Troshinskaya A.V. — Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri — PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Zherdev E.V. — Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Subscription index 81174 in the Ural-Press catalogue

Editors: A.N. Lavrentyev, I.O. Subina
Art-director: A.V. Sazikov

© Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2026

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура / Fine and decorative arts, architecture

С.В. Курасов, К.Н. Гаврилин, В.Ф. Зива
S.V. Kurasov, K.N. Gavrilin, V.F. Ziva
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и Строгановская школа: стратегическое партнерство
The All-Russian Decorative Art Museum and the Stroganov School: a strategic partnership 9

Т.В. Рыбкина
T.V. Rybkina
45-летний юбилей Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Как сохранять национальные традиции в эпоху перемен и отвечать на вызовы времени
The 45th anniversary of the All-Russian Decorative Art Museum. How to preserve national traditions in an era of change and respond to the challenges of the time. 19

С.Ю. Парчак
S.Yu. Parchak
«Шушкановское стекло»: к вопросу об атрибуции места и времени создания предметов из коллекции «Современное стекло» ВМДПНИ
"Shushkanov Glass": on the Attribution of Place and Time of Creation of Items from the "Modern Glass" Collection 24

Н.А. Мосина
N.A. Mosina
Стекло «оттепели» в собрании ВМДПНИ
“Thaw-era” Glass in the Collection of the All-Russian Decorative Art Museum 34

Н.Л. Денисова
N.L. Denisova
«Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики». Выставочно-образовательный проект Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
“Laboratory ARTel. Traditional Art and Contemporary Art Practices”. An exhibition and educational project of the All-Russian Decorative Art Museum 48

Н.Л. Денисова, К.П. Гармидер
N.L. Denisova, K.P. Garmider
Национальное декоративное искусство как основа просветительской деятельности музея
National decorative art as the foundation of the museum’s educational activities 62

С.С. Федорова
S.S. Fedorova
Фонд предметного дизайна Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства: от реконструкции наследия ВХУТЕМАСа до современного арт-объекта
The Foundation of the subject design of the All-Russian Decorative Art Museum: from the reconstruction of the heritage of VKhUTEMAS to a modern art object 69

В.Г. Коченкова
V.G. Kochenkova
От табакерки до мебельных форм. Необычная лаковая миниатюра в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

From snuffboxes to furniture forms. Unusual lacquer miniature in the collection of the All-Russian Decorative Art Museum 74

Т.К. Волчкова
T.K. Volchkova
Литературные сюжеты в русской лаковой живописи. На примере фондовых коллекций Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
Literary genres in Russian lacquer painting: Examples from the collection of the All-Russian Decorative Art Museum 91

С.В. Исраелова
S.V. Israelova
Коллекция авторского костюма 1960–1980-х годов в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства: традиции и интерпретации
The 1960s–1980s Designer Costume Collection at the All-Russian Decorative Art Museum: Traditions and Interpretations 104

З.А. Безирова
Z.A. Bezirova
Коллекция ковров из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства искусства: из истории формирования
The Carpet Collection from the Holdings of the All-Russian Decorative Art Museum: Notes on the History of Its Formation 117

Н.С. Спиридонов
N.S. Spiridonov
Александр Голубев — забытое имя в отечественной архитектуре
Alexander Golubev — the forgotten name in the native architecture 129

Я.О. Поединок
Ya.O. Poedinok
Московская губерния на Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 г. в Санкт-Петербурге. По материалам Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
The Moscow Governorate at the First All Russian Handicraft and Industrial Exhibition of 1902 in St. Petersburg. Based on materials from the All-Russian Decorative Art Museum 134

И.Б. Шалугина, Ю.Г. Загрядская
I.B. Shalugina, Yu.G. Zagriadskaya
Материалы НИИ художественной промышленности в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
The materials of the Scientific Research Institute of the Art Industry in the collection of the All-Russian Decorative Art Museum 141

А.Е. Ёлкин
A.E. Yolkin
Проблемы реставрации наивного искусства на примере картины И.Е. Селиванова «За шитьем»
The problems of restoration of naive art, as exemplified by I.E. Selivanov's painting “Sewing” 149

С.В. Буслаева
S.V. Buslaeva
Дискуссии о производственном искусстве в контексте педагогической практики во ВХУТЕМАСе
Discussions on Production Art in the Context of Pedagogical Practice at VKHUTEMAS 157

С.В. Ёлкина
S.V. Yolkina

Собрание керамики Музея народного искусства им. С.Т. Морозова в коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
Collection of ceramics of the S.T. Morozov Museum of Folk Art in the collection of All-Russian Decorative Art Museum 167

К.Н. Гаврилин
K.N. Gavrilin

Искусственный интеллект в декоративном искусстве и предметном дизайне: pro et contra
Artificial Intelligence in Decorative Art and Object Design: Pro et Contra 180

С.В. КУРАСОВ

Ректор Российского государственного художественно-промышленного университета (РГХПУ) имени С.Г. Строганова, профессор, доктор искусствоведения. Академик РАХ, заслуженный деятель искусств Российской Федерации
e-mail: info@mghpu.ru

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

В.Ф. ЗИВА

Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой дополнительного образования РГХПУ им. С.Г. Строганова. Председатель федерального УМО
e-mail: ziva@mghpu.ru

S.V. KURASOV

Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor, Doctor of Art History. Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of the Russian Federation
e-mail: info@mghpu.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History and Humanities of Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

V.F. ZIVA

Doctor of pedagogical sciences, professor, Head of the Department of Additional education of the of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Chairman of the Federal Educational and Methodological Union Association
e-mail: ziva@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_9_18

ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА И СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА: СТРАТЕГИЧЕСКОЕ ПАРТНЕРСТВО

THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM AND THE STROGANOV SCHOOL: A STRATEGIC PARTNERSHIP

Сборник материалов подготовлен в рамках разрабатываемой в РГХПУ им. С.Г. Строганова научной темы: «Создание креативных творческих кластеров на базе образовательных организаций в субъектах Российской Федерации» (FZRE-2024-0009)

Статья анализирует историю длительного взаимодействия, плодотворного сотрудничества Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова и Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, связанных между собой преемственным диалогом с другими институциями, правопреемниками которых стал ВМДПНИ: это, прежде всего, Кустарный музей (осн. 1885) и НИИХП (1932–1998). Создание совместных выставочных проектов, просветительских и образовательных программ, работа в жюри конкурсов и экспертных советов на протяжении последних десятилетий укрепляет связи и дает надежду на создание модели совместной деятельности образовательного учреждения и музея как центра притяжения креативной индустрии России.

The article analyzes the history of the long-term interaction and fruitful cooperation between the S.G. Stroganov Russian State University of Art and Industry and the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art, which are linked by a continuous dialogue with other institutions whose successors were taken over by the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art: first and foremost, the Handicrafts Museum (founded in 1885) and the Research Institute of Decorative and Applied Arts (1932–1998). The creation of joint exhibition projects, educational and outreach programs, and participation in the juries of competitions and expert councils over the past few decades has strengthened ties and gives hope for the development of a model for joint activities between an educational institution and a museum as a hub for Russia's creative industry.

Ключевые слова: креативный творческий кластер, креативные индустрии, центры притяжения креативных индустрий, научно-образовательная инфраструктура региональной профориентационной среды.
Keywords: creative cluster, creative industries, hubs for creative industries, scientific and educational infrastructure of the regional career guidance environment.

Граф Сергей Григорьевич Строганов (1794–1882) — известный политический деятель, предприниматель, меценат и филантроп, герой войны 1812 года, попечитель московского образовательного округа, основатель и активный участник императорского археологического общества, в 1825 году на свои средства открывает в Москве «Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Основную задачу С.Г. Строганов видел в развитии у ремесленников художественного вкуса, умение ценить красоту в предметах, а для этого, как он полагал, главным являлось преподавание различных видов рисования [1]. Программа обучения была ориентирована на подготовку рисовальщиков для мануфактурной промышленности и, в первую очередь, для таких широко развитых в России отраслей, как ткацкое и фарфоровое производство. Длительный период обучения, который был рассчитан на шесть лет, свидетельствовал о продуманной методике воспитания профессиональных художников-рисовальщиков, а обширные коллекции первоклассных произведений искусства, с которыми общались учащиеся, воспитывали в них чувство стиля и художественный вкус, причем важным инструментом воспитания художественного вкуса стал основанный в 1868 году при Строгановском училище Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства, один из первых публичных музеев в России.

Сотрудничество Российского государственного художественно-промышленного им. С.Г. Строганова и Всероссийского музея декоративного искусства имеет давнюю, плодотворную, многогранную историю.

Прежде всего, ВМДПНИ является правопреемником двух крупнейших институций, заложивших основы изучения и коллекционирования произведений декоративно-прикладного, народного искусства и дизайна: речь идет о знаменитом Кустарном музее (осн. 1885) и Научно-исследовательском институте художественной промышленности (1932–1998). Важно отметить, что коллекции этих институций, их научные исследования и научный архив легли в основу деятельности как музея, так и Строгановского университета. Знаменитое здание Кустарного музея было построено по проекту преподавателя Императорского Строгановского училища, архитектора С.У. Соловьёва в 1902 году, а бесспорным украшением этого великолепного здания в русском стиле стал майоликовый камин, созданный другим преподавателем Строгановки М.А. Врубелем (ныне в коллекции ВМДПНИ).

С 1860 года после восстановления Строгановского училища технического рисования под руководством директора Виктора Ивановича Бутовского начинается новый этап, связанный с изучением древнерусского искусства и вхождением русского стиля в систему преподавания училища, этот процесс начался одновременно с созданием художественно-промышленного музея. Строгановское училище вносит свой вклад и в теоретическую разработку проблем национальной культуры, выпустив в 1879 году книгу Е. Виолле-ле-Дюка «Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность». Для практического освоения мастерства в училище были открыты ткацкая, набивная, скульптурная, гальванопластическая, хромолитографская и керамическая мастерские.

Одной из важнейших точек в истории собирательства и систематизации народного искусства можно считать деятельность выпускника Императорского Строгановского училища В.С. Воронова (1887–1940) по изучению народного искусства (1918–1930 — директор отдела крестьянского быта в Государственном историческом музее), а затем музейно-просветительской деятельности в должности директора Кустарного музея (1935–1940) и научного сотрудника НИИХП (Научно-исследовательского института художественной промышленности). Его сын искусствовед Н.В. Воронов (1924–2002), также преподававший в Строгановке, продолжил исследования в области декоративного искусства, подготовил ряд монографий о художниках керамики и стекла, регулярно публиковался в журнале «Декоративное искусство СССР» [2].

Собрание Кустарного музея включило шедевры из мастерских Императорского Строгановского училища, среди которых — керамика, художественная эмаль, резьба по дереву, декоративная роспись и проектная графика, шедевры таких художников и скульпторов, как Н.А. Андреев, С.В. Малютин, В.Е. Егоров и многих других.

Вопрос о поддержке кустарных промыслов и обучении современных ремесленников пытались решить на государственном уровне: так, в 1880 году начала работать комиссия по исследованию кустарной промышленности, а в 1882 году появились общеобразовательные специальные школы и классы для рабочих при фабриках и заводах, где обучали ремеслам.

Таким образом, уже в период царствования Александра II (1855–1881) наш вуз заявил о себе не только как признанный центр собирания и изучения памятников художественной культуры, но и как центр обучения мастеров декоративно-прикладного искусства и проектирования (дизайна), который активно включился в строительство новой индустриальной страны, направляя своих выпускников на мануфактурные производства и фабрики, способствуя созданию артелей и мастерских. В период правления Александра III (1881–1894) и Николая II (1896–1917) вопрос о взаимодействии профессионального и народного искусства стоял довольно остро. Вдохновив мастеров русского и неорусского стилей, кустарные промыслы переживают кризис, теряют рынок, а некоторые оказываются на грани исчезновения. В период бурной индустриализации европейской части Российской Империи плохо оборудованные кустарные мастерские не выдерживали конкуренции с фабричным, тиражным производством различных предметов и товаров.

В конце 80-х — начале 90-х годов XIX века Строгановское училище расширяет свою деятельность: была учреждена постоянная выставка ученических работ и введены денежные награды за лучшие работы; учреждены конкурсы по предметам художественной промышленности; воспитанники старших классов были командированы на московские предприятия для практических занятий. Для Строгановского училища 90-е годы XIX — первое десятилетие XX веков стало временем наивысшего расцвета и реализации главной задачи — подготовки художников для мануфактурной промышленности России. Этот процесс во многом был связан с именем Николая Васильевича Глобы, ставшего директором Строгановского училища в 1896 году. В 1897 году в Строгановском училище была открыта скульптурная и майоликовая мастерские, с 1899 года

— ткацкая, с 1900 по 1902 годы — литейная, иконописная, монтировочная, чеканная и эмальерная мастерские; в 1904 году организованы столярная мастерская и мастерская художественного литья; вновь открыта гальванопластическая мастерская, где выполняли копии музейных вещей, чеканных работ учеников и изделия для мебельной мастерской; в 1908 году — мастерская по обработке кости и рога; в 1909 году — ювелирная мастерская. В общий курс вводятся лекции по истории искусства, изучение одного из иностранных языков, было расширено преподавание рисования и лепка с живой натуры. Все нововведения были направлены на формирование всесторонне развитых, образованных и профессионально грамотных художников-универсалов.

Новая концепция образовательного процесса в Строгановском училище в начале XX века строилась на объединении художественной теоретической подготовки и освоении практического рукотворного мастерства, формировании у учащихся умения разрабатывать национальный стиль, используя имеющийся исторический и археологический материал, не подражая произведениям прошлого, а создавая оригинальные, современные изделия. Ученики Императорского Строгановского училища привлекаются к больших архитектурным проектам, объединявшим в синтезе произведения монументального и декоративного искусства. Замечательный состав преподавателей, включавший лучших архитекторов и художников своего времени — Ф.О. Шехтеля, Л.Н. Кекушева, С.У. Соловьева, К.А. Коровина, М.А. Врубеля и многих других, способствовал созданию атмосферы творческого поиска и смелых экспериментов.

В 1897 году при поддержке покровительницы Строгановского училища Великой княгини Елизаветы Федоровны в наших выставочных залах была устроена большая кустарная выставка-продажа, экспозиция которой позволила впервые осмыслить многообразие народных художественных промыслов и ремесел. Вслед за этим наше училище основало первые филиалы в центрах кустарного производства, среди них — Сергиев Посад, где учили обрабатывать дерево и керамику, производить мебель, и село Речицы Бронницкого уезда, где обучали работе на фарфоровом производстве. Таким образом, на базе Строгановского училища выстраивалась многоуровневая система подготовки в области декоративного искусства: от мастеров-ремесленников кустарных промыслов — до дипломированных художников в области декоративного искусства, становившихся не только создателями рисунков для текстильной, металло-

обрабатывающей и фарфоровой промышленности, проектировщиками жилых и общественных интерьеров, но и учителями в области изобразительного и декоративного искусства.

Революционные события 1917 года открыли новые страницы нашей летописи — Императорское Строгановское училище реорганизовано во ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские — первую в мире школу современного искусства и современного дизайна. К преподаванию здесь были привлечены самые известные художники русского авангарда, среди которых В.В. Кандинский, К.С. Малевич, В.Е. Татлин, Л.С. Попова, Л.В. Маяковская, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова и многие другие.

Новый подъем в развитии промыслов пришелся на 1920–1930 годы, когда художники авангарда поддержали кустарные мастерские в регионах, видя в их деятельности родственные задачи обновления и переустройства повседневной жизни. Пройдя длительный путь развития, филиалы Строгановской школы сформировались как самостоятельные центры художественного мастерства, в которых соединяются ремесленная культура, авторское искусство и современные дизайнерские практики.

XX век, особенно послевоенный период, укрепил и расширил наш потенциал. Строгановка превратилась в передовую школу дизайна, монументального, декоративного искусства, научной реставрации и искусствознания, высокие достижения которой носят не только национальный, но и международный характер.

В настоящее время филиалы РГХПУ им. С.Г. Строганова расположены в местах бытования промыслов, имеют длительную историю, так что их имена всем хорошо известны. Среди них Абрамцевский художественно-промышленный колледж им. В.М. Васнецова (осн. 1885), Красносельское училище художественной обработки металлов в Костромской области (осн. 1897), Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж в Пермском крае (осн. 1936), Уральский колледж прикладного искусства и дизайна в Нижнем Тагиле (осн. 1945).

По этому же пути следует и современная Строгановка, где мастера художественных ремесел, традиционных народных промыслов, современные художники и дизайнеры находятся в непрерывном, взаимообогащающем диалоге, способствуя развитию креативных индустрий. Художественные традиции Строгановской школы опираются на сохранение традиционных мотивов и форм и одновременно демонстрирует новые художественные подходы в интерпретации традиции. Как правило,

крупные предприятия страны становятся нашими надежными партнерами. Мы регулярно участвуем в национальных чемпионатах и конкурсах, способствующих развитию отечественной промышленности и креативных индустрий, что особенно важно в режиме беспрецедентных жестких санкций. Так, например, мы стали инициаторами конкурса мастеров по огранке алмазов и ювелирных вставок, ведь прежде мы закупали подобные материалы за рубежом, своих специалистов в этой области было недостаточно. Мы почувствовали острую необходимость в создании новых творческих специальностей, развитии исследовательских программ, создании творческих кластеров по всей стране, которые объединят достижения высшей школы, СПО, НХП, современного дизайна, производственных площадок и бизнеса.

Нашими партнерами являются крупные индустриальные компании, наукоемкие производства, федеральные, региональные и муниципальные музеи, социокультурные объекты и т. п. Список наших партнеров включает в себя и древние монастыри с их храмами, и Роскосмос, космодром Плесецк, и бесчисленные города России, где наши преподаватели, студенты и выпускники занимаются модернизацией городской среды, делая ее комфортной и дружелюбной.

Дело сохранения и приумножения российского культурного наследия — одна из насущнейших задач современности. Наша страна, ее музейные собрания и частные коллекции, хранят истинные сокровища мировой культуры, однако реставрационные центры с дорогостоящим высокотехнологичным оборудованием сосредоточены только в крупных столичных городах, профессиональной подготовкой реставраторов занимаются немногие учебные заведения. Но в последнее время наметился позитивный перелом, крупные реставрационные центры создаются в различных регионах страны, один из которых находится во Владивостоке, что актуализирует подготовку квалифицированных специалистов-реставраторов по разным направлениям (художественный металл, дерево, стекло, керамика, темперная, масляная и монументальная живопись и т. п.). Выпускники факультета реставрации работают во многих музеях, в числе которых ВМДПНИ.

Начиная с первой выставки ВМДПНИ в 1981 году, педагоги и выпускники РГХПУ им. С.Г. Строганова входят в жюри конкурсов, выставляют свои произведения в стенах музея. Более того, РГХПУ им. С.Г. Строганова и ВМДПНИ реализовали целый ряд масштабных выставочных проектов,

сопровождавшихся просветительской программой. Прежде всего, к ним относится выставка «Таймыр. Гений места», отмеченная Министерством Культуры РФ как одна из лучших выставок 2019 года. Уникальный проект рассказывал о взаимодействии традиционной культуры народов Севера с искусством авангарда и модернизма, объединив уникальные экспонаты из собрания ВМДПНИ, Таймырского краеведческого музея и собраний музеев Москвы. Особенный интерес посетителей и специалистов вызвал экспедиционный архив НИИХП из фондов Музея декоративного искусства, включивший десятки уникальных рисунков.

Совместный выставочный проект «Школы мастерства: авангард и традиция», приуроченный к 200-летию нашего вуза и 45-летию музея, был открыт 26 декабря 2025 года, обозначив очередную веху нашего сотрудничества. Более 200-х произведений декоративного искусства из собрания Музея, Абрамцевского художественно-промышленного колледжа им. В.М. Васнецова и частных коллекций рассказали историю четырех образовательных центров, исторически связанных с художественными промыслами.

Особенно отметим, что музей регулярно принимает в свои коллекции произведения преподавателей и выпускников РГХПУ им. С.Г. Строганова разных периодов истории, бережно сохраняя наше наследие. В этой связи отметим также выставку-конкурс «Придумано и сделано в России», которая регулярно собирает молодых строгановцев — художников декоративного искусства и дизайнеров, представителей мастерских, лабораторий и целых производств, работающих над обновлением предметного дизайна и открывающих новые горизонты художественной культуры [3].

Материалы сборника позволяют раскрыть преемственность в области музейно-собирательской, научно-исследовательской и выставочной деятельности Всероссийского музея декоративного искусства, играющего сегодня важную роль в деле сохранения национальных культурных традиций декоративного искусства, выполняя одновременно в содружестве со Строгановской школой и функцию создания своеобразных центров притяжения креативных индустрий России.

Сотрудничество РГХПУ им. С.Г. Строганова со Всероссийским музеем декоративного искусства можно отнести к формату стратегического партнерства, поскольку оно включает все форматы деятельности: творческую и образовательную, экспозиционную и исследовательскую, издательскую и просветительскую.

Список литературы:

1. *Гартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым: ее возникновение и развитие до 1860 г. — Москва: Строган. центр. училище техн. рисования, 1901.

2. Возвращение к пенатам. Семья Вороновых. — Москва: Издательство «ГрантЪ», 1999.

3. V конкурс-биеннале «Придумано и сделано в России». — URL: https://pridumano.damuseum.ru/?ysclid=mv3mu240bl830845644 (дата обращения 10.08.2026).

Т.В. РЫБКИНА

Кандидат искусствоведения, директор Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: t.rybkina@damuseum.ru

T.V. RYBKINA

Candidate of Art History, Director of the All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: t.rybkina@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_19_23

45-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА. КАК СОХРАНЯТЬ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН И ОТВЕЧАТЬ НА ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ

THE 45th ANNIVERSARY OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM. HOW TO PRESERVE NATIONAL TRADITIONS IN AN ERA OF CHANGE AND RESPOND TO THE CHALLENGES OF THE TIME

В статье рассматривается стратегия трансформации Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Раскрывается преемственность музея по отношению к Кустарному музею и НИИХП как основа для восстановления экспертной функции в сфере народных художественных промыслов (НХП). Центральное место в стратегии занимает цифровой проект «Большая страна» — междисциплинарная открытая платформа, призванная систематизировать сведения об истории и современном состоянии промыслов по всей территории России.

The article represents the transformation strategy of the All-Russian Decorative Arts Museum. It highlights the museum's continuity with the Handicraft Museum and the Research Institute of Art Industry as the foundation for restoring the expert function in the field of folk art crafts. The central element of the strategy is the digital project

“Bolshaya Strana” (“The Big Country”) — an interdisciplinary open platform designed to systematize information about the history and current state of art crafts across the entire territory of Russia.

Ключевые слова: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, народные художественные промыслы, НХП, цифровая платформа «Большая страна», сохранение наследия, креативные индустрии.
Keywords: All-Russian Decorative Arts Museum, folk art crafts, “Bolshaya Strana” (“The Big Country”) digital platform, heritage preservation, creative industries.

В 2026 году Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства отмечает 45-летие. Это важная дата, которая служит поводом для ретроспективной оценки достигнутых результатов и для концептуального переосмысления миссии учреждения. Сейчас музей переживает масштабные перемены, которые можно назвать «перезагрузкой». Она охватывает широкий спектр направлений: от корректировки вектора научно исследовательской работы до формирования программы реконструкции здания музея.

Помимо расширения и обновления выставочной программы, музей интегрируется в крупные городские и межрегиональные проекты, целенаправленно внедряет современные музейные технологии и опирается на передовые профессиональные практики. Такой подход позволяет представлять декоративное искусство как значимый компонент национального культурного кода, раскрывая его историко-культурную ценность и актуальность для современного общества. В ближайшие пять лет стратегической целью музея является формирование статуса одного из ведущих национальных музеев России, а также утверждение в качестве главного центра изучения, сохранения и популяризации народных художественных промыслов.

У музея есть для этого прочная историческая основа. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства выступает прямым наследником Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), чьи материалы были переданы музею в 1999 году. В свою очередь, НИИХП являлся продолжателем традиций Кустарного музея Московского земства — первой в России институции, системно занимавшейся изучением и поддержкой народного искусства и кустарной промышленности.

Деятельность сотрудников Кустарного музея и НИИХП отличалась комплексным подходом к работе с промыслами. Она включала организацию экспедиций в регионы бытования промыслов и на профильные производства, проведение фундаментальных исследований, методическую поддержку мастеров и художников, а также разработку новых продуктов и технологий. Расформирование НИИХП в 1998 году фактически означало ликвидацию единого экспертного центра по поддержке народных художественных промыслов. Это имело ряд негативных последствий: исчезновение отдельных промыслов, снижение художественного уровня продукции на ряде предприятий НХП и ослабление методической базы отрасли.

В настоящее время наблюдается значительный общественный и профессиональный запрос на осмысление и актуализацию национального художественного наследия. Этот запрос фиксируется в различных социальных и профессиональных группах: среди широкой аудитории, проявляющей интерес к локальной культуре; в академической среде, ориентированной на изучение этнокультурных процессов; в образовательном сообществе; в креативных индустриях, включая дизайн и фэшн-индустрию; а также среди представителей производственного сектора и непосредственных носителей традиций — мастеров и руководителей предприятий НХП. Все они сталкиваются с общей задачей: отличить подлинную традицию от стилизаций и китча. Для этого нужен доступ к достоверным источникам и экспертная оценка.

С опорой на собственную коллекцию, опыт Кустарного музея и НИИХП, а также на современные исследовательские и технологические возможности, музей инициирует проект, призванный восстановить и масштабировать экспертную функцию в сфере народных художественных промыслов. Этим проектом станет цифровой ресурс «Большая страна» — открытая публичная платформа, представляющая по своей сути междисциплинарную библиотеку данных по истории и современному состоянию художественных промыслов. Проект реализуется поэтапно: первый этап посвящён разработке методологической базы и разработке структуры ресурса, далее следует запуск пилотной версии в ряде регионов, а к 2031 году планируется полноценный запуск платформы.

Создание платформы предполагает широкое межрегиональное взаимодействие. Учитывая, что практически в каждом регионе России

есть свои традиции народного художественного творчества — будь то утраченные, действующие или возрождаемые промыслы, особую значимость приобретает координация усилий на федеральном уровне. Проект предусматривает проведение экспедиционных исследований, сбор и верификацию данных при участии региональных партнеров, а также формирование единой информационной системы. В рамках этой работы учитывается и историко-культурное наследие новых территорий: например, на Донбассе ведется изучение исторической основы местных художественных практик, что позволяет включить их в общероссийский культурный контекст.

Проект «Большая страна» обладает значительным межотраслевым потенциалом и способен стать катализатором развития креативных индустрий, современного предметного дизайна и фэшн-индустрии. Сегодня многие специалисты и предприниматели стремятся создавать авторские бренды, базирующиеся на национальных традициях, однако доступ к первоисточникам и экспертным знаниям зачастую ограничен. Музей располагает обширной источниковой базой и ее цифровизация и систематизация позволят преодолеть существующие барьеры.

Ключевым результатом реализации проекта должно стать создание единой информационной экосистемы, позволяющей любому заинтересованному лицу — будь то региональный мастер, исследователь или просто неравнодушный к культуре своей страны человек — получить комплексную картину состояния народных художественных промыслов России. На платформе будет отражено географическое распределение промыслов, сведения об их современных носителях, описание сохраняемых технологий и актуальные тенденции развития. Таким образом, музей не только продолжает миссию своих институциональных предшественников, но и выводит ее на новый уровень — в масштабе всей страны и с применением современных цифровых технологий.

Список литературы

1. О народных художественных промыслах: Федеральный закон от 06.01.1999 № 7-ФЗ (ред. от 12.12.2023) // Собрание законодательства РФ. — 1999. — № 2. — Ст. 227.

2. О внесении изменений в Федеральный закон «О народных художественных промыслах»: Федеральный закон от 12.12.2023 № 585-ФЗ // Собрание законодательства РФ. — 2023. — № 51. — Ст. 9162.

3. Об утверждении Основ государственной культурной политики: Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808 (ред. от 17.07.2025) // Собрание законодательства РФ. — 2014. — № 52 (ч. I). — Ст. 7753.

4. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ (ред. от 24.07.2023) // Собрание законодательства РФ. — 2002. — № 26. — Ст. 2519.

5. Паспорт национального проекта «Культура» : утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам (протокол от 24.12.2018 № 16) // СПС «Гарант». — URL: https://base.garant.ru/72185936/ (дата обращения: 14.09.2026).

6. Знаменитый и неизвестный Кустарный музей: из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства : [альбом-каталог] / авт.-сост. [и др.]. — Москва: [б. и.], 2022. — 280 с.

7. Материалы научных экспедиций НИИХП в коллекции онлайн // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. — URL: https://collection.damuseum.ru/entity/EXPEDITION / (дата обращения: 14.09.2026).

8. Конференция «Цена традиции: народные художественные промыслы в эпоху масс-маркета»: [материалы] // Комсомольская правда. — 2026. — URL: https://www.kp.ru/ (дата обращения: 14.09.2026).

9. На базе Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства создадут реестр народных промыслов // ТАСС. — 10.08.2026. — URL: https://tass.ru/kultura/27997903 (дата обращения: 14.09.2026).

С.Ю. ПАРЧАК

Начальник отдела научных исследований, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: s.parchak@damuseum.ru

S.Y. PARCHAK

Head of the Scientific Research Department, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: s.parchak@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_24_33

«ШУШКАНОВСКОЕ СТЕКЛО»: К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ МЕСТА И ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ «СОВРЕМЕННОЕ СТЕКЛО» ВМДПНИ

“SHUSHKANOV GLASS”: ON THE ATTRIBUTION OF PLACE AND TIME OF CREATION OF ITEMS FROM THE “MODERN GLASS” COLLECTION

Статья посвящена комплексной переатрибуции четырех предметов из цветного пузырчатого стекла (кружки, кубка и двух ваз), поступивших в собрание Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в 1988 году из Центрального салона «Художник». На основе визуально-стилистического анализа, изучения каталогов персональных выставок, архивных публикаций и мемуарных источников автором уточняются место и время создания произведений, ранее числившихся в учетной документации без указания этих параметров. В статье обосновывается принадлежность кружки к ансамблю «Хлебосольный» (Львовская экспериментальная скульптурно-керамическая фабрика, 1967) и выдвигается гипотеза о производстве кубка и двух ваз на Дятьковском хрустальном заводе (1968–1969). Особое внимание уделяется роли мастеров-стеклодувов как невидимых соавторов, техническим экспериментам Шушкановых с многослойным стеклом и «мошками», а также значению этих опытов для развития советского художественного стекла и его выхода на международную арену. Исследование вносит вклад в систематизацию музейных коллекций, восстанавливает историческую справедливость в отношении творческого наследия Л.Н. и Д.Н. Шушкановых и возвращает в научный оборот важные страницы истории отечественного декоративного искусства XX века.

The article is devoted to a comprehensive reattribution of four objects made of colored bubbly glass (a mug, a goblet, and two vases) that entered the collection of the All-Russian Decorative Art Museum in 1988 from the “Khudozhnik” Central Salon. Based on visual and stylistic analysis, study of personal exhibition catalogs, archival publications and memoir sources, the author clarifies the place and time of creation of the works that were previously recorded in the inventory documentation without these parameters. The article substantiates the mug's belonging to the “Khlebosolny” ensemble (Lviv Experimental Sculptural and Ceramic Factory, 1967) and puts forward a hypothesis about the production of the goblet and two vases at the Dyatkovo Crystal Factory (1968–1969). Special attention is paid to the role of master glassblowers as invisible co-authors, the Shushkanovs' technical experiments with multilayer glass and “midges” (bubbles), as well as the significance of these experiments for the development of Soviet artistic glass and its entry onto the international stage. The research contributes to the systematization of museum collections, restores historical justice regarding the creative legacy of L.N. and D.N. Shushkanov, and returns to scholarly discourse important pages of the history of Russian decorative art of the XX century.

Ключевые слова: Л.Н. Шушканова, Д.Н. Шушканов, декоративно-прикладное искусство СССР, художественное стекло, пузырчатое стекло, «мошки», атрибуция, ансамбль «Хлебосольный», ансамбль «Русский», Дятьковский хрустальный завод, Львовская экспериментальная фабрика, стеклодувное мастерство, советский дизайн, 1960-е годы.
Keywords: L.N. Shushkanova, D.N. Shushkanov, Soviet decorative and applied art, artistic glass, bubbly glass, “midges” (bubbles), attribution, “Khlebosolny” ensemble, “Russky” ensemble, Dyatkovo Crystal Factory, Lviv Experimental Factory, glassblowing craftsmanship, Soviet design, the 1960s.

Март 2026 года ознаменован важной датой для отечественной культуры — столетием со дня рождения Заслуженного художника РСФСР Людмилы Николаевны Шушкановой (1926–2008). Ее имя неразрывно связано с расцветом советского декоративно-прикладного искусства второй половины XX века, с теми смелыми экспериментами, которые превратили утилитарное стекло в подлинные произведения высокого искусства. Вместе с супругом, художником Дмитрием Николаевичем Шушкановым (1923–2002), она создала уникальный творческий тандем, чьё наследие сегодня хранится в крупнейших музейных собраниях России и мира — от Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) до Музея Виктории и Альберта в Лондоне и Музея стекла Корнинга в США.

Коллекция ВМДПНИ, насчитывающая десятки произведений Шушкановых, уникальна разнообразием материалов, с которыми работали художники: здесь и изящные эскизы сервизов, и камерная пластика из кости, и миниатюрные вазы из ангидрита, и теплая, «дышащая» керамика, и, конечно, стекло - тот материал, в котором талант художников раскрылся с наибольшей полнотой. Однако, как часто бывает с музейными собраниями, сформированными в советский период, учетная документация содержит лакуны: указание на авторство не всегда сопровождается точными сведениями о месте и времени создания произведения, особенно если речь идет о работах, поступивших из внешних источников, а не непосредственно из мастерской художника.

Настоящее исследование посвящено переатрибуции четырех предметов из фонда «Современное стекло» — кружки, кубка и двух ваз — которые были переданы в музей в 1988 году из Центрального салона «Художник» Художественного Фонда СССР (1) (ил. 1). В течение долгого времени эти работы числились как отдельные произведения Л.Н. и Д.Н. Шушкановых, однако их стилистические и технологические особенности, а также сопоставление с опубликованными каталогами и мемуарными источниками позволили не только уточнить атрибуцию, но и проследить эволюцию творческого метода художников на рубеже 1960–1970-х годов — периода, когда советское художественное стекло переживало подлинный ренессанс.

Чтобы понять масштаб новаторства Шушкановых, необходимо хотя бы кратко обрисовать исторический фон, на котором разворачивалась их творческая биография. Вторая половина 1950-х - первая половина 1960-х годов вошли в историю СССР как время «оттепели» - периода относительной либерализации, когда художники, скульпторы получили возможность экс-

периментировать, обращаться к наследию русского авангарда и западноевропейского модернизма, искать новые выразительные средства [5, с. 8–12].

В середине 1950-х годов в советском прикладном искусстве отчетливо обозначились две взаимосвязанные тенденции, определившие вектор его развития на десятилетия вперед. Первая из них была связана с возвращением к функциональной простоте — художники декоративного искусства стремились создавать вещи, предназначенные для повседневного быта, лишенные излишней декоративности, но при этом безупречные в своей целесообразности. Закономерным следствием этого стремления стала вторая тенденция — обостренное внимание к форме, к ее пластической выразительности, к поиску новых, не скованных академическими канонами очертаний [2, с. 5–11].

Именно в эти годы в системе Министерства местной промышленности РСФСР активизируется работа Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) (2), где молодая Л.Н. Шушканова начинает свой путь [8, с. 5–18]. Институт становится своеобразной лабораторией, где художники-прикладники могли экспериментировать с материалами, не будучи жестко привязанными к производственным планам предприятий. Здесь формировался тот «шушкановский почерк», который позже будет узнаваем во всем мире: стремление к монументальности малых форм, игра фактурами, смелое сочетание разнородных материалов.

Однако настоящая творческая свобода открылась перед художниками с появлением экспериментальных производственных баз. Львовская экспериментальная скульптурно-керамическая фабрика, где с 1962 года функционировал гутный цех как всесоюзная экспериментальная площадка Художественного фонда СССР (3), и Дятьковский хрустальный завод, обладавший уникальной школой мастеров-стеклодувов, стали теми местами, где образы и фантазии Шушкановых обретали материальное воплощение (4).

Конец 1960-х годов был временем крупных всесоюзных и международных выставок, которые задавали тон в развитии декоративного искусства (5). Именно в этом контексте, на гребне художественного подъема, Шушкановы создают свои знаменитые ансамбли «Хлебосольный» и «Русский», а также серию отдельных сосудов из пузырчатого стекла (6), которые впоследствии попали в собрание ВМДПИ.

Четыре предмета, поступившие в музей в 1988 году, с первого взгляда демонстрируют общий конструктивный принцип: все они выполнены из цветного стекла с обильными воздушными включениями, создающи-

ми эффект внутреннего свечения и подвижности. Однако при ближайшем рассмотрении каждое произведение обнаруживает ярко выраженную индивидуальность — не только колористическую, но и фактурную, что указывает на различные технологические и производственные сценарии.



Рис. 1. Л.Н. Шушканова, Д.Н. Шушканов. Четыре предмета из цветного пузырчатого стекла

Кружка (ил. 2) привлекает внимание сложным, глубоким золотисто-коричневым тоном с янтарным отливом, который переливается в зависимости от освещения — от солнечного янтаря до густого меда. Форма — слегка приземистая, с мягким, плавным силуэтом. Воздушные пузырьки здесь не хаотичны: они выстраиваются в слегка волнистые линии, словно подхватывая движение стекломассы в момент выдувания.

Кубок (ил. 3) решен в сине-зеленой гамме. Воздушные пузырьки разбросаны свободно. Форма кубка, близкая к классической, отличается подчеркнутой массивностью: широкая устойчивая ножка придает изделию монументальную основательность. Декоративный контраст вносит массивная ручка из прозрачного стекла с выразительными гутными защипами, которая придает кубку неожиданную легкость и пластическую динамику.

Ваза № 1 (ил. 4) выполнена в темно- синей и фиолетовой гамме. Крупные воздушные пузыри, щедро рассыпанные в толще стекла, буквально оживляют массу — она начинает дышать, переливаться, мерцать. Широкое, устойчивое основание плавно переходит в тулово, создавая цельную монолитную форму. Декоративный акцент задает лепной декор в виде толстых вертикальных жгутов. Именно они улавливают и преломляют свет, рождая внутри стеклянной толщи вазы иллюзию скрытого движения.

Ваза № 2 (ил. 5) в виде вытянутого цилиндра, перехваченного массивным основанием. С обеих сторон тулово украшено тремя парами налепов из бесцветного стекла. Само стекло — глубокого темно-коричневого тона, но многочисленные воздушные пузырьки, застывшие в его толще, смягчают тяжесть цвета и наполняют вазу мерцающим внутренним светом.

Несмотря на цветовое и фактурное разнообразие, все четыре предмета объединяет один технический прием — использование пузырчатого стекла («стекла с мошками») как сознательного художественного средства, а не как технологического брака. Сам по себе прием введения пузырей









Рис. 2. Кружка, ансамбль «Хлебосольный» («Русский»). Львовская экспериментальная скульптурно-керамическая фабрика, 1967
Рис. 3. Кубок. Дятьковский хрустальный завод, 1968–1969
Рис. 4. Ваза. Дятьковский хрустальный завод, 1968–1969
Рис. 5. Ваза. Дятьковский хрустальный завод, 1968–1969

в толстую массу стекла не нов и давно используется в стеклоделии. Однако Шушкановы, разыгрывая эту технику с блеском и неисчерпаемой фантазией, представили ее подлинным феноменом художественного ремесла. Именно это качество позволило связать данный комплекс с определенным периодом творчества Шушкановых — 1967–1969 годами, когда художники активно разрабатывали тему «живого», «дышащего» стекла [4, с. 261–263].

Наиболее драматичной и одновременно убедительной оказалась атрибуция кружки. В ходе сопоставления с генеральным каталогом коллекции Художественного стекла ГМЗ «Царицыно» [7, 96–99], персональной выставки Л.Н. и Д.Н. Шушкановых 1978 года [8, 40–41], а также с монографией К.М. Кантора [5, 81–88] удалось идентифицировать кружку как часть знаменитого ансамбля «Хлебосольный», выполненного на Львовской экспериментальной скульптурно-керамической фабрике в 1967 году.

История создания этого ансамбля сама по себе является увлекательным документом эпохи. Задуманный как масштабный сервиз для русского застолья, ансамбль включал, по замыслу авторов, 54 предмета — от огромных братин и бутылей до кружек и банок. Однако реализация этого грандиозного замысла столкнулась с технологическими трудностями: изготовление столь большого количества уникальных предметов из стекла и дерева, да еще и в экспериментальной технике, требовало огромных временных и человеческих ресурсов [5, с. 84–85]. К.М. Кантор в своей книге скрупулёзно описывает выставки, где появлялся «Хлебосольный»: в 1967 году на выставке «Советская Россия» он был показан не полностью; в 1969 году в

София экспонировалось лишь 9 предметов; в 1971–1972 годах в Чехословакии (Прага и Яблонец-над-Нисой) — вновь только часть [5, с. 67]. Эти факты свидетельствуют о том, что полный ансамбль так и не был собран в едином экспозиционном пространстве — предметы «жили» своей жизнью, переезжали с выставки на выставку, оседали в музейных и частных собраниях.

Примечательно, что для показа в Чехии художники переименовали часть комплекта в «Русский», вероятно, подчеркивая его национальные корни и делая акцент на фольклорной основе [5, с. 67–68]. Этот «ребрендинг» вызвал живой отклик у чешских искусствоведов. Антонин Ланггамер писал, что комплект «Русский» — «самый удивительный, чем могла похвастаться эта выставка», отмечая «редкое единство формы, цвета и комбинации материалов (дерево и стекло)» [6, с. 15–19]. Еще более образно высказался Станислав Урбан — «он пахнет медом и светится так, словно где-то далеко загорается вечерним огнем степь» [1, с. 21]. Эти поэтические метафоры удивительно точно соответствуют тому, что мы видим в кружке из фондов ВМДПНИ: ее янтарно-медовый свет, ее тяжелая, «хлебосольная» форма действительно вызывают ассоциации с русским гостеприимством, с теплом деревенской печи и золотом осеннего поля.

Важным подтверждением версии о принадлежности кружки к ансамблю «Хлебосольный» служит указание в каталожной карточке персональной выставки 1978 года на то, что часть предметов этого ансамбля оставалась в собственности авторов [8, с. 57]. Именно эти «семейные» экземпляры, вероятно, и были переданы на реализацию в салон «Художник», откуда в 1988 году поступили в ВМДПНИ.

Таким образом, кружка — не случайный предмет, а «осколок» большого, почти мифологического замысла, имеющий собственную выставочную и провенансную историю.

В отличие от кружки, три других предмета — кубок и две вазы — не имели прямой привязки к известным ансамблям. Их атрибуция потребовала более глубокого погружения в технологические особенности стекла и в производственную специфику заводов РСФСР.

Основным критерием для локализации стало качество цветного стекла, его плотность, характер «мошек» и общая стилистика форм. Исследования показали, что в конце 1960-х годов Шушкановы активно сотрудничали с Дятьковским хрустальным заводом — предприятием, которое в тот период занимало лидирующие позиции в стране по экспериментальной варке цветных стекол и внедрению новых фактурных приемов [3, с. 34–37].

Дятьковский завод в 1967–1973 годах представлял собой настоящий художественный «полигон». Здесь, при поддержке главного инженера и технологов, создавали свои лучшие работы такие мастера, как Г.А. Антонова, М.В. Грабарь, В.И. Котов, В.Я. Шевченко [3, с. 92–95]. Высокий профессионализм местных стеклодувов позволял воплощать самые смелые эскизы, включая многослойные цветовые переходы и сложные включения.

Кубок и две вазы из собрания ВМДПНИ полностью соответствуют этому дятьковскому периоду. Особенности стекломассы — ее вязкость, глубина цвета, характер распределения пузырьков, а также характерная для Шушкановых «скрученность» формы — указывают на ручную выработку именно на этом заводе. Датировка 1968–1969 годами подтверждается стилистическими параллелями с работами, опубликованными в генеральном каталоге коллекции Художественного стекла ГМЗ «Царицыно» [7, с. 100]. Примечательно, что Дятьковский хрустальный завод стал для Шушкановых местом, где сложился их фирменный «почерк» в стекле: сочетание мощной, почти скульптурной пластики с тонкой живописностью цвета.

Говоря о произведениях Шушкановых, нельзя обойти молчанием тех, кто стоял у печи, кто своими руками превращал раскаленную стеклянную массу в упругие, сияющие формы. Речь идет о мастерах-стеклодувах — невидимых соавторах, без которых новаторство художников осталось бы лишь на бумаге.

Отношения между художником и мастером в Дятькове и во Львове строились на уникальном, доверительном партнерстве. Художник привозил эскизы и образцы, обсуждал цвета и фактуры, но окончательный результат зависел от руки выдувальщика — от того, как он распределит стекломассу, как «вытянет» пузырьки, как выдержит температурный режим. «Мошки» — включения воздуха — не возникали случайно: мастер с помощью специальных инструментов регулировал их количество, размер и расположение, следуя указаниям автора, но всегда привнося долю собственного чутья и опыта.

Работы Шушкановых, включая переатрибутированные предметы, стали символом поиска новых путей в советском декоративном искусстве. Их эксперименты не были камерными — они имели резонанс мирового масштаба.

Технический прорыв заключался в том, что Шушкановы одними из первых в СССР возродили и применили пузырчатое стекло как осознанный эстетический прием. До этого «мошки» считались пороком, бра-

ком варки. Художники же превратили их в главное декоративное средство, сделав воздух соавтором формы.

Не менее значимым был синтез материалов. В ансамбле «Хлебосольный» стекло соседствовало с деревом, и это не было механическим соединением: деревянные элементы подчеркивали теплоту и «ремесленность» стеклянных форм, создавая контраст холодного блеска и матовой, «живой» поверхности. Результатом этих опытов стало триумфальное шествие шушкановского стекла по миру. «Экспо-67» в Монреале, «Экспо-70» в Осаке — на этих и других выставках работы Шушкановых получили золотую и серебряную медали. Их произведения были приобретены для собраний ведущих музеев мира.

Международный успех Шушкановых имел и обратное воздействие: он стимулировал развитие советского стеклоделия в целом, способствовал обмену опытом, привлекал внимание к отечественным технологиям, укрепил престиж советского декоративно-прикладного искусства за рубежом. Это был момент, когда «шушкановское стекло» стало символом высокого художественного качества.

Проведенная переатрибуция четырех предметов из коллекции «Современное стекло» ВМДПНИ позволила не только уточнить их происхождение и время создания, но и глубже понять творческий метод Л.Н. и Д.Н. Шушкановых. Кружка, идентифицированная как часть ансамбля «Хлебосольный», и три предмета, изготовленные на Дятьковском хрустальном заводе, представляют собой два важных этапа в творческой деятельности художников: от монументальной, ансамблевой работы с деревом и стеклом (Львов) к более свободным, «чистым» стекольным экспериментам (Дятьково).

Данное исследование демонстрирует, как важно сочетание искусствоведческого анализа с технологическими знаниями и архивными изысканиями. Каждый «переатрибутированный» музейный предмет возвращает нам не просто фактографию, но и атмосферу эпохи, энергию творческого поиска. Творчество Людмилы Николаевны Шушкановой — это пример того, как художественное видение неразрывно связано с развитием целой отрасли, как личный талант становится катализатором общих изменений.

В год столетия Л.Н. Шушкановой особенно важно восстановить историческую справедливость в отношении ее работ, точнее назвать имена заводов, дат и соавторов, которые стояли за созданием этих шедевров. Настоящая статья — лишь один шаг в этом направлении, приглашение к дальнейшему, более детальному изучению богатейшего наследия Шушкановых, которое еще ждет своих исследователей и своих зрителей.

Примечания:

1. Центральный салон «Художник» Художественного Фонда СССР был ключевой выставочно-торговой площадкой в Москве, через которую произведения искусства попадали в музейные и частные собрания.

2. НИИХП ММП РСФСР — Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (с 1965).

3. Гутный цех во Львове функционировал с 1962 года как всесоюзная экспериментальная база Художественного фонда СССР, где художники могли реализовывать проекты, не предназначенные для массового тиражирования.

4. На Дятьковском заводе в начале 1960-х годов появилась новая профессия мастера-стекольщика ручной выработки, что свидетельствует о технической модернизации и дифференциации труда на производстве.

5. Для художников советского декоративного искусства конец 1960-х годов был временем организации крупных всесоюзных и международных выставок, которые служили площадками для демонстрации новаторских идей и обмена опытом.

6. Пузырчатое стекло — в гутном стекловарении способ декоративной обработки стекла, при котором в массу искусственно вводятся воздушные включения («мошки»), создающие фактурный и световой эффект.

Список литературы:

1. *Адлеров А.* Характер русского стекла // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 6. — С. 20–22.

2. *Воронов Н.В, Рачук Е.Г.* Советское стекло. — Ленинград: Аврора, 1973. — 180 с.: ил.

3. Дятьковский хрусталь. — Москва: Планета, 1980. — 128 с.:ил

4. Казакова Л.В. Выставка Л. и Д. Шушкановых // Советское Декоративное Искусство, № 9. — Москва: Советский художник, 1987. — С. 261–263.

5. *Кантор К.М.* Людмила и Дмитрий Шушкановы. — Москва: Советский художник, 1981. — 200 с.:ил.

6. *Ланггамер А.* Успех художников России // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 6. — С. 15–19.

7. Художественное стекло XX – начало XXI века. Книга 3. Ч–Я. — Москва: ГМЗ «Царицыно», 2025. — С. 96–100.

8. Художники СССР Людмила и Дмитрий Шушкановы: Каталог / предисловие Л.И. Крамаренко. — Москва: Советский художник, 1978. — 64 с.: ил.

Н.А. МОСИНА
Кандидат культурологии, заведующая отделом стекла и дизайна, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: natalis-time@yandex.ru

N.A. MOSINA
PhD in Cultural Studies, Head of the Glass and Design Department, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: natalis-time@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_34_47

СТЕКЛО «ОТТЕПЕЛИ» В СОБРАНИИ ВМДПНИ

«THAW-ERA» GLASS IN THE COLLECTION OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

В статье рассматриваются технические и эстетические особенности произведений декоративно-прикладного искусства периода «оттепели». Перечисляются методы изготовления и декорирования предметов из стекла и хрусталя, которые применялись на ведущих стекольных заводах СССР в 1960-е гг. Приводятся примеры произведений из фонда стекла ВМДПНИ периода «оттепели» в соответствующих техниках.

The article examines the technical and aesthetic features of decorative and applied art objects from the «Thaw» period. It outlines the methods of producing and decorating glass and crystal wares employed at the leading Soviet glassworks during the 1960s. The article provides examples of works from the glass collection of the All-Russian Decorative Art Museum that were created during the Khrushchev «thaw» using the corresponding techniques.

Ключевые слова: стекло, хрусталь, техника изготовления, техника декорирования, выдувание, гутная техника, наклад, гранение, гравировка, филигрань, миллефиори, моллирование, матирование, травление, кракле, прессование, сульфидно-цинковое стекло.

Keywords: Glass, Crystal, Manufacturing technique, Decoration technique, Blowing, Free-blown (gutta) technique, Cased glass, Cutting, Engraving, Filigree, Millefiori, Slumping, Frosting, Etching, Crackle glass, Pressing, Sulphide-zinc glass.

Искусство «оттепели» 1960-х гг. — особый период в декоративно-прикладном искусстве, когда раздвинулись границы жанров и появилась новая эстетическая концепция, а в художественном стекле возникли свежие дизайнерские идеи и смелые авторские эксперименты с формой, цветом, новыми приемами и видами декоративной обработки. Отход от строгих норм соцреализма в сочетании с новой эстетикой и позволили появиться стилю, получившему название «Искусство оттепели».

1960-е годы — время расцвета советского художественного стекла, на протяжении которых общесоюзной художественной лабораторией и мастерской оставался Ленинградский завод художественного стекла, где создавались не только дорогостоящие выставочные произведения, но и разрабатывались лучшие образцы для массового производства. Это были одновременно практичные и эстетичные изделия с лаконичным декором, четкими формами и нестандартным цветовым решением. На выставках «Искусство — в быт» были широкого представлены самые разнообразные бытовые и художественные изделия отечественных стекольных предприятий, которые ярко продемонстрировали качественно новый уровень отечественной стекольной промышленности.

В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства хранится ряд произведений из стекла и хрусталя 1960-х годов, выполненных на ведущих стекольных заводах СССР в различных техниках изготовления и декорирования.



Рис. 1. Ваза для цветов «Матовый горошек». 1960-е гг.

Основным методом изготовления произведений из стекла является выдувание (ил. 1) — формование полых изделий из

горячей стекольной массы при помощи длинной металлической стеклодувной трубки с утолщением на конце и деревянной рукоятью, а также понтии — железного прута, которой выдувальщик набирает горячую стекломассу из печи. Сначала мастер концом трубки, одновременно вращая ее, набирает стекломассу и закатывает ее в полый пузырек на металлической плите (набирает на «баночку»), после чего «баночку» выравнивает, остужает и придает ей форму для выдувания. Выдувание делится на свободное (без применения формы) и выдувание в форму, которая может быть деревянной, металлической или глиняной, а также гладкой или рельефной. Пример выдувания в форму — ваза для цветов из дымчатого стекла «Горошек», созданная на Гусевском хрустальном заводе в 60-е гг., декорированная матовой гранью «ямками».



Рис. 2. Б.А. Смирнов. Набор «Петушок». 1956 г.

Гутные (ил. 2) произведения составляют большую часть коллекции стекла нашего музея. С началом развития стеклоделия в России гутные изделия стали основной продукцией первых российских стекольных заводов. А в советское время гутные изделия из стекла и хрусталя выпускали все без исключения стеклозаводы Советского Союза.

Гутная техника — это горячий способ декоративной обработки стела, при котором предмет изготавливается с помощью целого набора ручных методов формования из расплавленной стекольной массы. Это свободное выдувание и выдувание в форму, сплавление между собой фрагментов и деталей, отделка края изделия, разноцветные накладные слои, рифление, узоры из цветных нитей, рельефных жгутов и лент, декор из воздушных пузырьков и прочие приемы декорирования. Все они выполняются мастером непосредственно возле стекловаренной печи и позволяют получить законченное готовое изделие без его последующей декоративной обработки. Прекрасный пример гутной техники — комплект «Петушок» Бориса Смирнова, основателя жанра отечественной стеклопластики, создан на Ленинградском заводе художественного стекла в 1956 г., в самом начале периода «оттепели». Праздничный жизнеутверждающий колорит набора «Петушок» словно символизирует начало новой жизни, а

соединение ярко-желтого и ярко-зеленого стекла стало новаторством для того времени. Яркие ансамбли Б.А. Смирнова, выполненные в традициях народного гутного стекла, положили начало целому направлению в советском цветном стекле 1970–80-х гг.



Рис. 3. Ваза декоративная. 1960-е г.

Изделия с накладом (нацветом) (ил. 3) — особый раздел в коллекции стекла нашего музея. Наклад — один из самых сложных методов горячего декорирования стекла, при котором поверхность изделия покрывается слоем (или несколькими слоями) стекла другого цвета, сплавляемых между собой. Наклады различаются на полные (полностью покрывающие изделие) и частичные (покрывающие только его часть). Одна из сложностей метода, кроме чисто технических моментов, состоит в трудности определения «на глаз» количества цветного стекла для получения нужного оттенка: в тонкостенных изделиях цвет светлее, а в толстостенных — интенсивнее. При этом внутренний слой называется подцветом, а внешний — нацветом. Наибольший декоративный эффект достигается при сочетании сразу нескольких контрастных цветных накладов, нанесенных на основной бесцветный слой, например, цветная стеклянная крошка. Не менее эффектно и «акварельное пятно» — размытое полутоновое пятно, нанесенное тонким слоем на бесцветный, изобретенное специалистами Ленинградского завода художественного стекла. Одним из примеров накладного стекла нашей коллекции можно считать вазу раннего периода «оттепели» в стиле советского «Ар-деко». Строгая лаконичная форма и глубокая гравировка по темно-рубиновому накладному стеклу, создает ощущение особой торжественности и монументальности.



Рис. 4. А.И. Маева. Блюдо «Осень». 1963 г.

Гранение (огранка) (ил. 4) изделий из стекла и хрусталя относится к холодным видам его декоративной обработки, когда при помощи специальных шлифовальных дисков на изделия наносятся разнообразные по форме

линии или плоскости, образующие узор. Способы огранки стекла и хрусталя сформировались на основе методов огранки драгоценных камней, откуда и появилось название «алмазная грань», а сами рисунки грани напоминают ограненные драгоценные камни.

Граней существует много, и каждая отличается своей собственной формой и способом ее нанесения. Хрусталь, обладающий высоким коэффициентом светопреломления, после огранки приобретает эффект многократного отражения света от граней, которые выполняют роль призм и раскладывают белый цвет на лучи цветового спектра. По этой причине огранке, как правило, подвергают бесцветный толстостенный хрусталь, но иногда гранят и цветное стекло, хотя в ограненных цветных стеклах не так проявлен эффект радужной игры света. Световую игру заметно усиливает последующая полировка готового изделия, которую производят в конце процесса алмазной огранки. В нашей коллекции одним из ярких примеров алмазной грани является блюдо «Осень» Аллы Маевой, созданное в 1963 г. на Ленинградском заводе художественного стекла. Большое блюдо из цветного хрусталя с «акварельным пятном» и глубокой гранью в виде листа с прожилками, занимающей всю поверхность, представляет типичный «оттепельный» тип декора: мотив «опавшего листа» был очень популярен в декоративно-прикладном искусстве периода «оттепели».



Рис. 5. Л.О. Юрген. Ваза «Ярославна». 1967 г.

Гравировка (ил. 5) — один из холодных видов декоративной обработки стекла, который наносится на стенки готового изделия. Известный еще в Древнем Египте, способ гравировки получил наибольше развитие в Венеции, в XVI в., где при помощи остроконечного металлического резца изделия покрывались тонким ажурным орнаментом. В XVII в. в Праге придворным королевским резчиком было изобретено медное колесико с режущей кромкой, которое позволяло наносить на стекло тонкую гравировку. При этом гравировка делилась на два вида: углубленную, погруженную в толщу стекла, — инталию, и выпуклую, выступающую над поверхностью изделия, — камео.

Гравировку могут наносить при помощи абразивных порошков, колесиков, победитовых карандашей, алмазных резцов и других остроконечных инструментов. К современным видам гравировки относятся пескоструйная обработка и гравировка ультразвуком, изобретенная в 1960-е гг. на Ленинградском заводе художественного стекла: отчеканенное на пластине из твердого сплава изображение выбивалось на стекле многократными ударами при помощи колебаний частотой в 25 кГц. Это позволяло с особой точностью переносить на стекло сложные изображения в мельчайших деталях и получать бархатистую гравированную поверхность.



Рис. 6. Ваза для фруктов. 1950-е гг.

Пескоструйная обработка изобретена в Америке в 1870-е гг., где был сконструирован аппарат, который под давлением выбрасывал струю сжатого воздуха с песком. В результате могла получиться как ровная матовая поверхность, так и гравированный рисунок. Многие советские стекольные заводы применяли данный метод обработки, но он не получил такого широкого распространения, как остальные виды.

Одна из жемчужин гравировки в нашей коллекции — ваза «Ярославна» Лейды Юрген, произведениям которой свойственны особый лиризм и выразительность. Утонченность и изысканная лаконичность формы в сочетании тонкой воздушной гравировкой по бесцветному хрусталю создает незабываемый образ всего произведения, являясь одной из лучших работ автора.

Стекло с «венецианской нитью» или филигранью (ил. 6) — украшение любой музейной коллекции. Тонкий узор из цветных стеклянных нитей — один из самых сложных видов декорирования стекла, известный еще в Древнем Египте и Риме, получивший наибольшее развитие в Венеции в XVI в. Секрет изготовления изделий с филигранью долгое время держался в строжайшем секрете, а сами мастера не выпускались с острова Мурано, подвергаясь за побег суровым наказаниям. Тем не менее, те, кому все-таки удалось покинуть остров, смогли открыть собственные мастерские в Европе и обучить технике филиграни европейских мастеров.

Стеклянные нити (дроты) выкладывались в определенном порядке и соединялись с горячей заготовкой будущего изделия, после чего она покрывалась еще одним слоем стекла и выдувалась. При этом цветные нити могли быть не только прямыми, но и спирально закрученными, пересекающимися, двойными или тройными, которые наиболее эффектно смотрятся в толще бесцветного стекла, например, в ножках рюмок и бокалов.



Рис. 7. М.Л. Нестерненко. Стакан. 1962 г.

Применяли филигрань с конца XVIII в. и в России на крупнейших стекольных заводах, где отечественные мастера освоили эту технику на самом высоком уровне.

В советском стеклоделии одним из мастеров венецианской нити считается потомственный мастер-выдувальщик Борис Ерёмин, который был «круглым мастером», владеющим всеми стеклодувными приемами. Одно из произведений этого прославленного мастера в нашей коллекции — ваза для фруктов из бесцветного стекла с молочной нитью, выполненная в 1950-е гг. на Ленинградском заводе художественного стекла.

Изделия в технике миллефиори (ил. 7) неизменно привлекают внимание своей яркостью и необычностью, хотя их в музейных коллекциях, как правило, не очень много. Эта техника получила свое название от итальянского слова «millefiore», означающего дословно «миллион цветов», и была известна еще в I веке нашей эры в Египте как один из горячих способов декоративной обработки стекла. Но наибольший расцвет и распространение техника «миллефиори» получила в XVI в. в Венеции, откуда и получила свое название.

Техника «миллефиори» достаточно сложна, и выполнять в ней изделия способны только опытные мастера. Ее суть состоит в том, что несколько бесцветных или цветных стеклянных трубочек (стеклодротов) сплавляют вместе в пучок, после чего его режут поперек на тонкие пластинки, в результате чего получается многоцветный рисунок, похожий на букет цветов. Эти пластинки вплавляют в горячие стенки выдуваемой заготовки будущего изделия, где они, углубляясь, образуют яркий мозаичный орнамент. Он может также быть спиралевидным, волнообразным

или сплетенным, если предварительно определенным образом скрутить горячую заготовку с цветным стеклодротом, что требует высокого мастерства, точности и скорости исполнения.

В России техника миллефиори стала применяться в 1840-е гг. на немногих крупнейших стекольных заводах, поэтому изделия «узорного стекла» не были массовыми.

В фонде стекла нашего музея имеется ряд произведений в технике «миллефиори» разного времени и разных советских стекольных предприятий. К периоду «оттепели» относится стакан Марины Нестеренко, известного советского художника и педагога, выполненный в 1962 г. на стекольном заводе «Неман». Современные изделия, конечно, сильно отличаются от венецианских, и не имеют их изысканности и утонченности. Но самое главное, что что эта техника пережила столетия и до сих пор радует нас своей необыкновенной цветовой палитрой.



Рис. 8. В.И. Мухина. Скульптура «Голова девушки» («Ветер»). 1957 г.



Рис. 9. Х.М. Пыльд. Блюдо «Дерево». 1960 г.

Еще одним видом горячей обработки стекла является моллирование (ил. 8), с помощью которого возможно создавать скульптуры из стекла. Эту технику использовали еще в Древнем Египте до изобретения стеклодувной трубки в I в. н. э. Чтобы получить готовое изделие, в огнеупорную форму засыпали кусочки легкоплавкого стекла и медленно нагревали до тех пор, пока расплавленная стекломасса не заполняла форму целиком. После остывания форму раскрывали и получали скульптуру или моллированный рельеф. Многие заводы и в Европе, и в России выпускали моллированные изделия. В эпоху Модерна техника широко применялась во Франции, где в стеклянную массу добавляли разнообразные красители и

даже золотую фольгу для усиления декоративного эффекта. Например, выдающийся представитель стиля Ар-Нуво Рене Лалик активно применял моллирование в своем творчестве.



Рис. 10. Е.С. Шувалов. Ваза для цветов. 1960-е гг.

В советское время изделия из моллированного стекла впервые были созданы на Ленинградском заводе художественного стекла, которым руководила прославленный советский скульптор-монументалист Вера Игнатьевна Мухина. При ее непосредственном участии на кафедре стекла Ленинградского технологического института в 1947 г. был разработан новый метод для серийного изготовления скульптур из расплавленной стекломассы. Вера Мухина проводила собственные эксперименты в этой области и успела создать ряд скульптур из стекла, в числе которых пластика «Голова девушки» («Ветер») из коллекции нашего музея. Примеру В.И. Мухиной последовали и другие известные скульпторы, в том числе и современные, чьи эксперименты по созданию скульптур из стекла также можно признать вполне удачными.

Матирование (ил. 9) относится к холодным видам обработки стекла, которую применяют для полностью готового остывшего изделия. Это может выглядеть как в виде матовой гравировки, так и в виде сплошной матовой поверхности, которую получают путем ее обработки сильной струей кварцевого песка. Такие изделия, как правило, имеют толстые стенки, защищающие его от разрушения при обработке.

Данный способ декорирования стекла был случайно открыт жителями селения у моря. Они заметили, что при сильных порывах ветра песок, ударяясь в стекло окна, делает его матовым. Это побудило американца Бенджамина Тильмана в 1870 г. сконструировать установку для пескоструйной обработки стекла при помощи сильной струи сжатого воздуха. Вскоре этот опыт переняли в Европе, а затем и в России, где его успешно применяли на нескольких крупных стекольных заводах.

Матирование также может быть химическим, когда на стенки изделия наносят специальные составы для травления. Поверхность получается в виде прочного слоя осажденных кристаллов солей, грани которых и создают матовый эффект.

В фонде стекла нашего музея к периоду «оттепели» относится блюдо «Дерево», созданное в 1960 г. на Ленинградском заводе художественного стекла художницей Хелле Пыльд, признанным мастером гравировки и пескоструйной обработки.



Рис. 11. М.Л. Нестеренко. Солонка. 1960 г.

Еще одним сложным методом декорирования стекла является его травление (ил. 10) — нанесение рисунка на его поверхность при помощи плавиковой кислоты, водного раствора фтористого водорода. Растворы и пасты с содержанием плавиковой кислоты обладают сильными коррозийными свойствами, позволяющими в ходе сложного химического процесса получать шероховатую матовую поверхность или рисунок на стекле. Травление сначала применяли в Германии в XVIII в., а к концу XIX в. и во всей Европе, включая Россию. В начале XX в. на Гусевском хрустальном заводе Мальцовых выпускались вазы из многослойного стекла с глубоким травлением в стиле Эмиля Галле. Для получения нужного изображения, предмет сначала покрывали специальным защитным составом, по которому процарапывали контуры рисунка, после чего обливали кислотой или окунали в нее. В результате кислота «съедала» участки, не покрытые защитным слоем, а на поверхности оставалось рельефное изображение. Метод, разработанный французским инженером и химиком Эмилем Галле, был очень сложен и трудоемок в исполнении, поэтому повторить его могли не многие, и изделия в подобной технике не были массовыми.

Травленый рисунок также наносился при помощи пантографа или гильошира, процарапывающих заданный рисунок иглой по защитной мастике, с последующим его травлением плавиковой кислотой.

На нескольких советских стекольных заводах тоже выпускались изделия в технике послойного травления, но они не получили широкого распространения по указанным выше причинам. В коллекции нашего музея есть ряд предметов в данной технике, например, ваза для цветов

с изображением крупных роз художника Евграфа Шувалова, выпущенная в 1950-е гг. на Дятьковском хрустальном заводе.



Рис. 12. Пепельница «Балерина». 1950-е гг.

Очень интересный декоративный эффект придает стеклу техника кракле (ил. 11), которая относится к горячим способам его декоративной обработки. Такое стекло иногда называют «льдистое», поскольку его поверхность напоминает растрескавшийся лед, а само название происходит от французского «verre craqulle», что означает «морозное», «льдистое». Как многие другие техники декорирования, «кракле» сначала появилось в Венеции в XVI в., а к XVII в. уже широко применялось в Европе и даже в Америке. К середине XIX в. стекло с «кракле» стали изготавливать в России на крупнейших стекольных заводах, где к концу столетия уже выпускался широкий ассортимент таких изделий из цветного стекла.

Данный способ несложен в исполнении и предполагает быстрое охлаждение горячей заготовки в холодной воде или в мокрых опилках, в результате чего из-за резкого перепада температур поверхность стекла растрескивается. После этого на заготовку наносится еще один слой стекла во избежание разрушения предмета, а затем повторно выдувают, придавая законченный вид. Слой с трещинками остается как бы запаянным между двумя слоями стекла, но он может быть также как внешним, так и внутренним.

Советские стекольные заводы в небольшом количестве выпускали продукцию в технике «кракле», чаще всего это делалось в рамках творческого эксперимента. В нашей коллекции есть ряд таких предметов, в том числе и «оттепельного» времени. Это, например, солонка Марины Нестеренко, красивого светло-коричневого оттенка, с кольцеобразной гутной ручкой, выполненная в 1960 г. на стекольном заводе «Красная Ушна», стенки которой в нижней части покрыты сеточкой из мелких трещинок.

Изделия в технике прессования (ил. 12), одного из самых древних способов изготовления изделий из стекла, как правило, составляют

значительную часть в каждом музейном собрании. Этот способ широкого применялся стеклоделами еще до изобретения трубки для выдувания и был одним из самых простых и экономичных. Свое название он получил от латинского слова «pressare», что означает «давить». Это горячий способ обработки стекла, при котором горячая стекломасса, помещенная в металлическую форму, подвергается давлению специального подвижного элемента — пуансона, с помощью которого и формуют изделие. После остывания готовое изделие выталкивается из формы специальным поддоном, после чего изделие шлифуют, чтобы сгладить неровности и острые края.



Рис. 13. Л.О. Юрген. Десертный набор. 1959 г.

В древности применялся ручной способ прессования, который со временем был заменен механизированным. С XVI в. методом ручного прессования в Европе изготавливали бусы, пробки, пуговицы, подвески и прочие мелкие детали. А в XVIII в. стараниями великого русского ученого М.В. Ломоносова ручное прессование появилось и в России. Это позволило массово производить шкатулки, стаканы, солонки, масленки, наборы для специй, пресс-папье, чернильницы и прочие бытовые предметы.

В советском стеклоделии прессование также широко применялось, а изделия в этой технике выпускались практически на каждом стекольном предприятии, которые выпускали широкий ассортимент прессованных изделий. Для этой цели специально разрабатывались разнообразные пресс-формы с рисунками, а сами изделия были рассчитаны на массового потребителя и стоили недорого. Такая продукция широко использовалась на предприятиях общественного питания, где имелись целые сервизы из прессованного стекла.

Методом прессования также изготавливались изделия из бесцветного и цветного хрусталя, которые, в отличие от простого стекла, имели другие оптические свойства, но оставались массовой повседневной продукцией.

Среди прочих предметов, в нашей коллекции есть пепельница «Балерина» из синего прессованного стекла с изображением танцующей балерины на зеркале, выпущенная на Дятьковском хрустальном заводе.

В 1948 г. художественная и научно-исследовательская лаборатория ЛЗХС опробовали технологию получения цветных стекол и хрусталя, что положило начало окрашиванию стекол сульфидными красителями широкой цветовой палитры. Еще в 1851 г. на Международной выставке в Лондоне были впервые представлены российские изделия из цинкового хрусталя в павильоне из стекла. А в начале 1950-е гг. на Ленинградском заводе художественного стекла технологом Евгенией Ивановой и главным инженером завода Александром Кирьененом при помощи добавления в стекломассу сульфида цинка было получено сульфидно-цинковое стекло (ил. 13). Это открытие позволило одновременно упростить процесс декорирования стекла и значительно расширить его возможности. При варке цинковых стекол за счет несгоревших частичек угля, а также под воздействием высоких температур, появлялась легкая опаловая пленка в виде голубой окантовки края изделия. Это считалось браком и дефектом стекла, но инженер-технолог ЛЗХС Е.А. Иванова увидела в этом явлении большие перспективы и решила превратить «дефект в эффект». С помощью варьирования процентного содержания красящих компонентов в шихте при выдувании или прессовании изделий удалось получить стекла широкого спектра окраски (от белого до темно-коричневого) с цветными прожилками, напоминающими природные минералы. Стекла разнообразных холодных оттенков — сиреневых, серых, зеленых, голубых, бирюзовых невозможно получить с помощью одной сульфидной окраски, для этого в шихту вместе с сульфидом цинка вводились в качестве красителей окислы меди, хрома, никеля и кобальта, которые при соединении с сульфидом цинка окрашивают стекло в самые различные цвета и тона вплоть до черного. Также Е. Ивановой удалось получить новые составы сульфидно-цинкового стекла при помощи добавления в шихту различных красителей (красящих окислов) и получить «глухое» (непрозрачное), опаловое и опалесцирующее стекла. Одной из наиболее эффектных работ из сульфидно-цинкового стекла в нашей коллекции является десертный набор Лейды Юрген 1959 г., красивый оттенок которого подчеркивает небольшая гутная ручка из темно-коричневого прозрачного стекла, гармонично контрастирующая с основным цветом.

Нужно сказать, что сульфидно-цинковые стекла выпускались на ЛЗХС недолго, примерно до середины 1960-х гг., после чего их выпуск был прекращен как непрофильный, и завод полностью сосредоточился на выпуске изделий из хрусталя.

Период «оттепели» в советском декоративном искусстве — это время переосмысления эстетических основ самой художественной культуры, поисков новых форм и интереса к эстетике предметов, а также обращение к пространственной выразительности и архитектурным формам. «Оттепель» — качественно новый этап развития советского стеклоделия, который значительно обогатил и расширил выразительные возможности стекла как материала. Художник стал непосредственным участником производственного процесса, что обеспечило каждому стекольному предприятию свой собственный стиль, а произведениям периода «Оттепели» — неизменный интерес до настоящего времени.

Список литературы:

1. На просвет. Художественное стекло советской и постсоветской эпох: каталог / Автор вступ. ст. Л.В. Казакова. — Москва: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2019. — 338 с.: ил.

2. Во всем блеске. Хрусталь от формы до огранки. — Москва: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства; Фонд «Связь Эпох», 2024. — 208 с.: ил.

Н.Л. ДЕНИСОВА

Искусствовед, начальник отдела научно-просветительской и образовательной деятельности, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: nataly-denisov@yandex.ru

N.L. DENISOVA

Art-historian, Head of the Department of Scientific, Educational, and Outreach Activities, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: nataly-denisov@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_48_61

«ЛАБОРАТОРИЯ АРТЕЛЬ. ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО И АКТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ». ВЫСТАВОЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

"LABORATORY ARTEL. TRADITIONAL ART AND CONTEMPORARY ART PRACTICES". AN EXHIBITION AND EDUCATIONAL PROJECT OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

Статья содержит презентацию исследовательского, образовательного и творческого проекта «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики», реализованного Всероссийским музеем декоративного искусства в 2024–2025 гг. В статье раскрыта концепция проекта как нового образовательного курса для современных дизайнеров, разработанного на основе методики работы творческих лабораторий НИИ художественной промышленности в XX веке, с учетом современного состояния науки о народном искусстве и предприятий народных художественных промыслов. Показан процесс реализации, представлены результаты и перспективы проекта.

The article presents concept of the educational and creative project "Laboratory ARTel. Folk art and contemporary art practices", which have been implemented at the All-Russian Decorative Art Museum in 2024–2025. The article presents the project as a new educational course for contemporary designers, based on the methodology of creative laboratories at the Research Institute of Art Industry in the XX century, which has been adapted to the modern reality. The article shows the process of implementation, presents the results and prospects for the project.

Ключевые слова: народное искусство, декоративно-прикладное искусство, ремесла, локальная традиция, дизайн, современные художественные практики, интерпретация культурного наследия, музей, образование.
Keywords: folk art, decorative and applied art, crafts, local tradition, contemporary art practices, design, interpretation of cultural heritage, museum, education.

В 2024–2025 годах во Всероссийском музее декоративного искусства, при поддержке Благотворительного фонда Потанина, был реализован масштабный исследовательский, образовательный и творческий проект «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики».

«Лаборатория АРТель...» — «практическое» продолжение проекта «РазАРХИВация», воплощенного годом раньше, главным результатом которого стала «Коллекция онлайн» — цифровой ресурс на сайте ВМДПНИ с материалами творческих лабораторий НИИ художественной промышленности — экспедиционными зарисовками, зашивками, сведениями о художниках и предприятиях НХП в XX веке. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, ставя перед собой задачу «разархивации» и актуализации наследия Кустарного музея и НИИХП как уникальной структуры, соединявшей силы исследователей, художников и мастеров промыслов в творческой работе с народной традицией, апробировал в рамках проекта «Лаборатория АРТель...» образовательный курс для современных дизайнеров и новую модель взаимодействия институтов культуры и образования, предприятий НХП и современных производств.

Главным «героем» проекта стала фигура художника, работающего с традицией народного декоративного искусства. О ведущей роли художника, знающего законы формообразования, тонкости художественного канона той или иной традиции и способного свободно говорить на ее языке пишет в своей статье «К проблеме современного бытования традиционного искусства» Р.Р. Мусина [1, с. 109]. В настоящее время мы видим, с одной стороны, живой интерес у современных авторов к традиционной культуре, созданию «нового русского стиля», с другой, — недостаточное или полное отсутствие понимания природы народного искусства, его содержания, материалов, техник и технологий. О деятельности художников Кустарного музея, исследованиях и масштабной работе лабораторий НИИХП с промыслами и художественными производствами в XX веке знают единицы. А ведь именно в России народные художественные промыслы, благодаря НИИХП, продуманной государственной поддержке в целом, обрели в XX веке черты феномена национальной культуры — уникального по своему масштабу, географии и глубине содержания.

Опыт Научно-исследовательского института художественной промышленности, более шестидесяти лет (с 1932-го по 1998 год) руководившего развитием промыслов и художественных производств в СССР, стал источниковой и методической базой проекта. Структура «Лаборатории АРТель» и механика ее работы были выстроены зеркально НИИХП, а именно: были созданы лаборатории по материалам (стекло, дерево, керамика, текстиль). Наставниками лабораторий выступили ведущие эксперты в области декоративно-прикладного искусства и дизайна, современные художники: доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова, член Федерального совета по НХП Р.Р. Мусина; доцент, зав. кафедрой дизайна текстиля РГХПУ им. С.Г. Строганова Е.В. Полякова, художник по стеклу и педагог Анна Бутина, дизайнер Дмитрий Чекучинов, художники Ирина Корина, Ульяна Подкорытова и другие. Сопровождение проекта от музея обеспечили: руководитель проекта Наталья Стрижкова, куратор Анастасия Борина, методист Наталья Денисова.

Наставники вместе с музейными кураторами провели по заявкам отбор участников, основываясь на их опыте работы с материалом, образовании, личном интересе. В результате «лаборантами» стали ремесленники, художники и дизайнеры, в том числе владельцы собственных брендов. Командой проекта была поставлена главная задача для всех лабораторий — разработать образцы изделий для предприятий народных

художественных промыслов и производств на основе их традиции, но с учетом современной эстетики, современной предметной среды.

Партнерами проекта выступили ключевые предприятия НХП: Дулевский фарфоровый завод, Завод «Фарфор Сысерти», фабрика «Елецкие кружева», предприятие «Вятские узоры», Текстильное предприятие «Шуйские ситцы», Гусевской хрустальный завод им. А. Мальцова, Хотьковская фабрика резных художественных изделий. На производственной базе данных предприятий, в союзе с художниками и мастерами, воплощали свои авторские проекты участники лабораторий керамики, стекла, текстиля. Лаборатория дерева под руководством наставника Дмитрия Чекучинова, в отличие от других, работала не с предприятиями промыслов, а с современными производствами и брендами — брендом дизайнерский мебели, декора и аксессуаров «Uclad», брендом мебели Lulu'space, брендом дизайнерского света TM Studio. Отдельные участники лабораторий работали в собственных мастерских, исследуя локальные традиции ткачества, вышивки и такие, почти исчезающие, виды народных художественных промыслов, как михайловское кружево и карачунская керамика.

Воплощению проектов лабораторий в материале предшествовали образовательный и исследовательский этапы. Для участников был разработан лекционный курс, который стартовал в сентябре 2024 года и завершился в мае 2025-го. Курс состоял из трех модулей:

Модуль I. Традиция как наследие. Опыт сохранения и развития

В рамках модуля были прочитаны лекции, посвященные деятельности Кустарного музея и НИИХП. Важно отметить, что, кроме музейных специалистов, лекции читали бывшие сотрудники НИИХП — филолог, искусствовед, фольклорист Наталья Ведерникова и художник, искусствовед Людмила Федотова. Их рассказ о методике работы творческих лабораторий института, личном экспедиционном опыте обеспечил ту преемственность, которая изначально была условием реализации проекта, вдохновив участников «Лаборатории АРТель» на собственное исследование.

Модуль II. Природа народного в контексте культуры

Лекции модуля были посвящены теоретическим основам традиционного искусства: онтологии и семантике народного искусства, традиционной культуре как синтезу искусств, законам декоративно-при-

кладного искусства, теме коллективного и авторского в художественном каноне промысла, локальной традиции как части культурного ландшафта. Благодаря междисциплинарному подходу, приглашенные лекторы (из ведущих творческих вузов и музеев Москвы и Петербурга) смогли раскрыть для участников лаборатории многогранность народного искусства, где коллективное начало служит прочной опорой для авторского варьирования и личного высказывания.

Модуль III. Традиция нового

Модуль, завершающий образовательный этап, был задуман как «трамплин» для участников лабораторий в их собственном исследовании и творчестве в рамках проекта. Ведущие современные дизайнеры, художники, филологи (Варвара Зенина, Анна Петрова, Ульяна Подкорытова и другие) поделились своим подходом и видением роли народной традиции в современной культуре, моде, повседневности.

Завершив в мае образовательный курс, участники, под руководством наставников и музейных кураторов, приступили к исследовательскому и творческому этапам с опорой на методику работы творческих лабораторий НИИХП. Методика каждой лаборатории НИИХП имела свои особенности в силу специфики материала, однако, в целом, работа всех направлений строилась по единому алгоритму и состояла из двух этапов, исследовательского и творческого: от сбора материала (экспедиция, погружение в местную художественную культуру как источник локальной ремесленной традиции, изучение современных трендов, работа в музейных фондах и библиотеках) до разработки эскизов изделия и, после обсуждения на художественном совете, изготовления образцов на производстве [2, с. 96–97]. По такому же принципу была построена и проектная работа «Лаборатории АРТель».

Как известно, за годы работы НИИХП организовал более шестидесяти экспедиций в регионы России и союзные республики. На основании собранного материала в лабораториях, образцов народного искусства, поступавших в коллекцию Музея народного искусства (бывшего Кустарного) разрабатывались проекты новых изделий, направляющих коллекций, вырабатывались технические регламенты производственных процессов, оказывалась методическая помощь мастерам промыслов. Материалы НИИХП, подлинники Музея народного искусства, уже в составе собрания ВМДПНИ, труды исследователей НИИХП, стали отправной точкой в проектной деятельности участников «Лаборатории АРТель».

Кроме того, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, беря на себя роль образовательного и координационного центра, предоставил участникам следующие ресурсы для исследовательской и творческой работы:

— изучение подлинников в музейных фондах, консультации от хранителей (отдела дерева и кости, отделов тканей, стекла, металла);

— сбор материала для проектов с помощью электронных ресурсов (Госкаталог Музейного фонда РФ, «Коллекция онлайн» материалов НИИХП на сайте ВМДПНИ);

— посещение предприятий НХП и современных производств (партнеров проекта) с целью знакомства с особенностями производства, технологией, архивами и коллекциями предприятия;



Рис. 1. Коллекция «Купавки». Автор росписи Дина Глагольева

— экспедиции на места бытования промыслов, выбранных в качестве темы проекта (г. Елец, г. Киров, г. Нижний Тагил и др.) с целью погружения в местную художественную культуру;

— организация семинаров наставников в рамках подготовки эскизов творческого проекта будущих изделий;

— регулярные обсуждения эскизов, идей коллекций на стадии их разработки с участием наставника и музейного куратора с финальной защитой на художественном совете проекта;

— организация творческого процесса по воплощению проекта в материале на производстве — в сотрудничестве с главным художником, мастерами предприятия;

— возможность представить свои готовые работы на итоговой выставке проекта.

Рассмотрим на конкретных примерах, как заданный участникам алгоритм авторской работы с наследием традиционного искусства был реализован в проектах лабораторий керамики и дерева.

Лаборатория керамики

Коллекции фарфоровой посуды «Купавки», «Демидовский полдник», «Ампир Уральский» (рис. 1)

Автор росписи — художник Дина Глагольева.

Наставник — Ралия Мусина, доктор искусствоведения, проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, член Федерального экспертного совета по НХП.

Производство — фабрика НХП «Фарфор Сысерти» (г. Сысерть, Свердловская обл.).

Цель проекта — разработать новый декор для готовых форм фарфоровой посуды из ассортимента фабрики «Фарфор Сысерти» в традициях народного искусства Урала.

Дина Глагольева как автор проекта поставила перед собой следующие задачи:

— сохранить узнаваемость стиля фабрики, сложившегося в XX веке, — стиля, в котором нашли отражение традиции прикладного искусства Урала, региона с богатой историей и культурой;

— предложить новое прочтение традиций сысертского фарфора, создав актуальные линейки посуды с авторской росписью и деколью, — коллекции, которые могли быть стать частью современной декорировки стола, ценным подарком с уникальным местным колоритом.

Исследовательский этап

Работа современного дизайнера с традиционным художественным производством (предприятием НХП) подразумевает глубокое погружение в его историю, художественный стиль и технологию.

Производство фарфора в Сысерти (Свердловская обл.) возникло в 1960 году на базе местных гончарных артелей. Вклад в развитие технологии и творческого направления молодого производства внесли сотрудники НИИХП. Так, Василий Барадулин предложил использовать приемы свободно-кистевой росписи, характерной для местной традиции, в росписи фарфора, а также перенести на изделия цветок розы ругозы — разновидность махрового шиповника, растущего на Урале. «Сысертская роза» по сей день считается визитной карточкой региона и местного фарфора. В 1960-е годы ключевую роль в развитии завода играли художники Николай Иноземцев и Николай Малышев. Они разработали новые формы, виды росписи, в своей работе обращали внимание на местные традиции, природу и фольклор.

В качестве источника для росписи своих коллекций посуды Глагольева под руководством Р.Р. Мусиной использовала, так же, как и в свое

время сотрудники НИИХП и художники фабрики, свободно-кистевую роспись нижнетагильских подносов середины XIX–XX веков из коллекций музеев Москвы, Нижнего Тагила, Сысерти. В росписи сысертского фарфора до сих пор не сформировалось более-менее узнаваемой цельной традиции. В то же время рафинированность росписи по металлу и твердость материала подносов Нижнего Тагила роднит их с фарфором. Было принято решение попробовать совместить эти два промысла, перенеся на фарфор характерные особенности подносной росписи.

Для сбора материала для проекта Д. Глагольева использовала следующие ресурсы:

— музейные коллекции фарфора, металла в фонде керамики Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства;

— библиографические источники: литературу по истории фарфора Сысерти, художественной культуре Урала (народным промыслам) — в научной библиотеке ВМДПНИ (сборник научных трудов НИИХП и др.), РГБ, открытых источниках;

— совершила экспедицию в Нижний Тагил и Сысерть, где получила возможность изучить коллекции в местных музеях: Музей Сысертского фарфорового завода, Музей подносного искусства «Дом Худояровых», Музей Демидовых, Нижнетагильский металлургический завод, бывший Демидовский;

— посетила Нижнетагильский центр народных промыслов и ремесел, где для группы был проведен мастер-класс по свободно-кистевой росписи на подносах;

— познакомилась с технологией, этапами современного производства фарфора на фабрике «Фарфор Сысерти».

Опираясь на методические материалы по росписи В. Барадулина и современные работы, Глагольевой была освоена техника свободно-кистевой росписи двойным мазком в качестве подготовке к работе над эскизами декора для коллекций посуды.

Творческий этап проекта включал в себя:

— выбор форм посуды для росписи;

— создание эскизов росписи на бумаге, на форме;

— создание готовых работ на производстве.

Ввиду сложности и длительности технологического процесса изготовления новых посудных форм, а особенно в заводских условиях, где нужно настраивать всю производственную линейку на каждом из этапов,

было принято решение — взять посудные формы из ныне производимых Сысертским заводом.

Большинство посудных форм были созданы профессиональными художниками-выпускниками Абрамцевского училища Н.С. Иноземцевым и Н.Ф. Малышевым, начиная с 1960-х гг. Формы отличаются эргономичностью, оригинальностью, чаще всего это симметричные формы, сервизы стандартного набора предметов. Несмотря на то, что в стилистическом плане формы несут отпечаток времени, сегодня многие из них смотрятся вполне актуально. Поскольку завод не имеет в последнее время достаточно широкого сбыта, данные формы не являются насмотренными для широкого круга потребителей — их возвращение с новым декором в ассортимент фабрики может привлечь нового покупателя.

Как способ декорирования автором проекта была выбрана ручная надглазурная роспись, крытье, золочение и деколь.

В работе над эскизами особое внимание автор обращает на крепкую, лишенную дробности композицию, характерную для росписи подносов — плотную в деталях и с широкими полями крытья. Шел поиск колорита, соответствующего локальному природному, наиболее часто встречающемуся на Урале в лесной зоне. Сюжеты местной флоры стали ведущими в композициях. Главным условием было сохранение стилистики мазковой кистевой росписи уральского подносного письма. Работа над проектом потребовала от автора избирательности и большой концентрации внимания при создании композиций, чтобы не нарушить баланс в соотношении традиции и авторской вариации.

Технологический процесс работы на производстве включал в себя крытье, эскизирование на форме, ручную роспись, подготовку эскизов для деколи.

Итог проекта: созданные Диной Глагольевой коллекции фарфоровой посуды совместно с фабрикой «Фарфор Сысерти» стали удачным образцом работы современного художника в русле традиции исторического производства. Новый декор сохраняет узнаваемость яркого художественного стиля народных традиций Урала, и в то же время носит лаконичный характер, отвечающий современным тенденциям в дизайне.

Лаборатория дерева

Основная цель лаборатории дерева состояла в том, чтобы превратить традицию в часть актуальной предметной среды за счет объединения





Рис. 2, 3. Проект «Белая горница». Автор Анна Сигаева

современных функциональных форм с переосмысленными элементами и приемами народного искусства. Творческие поиски участников были основаны на русских традициях художественной обработки дерева.

Проект модульной домовой росписи «Белая горница» (рис. 2, 3)

Автор — Анна Сигаева, художник монументально-декоративной живописи, дизайнер, выпускница отделения монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Наставник — Дмитрий Чекучинов, дизайнер, художник, выпускник кафедры дизайна мебели РГХПУ имени С.Г. Строганова.

Реализация — современный бренд мебели UCLAD и мастерская автора проекта.

Цель проекта: разработать модульную систему росписи (с возможным переводом в печать) для декора интерьера и фасадов современных деревянных домов с опорой на русские традиции домовых свободно-кистевых росписей.

Исследовательский этап

Предметом исследования и творческого осмысления Анны Сигаевой стали домовые свободно-кистевые росписи различных регионов России. Домовые росписи — это крестьянский народный живописный промысел, которым украшали и преображали интерьеры и экстерьеры домов Русского Севера, Приуралья, Урала, Зауралья, Забайкалья и регионов Малороссии. По сути, это единственный русский традиционный народный промысел монументально-декоративной живописи. Домовой ро-

списи свойственны общие технические и технологические особенности независимо от региона ее распространения.

Анна Сигаева изучила коллекцию мебели и других предметов, украшенных росписью, в экспозиции и фонде дерева Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, Государственного Исторического музея, региональных музеев. В ходе сбора материала автор обратилась к таким информационным ресурсам, как Госкаталог Музейного фонда РФ, «Коллекция онлайн», научной литературе по выбранной теме.

В исторической части исследования автором были проанализированы:

• История и виды домовой росписи в различных регионах России (по ключевым памятникам деревянного зодчества Русского Севера, Урала, Забайкалья);

• Выявлены истоки народной росписи в мировом и древнерусском монументальном искусстве, росписи деревянных храмов;

• Приведены параллели с народной росписью скандинавских традиционных домов;

• Разобрана художественно-образная система росписи:

— принципы расположения росписи в интерьере и экстерьере избы;

— символика знаков и образов, связь изображений с христианской культурой; виды орнамента в росписи (геометрический, растительный);

— композиционные схемы, орнаментальное построение в зависимости от предмета росписи, детали интерьера;

— колористические особенности росписи;

— изучены художественные материалы росписи, применявшиеся мастерами в XIX — начале XX века; автор дает подробное описание типов, техники двойного мазка, которым работали мастера, пошаговую раскладку этапов росписи, особенности использования плоских кистей;

• Проанализирован опыт работы с промыслом в XX веке сотрудников лаборатории художественной обработки дерева НИИХП (экспедиционные зарисовки, методические материалы В. Барадулина);

Сегодня техника свободно-кистевой росписи привлекает все больше внимания. Цель своего проекта Анна Сигаева видит в том, чтобы встроить домовые росписи в современную архитектурную среду.

В своем исследовании Анна Сигаева приводит не только исторические, но и современные примеры использования домовой росписи в украшении домов и предметов интерьера в разных странах мира – России, США, Голландии.

Творческий этап

Проект «Белая горница» как пример современного осмысления домовой росписи включил в себя:

— визуализацию элементов росписи в интерьере и экстерьере современного деревянного дома как предложение для современных производств и архитекторов;

— коллекцию мебели и панно с росписью, созданную совместно с мебельной мануфактурой UCLAD.

Личная интерпретация свободно-кистевых домовых росписей Анны Сигаевой основана на базе аутентичной технологии и техники домового северного письма в сочетании с проектной культурой, которая формировалась десятилетиями в Московском художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова (ныне РГХПУ им. С.Г. Строганова). Большое значение для интерпретации художественного языка домовых росписей в проекте «Белая горница» является работа с композицией (орнаментальной композицией) и цветом. В основе систематизации работы с цветом автор взяла разработки программ по цветовому дизайну, программ по композиции и цветоведению для художников и дизайнеров, автором, которых является профессиональный художник и преподаватель Сычев Юрий Вячеславович, четверть века преподававший в МГХПУ им. С.Г. Строганова. В рамках творческого этапа проекта «Белая горница» Анной Сигаевой была сделана визуализация вариантов применения расписных элементов в интерьере и экстерьере современного дома, а также наброски образных ассоциаций проектов мебели и элементов декора. Автором были разработаны модули современной домовой росписи трех масштабов для экстерьера, интерьера.

Для реализации части проекта «Белая горница» был привлечен партнер — мебельный бренд UCLAD. Современное производство предоставило предметы мебели под роспись (стол, табуреты).

Посещение производства UCLADa позволило автору изучить современные процессы работы с деревом, фактуры и материалы, которые сегодня используются при создании мебели.

Для росписи Анна Сигаева выбрала предметы из популярной коллекции бренда, что самой мануфактурой было оценено как обновление ассортимента, дополнительная возможность подумать о расширении линейки мебели «в национальном стиле».

Следующие этапы — подготовка эскизов и нанесение росписи масляными красками с последующим покрытием лаком на производстве.

Итог проекта: модульная система современной домовой росписи, предложенная Анной Сигаевой, имеет большой потенциал в сфере современной деревянной архитектуры, предметов мебели и интерьера. Наследуя от мастеров-красильщиков идею дома как райского сада, автор предлагает яркий и доступный (при переводе в печать) способ декорировать свой дом с опорой на локальную художественную культуру и современные тенденции в мировом дизайне.

Помимо приведенных выше проектов, были успешно реализованы коллекции и отдельные изделия, разработанные участниками лаборатории текстиля, под руководством зав. кафедрой дизайна текстиля РГХПУ им. С.Г. Строганова Е.В. Поляковой, совместно с фабриками НХП «Елецкие кружева» и «Вятские узоры». Авторами коллекций стали независимые дизайнеры и магистранты РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Готовые коллекции и работы участников проекта «Лаборатория АРТель…» были представлены на итоговой выставке осенью 2025 года во Всероссийском музее декоративного искусства. Выставка вызвала горячий отклик как у профессионального сообщества — знатоков декоративно-прикладного искусства, художников, дизайнеров, так и у широкой публики, «соскучившейся» по народной традиции как части современного пространства жизни, будь то яркий сервиз, хрустальная ваза или кружевной аксессуар.

Назовем главные результаты проекта «Лаборатория АРТель…», которые были отмечены всеми участниками, коллегами, партнерами:

— опытным путем был разработан образовательный курс для современных авторов по работе с наследием народного декоративного искусства с опорой на методику НИИХП, современные источники и художественные практики; данный курс в настоящее время ведется для студентов профильных вузов и в дальнейшем станет одним из ключевых в образовательной практике ВМДПНИ;

— в лабораториях удалось создать атмосферу совместного творчества и исследования, тот «артельный» дух, который всегда был основой ремесленной, промысловой традиции; примечательно, что в лаборатории дерева участники самостоятельно создали коллаборации, объединив ресурсы для реализации своих проектов;

— были укреплены связи между ВМДПНИ, музеями на местах бытования промыслов, образовательными институтами (прежде всего, РГХПУ им. С.Г. Строганова, ставшим одним из ключевых партнеров проекта) и предприятиями НХП с выходом на дальнейшее сотрудничество;

— участниками лабораторий была достигнута главная цель проектной работы: ими были изготовлены образцы изделий для дальнейшего тиражирования на производстве (на Гусевском заводе, Дулевском фарфоровом заводе, заводе «Фарфор Сысерти», фабрике «Елецкие кружева» и др.).

Проект «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики» так же, как и проект «РазАРХИВация», закрепили за Всероссийским музеем декоративного искусства роль преемника НИИХП и Кустарного музея, позволили выстроить перспективу превращения музея в полноценный образовательный центр и творческую лабораторию для современных авторов. Благодаря подобным проектам, музей становится пространством дискуссии, совместной работы для специалистов, преподавателей творческих вузов, руководителей и художников предприятий НХП, независимых дизайнеров — всех тех, без кого невозможно представить развитие народной художественной традиции как части современной культуры, основы для проектирования нашего общего будущего.

Список литературы:

1. *Мусина Р.Р.* К проблеме современного бытования традиционного искусства [Электронный ресурс] / Ралия Р. Мусина // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение". - 2018. - № 2 (12). - С. 102-111.

2. Институт на Воровского (несостоявшийся юбилей). — Москва, 2017.

3. *Василенко В.М.* Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX веков. — Москва, 1974.

4. Знаменитый и неизвестный Кустарный музей. — Москва, 2021.

5. Музей народного искусства и художественные промыслы / Сборник трудов НИИХП. Выпуск 5. — Москва, 1972.

6. *Некрасова М.А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. — Москва, 1983.

7. Сборники трудов НИИХП. Выпуски 1–36. — Москва, 1962–1991.

Н.Л. ДЕНИСОВА
Искусствовед, начальник отдела научно-просветительской и образовательной деятельности, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: nataly-denisov@yandex.ru

К.П. ГАРМИДЕР
Искусствовед, методист инклюзивных программ, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: k.garmider@damuseum.ru

N.L. DENISOVA
Art-historian, Head of the Department of Scientific, Educational, and Outreach Activities, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: nataly-denisov@yandex.ru

K.P. GARMIDER
Art-historian, Curator, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: k.garmider@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_62_68

НАЦИОНАЛЬНОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО КАК ОСНОВА ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ

NATIONAL DECORATIVE ART AS THE FOUNDATION OF THE MUSEUM'S EDUCATIONAL ACTIVITIES

В статье отражен опыт просветительской деятельности Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства как центра непрерывного эстетического развития детей и молодежи с опорой на традиции и ценности национальной художественной культуры. Просветительский центр растет вместе с музеем и обществом, предлагая разнообразные и актуальные форматы программ. Активная вовлеченность детей и подростков, молодежной и взрослой аудитории в музейные творческие практики подтверждает актуальность и востребованность наследия национального декоративного искусства для развития личности, формирования в обществе ценностного отношения к основам национальной художественной культуры, этико-эстетического восприятия мира и человека.

The article reflects the experience of the All-Russian Decorative Art Museum of in its educational activities as a center for the continuous aesthetic development of children and young people based on the traditions and values of national artistic culture. The educational center is growing together with the museum and society, offering a variety of relevant program formats. The active involvement of children and teenagers, as well as young and adult audiences, in museum creative practices confirms the relevance and demand for the heritage of national decorative art in terms of personal development, the formation of a value-based attitude towards the foundations of national artistic culture, and the ethical and aesthetic perception of the world and humanity.

Ключевые слова: культурное наследие, народное искусство, декоративное искусство, творческая лаборатория, эстетическое воспитание, музейная педагогика, новые образовательные стратегии.
Keywords: cultural heritage, folk art, decorative and applied art, aesthetic education, museum education, new educational strategies.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, с начала своего основания в 1981 году, говорит с обществом на языке национальной художественно-предметной культуры, планируя экспозиции и выставки, проводя научные конференции и дискуссии и, конечно же, раскрывая красоту и многогранность народного и авторского искусства в просветительских программах. Народное искусство — «наглядный эстетический и морально-этический кодекс народа» [1, с. 7], уходящее корнями в славянскую архаику и древнерусскую художественную традицию, в XIX веке стало источником вдохновения для творцов Русского, национально-романтического, стиля. Содержательная, декоративная сила народной традиции питала авторское искусство, начиная с XIX века и питает его по сей день. Благодаря коллекции Музея народного искусства (бывшего Кустарного музея), материалам Научно-исследовательского ин-

ститута художественной промышленности (НИИХП), вошедшим в собрание ВМДПНИ в 1999 году, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства располагает на сегодняшний день уникальным потенциалом для показа преемственности исследовательской, творческой мысли в деле собирания, изучения и художественной интерпретации традиций национального декоративного искусства — от проектов мебели Абрамцевской столярной мастерской и коллекции агитфарфора со свободно-кистевой росписью до лучших образцов народных художественных промыслов XX века и предметов отечественного дизайна. Музей говорит со своей аудиторией — как профессионалами, так и любителями искусства, посетителями всех возрастов — о природе прикладного искусства, о межкультурных связях, о предмете декоративного искусства как символе и отражении эпохи. Народное искусство раскрывается в просветительской деятельности музея как часть современной культуры, заставляя каждого прислушаться к себе — что остается близким и неизменным, на что откликается душа как на родное и понятное, а что требует более внимательного взгляда.

Унаследовав коллекцию бывшего Кустарного музея, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства в то же время унаследовал и определенную просветительскую «школу», даже миссию своих предшественников. Деятели эпохи Русского стиля — меценаты, художники — ставили перед собой большую задачу развития вкуса, этико-эстетического воспитания современников и будущих поколений на образах и ценностях национальной культуры и искусства, создавая, по сути, новую городскую художественную среду — от архитектуры до детской игрушки. Вспомним, что знаменитая Матрешка продавалась в магазине «Детское воспитание» Анатолия и Марии Мамонтовых как развивающая игрушка, наряду с другими подольскими токарными изделиями. Именно на рубеже XIX–XX веков зародилась методика раннего развития ребенка с опорой на приемы народного «пестования», в начале же XX века сделала свои первые шаги особая, музейная, педагогика. Просветительская деятельность, «пропаганда» народного искусства Кустарным музеем активно развивалась и в XX веке, уже в составе НИИ художественной промышленности. Именно благодаря такой продуманной, с любовью к народной традиции, деятельности НИИХП, в обществе к 1980-м годам традиционное искусство, художественные промыслы стали частью современной предметной среды, визуальной культуры.

Сегодня мы снова обращаемся к творческому и педагогическому наследию XX века, чтобы дать возможность молодому поколению, взрослому посетителю, искренне интересующему своей историей и культурой, обрести цельный взгляд на национальное искусство как часть мировой культуры, основу национального самосознания и мировоззрения.

Просветительский центр Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в 1990-х годах одним из первых ввел интерактивные формы работы с детской аудиторией. Тогда же был создан и продолжает пополняться до сих пор вспомогательный тактильный фонд с образцами народной игрушки, старинных инструментов, изделий народных промыслов и художественных производств. Тактильный фонд позволяет участникам музейной программы не через стекло, а буквально наощупь познакомиться с формой и декором предметов, понять их роль в повседневной и праздничной жизни наших предков. Неотъемлемая часть каждой тематической программы, закрепляющая впечатления от увиденного в залах музея, — творческий мастер-класс.

Сегодня Просветительский центр ВМДПНИ заявляет о себе как музейной школе для детей и юношества, центре непрерывного развития и образования на основе духовно-нравственных ценностей национальной культуры, традиций народного искусства и актуальных арт-практик. Просветительские программы центра разрабатываются методистами под каждую возрастную группу — от 3 лет до 18-ти — с учетом психологических особенностей восприятия искусства на каждом этапе жизни современного ребенка.

С дошкольниками народное искусство говорит языком сказки и игры — вспомним слова А.В. Бакушинского о том, что «комплекс как метод педагогического воздействия на ребенка должен быть построен не по теме-формуле, а на творческом образе-переживании» [2; с. 17]. Народное искусство в залах музея, в интерактивном пространстве Просветительского центра сначала дается детям в образах и ощущениях, а затем уже сопровождается рассказом. Ведь именно так, через прикосновение к форме, материалу, любование образом и его узнавание (солнечного узора на полотенце, травного завитка на посуде, коня или утки в игрушке или солонке) шло развитие фантазии у крестьянских детей, в том числе в семье мастеров-ремесленников. В традиционной культуре у ребенка буквально с колыбели формировалось отношение к миру как живому, одушевленному пространству, где всегда есть место радостному удивлению

— «дивованию». Естественно, для современных городских детей, далеких от деревенской жизни, не часто бывающих даже на природе, требуется определенное усилие-медиация со стороны музейного педагога, чтобы донести до них глубокое содержание народного искусства, связать старинный артефакт с современной жизнью ребенка. И здесь снова на помощь приходит игра и сказка, которая происходит прямо тут, в пространстве Просветительского центра или музейных залах.

В случае с подростками, в силу особенностей возрастной психологии, включаются иные способы коммуникации – с выходом в историю, современную культуру, географию страны. Подростковая аудитория — одна из самых сложных для музейного педагога и в то же время, пожалуй, самая интересная — по причине независимости и, подчас, нестандартности мышления.

Одним из самых востребованных форматов работы с подростками в Просветительском центре ВМДПНИ стала проектная деятельность на материале народного искусства и национального культурного наследия в целом. В 2016–2025 годах во Всероссийском музее декоративного искусства, а также в партнерстве с региональными художественными и краеведческими музеями Русского Севера, Пермского края, Республики Марий Эл, Дальнего Востока сотрудниками Просветительского центра были реализованы творческие молодежные лаборатории: «Дом-Храм-Корабль», «Точка опоры. Новое народное», «Детская лаборатория дизайна», «Творческая молодежная лаборатория [Текст]ура».

Наряду с тематическими творческими лабораториями, пробуждающими исследовательский интерес к собственной культуре у подростков и молодежи, в просветительской практике Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства появляются и новые форматы — пластической арт-медиации, занятия с включением актуальных художественных и медиа практик, семинары с приглашенными экспертами. Развитие студийных, клубных форматов для молодежной аудитории становится одним из самых перспективных направлений в просветительской деятельности музея, позволяя молодым людям сделать свои первые шаги в области профориентации, узнать больше о музейных профессиях и о том, как можно реализовать свой творческий потенциал в сфере культуры. Важно отметить, что в процессе совместной проектной работы в студии или мастерской ребята не только получают конкретные знания от музейных сотрудников или приглашенных специалистов, но и

развивают свои «мягкие навыки» — навыки коммуникации, речи, способность донести свою идею до слушателей.

Инклюзивные программы — также неотъемлемая часть современной просветительской практики Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Сама природа декоративно-прикладного искусства способствует наиболее успешной реализации инклюзивных музейных программ. В частности, это связано с сутью самого предмета, сочетающего в себе практические и эстетические функции. С другой стороны, стоит отметить, что возможность сложной и многоуровневой интерпретации предмета декоративно-прикладного искусства позволяет наиболее гармонично и последовательно погружать посетителя с ОВЗ в глубинные смыслы предмета.

Предметы декоративно-прикладного искусства могут быть восприняты разными способами — визуально, тактильно, а также через движение в процессе взаимодействия с предметом. Исследование предметов через чувство осязания — важный принцип в работе с посетителями с разным зрительным опытом, а также с разным уровнем психоэмоционального развития и когнитивных навыков. Как уже упоминалось, в рамках многолетней просветительской практики музея был сформирован тактильный методический фонд, с качественными копиями и подлинными образцами народных художественных промыслов и производств. Подобные методические материалы дают возможность для тактильного исследования не просто формы объекта, но позволяют зафиксировать впечатления от температуры, веса и фактуры предмета, что позволяет слепым и слабовидящим получить личное восприятие на уровне соприкосновения, а не через тифлокомментирование. Знакомство с тактильными моделями также дает возможность воспроизвести технику движения тела, которое предполагалось в процессе взаимодействия с предметом прикладного искусства, таким образом, для посетителя раскрывается смысл предмета в контексте не только практики бытования, но и культурной традиции.

Подобные методики тактильного исследования применяются и при работе с людьми с ментальными особенностями. Мультисенсорный подход способствует решению проблемы концентрации и переключения внимания данной категории посетителей, а также повышает вовлеченность и мотивацию. Тактильное взаимодействие позволяет не только сфокусироваться на объекте, но установить с ним эмоциональную связь и дольше удерживать внимание.

Декоративно-прикладное искусство способствует преодолению ряда когнитивных, психоэмоциональных барьеров и становится проводником для людей с ОВЗ в категории эстетического, символического и исторического понимания предметов. Декоративно-прикладное и особенно народное искусства тесно связано с личным и коллективным опытом — и потому становится мощным инструментом обращения к воспоминаниям и индивидуальным ассоциациям человека, постепенно связывая их с историей народа и страны. Выстраивая диалог с прошлым, мы глубже проникаем в смысл традиции. Подобная медиация как формат знакомства посетителей с музеем, национальной традицией становится инклюзивной в полном смысле этого слова — одинаково привлекательной для всех посетителей, независимо от возраста и состояния.

Просветительская практика Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства развивается и «молодеет» вместе с музеем и обществом, откликается на запросы современной аудитории актуальными форматами программ и событий — от экскурсии по открытым фондам и творческой мастерской с профессиональным художником до арт-медиации и перфомативного исследования искусства. Активная вовлеченность детей и подростков, молодежной и взрослой аудитории в музейные творческие, просветительские практики подтверждает востребованность наследия национального декоративного искусства для развития личности, формирования в обществе ценностного отношения к основам национальной художественной культуры, этико-эстетического восприятия мира и человека.

Список литературы:

1. *Василенко В.М.* Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX веков. — Москва, 1974.

2. *Бакушинский А.В.* Художественное творчество и воспитание/ Составитель Н.Н. Фомина, вступительные статьи Н.Н. Фомина, Т.А. Копцева [Текст] / А.В. Бакушинский. – М.: Карапуз, 2009. – 304 с.

3. *Выготский Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 413 с.

С.С. ФЕДОРОВА

Хранитель музейных предметов сектора предметного дизайна фонда стекла и дизайна, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: s.fedorova @damuseum.ru

S.S. FEDOROVA

Curator of museum items in the sector of object design, Glass and Design Fund, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: s.fedorova@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_69_73

ФОНД ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНА ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА: ОТ РЕКОНСТРУКЦИИ НАСЛЕДИЯ ВХУТЕМАСА ДО СОВРЕМЕННОГО АРТ-ОБЪЕКТА

THE FOUNDATION OF THE SUBJECT DESIGN OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM: FROM THE RECONSTRUCTION OF THE HERITAGE OF VKHUTEMAS TO A MODERN ART OBJECT

Статья посвящена коллекции предметного дизайна Всерос-сийского музея декоративного искусства. Основное внимание уделено двум направлениям пополнения фонда — историческому и современному. Историческое направление связано с наследием ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и советского промышленного дизайна. Современное направление развивается благодаря конкурсу-биеннале «Придумано и сделано в России». Фонд предметного дизайна преодолевает междисциплинарные границы и играет важную роль в сохранении предметной культуры России.

The article is devoted to the collection of object design of the All-Russian Decorative Art Museum. The main attention is paid to two areas of replenishment of the fund — historical and modern. The historical direction is connected with the legacy of VKhUTE-MAS-VKhUTEIN and Soviet industrial design. The modern trend is developing thanks

to the biennial competition “Invented and Made in Russia”. The Foundation for Applied Design transcends interdisciplinary boundaries and plays an important role in preserving the subject culture of Russia.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, предметный дизайн, реконструкция дизайнерского наследия, конкурс-биеннале «Придумано и сделано в России».
Keywords: VKhUTEMAS-VKhUTEIN, subject design, reconstruction of design heritage, biennial competition “Invented and made in Russia”.

Коллекции дизайна нередко «вырастают» из собраний художественно музеев, в частности из коллекций более привычного декоративно-прикладного искусства. В мировой музейной практике немало примеров — Музей Виктории и Альберта, Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Музей декоративного искусства в Париже. В России же образцы отечественного дизайна, можно сказать, «растворены» в фондах различных музеев. Институционально тема дизайна начала активно проявляться недавно преимущественно в выставочных проектах. С 2012 года Московский музей дизайна организовал множество значимых выставочных и образовательных проектов и смог выйти на мировую профессиональную арену, а главное, впервые дал широкое представление о советском и российском дизайне для отечественной и зарубежной аудитории. Однако одного профильного музея недостаточно для формирования полноценной традиции сохранения и актуализации российского дизайна.

Постоянной государственной институцией, собирающей и изучающей отечественный дизайн, на сегодняшний день является Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. На площадке музея с 2017 года действует Центр моды и дизайна, с 2018 года запущен конкурс-биеннале «Придумано и сделано в России», на постоянной основе стали проходить выставки и просветительские программы о дизайне. В 2023 году в музее начала комплектоваться коллекция предметного дизайна, на основе которой была открыта постоянная экспозиция «Вещь! Ре/Конструкция».

Органично, что фонд предметного дизайна вырос из и тесно связан с декоративно-прикладным и народным искусством, составляющим основу коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Обе эти сферы собирают и изучают предметный мир России. Еще более явной эта взаимосвязь между дизайном, декоративно-прикладным

и народным искусством обозначилась в последнее десятилетие: в сфере культуры и потребления наметился подъем национального самосознания, увеличился интерес к народному творчеству, традиционным промыслам. Кратно выросло количество дизайнеров и брендов, производящих одежду, мебель и другие предметы быта, вдохновленные российской культурой и искусством.

Формируя коллекцию предметного дизайна Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства действует в двух направлениях — ретроспективной и актуальной. Первое — восстановление истории отечественного дизайна, традиционно отчитывающегося с начала XX века. Это и первые предметные опыты супрематизма и конструктивизма и, в особенности, деятельность Высших художественно-технических мастерских (позже Высшего художественно-технического института) как первой школы, выпускавшей профессиональных художников-проектировщиков.



Рис. 1. Реконструкция сумочки вечерней по эскизу О. Розановой. А.В. Толстикова, творческое объединение «AGORApro», г. Москва, 2021 год. Сукно, хлопок, фурнитура, вышивка. ВМДПНИ

Сложность комплектования этой части коллекции заключается прежде всего в том, что раннее закрытие ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, жесткий идеологический контроль, дефицит ресурсов не дали возникнуть преемственности поколений художников-проектировщиков, формированию традиций некогда влиятельнейшей школы дизайна. Многое было утрачено безвозвратно из-за некачественного материала, малого тиража, экспериментального характера производства. Сохранились редкие рисунки, фотографии, наброски и чертежи, позволяющие сегодня реконструировать предметы первых отечественных дизайнеров (1). На сегодняшний день в фонде предметного дизайна находятся некоторые современные реконструкции как, например, светильники для кафе «Питтореск» А. Родченко, кресло «D61» Э. Лисицкого, вечерняя сумочка О. Розановой (рис. 1), настольные лампы по проекту А. Дамского.

В рамках первого направления проходит работа и по восстановлению картины советского промышленного дизайна. Советская эстетика стала неотъемлемой частью культурного самовосприятия современного отечественного дизайна: от сферы моды до оформлений интерьеров. Прежде всего это выражается в интересе к массовому быту, к модульности

и транспортируемости предметов. В эпоху СССР действительно наблюдался высокий уровень проектного потенциала, однако культура сохранения объектов повседневного предметного мира была развита слабее.



Рис. 2. Стул. Е.В. Богданов, Россия, 1960-е гг. Дерево, краска. ВМДПНИ

В данном случае также возникает необходимость реконструировать историю на основе разрозненных источников: от архивных материалов, периодических изданий, чертежей и частных коллекций до образцов мебели, плакатов, упаковочной продукции, найденных «с рук». Восстановление этой утраченной предметной памяти — особенно трудоемкая задача: она еще не получила должного исследовательского внимания как эпоха авангарда, а наследие многих действующих тогда организаций как, например, Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики или различные конструкторские бюро практически не оставили архивов. Сейчас в фонде музея представлено не так много примеров — некоторые модели часов, радиоприемников, светильников, образцы мебели (рис. 2).

Более динамично комплектуется фонд за счет второго направления, где основной источник поступлений — конкурс-биеннале «Придумано и сделано в России». Флагманский проект музея представляет работы современных дизайнеров и брендов, а также студентов профильных учебных организаций России. Инициатива создания подобного конкурса продолжает некогда устойчивую традицию отечественных выставок-смотров, демонстрировавших новые образцы изделий художественной промышленности, а также является важным шагом на пути сохранения и изучения достижений современного российского дизайна.

Спектр рассматриваемых работ широк — от тиражируемых промышленных изделий до уникальных арт-объектов, находящихся на стыке дизайна и искусства. Последняя категория вызывает особенный интерес, так как обнажает ряд актуальных вопросов для многих музеев: от легитимности дизайна в художественном музее до выявления четкого понятийного аппарата для определения предмета в ту или иную коллекцию. Такой подход в комплектовании обусловлен также усложнившимся в последние десятилетия культурно-художественным контекстом, где заметнее стало влияние актуального искусства и современных художественных практик, а также появления новых материалов и технологий производства (рис. 3).



Рис. 3. Серия ваз «Итерации памяти». А.А. Цветкова, А. Колесникова, Д. Новицкий, Россия, 2022 г. Керамика, хлопок, шерсть, вискоза; 3D-печать, прядение. ВМДПНИ

Последние десятилетия отечественный предметный дизайн находится в области самопознания и экспериментов, осторожно выискивая свою идентичность. Он одновременно обращается и к мировому опыту, и к собственной истории, культуре, фольклору; он работает и с традиционными материалами, и с эксперимен-тальными, экологически чистыми (2). Все это усложняет процесс комплектования фонда предметного дизайна — исследователям необходимо работать с не успевшей еще обрести устойчивые традиции средой, находящейся на грани «художественного» и «технического». Тем не менее, фонд предметного дизайна Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства является важной частью музейного собрания, более того он подчеркивает стремление музея преодолеть междисциплинарные границы — тенденцию, происходящую сегодня во всех областях науки и искусства.

Примечания:

1. Первыми «пионерами» дизайна, как правило, считают А. Родченко, Э. Лисицкого, Л. Попову, В. Татлина и др.

2. В IV конкурсе-биеннале «Придумано и сделано в России» выделена отдельная номинация «Циркулярный дизайн», где представлены изделия, выполненные из возобновляемых, пригодных к вторичной переработке, экологичных и биоразлагаемых материалов, которые отражают ответственный подход в дизайне и могут иметь несколько жизненных циклов с минимальной потерей энергии, качества и ценности.

Список литературы:

1. Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна : коллективная мо-нография по материалам круглого стола (Москва, 4 октября 2018 г.) / автор-составитель И.Ю. Перфильева. — Москва: ИП Павлов, 2019. — 160 с.

2. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. — Москва: Галарт, 1995. — 424 с.

В.Г. КОЧЕНКОВА

Зав. сектором лаковой миниатюры Отдела металла, камня и лаковой миниатюры, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: v.kochenkova@damuseum.ru

V.G. KOCHENKOVA

Head of the Lacquer Miniature Sector of the Metal, Stone and Lacquer Miniature Department, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: v.kochenkova@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_74_90

ОТ ТАБАКЕРКИ ДО МЕБЕЛЬНЫХ ФОРМ. НЕОБЫЧНАЯ ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА В СОБРАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

FROM SNUFFBOXES TO FURNITURE FORMS. UNUSUAL LACQUER MINIATURE IN THE COLLECTION OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

В статье рассматриваются наиболее интересные и необычные по форме предметы русской лаковой миниатюрной живописи XIX–XXI веков из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Художники использовали нестандартные материалы для основы, расписывали мебель, создавали монументальные формы предметов и декоративные изделия для украшения интерьеров. Поиск художественных возможностей лаковой живописи воплотился успешным сотрудничеством миниатюристов с художниками-ювелирами. Работы современных новаторов Федоскино, Холуя и Мстёры отличаются нестандартным подходом в выборе форм, сюжетов и композиционных решений, переосмыслением накопленного опыта предыдущих поколений русских миниатюристов.

The article examines the most interesting and unusual objects of Russian lacquer miniature painting of the XIX–XXI centuries from the collection of the All-Russian Decorative Art Museum. The artists used non-standard materials for the base, painted furniture, created monumental shapes of objects and decorative items to decorate interiors.
The search for artistic possibilities of lacquer painting was realized by the successful collaboration of miniaturists with jewelers. The works of modern innovators Fedoskino, Kholui and Mstera are distinguished by an unconventional approach to choosing forms, plots and compositional solutions, rethinking the accumulated experience of previous generations of Russian miniaturists.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, русская лаковая миниатюра, миниатюрная живопись, папье-маше, живопись на минералах, ювелирное искусство, форма предмета, фабрика Лукутиных, Федоскино, Палех, Мстёра, Холуй, современные художники лаковой живописи.
Keywords: decorative art, russian lacquer miniature, miniature painting, papier-mâché, painting on minerals, jewelry, the shape of the object, the Lukutin factory, Fedoskino, Palekh, Mstera, Kholui, the modern artists of lacquer painting.

Коллекция лаковой миниатюрной живописи в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства является одной из крупнейших и значительных в стране по широте представленных авторов, жанров, тем, художественному качеству и временному диапазону — с первой трети XIX века по настоящее время. Она включает разнообразные произведения (более 100 наименований предметов), представляющие историю развития четырех знаменитых центров лакового производства — Федоскино, Палеха, Мстёры и Холуя, а также ряд работ, изготовленных в Москве, Санкт-Петербурге и за рубежом. Среди них есть настоящие шедевры, являющиеся лучшими образцами искусства художественных лаков и национальным достоянием. Каждый из этих предметов несет отпечаток времени, творческих исканий и побед, рассказывая интересные истории тем, кто готов увидеть большее за внешним обликом.

История возникновения русских лаков связана с именем купца Петра Ивановича Коробова, который в 1795 году в подмосковном сельце

Данилково открыл фабрику лакировочно-бумажных изделий, взяв технологию производства у немецкой фирмы И.Г. Штобвассера. Благодаря моде на табак в XVIII–XIX вв. было налажено изготовление табакерок. Сначала они украшались бумажными гравюрами, которые наклеивались на крышку изделия и покрывались светлым лаком. Со временем табакерки превратились в предмет всеобщего увлечения и модный аксессуар в разных слоях населения (1). При преемниках Коробова — купцах Лукутиных виды коробочек для табака стали более разнообразными по размерам, форме и декорировке: круглые, прямоугольные, фигурные; с хромолитографией и живописными миниатюрами; инкрустированные перламутром, с орнаментальной росписью, сканью или цировкой; с имитацией разных материалов (под малахит, «шотландку», «черепашку») и рельефом; для нескольких видов табака и даже скрытыми механизмами, маскирующими способ открывания (рис. 1). «“Табакерки, сработанные на этой фабрике, по своей отличной отделке, изящной форме, живописи, а особенно по необычной прочности своего лака решительно превосходят брауншвейгские”, — писал в 1842 г. М.Н. Загоскин в своем сочинении “Москва и москвичи”» [8, с. 44].



Рис. 1. Табакерки и портсигар фабрики Лукутиных в различных техниках оформления. Московская губ., с. Данилково, XIX в. ВМДПНИ. КП-3213/1-2; КП-9819; КП-9821; МНИ КП-13598; МНИ КП-21408; МХП КП-1746; МХП КП-1783; МХП КП-1805; МХП КП-1834; МХП КП-1888



Рис. 2. Ручка и наконечник для зонтика «Девушка у плетня». Московская губ., с. Данилково. Фабрика Н.А. Лукутина, послед. четверть XIX в. Папье-маше, лак, масло, металлическая фольга, металл, скань, миниатюрная живопись. 32,5 х 4 х 2,4 см. (ручка); 12,7 х 2,5 см. (наконечник). ВМДПНИ. МХП КП-1840/1-2, НЛФ-552/1-2

При Лукутиных фабрика достигла своего расцвета. «Долгие творческие поиски, повышение мастерства художников, часть из которых отправлялась учиться в Строгановское училище или кончала рисовальную школу при фабрике, позволили создать основы лакового живописного промысла» [1, с. 138]. Создавались работы высочайшего уровня, отличавшиеся живописным мастерством, разнообразием техник и материалов, тонким художественным вкусом, единством миниатюрного сюжета с формой и поверхностью предмета. Образцами для мастеров служили произведения русских и зарубежных художников, гравюры, литографии, лубочные картинки, которые они смело перерабатывали. Значительно расширился ассортимент выпускавшихся изделий, которые носили исключительно утилитарный и функциональный характер: портсигары, сигарницы, спичечницы, пепельницы, кошельки, футляры для очков, обложки альбомов, салфеточные кольца, чайницы, дорожные стаканы, подносы, пасхальные яйца и многое другое (2). Это были настоящие шедевры, подлинные произведения искусства. Благодаря инновациям фабрика Лукутиных стала одной из лучших в России, а искусство русской лаковой миниатюры известным за пределами государства.

Редким экземпляром в музейной коллекции является ручка и наконечник для зонтика «Девушка у плетня» (рис. 2). Чернолаковая поверхность предметов полностью покрыта орнаментом из скани — мельчайшими металлическими элементами, высеченными в форме кружочков и звездочек, уложенных на папье-маше по сырому лаку, который затем сушился. Этот способ декорирования, появившийся в середине XIX века, стал одним из фирменных знаков Федоскино. Изысканную декоративность рукоятки зонтика дополняет небольшая овальная вставка-миниатюра с популярным в то время малороссийским сюжетом.

После революции 1917 года и запрета на религию бывшие иконописцы трех крупных центров Владимирской губернии — Палеха, Мстёры и Холуя предпринимают попытки найти применение своему мастерству в новых жизненных реалиях. В начале 1920-х годов в Палехе зарождается новое, уникальное искусство благодаря его основоположнику Ивану Ивановичу Голикову. Его удивительный талант и оригинальность художественного мышления помогли соединить традиции древнерусского письма с объемными формами предметов и новым содержанием в лаковой миниатюре на папье-маше по примеру Федоскино. Это дало возможность реализовать творческий и профессиональный опыт мастерам всех центров, сформировав со временем свой самобытный стиль росписи.

В первые годы палешане пробуют писать не только на папье-маше (на полуфабрикатах, предоставленных федоскинцами), но и на разных

основах, что были под рукой — дереве, металле, стекле, фарфоре, кости и даже речных гальках (3).

Одной из первых в творчестве Ивана Голикова стала миниатюра «Адам в раю» (1923 г.), выполненная им на донце фотографической ванночки. Композиция, написанная двумя оттенками твореного золота по черному фону, была создана под впечатлением от иллюстраций к Библии Гюстава Доре (4).



Рис. 3. И.И. Голиков. Галька «Тройка». Ивановская обл., пос. Палех, 1930 г. Галька, лак, темпера, твореное золото, миниатюрная живопись. 2 х 4,3 х 3 см. ВМДПНИ. МНИ КП-13378, НЛП-25

Необычным экспериментом автора является миниатюра «Тройка» (1930 г.), виртуозно написанная на небольшой речной гальке (рис. 3). Художник неоднократно обращался к этому образу, создавая все новые вариации. Но неизменным оставалась невероятная динамичность и страстное чувство жизни, отраженное в стремительности летящей, словно птицы, тройки лошадей, разметавшей вокруг снежные вихри.

В 1930-е годы формировался стиль мстёрского искусства лаковой миниатюры. Художники искали новые колористические и композиционные решения в своих работах, пытаясь наделить их самобытными чертами, отличными от стиля Палеха и Холуя. Стоявший у истоков создания мстёрской миниатюры, бывший иконописец, Евгений Васильевич Юрин, создал новое — орнаментальное направление лаковой живописи. В этот период он расписывал не только шкатулки, но и работал над созданием и декоративным оформлением предметов мебели для общественного интерьера. Два кресла и этажерка поступили в коллекцию ВМДПНИ из Музея народного искусства. В форме и конструкции одного из кресел и этажерки проступают черты стиля ар-деко в их лаконичных пропорциях и геометрических прорезных деталях (5). На чернолаковой поверхности изображены цветочные композиции с характерными завитками, листиками, розетками и травками, отсылающими к русскому народному искусству (6). На втором, массивном кресле округлой формы, автор сочетает

черный и бордовый лак, украшая его орнаментальной росписью твореным золотом и небольшими овальными живописными миниатюрами на спинке (7). Возможно, выбор крупных мебельных форм был обусловлен не только творческими экспериментами художника, искавшего свой самостоятельный путь в мстёрской лаковой миниатюре, но и консультативной помощью искусствоведов и художников московского Кустарного музея. В лаборатории художественно-промышленного отдела Юрин работал в 1930–1931 годах, изучая и осваивая технику миниатюрной живописи на папье-маше [9, с. 17] (8).



Рис. 4. А.В. Ковалёв. Кубок «Сталин и Мао слушают нас». Ивановская обл., пос. Палех, 1949 г. Папье-маше, лак, темпера, твореное золото, миниатюрная живопись. 29 х 11 см. ВМДПНИ. КП-31743/1-2, ЛМП-365/1-2

В послевоенные годы художники лаковых промыслов обращаются к крупным, монументальным формам предметов с живописными композициями в стиле соцреализма, прославляющими трудовые подвиги народа, мощь и величие Советского государства. Разрабатываются сложные формы кубков, ларцов, шкатулок, многосоставных письменных приборов, отражающих помпезный стиль сталинской эпохи (9). Подобные изделия уникальны, так как создавались в единичных экземплярах.

С укреплением международных отношений нередко героями русских миниатюр становятся представители разных народов. Художники обращаются и к теме советско-китайской дружбы. Интересным воплощением сюжета стал кубок «Сталин и Мао слушают нас», исполненный палешанином Алексеем Викторовичем Ковалёвым в 1949 году (рис. 4). Названием послужила строчка из песни «Москва — Пекин», написанная в том же году композитором В. Мурадели на слова М. Вершинина («…Москва — Пекин. Идут, идут вперед народы. За светлый труд, за прочный мир под знаменем свободы»).

Искусство 1960-х годов проникнуто духом творческого эксперимента. Порой работы миниатюристов перекликаются с полотнами живописцев «сурового стиля». Наиболее ярко эту стилистику отразила космическая тема, возникшая в связи с полетом человека в космос (10). «В эти годы пробуждается интерес к возможностям и свойствам материала во всех видах

изобразительного искусства. Черная блестящая поверхность изделий из папье-маше как бы заново осмысляется. Сам материал с его цветом и фактурой активно вторгается в содержательную основу миниатюры» [10, с. 44].

На протяжении всего советского периода стремление к новаторству было характерно для ряда художников лаковой миниатюры. Продолжая работать в сложившихся традициях промыслов, мастера, тем не менее, предпринимали попытки выйти за рамки устоявшихся канонов, расширить художественные возможности этого вида декоративного искусства.



Рис. 5. Л.С. Зверкова, Л.И. Коловангина. Комплект «Хозяйка Медной горы». Ивановская обл., пос. Палех, 1975 г. Мельхиор, малахит, папье-маше, лак, темпера, твореное золото, миниатюрная живопись, скань. 10 х 5 х 0,7 см., длина цепи — 76 см. (ожерелье); 11,5 х 5,5 х 1 см. (брошь). ВМДПНИ. КП-4887/1-2, ЛМП-50/1-2

Творческие поиски нашли интересное воплощение на стыке миниатюрной живописи и ювелирного искусства. «В начале 1970-х годов по предложению секретаря Союза художников РСФСР Светланы Михайловны Бескинской был предпринят творческий эксперимент по созданию ювелирных украшений с палехской лаковой миниатюрой» [3, с. 33]. Художники Раиса Смирнова, Ирина Ливанова, Лилия Зверкова, Екатерина Щаницына (Гросберг) в содружестве с ювелирами Наталией Гаттенбергер, Лилией Ситниковой, Любовью Коловангиной, Александром Голиковым и другими мастерами реализовали ряд удачных проектов в этом направлении (11). Часто они прибегали к изготовлению целых комплектов женских украшений. В качестве материала для оправ использовали такие сплавы, как мельхиор и нейзильбер, применяли ювелирные техники – чеканку, скань, зернь. В собрании ВМДПНИ хранится более 20 совместных произведений указанных авторов. В них художники сумели достичь синтеза двух видов декоративно-прикладного искусства, гармонично сочетая миниатюру с металлом не только в обрамлении живописных вставок, но соединив их в единое художественное целое, выявляя игру цвета, света и динамику линии в росписи и ювелирном оформлении (12).

Особой выразительностью и декоративностью отличается комплект «Хозяйка Медной горы» (1975 г.), состоящий из ожерелья и броши

(рис. 5). Выбор темы «Уральских сказов» Павла Бажова миниатюристкой Л.С. Зверковой определил и художественное решение в исполнении ювелира Л.И. Коловангиной. Миниатюры на черном фоне в обрамлении металла подаются объемно, словно драгоценные камни (13). Использование ажурной скани и вставок из малахита в чередовании с живописью на папье-маше эффектно дополняет волшебный образ (14).

На рубеже 1970–1980-х годов совместные с ювелирами эксперименты были продолжены миниатюристами Федоскино, Холуя и Мстёры. Но в большинстве случаев они стали применять ювелирные техники для оформления шкатулок (15).

В этот же период на местных фабриках лаковой миниатюры ведущими художниками промыслов организовывались экспериментальные творческие группы, в которые вошли молодые талантливые авторы. Их целью было не только повышение профессионального мастерства, но и дальнейшее совершенствование традиций, поиск новых форм предметов и новых средств художественного выражения.

В Холуе Заслуженный художник России Владимир Андреевич Белов предложил ученикам к разработке форму декоративного панно, считая, что этому виду живописи принадлежит будущее. Он говорил, что в отличие от миниатюры, панно требует другого изобразительного языка, оно более современно и имеет больше художественных возможностей (16). Постоянные эксперименты художника касались не только композиционных принципов, цветовой гаммы и манеры письма, но и применения новых для лаковой миниатюры материалов (например, древесно-стружечной плиты). Мастер создал целый ряд панно на исторические, сказочные и былинные сюжеты, отличающиеся особой выразительностью, экспрессией и лаконичностью образов (17). А его знаменитое панно «Жар-птица», написанное в 1965 году и многократно повторенное в копиях, стало символом искусства Холуя (18).

Интерьерный характер и популярность декоративных панно повлияла на развитие этого направления в лаковой живописи в последующие десятилетия. Художники варьировали масштаб, формы и композиционные приемы, создавая разнообразные произведения в стилистике промыслов. Интересна по задумке серия настольных панно, выпускавшаяся на Холуйской художественной фабрике в конце 1980-х годов. Круглые вставки-миниатюры, исполненные в разных жанрах несколькими авторами, вмонтированы в одинаковую геометрическую деревянную

форму, напоминающую раму для картины (19).

Необычным примером сувенирной продукции для украшения интерьеров являются настольные электронные часы «Весна» лимитированной серии с мстёрской художественной росписью, изготовленные на фабрике в городе Владимир. Миниатюры, посвященные зимним забавам, расположены на циферблате и четырех сторонах постамента (20).



Рис. 6. А.Г. Грачёв. Футляр для стакана «Куды крестьянину податься?». Владимирская обл., Вязниковский р-он, пос. Мстёра, 2004 г. Папье-маше, лак, темпера, твореное золото, металлические порошки, стекло, миниатюрная живопись. 10 х 9,5 х 12 см. ВМДПНИ. КП-29998/1-4, ЛММ-161/1-4

Миниатюрная живопись легко подстраивается под разные размеры и формы предметов, а мастерство художников, их безграничная фантазия и художественный азарт, делают возможным самые смелые эксперименты. В фондах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства хранятся и совсем крошечные предметы, размером в 1,5–2 сантиметра (21). Их автором является Борис Иванович Киселёв — непревзойденный мастер ювелирного письма, по праву названный «холуйским Левшой». Одним из таких шедевров является миниатюрный ларчик «Слово о полку Игореве» (1980 г.), на поверхности которого автор сумел изобразить ключевые сцены произведения с эпическим размахом и показать глубину образов каждого сюжета (22). Рассмотреть, как и написать, такие миниатюры возможно лишь с помощью лупы. При этом художник достигает удивительной уравновешенности многофигурных композиций, их детальной и колористической проработки. Неслучайно искусствовед Лариса Соловьёва отмечала, что «произведения мастера на историческую тему можно охарактеризовать как монументальную лирику», «…которая выражает специфический почерк холуйской миниатюрной живописи» [10, с. 55].

Следует также отметить, что Б.И. Киселёв выступил одним из инициаторов принципиального изменения отношения к материалу, предлагая мастерам уделять внимание не только композициям на предметах, но и связывать форму и размер будущей шкатулки с их сюжетным замыслом.

Отражением тяжелого периода в истории России 1990-х годов и своеобразной летописью переломной эпохи стало необычное произведение мстёрского художника Андрея Грачёва — футляр для стакана «Куды крестьянину податься?» (рис. 6). Овальная крышка со всех сторон украшена миниатюрами, посвященными размышлениям автора о судьбе страны и ее дальнейшем пути. Одной из главных становится тема личности и общества. Сатирический характер композиций с использованием революционных и перестроечных лозунгов, фрагментов рекламы и лубочной манеры дополнены текстами стихов самого художника на внутреннем вкладыше (23). В комплект также входит граненый стакан — как неизменный атрибут алкоголика эпохи «развитого социализма».

Как любое искусство, лаковая миниатюра чутко реагирует на веяния времени, ищет новые пути развития. Современные художники активно экспериментируют, расширяя тематику произведений и создавая работы, привлекающие неординарным решением художественных образов. Новшества затрагивают и форму предметов, и сюжеты, и живописные техники.

Ярким примером является ларец «Русская глубинка» (2007 г.) в исполнении Дениса Молодкина — одного из лучших миниатюристов XXI века, представителя знаменитой династии художников Мстёры (рис. 7). Ларец выполнен в форме усеченного куба, на трех сторонах которого изображены сюжеты на тему летних православных праздников — Спаса медового, Спаса яблочного и Спаса ягодного (орехового). Жанровые сценки автор органично соединяет с религиозными образами, дополняя причудливыми орнаментальными узорами. Смелое сочетание оригинальной формы предмета с иконописными традициями темперного письма, стилизованной декоративной манерой, близкой к народному искусству, и композиционным мастерством делают это произведение поистине уникальным и значимым для коллекции музея.

Для воплощения творческого замысла выбирают сложную архитектурную форму холуйские миниатюристы Лев Никонов и Михаил Веселов. Сюжет «Сказки о золотом петушке» последовательно разворачивается в девяти живописных композициях, расположенных на гранях крышки





Рис. 7. Д.В. Молодкин. Ларец «Русская глубинка». Владимирская обл., Вязниковский р-он, пос. Мстёра, 2007 г. Папье-маше, лак, темпера, твореное и сусальное золото, миниатюрная живопись. 17 х 17 х 17 см. ВМДПНИ. КП-31620, ЛММ-179

Рис. 8. М.М. Веселов. Ларец «Сказка о золотом петушке». Ивановская обл., Южский р-он, с. Холуй, 2011 г. Папье-маше, лак, темпера, твореное золото, металлические порошки, миниатюрная живопись. 27 х 23,2 х 18,9 см. ВМДПНИ. КП-32043, ЛМХ-86

и корпуса высокого ларца, расписанного М.М. Веселовым в 2011 г. (рис. 8). Художник выбирает наиболее знаковые и драматичные эпизоды повествования, стремясь передать глубину и смысловую многоплановость пушкинского замысла. Написанные мельчайшими мазками многофигурные миниатюры, контрастируют с монументальностью формы. Вмонтированный внизу узкий выдвижной ящичек и двойная крышка делают предмет не только интерьерным, но и функциональным.

Мастер с узнаваемым творческим стилем — Лев Никонов иначе обыгрывает схожую форму предмета. Поверхность ларца «Часы времени, или Сорока-воровка» (2013 г.) он украшает живописными веселыми историями на тему охоты и философскими загадками с размышлениями о ценности времени, решенными с большой долей юмора. Композиции, написанные в сдержанных золотисто-серых тонах и насыщенные интересными деталями, словно перетекают друг в друга, создавая цельность восприятия (24). К экспериментальной относится работа этого же автора «Под весенним дождём» (2013 г.), выходящая за рамки традиционного стиля холуйской миниатюры (25). Вдохновляясь живописью и поэзией Японии, Л.Л. Никонов прибегает к условно-силуэтному изображению, выполненному



Рис. 9. О.И. Шапкин. Веер «Прогулка в парке». Московская обл., с. Федоскино, 2010 г. Папье-маше, лак, масло, металлические порошки, сусальное золото, миниатюрная живопись. 21,5 х 39 см (62 см в раскрытом виде). ВМДПНИ. КП-31157, ЛМФ-283

твореным золотом. Использование не характерных для промысла металлических порошков и вставок из перламутра, создает эффект свечения живописной фактуры, а несколько добавленных поэтических строк настраивают на глубокое неспешное созерцание сюжета и смысла композиции.

За 230 лет работы с изделиями лаковой живописи на папье-маше миниатюристы Федоскино прекрасно научились соединять форму с росписью в единое целое, «подчинять» общей творческой задаче разнообразные объемы, формы и технические приемы, проявляя неограниченную фантазию и мастерство.

Одним из самых необычных предметов в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства является веер, созданный в 2010 году ведущим федоскинским художником Олегом Шапкиным (рис. 9). Первая коллекция вееров из папье-маше была создана автором еще в 1990-е годы специально для выставки в Лувре, посвященной 500-летию искусства веера, и имела большой успех у публики. Олег Иванович мастерски владеет синтезом формы предмета и высочайшим уровнем лаковой живописи. Миниатюра «Прогулка в парке», расположенная на 20 узких пластинах, посвящена воспоминаниям о «галантном веке» и Belle Époque. Стилизация под искусство модерна с детально прописанными нарядами прекрасных дам, атмосферой изящества и фантазии дополнена виртуозной орнаментальной росписью золотом в традициях школы Федоскино. Подобные веера, написанные художником в последние годы, неоднократно занимали первые места в номинации «Использование нетрадиционных материалов в авторских работах» на конкурсе ювелирного искусства «Россия. XXI век» в рамках совместных выставочных проектов Гохрана России и Государственного исторического музея.

Ряд современных художников Федоскино, продолжая создавать произведения в традициях промысла, дополняют миниатюру элементами декоративного оформления с использованием различных технологий обработки металла и других материалов. Известный династийный портретист Любовь Пашинина часто применяет в качестве основы для живописи речной перламутр. В дизайне корпуса шкатулки «Грёза» (2014 г.) она совместно с Юрием Чернобаевским делает также подложку из темного океанского перламутра, украшенного сверху бронзовой позолоченной штампованной накладкой с цветочно-растительным узором, создавая ощущение многослойности и легкой динамики, вторящей живописному образу (26).



Рис. 10. С.А. Беловодова. Мини-панно «Жрица Вселенная». Московская обл., с. Федоскино, 2022 г. Аммонит, лак, масло, сусальное золото, гелиотис, опалы, гранаты, стразы, миниатюрная живопись. 11 х 13,3 х 2 см. ВМДПНИ. КП-38590, ЛМФ-318

Библейский сюжет оригинально воплощен на поверхности ларца «Ноев ковчег» Александром и Сергеем Козловыми (2013 г.). Реалистическая «осязаемая» живопись плавно переходит с крышки на корпус, предполагая непрерывный круговой обзор. Позолоченный металлический каркас, украшенный жемчугом и декоративными элементами в виде ракушек, поддерживает тему водной стихии (27).

С начала 2000-х годов одним из интересных направлений в русском лаковом искусстве стала миниатюрная живопись на полудрагоценных камнях. Наиболее успешно в этой нише работает всего несколько мастеров: представители московской группы художников-миниатюристов и школы Федоскино. На основу из природных минералов (агат, яшму, обсидиан, горный хрусталь, лабрадор, нефрит и др.) они наносят миниатюрные композиции, выполненные в технике письма «по-сквозному» прозрачными, едва уловимыми мазками, подчеркивая красоту камня.

Мини-панно «Жрица Вселенная», созданное в 2022 году Светланой Беловодовой в Федоскино, входит в серию работ, написанных на аммонитах — минералах-раковинах (рис. 10). Спиралевидная форма, естественная окраска и фактура великолепно обыгрываются художником, становясь частью композиции. Выразительный образ, исполненный на высоком техническом уровне, соединяет в себе сразу несколько тем — портретный жанр, космический пейзаж и космогонические мотивы постижения мироздания. Искусство лаковой миниатюры в совокупности с основой — древней окаменелостью, становится новым шагом современного мастера в поисках красоты.

В запасниках Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства хранится более 6000 предметов русской лаковой живописи. Уникальные разнообразные произведения, созданные талантливыми мастерами разных эпох и поколений, аккумулировали в себе богатство русской культуры, ее национальное своеобразие и открытость миру. Сочетание традиционных стилистических и художественных приемов с новаторскими решениями и индивидуальной авторской манерой помогло в сохранении и продолжении исторической идентичности этого вида декоративно-прикладного искусства.

Художники-новаторы, смогли переосмыслить опыт старых мастеров, развить стиль промыслов и применить его по-новому, соотнося с задачами времени. Современный этап развития лаковой миниатюрной живописи характеризуется более широким взглядом мастеров на взаимосвязь традиций и инноваций, дополняющих и усиливающих друг друга, что делает ее актуальной и имеющий перспективы развития в будущем.

Примечания:

1. В 1804 году было продано 13420 табакерок [8, с. 32].

2. В 1850-е годы ассортимент изделий достигал 160 наименований.

3. «…палешане, оставив иконопись и роспись церквей, на протяжении довольно короткого советского периода освоили взамен практически все виды прикладного и изобразительного искусства: советскую монументальную живопись и станковую картину, скульптуру и художественные открытки, плакаты и книжную иллюстрацию, роспись фарфора и эмали, живопись по пергаменту, гальке и стеклу, оформление детских мультфильмов и женских ювелирных украшений — трудно назвать ту область художественного творчества, в которой бы палехские мастера не оставили какого-либо значительного творческого наследия» [2, с. 558].

4. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrnok24tyd546241145#/collections?id=448506 (дата обращения 16.07.2026).

5. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrnok24tyd546241145#/collections?id=10015320 (дата обращения 16.07.2026).

6. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrnok24tyd546241145#/collections?id=10015312 (дата обращения 16.07.2026).

7. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrnok24tyd546241145#/collections?id=10015303 (дата обращения 16.07.2026).

8. В последние годы художники лаковых центров обращаются к изготовлению и росписи мебели в стилистике промыслов. В 2025 году в экспериментальный фонд ВМДПНИ поступил комод «Танец», созданный в мастерской Олега Духанина. Современные интерпретации сохранения традиций Палеха отразились в дизайнерском подходе в работе с утилитарным объектом.

9. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=52087432 (дата обращения 16.07.2026).

10. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrnok24tyd546241145#/collections?id=30282334 (дата обращения 16.07.2026).

11. Следует отметить, что отдельные опыты по созданию ювелирных изделий проходили и ранее. Одними из первых стали создавать украшения в начале 1960-х годов палешане Борис Николаевич и Калерия Васильевна Кукулиевы. Форму предметов для комплектов (серьги, подвесы, броши, браслеты, перстни) изначально разрабатывали и изготавливали сами. В качестве основы для живописи использовали папье-маше, позже привлекали профессиональных мастеров художественной обработки металла [4, с. 12].

12. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrku1xdc92172469285#/collections?id=455210 (дата обращения 14.07.2026); https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrku1xdc92172469285#/collections?id=443885 (дата обращения 14.07.2026).

13. М.А. Некрасова отмечала «способность миниатюрной живописи одрагоценивать материал и большую роль золота в системе художественной формы» [5, с. 28].

14. Среди современных миниатюристов наиболее успешно в ювелирном направлении работают федоскинцы — А.А. Козлова, В.В. Синельникова, Н.Г. Орлова, С.А. Беловодова и Ю.В. Петров (Палех).

15. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=11598682 (дата обращения 14.07.2026).

16. «На мелочи не видно художественных образов, миниатюра превращается в диковинку. Люди дивятся просто тонкости линий. Панно, наоборот, — искусство образов», — отмечал В.А. Белов [6, с. 111–112].

17. Государственный кталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=449701 (дата обращения 16.07.2026).

18. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=449859 (дата обращения 16.07.2026).

19. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=449373 (дата обращения 16.07.2026); https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=449775 (дата обращения 16.07.2026).

20. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=442523 (дата обращения 16.07.2026).

21. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=13406859 (дата обращения 17.07.2026).

22. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mrm1ti7leb317827170#/collections?id=11598672 (дата обращения 17.07.2026).

23. «Ты наливай сполна, коль русский ты. Тогда осилишь. И выпей залпом и до дна, за долю горькую России. И вот теперь в хмельном дыму, когда уж водку пьешь, как воду, Ты низкий положи поклон святому русскому народу» [7, с. 210–211, 236].

24. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mraufaw3tx277419012#/collections?id=9418466 (дата обращения 15.07.2026).

25. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mraufaw3tx277419012#/collections?id=9417797 (дата обращения 15.07.2026).

26. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mraufaw3tx277419012#/collections?id=23846311 (дата обращения 15.07.2026).

27. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mraufaw3tx277419012#/collections?id=56183380 (дата обращения 15.07.2026).

Список литературы:

1. *Жижина С.Г.* Искусство лаковой миниатюры. Восток. Запад. Россия. Из собрания Государственного Исторического музея. — Москва, 2010.

2. *Лавров Д.Е.* Русская лаковая миниатюра в ювелирных изделиях 1970-х — 1980-х гг.: уникальное художественное новаторство и проблемы его внедрения в производство // Актуальные проблемы теории и истории искусства. [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-lakovaya-miniatyura-v-yuvelirnyh-izdeliyah-1970-h-1980-h-gg-unikalnoe-hudozhestvennoe-novatorstvo-i-problemy-ego/viewer (дата обращения 15.07.2026).

3. Наталия Гаттенбергер. Эта маленькая вещь…: альбом-каталог. — Москва, 2014.

4. Народные художники России Калерия и Борис Кукулиевы. — Палех, 2012.

5. *Некрасова М.А.* Искусство древней традиции. Палех. Альбом. — Москва, 1990.

6. *Печкин М.Б.* Холуй. — Иваново, 2004.

7. *Пирогова Л.Л.* История России. XX век в лаковой миниатюре. Альбом. — Москва, 2017.

8. *Пржевальская Л.К., Пржевальский Н.М.* Основоположник Федоскинского художественного промысла Петр Иванович Коробов и Лукутины // Федоскино. Искусство лаковой миниатюры. К 220-летию промысла. Каталог выставки. — Москва, 2016.

9. *Розова Л.К.* Евгений Васильевич Юрин. Мастер в народном промысле мстерской художественной миниатюры. — Ленинград, 1982.

10. *Соловьёва Л.Н.* Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. — Москва, 1991.

Т.К. ВОЛЧКОВА

Хранитель музейных предметов отдела металла, камня и лаковой миниатюры, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: t.volchkova@damuseum.ru

T.K. VOLCHKOVA

Curator of Museum Objects, Department of Lacquer Miniature, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: t.volchkova@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_91_103

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ В РУССКОЙ ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ. НА ПРИМЕРЕ ФОНДОВЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

LITERARY GENRES IN RUSSIAN LACQUER PAINTING: EXAMPLES FROM THE COLLECTION OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

Статья посвящена литературной иконографии русской лаковой миниатюры на примере работ, входящих в состав собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Литературные сюжеты — одна из самых востребованных авторами тем лаковой живописи, отличающаяся многообразием вариаций и обращением практически ко всем литературным жанрам. В фондах музея хранятся миниатюры, написанные на сюжеты зарубежных и русских писателей, иллюстрирующие произведения древнерусской, классической, советской литературы; былины и сказки. Временные рамки создания предметов охватывают период от первой трети XIX века до настоящего времени.

This article examines the literary iconography of Russian lacquer miniature painting, using the examples of works from the collection of the All-Russian Decorative Art Museum. Literary plots are among

the most popular themes employed by lacquer painters, notable for their wide range of variations and for engaging virtually all literary genres. The museum's holdings include miniatures based on subjects by both foreign and Russian authors, illustrating narratives of Ancient Russian, classical and Soviet literature, Russian epic poems and folk tales. The objects considered span the period from the first third of the nineteenth century to the present.

Ключевые слова: русская лаковая живопись, миниатюра, Федоскино, Палех, Мстёра, Холуй, литературная иконография, литературный сюжет, русская литература, зарубежная литература, былины, сказки, мастер лаковой миниатюры, художник-миниатюрист.
Keywords: Russian lacquer miniature painting, miniature painting, Fedoskino, Palekh, Mstera, Kholuy, literary iconography, literary plot, Russian literature, foreign literature, byliny (Russian epic poems), Russian folk tales, master lacquer miniature painter, miniature painter.

Русская лаковая миниатюра отличается многообразием тем и сюжетов. Литературная тема занимает особое место и значение в творчестве художников-миниатюристов. Поколение за поколением мастера обращаются к одним и тем же сказочным, былинным и литературным сюжетам, обретающим новый смысл и звучание, присущие лишь тому времени, в котором творит художник.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства обладает значительным собранием лаковой миниатюры, представляющим четыре основных центра производства — Федоскино, Палех, Мстёру и Холуй. Примерно пятая часть предметов музейной коллекции имеет литературную иконографию.

Сюжеты предметов из музейного собрания чрезвычайно разнообразны. Представлены практически все разновидности литературных жанров от лирического стихотворения (П.Д. Баженов. Шкатулка «Под вечер осени ненастной». 1929 г.) до романа-эпопеи (Н.Н. Денисов. Шкатулка «Тихий Дон». 1977 г.) и очерка (Б.М. Ермолаев. Ларец «Лад». 1989 г.). Временные рамки создания произведений охватывают период с первой трети XIX века до настоящего времени.

Русская лаковая миниатюра в своем сюжетном становлении прошла сложный и насыщенный путь, различный для каждого из производственных центров. Если в Федоскинской артели, унаследовавшей опыт вишняковских и лукутинских мастерских, до 1950-х годов обращение к литературной тематике зачастую шло по пути копирования образцов, среди которых преобладали сюжеты популярных произведений, то обращение к литературной тематике бывших иконописных центров, Палеха, Холуя и Мстёры, было логически обусловлено средой бытования живописцев.

В Палехе, первом начавшем эксперименты с лаковой росписью на папье-маше, художники начинали с фольклорных сюжетов, поднимали близкие для себя темы крестьянской жизни, писали сцены труда, праздников, строительства нового советского общества, иллюстрировали песни. От этих тем мастера перешли к сказочным и фольклорным [1, с. 9], а от них и к литературным сюжетам.

Неудивительно, что первым писателем, чьи произведения появляются на лаковой миниатюре палешан, становится А.С. Пушкин. «Причины, вероятно, лежат в пластичности, вещности мировосприятия Палеха нашего времени. Ясность, гармоничность, пластическая законченность пушкинского эпоса вполне соответствуют этому мировосприятию и совершенно, по-видимому, его выражают» [2, с. 120].

Первой композицией «пушкинианы» становится «Сказка о рыбаке и рыбке», выполненная в 1925 году палехским художником А.В. Котухиным на портсигаре. Сюжет был воспринят и понят в силу своей органической связи с фольклором, в силу глубочайшей близости к стихии народного творчества [3, с. 21].

Палешане начинают иллюстрировать и другие сказки великого русского писателя. Многие темы и сюжеты были подсказаны художникам искусствоведом и писателем Е.Ф. Вихревым. «Я частенько снабжал палешан сюжетами, — сообщает он в письме от 11 мая 1931 года, — и они умело и охотно переплавляют поэтические сюжеты в изобразительные» [4, с. 288]. Помогал художникам раскрывать их замысел и превосходно знавший литературу первый директор музея палехского искусства Г.В. Жидков.

Первым произведением А.С. Пушкина, вышедшим за пределы сказочного жанра, хотя всё ещё тесно связанным с ним, становится «Лукоморье», написанное в 1927 году Д.Н. Буториным по поэме Пушкина «Руслан и Людмила». Работа прошла худсовет и заслужила положительные оценки, но сам автор остался недоволен. Казалось, будто он не сумел в полной мере выразить поэтику и содержательность пушкинской строки [4, с. 124].





Рис. 1. Д.Н. Буторин. Шкатулка «У Лукоморья». Палех, 1947 г.
Рис. 2. П.И. Ивакин. Шкатулка «Сказка о попе и о работнике его Балде». Холуй, 1963 г.

Продолжая размышлять над темой «Лукоморья», художник обращается к образам родной природы Палеха, положив их в основу новой композиции [4, с. 124–127]. Второй вариант сюжета оказался настолько удачным, что Д.Н. Буторин впоследствии неоднократно воспроизводил эту композицию. В фондах музея хранятся две шкатулки с вариацией сюжета, написанные в 1947 (рис. 1) и 1957 годах.

Опыт работы палешан с предметами из папье-маше перенимает Мстера, а спустя некоторое время и Холуй. Литературные сюжеты, в частности, произведения А.С. Пушкина, находят свое отражение и в творчестве художников этих центров лаковой миниатюры.

Неоднократно мастера иллюстрировали «Сказку о попе и работнике его Балде». В собрании музея есть яркая, красочная, наполненная юмором работа холуйского художника П.И. Ивакина (рис. 2). Автор мастерски передает эмоции каждого из изображенных персонажей — попа, попадьи, Балды, чертей. Узорочье теремных палат, бурные воды омута, раскрывающего подводный мир с чертями, перекликаются с кудрявыми завитками облаков; и все живописное пространство служит созданию единого сказочного образа произведения. Художник мастерски работает с цветовым пятном; несмотря на яркость красок, общее колористическое решение миниатюры уравновешено и согласованно.

Список сюжетов произведений А.С. Пушкина, вдохновлявших художников лаковой миниатюры, чрезвычайно обширен. В музейном собрании хранятся предметы на тему пушкинских сказок, романа «Евгений Онегин», прозаических произведений — «Повести Белкина», «Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама», поэм — «Бахчисарайский фонтан», «Русалка», «Цыгане», стихотворений — «Анчар», «Под вечер осени ненастной», «Бесы», «Жених» и многие другие.



Рис. 3. В.Н. Молодкин. Шкатулка «Илья Муромец и Калин-царь». Мстёра. 1980-е гг.

С популярностью сюжетов «пушкинианы» в творчестве художников-миниатюристов можно сопоставить лишь сказочную и былинную тематики.

Работая с былинными сюжетами мастера лаковой миниатюры нередко «обращаются к художественным образам житийных икон, связывая их с поэтическим былинным сюжетом. Эти сюжетные иконы представляли собой живописные повествования, неторопливые и подробные, где каждая деталь играла свою роль и была тесно связана с основным содержанием» [1, с. 14].

Сложно перечислить все былинные сюжеты, к которым обращаются мастера. В коллекции музея есть произведения на тему цикла об Илье Муромце, Добрыни Никитиче, Алеше Поповиче, Василии Буслаеве, Садко, Святогоре, Никите Кожемяке, Вольге Святославовиче и Микуле Селяниновиче.

Мстёрский художник В.Н. Молодкин, обращаясь к сюжету «Илья Муромец и Калин-царь» (рис. 3), создает сложное по композиции произведение с нежным звучанием богатого колорита, переходящего от оранжево-охристых тонов к синим и серо-сиреневым. Прибегая к традиции иконописных клейм, органично вписанных в единое пространство пейзажа, художник иллюстрирует сюжет былины, динамично разворачивая перед зрителем события от момента пленения Ильи до его триумфального возвращения в Киев.

Не менее разнообразны работы миниатюристов на сказочную тематику. Редкий из мастеров лаковой живописи не писал произведений

на сюжет сказки. Холуйский миниатюрист Б.И. Киселёв, плодотворно работавший со сказочной темой, объяснял популярность фольклорных сюжетов следующим образом: «Сказочная тематика очень интересует меня. Она даёт свободу мысли, будит воображение, развивает фантазию, так необходимые миниатюристу, и это, пожалуй, главное, что заставляет меня обращаться к образам сказок и былин» [5, с. 99]



Рис. 4. Л.А. Фомичев. Шкатулка «Бегство Игоря». Мстёра. 1968 г.

В собрании музея хранятся миниатюры, написанные на сюжеты таких сказок, как «Василиса Премудрая», «Иван царевич и серый волк», «Горшеня», «Гуси-лебеди», «Марья Моревна», «Василиса Прекрасная», «Волшебное кольцо», «Сказка о живой воде и молодильных яблоках», «Летучий корабль», «Лиса и петух», «Морозко», «По щучьему велению», «Сказка о царе Берендее».

Загадочную атмосферу сказки передает ларец федоскинского художника Г.И. Ларишева «Ковер-самолет». По темному ночному небу над смутно различимым пейзажем летит на ковре-самолете Иван-царевич. Сусальное золото и перламутр не просто усиливают декоративный эффект, создавая переливы парчового кафтана героя, но и активно участвуют в построении световых акцентов произведения.

Большой пласт сюжетов в лаковой миниатюре связан с произведениями древнерусской литературы. В фондах музея представлены миниатюры художников Холуя, Палеха, Мстёры и Федоскино, иллюстрировавших литературные памятники, — «Повесть о Петре и Февронии Муромских» Ермолая Еразма, «Повесть временных лет» Нестора-летописца, «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Переписку Ивана IV с князем Курбским», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Шемякин суд».

Интересная миниатюра исполнена Л.А. Фомичёвым на тему переписки Ивана Грозного с князем Курбским. В центре миниатюры — трехплановое изображение дороги, по которой скачут от одного адресата к другому гонцы. В левой части — изображение московских палат, где Иван IV диктует

письмо чернецу. В правой — польский замок, где зачитывают ответ князю Курбскому. Миниатюрист мастерски обыгрывает удлинённую крышку шкатулки, создавая лаконичную, не перегруженную деталями композицию. Спокойный охристый колорит уравновешивает стремительное движение мечущихся между адресатами гонцов.

Особенное место в творчестве художников лаковых центов занимают образы «Слова о полку Игореве». «Целый ряд художников обращался к “Слову о полке Игореве”, произведению, пронизанному патриотическим пафосом, герои которого полны эмоциональной силой. Для художников эта тема неисчерпаема по возможностям художественной трактовки», — справедливо отмечала искусствовед Н.Н. Уханова [5, с. 120].



Рис. 5. В.Д. Липицкий. Шкатулка «Аленький цветочек». Федоскино. 1953 г.

Очень необычная миниатюра была создана Л.А. Фомичевым (рис. 4). «“Побег Игоря из плена” неожидан по решению, не лишенному влияний других источников декоративного понимания цвета, в частности, живописи художника Н.К. Рериха. В этой работе много нового в передаче лаконичного обобщенного образа. Обратите внимание на стремительно летящую фигуру князя Игоря, уподобленную птице, или на застывшего в динамичной позе Кончака на фоне условно решенного красного шатра. Это не крик, а вопль, стон! Неслыханное Позорище! — Убежал из плена русский князь!» [6, с. 44].

Миниатюра Ходова «Возвращение Игоря» посвящена финалу произведения. Роскошен ее пейзаж, насыщенный тонкими мелкими деталями, подчеркнутыми изящной росписью золотыми пробелами; образ природы композиционно объединяет сюжетную линию миниатюры. Три древнерусских города выписаны почти строго, без декоративной узорчатости; они словно замыкают в кольцо центрального персонажа Игоря, к которому с двух сторон устремляется ликующая толпа. Князь становится центром притяжения; он объединяет не только две разрозненные группы людей, но и города, и даже большее, всю Русскую землю.

Художник тонко передает эмоции Игоря: князь грустен, его осанка утратила прямоту. Игорь осознает, что объединяет людей для того, чтобы вести их на битву, на вечный бесконечный бой за свою Отчизну.

Колористическое решение миниатюры выдержано в красноватых, желтых и охристых тонах с вкрапление голубых и зеленых акцентов. Сдержанная глубокая цветовая гамма усиливает выразительность композиции.



Рис. 6. А.А. Дыдыкин А.А. Коробочка «Боярин Орша». Палех. 1941 г.

Среди произведений русской классической литературы художников в первую очередь привлекают темы, органично близкие народному творчеству и восприятию. В музейном собрании хранятся предметы, выполненные на сюжеты С.Т. Аксакова «Аленький цветочек», П.П. Ершова «Конек-Горбунок», В.А. Жуковского «Ундина», «Лесной царь», «Спящая красавица», басен И.А. Крылова.

Особенное внимание заслуживает миниатюра федоскинского художника В.Д. Липицкого «Аленький цветочек» (рис. 5). «Работа Липицкого явилась большим шагом вперед, — пишет исследователь федоскинского искусства Г.В. Яловенко, — она более декоративно раскрывает глубокое идейное содержание средствами федоскинской миниатюры... Композиция миниатюры хорошо построена. Все в ней подчинено предельно быстрому и исчерпывающему раскрытию содержания» [7, с. 80].

Обращаясь к теме русской литературы, художники создавали сюжеты по мотивам произведений Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.И. Куприна, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, Н.М. Карамзина, А.С. Грибоедова, Н.С. Лескова; вдохновлялись поэзией Н.А. Некрасова, драматургией А.Н. Островского.

Интерес к поэзии Лермонтова возникает следом за освоением Пушкинской темы. Художники нередко предпочитают сюжеты, органически близкие к народным, — «Боярин Орша», «Песня о купце Калашникове». Своей эпичностью их привлекают «Демон» и «Мцыри».

В фондах музея хранится небольшая коробочка авторства А.А. Дыдыкина «Боярин Орша» (рис. 6). Выполненная в сдержанном колористическом решении работа исключительно выразительна. Художник мастерски передает эмоции героев. Щедрая роспись золотыми пробелами придает значительный объем всем элементам композиции.





Рис. 7. А.В. Корчагин. Ларец «Шинель». Федоскино. 1995 г.
Рис. 8. М.К. Дмитриева. Шкатулка «Весна в царстве Берендеев». Мстёра. 1951 г.

Не оставила равнодушным миниатюристов и поэтичная проза Н.В. Гоголя. В собрании музея представлены миниатюры, иллюстрирующие произведения «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий», «Женитьба», «Ревизор», «Шинель», «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Тарас Бульба», «Мертвые души».

Необычен Ларец А.В. Корчагина «Шинель» (рис. 7). Автор обращается к старинным техникам лукутинской миниатюры, имитируя поверхность «под черепашку». Живопись выдержана в почти монохромной цветовой гамме. На боковых гранях и крышке, словно сквозь дымку, проступают сцены из повести. На внешней стороне крышки, в медальоне, выделенный более светлым тоном — портрет «маленького человека», чиновника низшего ранга, Акакия Акакиевича Башмачкина. На внутренней стороне — символичный образ зеркала, в которое смотрится герой, наряженный в новую шинель. Это кульминационный момент всей повести и судьбы Башмачкина, самый значимый и счастливый в его жизни. Он смотрит гордо, уже не походя на «маленького человека», но из глубины зеркала на героя глядит смерть.

Одним из излюбленных сюжетов стала лиричная сказка А.Н. Островского «Снегурочка», неоднократно проиллюстрированная художниками. К образам пьесы обращается мстёрский художник М.К. Дмитриева в миниатюре «Весна в царстве Берендеев» (рис. 8).

Художник Н.Г. Дмитриев описывал в книге «Мстёра рукотворная» впечатления от работы над сюжетом: «Мы с женой (М.К. Дмитриева)

в длинные зимние вечера буквально зачитывались этой удивительно поэтичной и солнечной сказкой. Она захватила нас. Казалось, что сказка написана специально для нас, мстёрских художников. В ней мы видели живую связь поэтически трепетного пейзажа с мироощущением сказочных персонажей.



Рис. 9. Н.Н. Денисов. Шкатулка «Тихий Дон». Холуй. 1977 г.

…Задуманное не сразу было воплощено в зримый образ. Наконец, остановились на проводах масленицы берендеями, отсюда определилось и название сюжета — “Весна в царстве Берендеев”. Над композицией мы работали параллельно. Мария Кузьминична разрабатывала свой вариант, а я работал над своим. И уже потом, сличая оба варианта, приходили к общему решению композиции» [8, с. 33].

Мастера лаковой живописи неоднократно обращались к сюжетам советской литературы. В фондах музея хранятся миниатюры на темы сказов П.П. Бажова, произведений М.А. Горького, А.П. Гайдара, Ю.К. Олеши, Д.И. Еремина, Н.А. Островского, М.М. Пришвина, А.К. Толстого, А.А. Фадеева, М.А. Шолохова. Миниатюристов вдохновляла не только проза, но и советская поэзия; произведения писали на стихи С.Я. Маршака, В.В. Маяковского, С.В. Михалкова, Р.И. Рождественского.

Палехские мастера были очарованы образами романтических произведений А.М. Горького. «…у Горького, — писал искусствовед профессор А.В. Бакушинский, — палешан увлекают мотивы не прозаические, а песенные, ритмические по строению, проникнутые романтикой и символизмом содержания: “Данко”, “Песня о соколе”, “Песня о буревестнике”. Это та группа ранних горьковских произведений, в которых молодыми, весенними раскатами грома уже дохнула на Россию будущая революционная гроза» [2, с. 120–122].

Первым к теме произведений Горького обращается Д.Н. Буторин. В 1926 году он создает миниатюру «Данко», которую некоторые исследователи назовут «лучшей интерпретацией данного сюжета» [4, с. 127].

В фондах музея хранится более позднее повторение композиции, датированное 1955 годом.

«Я долго готовился к ней, — рассказывал Д.Н. Буторин о процессе работы. — Текст “Старухи Изергиль” изучил хорошо. Потом ходил в разные места, где народу много, смотрел и делал зарисовки движений человека, наблюдал за людьми в состоянии различных душевных порывов. Тут герой особый — отдает сердце людям. Люди все должны быть живыми, со страстями. Они рвутся к свету» [4, с. 128].

В творчестве художников лаковой миниатюры нашел отражение и роман-эпопея М.А. Шолохова «Тихий Дон». В собрании музея представлены три произведения, написанные на сюжет романа. Две работы были созданы в шестидесятые годы мстёрскими художниками Л.А. Фомичевым и Ф.Г. Шиловым, одна — холуйским художником Н.Н. Денисовым (рис. 9).

«Прочитав “Тихий Дон”, я был пленен героями романа, — рассказывал Н.Н. Денисов. — События, персонажи книги захватили всё мое воображение, и я уже не мог не работать над этой темой. Трудно, очень трудно было весь материал запечатлеть и воспроизвести на ларце: надо показать такие моменты, чтобы зритель, как в фокусе, увидел всё произведение и сказал: “Да, это “Тихий Дон”» [5, с. 89].

Необычным экспериментом стала работа мстёрского художника Н.Г. Дмитриева на сюжет пьесы В.В. Маяковского «Мистерия-буфф». «Припоминается период из моей творческой практики, когда увлеченность поэзией Маяковского привела меня в 1961 году к переложению на изобразительный язык миниатюры “Мистерии-буфф”, — писал художник. — … работа была мной написана, но она не дала удовлетворения» [8, с. 24–26].

Но, несмотря на критическое отношение самого автора, уверенного, что не каждое литературное произведение подходит для полноценного воспроизведения в мстёрской миниатюре [8, с. 26], созданная им шкатулка является интересным экспериментом обращения миниатюристов к творчеству Маяковского, не имеющим аналогов в музейной коллекции.

Неожиданную тему для росписи пятистороннего ларца выбрал и палехский художник Б.М. Ермолаев. Миниатюрист обратился к сюжету очерка о народной эстетике «Лад» В.И. Белова. Четыре миниатюры по боковым сторонам ларца, воспевающие соборный общинный уклад жизни, посвящены сценам отдыха и труда. Изображение на крышке, представляющее большую дружную семью за столом, уравновешивает и соединяет все миниатюры в единое смысловое пространство.

Художники лаковой миниатюры неоднократно обращались к произведениям зарубежной литературы. Лукутинские и вишняковские мастера заимствовали европейские литературные сюжеты из гравюр ещё на заре деятельности своих мастерских.

Из иконописных центров первыми к теме иностранной литературы обращаются палешане. В 1935 году палехская Артель Древней живописи активно готовится к участию во Всемирной выставке искусств и техники в Париже, состоявшейся в 1937 году. Стремясь создать близкие и понятные европейскому зрителю произведения, палехские художники выбирают для своих композиций сюжеты западноевропейской литературной классики, обращаясь к творчеству У. Шекспира, Ф. Рабле, Мольера [9, с. 353]. После окончания выставки художники продолжают работать в этой тематике, готовя произведения на экспорт.

В музее хранятся миниатюры, написанные в этот период. Это работы Л.П. Парилова «Геркулес освобождает Прометея», «Антоний и Клеопатра», М.И. Сперанского «Король Лир», А.А. Дыдыкина «Отелло».

Иллюстрируя произведения западноевропейской литературы, художники Холуя неоднократно обращались к сюжету «Дон Кихота» М. Сервантеса. В фондах музея представлены три работы, посвященные сцене сражения с мельницами. Интересна миниатюра Б.И. Киселёва, написанная в 1963 году.

«Удачно решена тема по мотивам произведения Сервантеса Б.И. Киселёвым “Бой Дон Кихота с мельницей”, — писала Н.Н. Уханова, — встреча благородного рыцаря с фантастическими противниками — мельницами — решена художником, как многоплановый, несколько театральный, многокулисный пейзаж. Сцена боя прекрасного чистого в своих помыслах героя опоэтизирована и чуточку шаржирована, написана она мягко, любовно» [5, с. 122].

Несколько произведений из музейного собрания были созданы на сюжеты зарубежных сказок. Мстерские и холуйские художники обратились к творчеству Г.Х. Андерсена и Ш. Перро, проиллюстрировав сказки «Красная шапочка», «Золушка», «Снежная королева» и «Дикие лебеди». Палехскими миниатюристами были написаны миниатюры на сюжет китайской народной сказки «Братья Лю» (В.А. Панин) и по мотивам арабских сказок (Б.М. Ермолаев).

На протяжении многих лет литературная тема остается одной из самых востребованных в лаковой миниатюре. Вневременная универсальность многих сюжетов обуславливает неугасающий интерес художников к теме. Современное поколение миниатюристов продолжает обращаться к произведениям русской и иностранной литературы, по-новому переосмысливая привычные трактовки.

Литературные сюжеты русской лаковой миниатюры — это огромный неоднородный пласт богатейшего материала, в контексте музейной коллекции требующий комплектования, дальнейшего изучения и систематизации.

Список литературы:

1. *Пирогова Л.Л.* Палех: История и современность: Альбом. — Москва: Искусство, Роскнига, 1994. — 207 с.

2. *Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. — Москва, Ленинград: Академия, 1934. — 266 с.

3. *Жидков Г.В.* Пушкин в искусстве Палеха. — Москва, Ленинград: Изогиз, 1937. — 164 с.

4. *Навозов А.И.* Палехское чудо. — Москва: Советская Россия, 1976. — 336 с.

5. Искусство Холуя / составители В.В. Стариков, Л.А. Вдовина. — 2-е изд., исп. и доп. — Ярославль: Верхневолжское книжное издательство, 1980. — 158 с.

6. *Дмитриев Н.Г.* Мстера рукотворная: рассказы об искусстве лаковой миниатюры и её мастерах. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 437 с.

7. *Яловенко Г.В.* Федоскино. — Москва: КОИЗ, 1959. — 161 с.

8. *Дмитриев Н.Г.* Мстера рукотворная: рассказы об искусстве лаковой миниатюры и ее мастерах. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 437 с.

9. *Колесова О.А.* Искусство Палеха. — Москва, 2024. — 645 с.

С.В. ИСРАЕЛОВА
Заведующая отделом тканей, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: s.israelova@damuseum.ru

S.V. ISRAELOVA
Head of the Textile Department, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: s.israelova@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_104_116

КОЛЛЕКЦИЯ АВТОРСКОГО КОСТЮМА 1960–1980-х ГОДОВ В СОБРАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА: ТРАДИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

THE 1960–1980s DESIGNER COSTUME COLLECTION AT THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM: TRADITIONS AND INTERPRETATIONS

Статья посвящена истории формирования коллекции авторского костюма 1960–1980-х годов во Всероссийском музее декоративного искусства, основанного в 1981 году. Коллекция собиралась в соответствии с профилем музея и на основе научной концепции комплектования. В контексте текстильного музейного собрания авторский костюм рассматривался как один из видов современного декоративно-прикладного искусства. Толчком для создания коллекции авторского костюма и выработки определенных принципов и критериев собирательской работы стала выставочная деятельность музея. Ее результатом явилось современное собрание моделей одежды, созданных ведущими советскими художниками-модельерами в русле актуальных для 1960–1980-х годов тенденций, связанных с осмыслением народных традиций и, прежде всего, традиционного костюма и народного искусства.

The article traces the history of the 1960–1980s designer costume collection at the All-Russian Decorative Art Museum, established in 1981. The collection was assembled in line with the museum's profile and based on a scholarly acquisition concept. Within the museum's textile holdings, the designer costume was regarded as a form of contemporary decorative and applied art. The museum's exhibition activities prompted the creation of the designer costume collection and the development of specific acquisition principles and criteria. The result was a contemporary collection of garments by leading Soviet fashion designers, reflecting the trends of the 1960–1980s. These trends were defined by a reinterpretation of folk traditions, most notably traditional costume and folk art.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, традиция, традиционный костюм, народное искусство, современное искусство моделирования одежды, художник-модельер.
Keywords: decorative and applied art, tradition, traditional costume, folk art, contemporary art of fashion design, fashion designer.

Созданный в 1981 году Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) был призван решать широкий спектр задач в своей области. Специфика музея определялась в том числе деятельностью, тесно связанной с современным искусством и отражающей в своих коллекциях, экспозиционной и выставочной работе новые художественные явления и тенденции времени. В первое десятилетие существования (это было последним десятилетием существования Советской власти) музей активно комплектовался, проводил множество выставок, в том числе и зарубежных, старался занять достойное место в музейном сообществе, выстраивая научную работу с организацией научных конференций по своему профилю. Теоретические основы музея столь фундаментальны, что с течением времени почти не меняются, преобразуясь лишь в деталях, с оглядкой на изменившееся время. В начале 1980-х годов в музее было заложено ядро обширного и разнообразного собрания декоративно-прикладного и народного искусства. В силу своей специфики музейная коллекция была сформирована по материалам, что нашло отражение в структуре фондов музея и хранительской работе. В то время были созданы основные отделы музея: отдел металла, отдел дерева, отдел керамики, отдел стекла.

Одним из важнейших стал отдел тканей с коллекцией художественного текстиля разного времени: с XVII века по настоящее время. Круг

интересов при формировании текстильной коллекции был чрезвычайно широк: от этнографического материала до художественных произведений современных авторов. Одежда как вид декоративно-прикладного искусства стала одним из важных направлений собирательской работы отдела тканей. Со дня основания музея стала складываться коллекция русского традиционного костюма. В первый же год существования музея в комплектовании коллекций оказали помощь ведущие музеи страны — Государственный Русский музей и Государственный исторический музей. Первые поступления были также связаны с активной экспедиционной работой. В 1984–1986-х годах музеем были организованы экспедиции в Архангельскую, Вологодскую и Горьковскую (ныне Нижегородскую) области, Марийскую АССР (ныне Республика Марий Эл) и Татарскую АССР (ныне Республика Татарстан). Итогом этой работы явилось приобретение предметов традиционного костюма, образцов вышивки и узорного ткачества. Также в то время велась работа с коллекционерами, а приобретение предметов декоративно-прикладного и народного искусства из частных собраний явилось значимым и очень интересным источником пополнения музейных фондов.

Таким образом, благодаря помощи крупных музеев, экспедициям, коллекционерам и отдельным частным владельцам, постепенно складывалась коллекция художественного текстиля, существенной частью которой был традиционный костюм. В сферу профессиональных интересов при создании музейного собрания входил также и городской костюм XIX — начала XX века, но в силу разных обстоятельств в течение четырёх десятилетий существования музея полноценную коллекцию городского костюма прошлых веков собрать не удалось. Параллельно шла активная работа по формированию коллекций современного авторского текстиля. Авторский костюм стал одним их важных направлений собирательской работы отдела тканей. Но это был не костюм «вообще», не любое проявление творческой индивидуальности художника-модельера (в то время понятие «дизайнер» ещё не вошло в обиход), а работа над образом, связанным с традицией. Была осознанно выбрана линия отбора произведений, отражающих прочтение и осмысление традиций народного искусства на основе ассоциаций и современных интерпретаций. Это было оправдано по нескольким причинам. Поскольку народное искусство было положено в основу профессиональных интересов музея и отражено в его названии, традиционный костюм составил большую часть собрания одежды и авторский костюм должен был стать своеобразным продолжением темы «традиция и современность» в музейном собрании. С другой стороны, история советского моделирования складывалась так, что часто «традиция» становилась модной тенденцией в то или иное десятилетие XX века, независимо от того навязывалось ли это «сверху» по идеологическим соображениям или было в русле общемировых модных течений, поэтому почти всегда на протяжении многих десятилетий тема использования традиции в том или ином варианте была актуальной и вызывала к жизни интересные творческие работы в моделировании одежды.

В середине 1980-х годов в коллекцию музея из Художественного фонда РСФСР, Союза художников РСФСР были переданы модели одежды конца 1960-х — начала 1980-х годов, созданных художниками-модельерами для участия во всероссийских и московских выставках. Если обратиться к каталогам выставок тех лет, то среди участников мы обязательно найдем имена известных модельеров: Аллы Александровны Левашовой, Нинель Алексеевны Баскаковой, Антонины Людвиговны Донской, Тамары Ивановны Кузнецовой, Нелли Ивановны Щукиной, Тамары Александровны Файдель, Лины Григорьевны Телегиной. Модели перечисленных художников представлены в коллекции музея. Собирательская деятельность — одна из важнейших граней музейной работы. Но она немыслима без активной выставочной деятельности, которая, в свою очередь, является не только итогом осмысления музейных коллекций, но и источником продуманного и обоснованного собирания. Выставочная работа явилась той основой, благодаря которой в музее сложилась современная музею, интересная коллекция авторского костюма 1980-х годов.

Таким значимым и знаковым событием для Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства стала выставка «Народные традиции и современное моделирование». В 1987 году впервые в советской музейной практике сошлись такие понятия как «музей» и «современная мода». Одна из ее организаторов Г.А. Павелковская (термин «куратор» еще не был тогда в употреблении) писала во вступительной статье к каталогу выставки: «Выставка демонстрирует разнообразные методы работы в моделировании одежды, опирающиеся на широкое и во многом неоднозначное понимание народной традиции. Она является первым опытом музейного показа лучших работ советских художников-модельеров и их оценки как произведений декоративно-прикладного искусства» [2, с. 5]. По масштабному замыслу и составу участников выставка стала действительно художественным явлением своего времени. Ее идейными

вдохновителями были от «мира моды» Лидия Витальевна Орлова (главный редактор «Журнала мод» — одного из немногих изданий о моде в советское время) и от музея — Галина Александровна Павелковская (искусствовед, заведующая отделом тканей ВМДПНИ в 1982–1996 годах). Лидия Витальевна, в течение долгого времени профессионально занимавшаяся модой, признанный знаток и историк моды, фактически один из немногих в то время аналитиков и критиков в этой области, чутко уловила в тот момент необходимость показа моделей одежды современных авторов — художников-модельеров — именно как произведений искусства, достойных музейного пространства. И музей, в свою очередь, проявил дальновидность и откликнулся на новые интересные веяния времени.

Так родилась выставка, после которой наиболее интересные костюмы разных авторов были приобретены Министерством культуры РСФСР в коллекцию музея. Главная идея выставки и, соответственно, этой части музейной коллекции была выражена Л.В. Орловой во вступительной статье к каталогу: «Для советских художников, работающих в моде, русский костюм — живой и неиссякаемый источник вдохновения. Поэтический, образный язык русского народного костюма, его живописность, изысканность вышивок, своеобразие и неповторимость кроя — эти черты мы находим, радостно узнаём в работах лучших советских художников. В них нет откровенной этнографии – время внесло свои коррективы и в силуэт, и в формы, и в характер отделки. Это современные вещи, которые можно носить сегодня, не боясь театральности. И всё же многие из работ… нельзя отнести к обычному бытовому костюму. Это по-настоящему музейные образцы, созданные на высоком художественном уровне» [2, с. 4]. Думается, что важно немного рассказать об этой выставке, так как она повлияла на пути дальнейшего формирования коллекции и отчасти на перспективы выставочной работы отдела тканей. Выставочная экспозиция состояла из трех разделов: «Костюм второй половины XIX — начала XX в.», «Советское моделирование 1930-х годов», «Современное моделирование».

В первых двух разделах были представлены русский традиционный костюм и вышивка (полотенца) разных губерний России, а также городской костюм из плетеного на коклюшках кружева из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства, несколько костюмов 1930-х годов из коллекции Музея народного искусства (МНИ) (1). Третий раздел — главный — представлял основные крупные моделирующие организации: Общесоюзный дом моделей одежды (ОДМО), Всесоюзный центр



Рис. 1. Санчес Т.И. Комплект одежды «Лён и ситец». Москва, Московская организация Союза художников РСФСР (МОСХ), 1985 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства



Рис. 2. Куприна В.И. Комплект одежды «Золотая осень». Москва, Московская организация Союза художников РСФСР (МОСХ), 1986 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства



Рис. 3. Смирнова Т.И. Комплект одежды «Купава». Москва, Московская организация Союза художников РСФСР (МОСХ), 1989 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

развития ассортимента и моды, Московский дом моды (единственный в советской практике дом моделей, основанный одним модельером — Вячеславом Зайцевым), Специальное художественно-конструкторское бюро (СХКБ, переименованное в период проведения выставки во Всероссийский центр моды), Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП), Всесоюзный дом моделей трикотажных изделий. В экспозиции были представлены также отдельные «свободные» художники — члены Московской организации Союза художников РСФСР (МОСХ), работавшие самостоятельно, вне определённых государственных учреждений.

Поступившие в музейное собрание наиболее интересные модели одежды положили начало активному комплектованию авторского костюма второй половины XX века. С выставки были приобретены модели ведущих художников-модельеров ОДМО: Галины Николаевны Гагариной, Елены Михайловны Ивановой, Елены Николаевны Стерлиговой, Лины Григорьевны Телегиной, Татьяны Александровны Осмёркиной. У моделирующих организаций, таких как Всероссийский центр моды (бывшее СХКБ) и

Московский дом моды, были дополнительно приобретены работы Татьяны Александровны Осмёркиной, Эдварды Васильевны Власовой, Татьяны Владимировны Бугровой, Вячеслава Михайловича Зайцева. Музейная коллекция пополнилась произведениям известных московских художников — членов МОСХ: Тамары Ивановны Санчес (рис. 1). Татьяны Игоревны Смирновой, Александра Ивановича Веселова, Людмилы Михайловны Аристовой, Валентины Ивановны Куприной (рис. 2), Елены Лолиевны Пелевиной.

В последующие годы, в 1988 и 1989 годах, были проведены персональные выставки Т.И. Смирновой (рис. 3) и Е.Л. Пелевиной, после которых их работы также были приобретены в коллекцию музея. Музейное собрание авторского костюма в советское время было востребовано в выставочных проектах за рубежом. В разных составах произведения художников-модельеров побывали в Польше, Австралии, Канаде, Люксембурге, демонстрируя ту или иную грань обращения современных российских художников к самобытным национальным традициям. Сложившееся собрание костюма конца 1960–1980-х годов демонстрирует произведения разных, чрезвычайно талантливых авторов, показывая их индивидуальные творческие подходы в решение темы «традиций и современности». Многие из них претворяли в жизнь свои творческие замыслы в рамках работы в разных моделирующих организациях, каждая из которых отличалась своими задачами и подходами в их решении. Это очень интересный аспект нашей коллекции.

Но, конечно, прежде всего, задачи перед художниками-модельерами ставила мода. По определению терминологического словаря по искусству: «Мода… — периодически меняющееся, удерживающееся на протяжении ряда лет господство определённого вкуса, правил поведения и взглядов в обществе… Принято противопоставлять моду как недолговечное доминирование изменчивого вкуса стилю как устойчивому и глубоко обоснованному единству художественных принципов» [1, с. 348]. Именно мода призывала с конца 1960-х годов обратить взоры создателей модной одежды к традициям. Характеризуя период с 1960-х до середины 1980-х годов, Л.В. Орлова писала: «Фольклорный стиль, настойчиво предлагаемый модой с конца 60-х годов, познакомил мир с костюмами самых разных народов… Могло ли быть иначе? История не прерывается, каждая новая ее страница неизменно связана с другой – из прошлого и из будущего. И костюм, часть материальной культуры народа, красноречивым и понятным языком рассказывает о народе, создавшем его» [2, с. 3–4]. Каждый из представленных в коллекции музея художников по-своему решает задачи

создания модной одежды с использованием традиций. Психология искусства — сложная область искусствоведческой науки, связанная с аспектами творческого процесса и восприятия произведений искусства. Что повлияло на создание того или иного произведения, какие ассоциации возникали в процессе творчества, что вдохновляло авторов на создание работ? В нашем случае это совсем не праздные вопросы.

Рассматривая музейное собрание костюма в целом, можно сказать, что многие модельеры обращались именно к традициям народного костюма, справедливо считая этот богатейший материал неисчерпаемым. Используя натуральные ткани, особенности кроя, разнообразные технические приемы декорирования: вышивку, кружево, стёжку, они создавали новые интересные современные образы. Другие художники широко трактовали традицию и свое видение воплощали в работах, обращённых к древнерусскому искусству, народной культуре.

Размышляя о природе творчества художников-модельеров, о том, что их могло вдохновлять, нельзя пройти мимо свидетельства современника. В своей книге «Мода в СССР. Советский Кузнецкий, 14» Алла Александровна Щипакина, много лет проработавшая в Общесоюзном доме моделей одежды, пишет: «Огромное влияние на становление Телегиной как художника, как и на сообщество модельеров Москвы, оказал Элий Михайлович Билютин, который ориентировал их на современное, экспериментальное искусство… В Зеленом зале ОДМО Билютин проводил захватывающие беседы и давал уроки рисования и живописи с обнаженной моделью. Он рассказывал о необычных приемах использовании нетрадиционных материалов. Позже состоялись поездки на теплоходе в 1962-м, 1964-м и 1968 годах. Это были потрясающие воображение путешествия. Писали пейзажи, натюрморты, портреты, делали эскизы. Вечерами после целого дня работы на берегу Билютин собирал все «произведения» и начиналось самое интересное. Просмотр всего, что “наваяли” художники… 250 художников выходили на берег с мольбертами и планшетами… Художники впитывали атмосферу старинных волжских городов, удивлялись ярким краскам, колориту пейзажей… Художники преодолевали скованность и страх, учились находить свой цвет, манеру рисунка и, главное, быть свободными» [5, с. 257–261].

Показательно в этом смысле творчество Лины Григорьевны Телегиной, художника-модельера ОДМО на протяжении 28 лет. В той же книге А.А. Щипакина приводит ее воспоминания: «Лина Телегина вспоминает: “С 1961 года я присоединилась к художникам студии Элия Ми-

хайловича Билютина… Работаю в направлении «Новый реализм». Русское искусство — мой творческий источник работы в моделировании. Костюм народный, народное прикладное творчество любимо мной за его живописность, непредсказуемость, за его случайность, которая становится законом”» [5, с. 261]. В собрании музея хранятся несколько костюмов автора, среди которых четыре знаменитых костюма «Дымковская игрушка» («Вятка», хотя позднее сама Лина Григорьевна говорила о том, что при создании этих костюмов ее вдохновляло искусство «Жостова»), решенных очень смело, авангардно, с пышными стёганными юбками-колоколами с крупным геометрическим рисунком и яркими локальными цветами (рис. 4). Созданные в середине 1980-х, они воспринимаются как некие отвлеченные арт-объекты, хотя по воспоминаниям хорошо сидят на фигуре манекенщиц и интересны в движении.



Рис. 4. Телегина Л.Г. Комплект одежды «Дымковская игрушка» («Вятка»). Москва, Общесоюзный Дом моделей одежды (ОДМО), 1984 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Чрезвычайно интересными и значимыми в музейной коллекции являются модели одежды Аллы Александровны Левашовой, созданные в конце 1960-х годов. Лаконичные платья мини внешне простого покроя из льна обладают удивительной выразительностью. Таково платье из фактурного светло-серого льна. По всей поверхности оно расшито бусинами-жемчужинами, мерцающими будто капли росы на серебристом фоне, создавая восхитительный чистый и светлый образ. Платье из белого льна с красной отделкой из плетеного на коклюшках кружева поражает своим авангардным решением: крупная красная кружевная розетка на груди в сочетании с красной полосой ткани на подоле короткого лаконичного платья смотрится очень смело и неожиданно, в духе времени, делая образ современным и необыкновенно выразительным (рис. 5). Творче-



Рис. 5. Левашова А.А. Платье «Белое с красным». Москва, 1960-е гг. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства



Рис. 6. Донская А.Л. Платье с платком. Москва, Общесоюзный Дом моделей одежды (ОДМО), 1967 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства



Рис. 7. Баскакова Н.А. Платье с накидкой «По народным традициям». Москва, Общесоюзный Дом моделей одежды (ОДМО), 1969 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства



Рис. 8. Осмёркина Т.А. Комплект одежды. Москва, Всероссийский центр моды, 1986 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

ская биография А.А. Левашовой связана с ОДМО и Специальным художественно-конструкторским бюро Министерства легкой промышленности РСФСР (СХКБ), которое она создала в 1962 году и возглавляла в качестве директора и художественного руководителя до своей смерти в 1974 году.

История СХКБ (с 1987 года — Центра моды России) — отдельная интересная история, связанная с уникальным в советских условиях опытом создания модной массовой одежды. Аллой Александровной был создан уникальный тип моделирующей организации экспериментального характера, чья деятельность была направлена на организацию полного цикла работ по выпуску небольших партий модной оригинальной одежды для потребителей. Предполагалось, что в стенах СХКБ художники-модельеры, обладая относительной свободой творчества, смогут воплотить свои идеи в жизнь и увидеть свои коллекции на обычных людях. «Алла Александровна Левашова много лет возглавляла Специальное художественно–конструкторское бюро, предлагавшее модели для промышленности, была одним из секретарей Союза художников РСФСР. Облеченная

столь широкими полномочиями, она старалась наладить творческие связи между художниками разных областей, координировать работу разных ветвей индустрии, в частности — текстильной и швейной. Любое перспективное начинание находило у нее отклик. Как патриот и человек государственного склада она бралась за решение задач, которые считала назревшими, всегда готова была защищать и пробивать, «брать огонь на себя». Человек с признанными заслугами, авторитетный руководитель, художник с именем, она обладала горячностью и задором молодости, потому и тянулись к ней люди: рядом с ней было всегда интересно» [3, с. 205].



Рис. 9. Зайцев В.М., автор вышивки Володина И.Е. Комплект одежды. Москва, Московский Дом моды, 1987 г. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Художники-модельеры А.Л. Донская (рис. 6) и Н.А. Баскакова (рис. 7) представлены в коллекции моделями одежды, созданными по народным традициям, в которых при той же лаконичности формы в духе 1960-х использованы в качестве декоративных акцентов вышивка и набивные хлопчатобумажные ткани отечественного производства с традиционным орнаментальным или цветочным рисунком. При всей кажущейся простоте возникает легкий, элегантный, не перегруженный деталями завершённый образ. Своё достойное место в собрании музея заняла небольшая коллекция произведений такого интересного автора как Татьяна Александровна Осмёркина. Татьяна Александровна, художник-модельер, дочь известного художника Александра Осмёркина, работала и в Общесоюзном доме моделей одежды, и в СХКБ. Ее коллекция элегантных пальто и платьев из пальтовой ткани с интересной отделкой кантом из парчи или набивного сатина, с прорезным узором вышивки, дополненных шарфами и головными уборами, поражает изысканностью и собственным видением традиций. Создавая остро модную по силуэту одежду, Татьяна Александровна обращалась и к русскому костюму, и к русской архитектуре, умело используя в своей работе самые разные ассоциации и образы (рис. 8).

Творчество Вячеслава Михайловича Зайцева представлено в собрании отдела тканей музея теми моделями одежды, которые он создавал уже в своем модном доме — Московском Доме моды в 1985–1989 годах.

Украшенные золотной вышивкой элегантные многослойные костюмы из тонкой однотонной (белой или черной) шерсти и воздушного шифона благородных светлых и тёмных цветов рождают сказочные образы, навеянные русским традиционным костюмом, фольклором (рис. 9). Особое место в собрании музея занимают работы художников — членов Московской организации Союза художников РСФСР. Их работы отличаются от работ художников домов моделей. Они свободны в своем творчестве и не связаны теми задачами, которые ставят моделирующие организации перед своими сотрудниками. Вот что писала Л.Г. Крамаренко, искусствовед и редактор журнала «Декоративное искусство СССР», в 1991 году во вступительной статье к каталогу выставки московских художников «Художественный текстиль-90»: «Несколько лет назад в нашем текстильном искусстве появился совершенно новый жанр — художественный уникальный костюм. Его создатели не ставят задачи конструирования модной одежды, реальных туалетов для повседневного быта. Уникальный костюм — это такое же произведение свободного творчества, как и другие виды декоративного искусства. … Он тоже создан авторской рукой — часто художники сами расписывают текстиль, используют ручную вышивку, кружева, сами создают разнообразные детали — головные уборы, украшения, веера. Художники не просто одевают женщину, но создают каждый раз новый и необычный ее образ… Но в этих костюмах нет стилизации, они исполнены на современном языке форм и цветосочетаний» [4, с. 9]. Творческие работы московских художников с использованием разнообразных техник — лоскутного шитья, стежки, аппликации, плетения, вязания, вышивки — широко представлены в музейном собрании.

Деятельность Научно-исследовательского института художественной промышленности в деле создания модного костюма достойна отдельного исследования. Во вступительной статье к каталогу выставки «Народные традиции и современное моделирование» Г.А. Павелковская писала, точно и емко охарактеризовав особенности этой работы: «Коллектив художников Научно-исследовательской технологической лаборатории вышивки, кружева и моделирования Научно-исследовательского института художественной промышленности ведет работу по созданию современной модной одежды, оформленной традиционной народной вышивкой и кружевом. Метод их работы принципиально отличен от метода работы художников домов моделей. Основной задачей художников института является сохранение различных техник и технологии русской

вышивки и кружева, изучение и выявление их региональных особенностей и художественной специфики. Специалисты института разрабатывают направляющие коллекции прежде всего для предприятий народных художественных промыслов Ивановской и Владимирской областей, Заонежья, Городца и автономных республик Поволжья» [2, с. 7]. Работы художников НИИХП, таких как Раиса Александровна Кашпар, Наталья Ивановна Разорёнова, Александр Иванович Веселов, составляют интересную часть музейной коллекции, демонстрируя свои подходы и поиски в решении непростых задач сохранения местных региональных традиций и их интерпретации в современном костюме.

В целом, собрание костюма конца 1960–1980-х годов — интересный пласт художественных произведений, который дает возможность проанализировать и осмыслить художественные процессы, происходившие в таком виде декоративно-прикладного искусства как авторский костюм. Но это не «мертвый» материал, он может и должен «заговорить» языком художественной выставки, проекта, который был бы несомненно интересен современной публике.

Примечания:

1. Бывший Кустарный музей (Торгово-промышленный музей кустарных изделий), основанный в 1885 году в Москве и существовавший до 1999 года в структуре Научно-исследовательского института художественной промышленности, подчинённого Министерству местной промышленности РСФСР; в 1999 году НИИХП прекратил своё существование, в 2000 году коллекции МНИ были переданы ВМДПНИ.

Список литературы:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. — Москва: Эллис Лак, 1997. — 736 с.

2. Народные традиции и современное моделирование: каталог выставки. — Москва, 1987. — 36 с.

3. Советское декоративное искусство 73/74: сборник статей. — Москва: Советский художник, 1975. — 245 с.

4. Художественный текстиль – 90. Выставка московских художников: каталог. — Москва: Советский художник, 1991. — 95 с.

5. *Щипакина А.А.* Мода в СССР. Советский Кузнецкий, 14. — Москва: Слово/Slovo, 2009. — 392 с.

З.А. БЕЗИРОВА

Хранитель музейных предметов отдела тканей, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: z.bezirova@damuseum.ru

Z.A. BEZIROVA

Curator of Museum Objects, Textile Department, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: z.bezirova@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_117_128

КОЛЛЕКЦИЯ КОВРОВ ИЗ СОБРАНИЯ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА: ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ

THE CARPET COLLECTION FROM THE HOLDINGS OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM: NOTES ON THE HISTORY OF ITS FORMATION

Статья о том, как формировался фонд ковров в музее ВМДПНИ, основанном в 1981 году. Поступления были обусловлены профилем созданной институции и представлены образцами традиционного ковроткачества народов России. Источниками служили приобретения через закупочную комиссию музея, передача из других музеев, пожертвования от частных владельцев, но основой коллекции народных ковров стало поступление из Научно-исследовательского института художественной промышленности 20 июля 1981 года. Переломным моментом в истории формирования коллекции ковров стал 1999 год, когда состоялась передача фондов Музея народного искусства Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства. Более пятисот предметов пополнили фонд ковров и гобеленов в составе отдела тканей музея. Наш небольшой обзор посвящен истории формирования ее части — коллекции ковров.

The article recounts how the carpet collection was formed at the All-Russian Decorative Art Museum, founded in 1981. The acquisitions were shaped by the institution's mission and consist of examples of traditional carpet weaving by the peoples of Russia. The sources included purchases through the museum's acquisition commission, transfers from other museums, and donations from private owners; however, the core of the folk carpet collection was the transfer from the Scientific Research Institute of the Art Industry on 20 July 1981. A turning point in the history of the carpet collection came in 1999, when the holdings of the Museum of Folk Art were transferred to the All-Russian Decorative Art Museum. Over five hundred items were added to the collection of carpets and tapestries held by the museum's Textile Department. This brief overview focuses on the history of the formation of one part of that collection — the carpet collection.

Ключевые слова: искусство ковроткачества, народное искусство, промыслы, традиционные ковры, художники, ковроткачи, промысловые артели.
Keywords: art of carpet weaving, folk art, crafts, traditional carpets, artists, carpet weavers, craft cooperatives (artels).

Основная часть фонда ковров отдела тканей музея — это ковры и ковровые изделия, хронологически относящиеся к XX веку, небольшая часть — ко второй половине XIX и началу XXI века. Они представляют традиционные ковровые центры СССР и вновь организованные, появившиеся в результате деятельности Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) и Музея народного искусства.

К XIX веку относятся единичные поступления — орнаментальные ковры, созданные преимущественно в Курской губернии, а также ковры и ковровые изделия, вытканные народными мастерами Орловской губернии, Туркмении, Азербайджана, Армении, Украины и Дагестана.

Значительная часть коллекции, особенно Кавказская и Туркменская, сформировалась в предвоенные, преимущественно в 1930-е годы, когда большинство народных мастеров стали объединяться в промысловые артели. Сотрудники организованной при НИИХП ковровой лаборатории и Музея народного искусства активно сотрудничали с ковровыми промысловыми артелями всех республик, оказывая им организационную, методическую помощь, выезжая на места для налаживания производства. Регулярно организовывая экспедиции в регионы страны с древними традициями ковроткачества, художники зарисовывали народные орнаменты. Творчески их переосмысливая, они разрабатывали на их основе ковровые эскизы, которые реализовывались в ковровых производствах разных регионов. 1920–30-е годы были временем смелых экспериментов в искусстве. Творческие эксперименты, вдохновленные новой, революционной эпохой, нашли отражение в таком, казалось бы, консервативном виде декоративно-прикладного искусства, как искусство ковроткачества.



Рис. 1. Ковер ворсовый с портретом В.И. Ленина. Мастерицы Биби Курбан, Анна Тваната. Туркменская ССР. 1936 г.



Рис. 2. Ковер ворсовый «пиребедиль». Авторская переработка Л.Г. Керимова. Азербайджанская ССР, Дивичинский р-н. 1935 г.

В 1930-е годы были созданы конкурсные образцы целой серии орнаментальных, сюжетно-тематических и портретных ковров, в большинстве своем авторских, для участия во Всемирных выставках в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.). Экспонаты с этих выставок, в том числе ковровые, пополнили фонды Музея народного искусства. В Париже, на выставке «Искусство и техника в современной жизни», были представлены новаторские работы — лучшие образцы портретных ковров вождей и военачальников Советского государства, деятелей мировой и советской культуры, поэтов и писателей, созданных под Ашхабадом в художественно — экспериментальной мастерской Госковерфонда Туркменской ССР (организована в 1929 году) [1, с. 17], орнаментальные ковры из разных районов республики, где традиционно занимались ковроделием (рис. 1). Экспонатами выставки стали авторские работы из других советских ковровых центров и артелей. Фонд пополнили азербайджанские ковры с национальным орнаментом в обработке крупнейшего советского художника-орнаменталиста, Народного художника Азербайджан-

ской ССР, автора эскизов ковров и их исполнителя Лятифа Гусейн оглы Керимова (рис. 2) [2, с. 6].

Ворсовые ковры с орнаментальной композицией художников Армянского коврового союза Кешишяна, Карапета Ованесяна, из Дагестанской АССР (артель «Хучни»), ковер с портретом В.И. Ленина, читающего газету «Правда» (артель с. Канаши Шадринского района Челябинской области), пополнили фонд. Несколько ковровых изделий для украшения юрты из Чимбайского района Каракалпакской АССР были выполнены в смешанной технике, паласы, сумахи — в безворсовой, ковровые дорожки, чувалы, торбы (тканные мешки), наседельники — в ворсовой и выполнены в Туркменской и Азербайджанской ССР. Всего в коллекцию поступило 60 предметов.



Рис. 3. Килим. Автор М.С. Назаревская. Молдавская АССР. Тирасполь. 1938 г.

Со следующей, Нью-Йоркской выставки «Мир завтрашнего дня» (1939–40 гг.), в фонд ковров Музея народного искусства были отобраны 8 экспонатов. Кроме одного орнаментального ковра «пенди» — работы туркменской мастерицы Анны Джамал Бай-Гельды из Тахтабазарского района (Туркменский ковросоюз), остальные семь ковров были созданы по авторским эскизам.

Две орнаментальные композиции М.С. Назаревской были выполнены в двух ковровых центрах: безворсовая — в Молдавии, в артели им. Котовского, ворсовая («Виноград») — в артели «Галибиет» г. Баку (рис. 3). В последней из них, входящей в систему азербайджанских артелей «Азхалчаиттифак», по эскизу художника Людвига Книтта коллективом из десяти ковроткачей в смешанной технике был выткан сюжетный ковер «Нефть», развивающий промышленную тему. Создание ковра с советским сюжетом, с сохранением художественной традиции в орнаменте и колористике, поднимало искусство ковроткачества Азербайджана на более высокую ступень. Другим выдающимся примером удачного соединения традиции и авторского подхода стал экспонат выставки — ворсовый ковер «Конный пробег», созданный по эскизу художника А.М. Савосина. Ковер является шедевром туркменского ворсового ковроткачества и был выполнен коллективом ковроткачей в 1937 году в художественно-экспериментальной мастерской Туркменского коврового союза. Там же был выткан экспериментальный ковер

«Верблюды» по эскизу художника НИИХП Зулейхи Абдул-Каировны Бекировой (рис. 4). Художник института Любовь Константиновна Зубова стала автором эскиза уникальной работы — безворсового ковра «Рог изобилия», вытканного семью мастерицами артели «Ленинский путь», входящего в систему текстильшвейпромсоюза Курской области.



Рис. 4. Ковер ворсовый «Верблюды». Автор З.А.-К. Бекирова. Туркменская ССР. 1938 г.

Масштабные гобелены — «Физкультурный парад» и «Байга» по картонам художника Николая Владимировича Цивчинского были выполнены в артели «Ковровщица» в г. Алма-Ата Казахской ССР в 1938–39 годах и посвящены теме спорта. Как и в отмеченных выше работах, в гобеленах автора традиционный орнамент каймового обрамления сочетался с новым остросоциальным содержанием средника: скачки были посвящены празднованию дня Конституции, а на физкультурном параде девушки и парни маршируют в спортивных костюмах и национальной одежде (рис. 5). В казахской коллекции, хронологически укладывающейся в 1930-е – начало 1940-х годов, ещё один, небольшой по размерам, тематический гобелен «Сбор яблок», также три войлока — две кошмы и один тускиз (созданы в технике мозаики). Как сам материал (войлок), так и техника исполнения относятся к традиционному ковроткачеству казахов.



Рис. 5. Гобелен «Физкультурный парад». Автор Н.В. Цивчинский. Казахская ССР. Алма-Ата. 1938 г.



Рис. 6. Ковер ворсовый «Победа». Автор М.С. Назаревская. Курганская обл., Шадринский р-н, с. Канаши. 1949 г.

Поступления в предвоенные, военные и послевоенные годы были единичными по понятным причинам. Наиболее значимые из них ворсовые ковры — вытканный в 1944 году мастерицей А.Ф. Ивановой портретный ковер И.В. Сталина (артель им. Ильича г. Пятигорска), сюжетный ковер «Победа» по эскизу М.С. Назаревской (артель им. Н.К. Крупской с. Канаши Курганской области), дагестанские орнаментальные ковры (рис. 6).

Активная деятельность сотрудников ковровой лаборатории, руководства НИИХП по восстановлению ковровых артелей и большая работа центральных и местных властей с начала 1950-х годов принесла результаты: было создано много оригинальных работ, часть из них пополнила фонд ковров Музея народного искусства. Поступили они из ковровых артелей Курской, Курганской, Тюменской областей, Туркменской, Украинской, Молдавской ССР, Дагестанской, Кабардино-Балкарской, Северо-Осетинской, Удмуртской, Чувашской АССР, Ставропольского края. Работы были выполнены как в традиционной, так и в авторской стилистике. Особо отметим сюжетный ковер «Урожай» художника НИИХП Веры Владимировны Парфёновой, выполненный в ковровой лаборатории института мастерицами артели «Ткачиха» Курского союза (рис. 7). В 1960 году на Всероссийский смотр-выставку изделий художественных промыслов промкооперации РСФСР были представлены и удостоились наград выдающиеся работы ряда художников ковровой лаборатории НИИХП и артелей на местах. Среди них авторы: Зинаида Павловна Федосеева («Советская Башкирия», «Елочки»), Андрей Андреевич Седякин («Русская сюита»), Татьяна Петровна Барабащикова («Иртыш»), П.Л. Махота (портретный ковер Коста Хетагурова), Элеонора Михайловна Демюр («Цветущая Осетия»), Лидия



Рис. 7. Ковер безворсовый «Урожай». Автор В.В. Парфенова. Курск. 1951 г.



Рис. 8. Ковер безворсовый «Руссская сюита». Автор А.А. Седякин. Курская обл., Иванинский р-н, дер. Касторная. 1959 г.

Ивановна Беляева (сюжетно-орнаментальный ковер «Советская Кабарда»), Зинаида Алексеевна Пучкова («Сбор фруктов»), Михаил Петрович Савельев (паласы) (рис. 8).

В эти же годы десять туркменских ковров пополнили коллекцию МНИ: орнаментальные ворсовые — два больших текинских ковра, «кзыл-аяк», «бешир», «иомуд».

Особо следует отметить два великолепных образца ворсового портретного ковра со Сталиным работы старейшего художника Туркменковерсоюза, Заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР Ерменингельда Дмитриевича Крылова, один из которых был им выполнен в соавторстве с художником Реджепназаром Н. Байрамовым.

Коллекция ковров г. Курска и Курской области — одна из многочисленных и насчитывает около 100 предметов. Единичные поступления в коллекцию приобретались как образцы, характерные для курского региона во второй половине XIX – начале XX века — гладкие ковры «в розу» (рис. 9). В 1950–70-е гг. по эскизам художников М.В. Ахниной, В.В. Парфеновой, В.И. Платоновой, К.П. Родионенко, О.Ф. Воскобойниковой, Л.А. Колосовой, З.А. Пучковой, О.Н. Комаровой, В.И. Аксентьевой были выполнены безворсовые ковры с цветочными композициями, З.В. Кабиной, К.А. Мурзиной, П.А. Сташкова, Л.В. Давыдовой — ковры-гобелены, тематические и с геометрическим орнаментом. Они были вытканы мастерицами артелей Курской области: «Ленинский путь», «Ткачиха», «Красная швея», «23-й год РККА», им. 8-е марта, на Суджанской ковроткацкой фабрике и др. Ковры-гобелены были выполнены совместно работниками НИИХП с ковровщицами фабрик, освоившими новую для себя технику-ковроткачество по шаблону (с 1951 г.), что позволило им ткать сложные сюжетно-тематические композиции.



Рис. 9. Ковер безворсовый. Курская губ. 1900–1905 гг.



Рис. 10. Ковер ворсовый с портретом С. Стальского. Автор В.П. Новиков. Дагестанская АССР. 1951 г.

Значительна также дагестанская коллекция — более 140 ворсовых, безворсовых, войлочных ковров и ковровых изделий, хронология которых начинается последней четвертью XIX века и заканчивается 1980-ми годами и дает возможность ознакомиться с образцами разных художественных групп. В 1930-е годы большинство кустарей-одиночек были объединены в артели: «Народное искусство» с. Гоцатль и с. Кабир, «Хучни», «Ортостал», Ахтынскую, Рукельскую, Чиликарскую и Микрахскую и другие ковровые артели в системе Дагхудожпромсоюза. В начале 1960-х годов они были преобразованы в фабрики, самой крупной из них стала Дербентская ковровая фабрика. Ковры этих артелей попали в музейную коллекцию: в ворсовой технике выполнены «топанча микрах», «ахты», «сафар», «табасаран», «хучни», чувалы и мафраши (сумки), наседельники, в безворсовой — сумахи и паласы, в технике плетения — циновка «чибта» из Левашинского района, в технике валяния и мозаики — войлоки «арбабаш».



Рис. 11. Ковер ворсовый «Иртыш». Автор Т.П. Барабанщикова. Омск. 1959 г.

Характеризуя, в основном, художественные особенности традиционного дагестанского ковроткачества, ковровая коллекция музея вобрала в себя лучшие его образцы, отразившие пути художественных поисков в декоративно-прикладном искусстве 1950–1970-х годов. Особо следует отметить выполненные в ворсовой технике шедевры: масштабные ковры «ВСХВ», созданный в 1954 году мастерицами Рукельской артели, и «Советский Дагестан», вытканный в 1959 году в г. Дербенте по эскизу художника НИИХП Василия Платоновича Новикова. Ковер с портретом крупнейшего дагестанского поэта XX века Сулеймана Стальского стал результатом творческого тандема художника В.П. Новикова и ковроткачих С. Оруджевой, Э.



Рис. 12. Ковер ворсовый. Омск, 1977 г.



Рис. 13. Ковер ворсовый. Автор В.Т. Долганова. Тюмень.1956 г.

Муртазалиевой и М. Нуралиевой (артель «Ортостал» (рис. 10). Сибирские ковры представлены в ковровой коллекции двумя крупными центрами. В Омске, в артели «Художественные изделия» и фабрике «Ковровые изделия», были созданы около трех десятков ворсовых ковров и паласов. Мастерицы артели «Художественные изделия» в 1959 году выполнили ворсовый ковер «Иртыш» по эскизу художника НИИХП Татьяны Петровны Барабанщиковой (рис. 11), по эскизам другого художника, Марии Игнатьевны Мориной, был подготовлен ряд работ для участия во Всероссийском смотре-выставке (1960 г.), призванном внедрить искусство в быт: покрывала на кровать и диван, наволочки, коврики к порогу, выполненные в безворсовой технике Н.А. Семашко, П.Г. Кузнецовой и другими мастерицами.

На омской фабрике «Ковровые изделия» в конце 1950–1960-х годах были вытканы в безворсовой технике паласы с геометрическим орнаментом. В 1970-е годы высоковорсовые ковры с орнаментом из стилизованных птиц и геометрических фигур приняли участие в смотре-выставке на ВДНХ (1978 г.). Художественное и колористическое убранство отразило искания авторов, дающих отсылки к древнерусской архитектуре и к славянским архетипам. Подобный подход отличает выполненные на фабрике авторские ворсовые ковры машинной работы 1980-х годов — по времени самые поздние поступления этой группы (рис. 12).

Тюменская область представлена в коллекции ворсовыми, махровыми коврами, дорожками, вытканными мастерицами Н.К. Исайчик, Т.И. Чайкиной, Л.К. Смуровой, Н. Ширинговской, Е.К. Каштановой,

А.И. Турковой, Л.Н. Ушаковой в артелях: Тюменской и Промартели им. А.М. Горького (1950-е – нач. 60-х гг.), на Ишимской ковровой фабрике (позже-Сибирской ковровой фабрике). Художники производств и ковровой лаборатории НИИХП Э.М. Демюр, М.В. Ахнина, Л.М. Новикова, З.В. Семина, В.Г. Алекснюк, А.В. Зайцева, В.Т. Долганова создали эскизы ковров с цветочными композициями и геометрическим орнаментом (рис. 13). В художественном оформлении работ 1980-х годов преобладает стилизация растительного орнамента.



Рис. 14. Ковёр ворсовый «Сбор фруктов». Автор Пучкова З.А. 1959 г.

Коллекция Курганских ковров (Южный Урал) насчитывает более двадцати предметов. Небольшая по количеству, она обладает значительной художественной ценностью. В ее составе ковры, созданные по эскизам выдающихся художников по текстилю, много лет трудившихся в НИИХП. В их числе уникальная работа Марии Сергеевны Назаревской («Победа»), Марии Васильевны Анихиной («ВСХВ»), Зинаиды Алексеевны Пучковой («Охота»), Галины Николаевны Журбенко («Изумрудный»), Веры Владимировны Парфеновой, Павла Андреевича Сташкова, Марии Васильевны Ахниной («Цветы»), Зинаиды Васильевны Кабиной («Белые птицы»), Елизаветы Николаевны Потаповой, Рогачевой, Ивана Евдокимовича Вуколова («Слава героям труда»), коллективная работа «Герб СССР». Все они выполнены в ворсовой технике в артелях: им. Н.К. Крупской г. Канаши, «Новый труд», им. Горького, на ковроткацких фабриках: Ольховской, Канашинской и им. Н.К. Крупской мастерицами Е.Н. Новоселовой, А.П. Ягульевой, Сысоевой В.П., Кургановой и др.

Северокавказский регион, кроме дагестанской группы, представлен республиканскими и краевыми центрами, созданными в советское время: артелями «Горянка», «Острикотаж», им. Ильича. После 1960-х годов они были преобразованы в ковровые фабрики: «Горянка» (Кабардино-Балкария), коврово-трикотажная (Северная Осетия), художественных изделий (г. Краснодар), им. Ильича (г. Пятигорск), ставропольская ковроткацкая, народно-художественных промыслов «Восход» (г. Ставрополь). По рисункам художников Л.А. Соколовой, Л.И. Беляевой, Э.М. Демюр, З.А.

Пучковой, Н.П. Ларичевой, С.Х. Умеровой, П.А. Сташкова, М.П. Савельева, И.Е. Вуколова, Н.Т. Карелиной, З.А.-К. Бекировой и других авторов в ворсовой и безворсовой технике были выполнены масштабные сюжетно-тематические и орнаментальные ковры — «Цветет мой край», «Кабардинка», «Советская Кабарда», «Ставрополь», «Цветущая Осетия», «Адыгейский», «Осетинский орнамент», «Розы» и т. д. В коллекции — 16 кабардино-балкарских (Рис. 14), 6 ставропольских, 13 пятигорских, 4 краснодарских, 9 осетинских ковров, дорожек и паласов.



Рис. 15. Ковёр безворсовый «ЦАГИ 25 над лагерем папанинцев». Автор Назаревская М.С. 1939 г.

В Чувашской (7 пред.), Башкирской (12 пред.) и Удмуртской (6 пред.) автономных республиках в артелях «Дружба», «Текстильщик», на Ижевской фабрике художественных товаров, Альгешевской фабрике «Паха-тере», ковроткацкой фабрике г. Уфы в конце 1950-х-1970-х гг. по эскизам художников А.М. Соловьевой, Л.А. Колосовой, З.П. Федосеевой, М. Исаковой, А. Александровой, А. Николаевой были созданы паласы, безворсовые и ворсовые ковры с творчески переработанными национальными орнаментами.

И в завершение нашего краткого обзора нужно упомянуть небольшой по количеству, но интересный по содержанию подбор украинских (11), молдавских (12) изделий — килимов и гобеленов таких центров ковроткачества, как артели «Перемога», им. Шевченко, им. 8-го Марта, им. Котовского, Тираспольская ковровая артель, Решетиловская фабрика художественных изделий им. Клары Цеткин, ковровая фабрика «Победа». Килимы, ковры и гобелены создавались по эскизам художников НИИХП М.С. Назаревской, Э.М. Демюр и по разработкам художников производств. Килимы с цветочным орнаментом, безворсовый ковер «Папанинцы» и два авторских килима М.С. Назаревской на основе народных орнаментов

являются уникальными образцами безворсового ковроткачества. Гобелены К.А. Мурзиной («Космос»), Н.Т. Карелиной («Цветение»), З.А. Пучковой («Балхарские гончары») были сотканы мастерицами Решетиловской фабрики в конце 1960-х — начале 1970-х годов (Рис. 15).

Таким образом, музейная коллекция ковров, ковровых изделий, паласов, вытканных в разных техниках, вобрали в себя выдающиеся образцы изделий многих традиционных и вновь созданных советских центров ковроткачества на протяжении века, отразив художественные искания и достижения в этой области ДПИ.

Основным источником для написания статьи послужили Книги поступлений ВМДПНИ и Музея народного искусства им. С.Т. Морозова.

Список литературы:

1. *Береснева Л.Г.* Декоративное и прикладное искусство Туркмении. — Ленинград, 1976.

2. *Тарланов М.* Лятиф Керимов. — Москва: Советский художник, 1955.

Н.С. СПИРИДОНОВ

Хранитель музейных предметов отдела рукописей и научной документации, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: n.spiridonov@damuseum.ru

N.S. SPIRIDONOV

Curator of the section of manuscripts and scientific documents of All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: n.spiridonov@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_129_133

АЛЕКСАНДР ГОЛУБЕВ — ЗАБЫТОЕ ИМЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

ALEXANDER GOLUBEV — THE FORGOTTEN NAME IN THE NATIVE ARCHITECTURE

Статья посвящена А.П. Голубеву, чье имя в истории отечественной архитектуры оказалось практически забытым. При этом многие здания, сооруженные под его руководством, представляют художественную и общественную значимость. Авторству Голубева принадлежат, в том числе, здание Поликлиники № 1, дом Кожсиндиката, здание Краснопресненского райсовета в Москве. Большой вклад он внес в развитие отечественных курортно-оздоровительных сооружений. Помимо архитектурной деятельности, Голубев занимался охраной и реставрацией памятников архитектуры, а также создал целый ряд акварельных и графических работ.

The article is dedicated to Alexander Golubev, whose name in the history of Russian architecture has become virtually forgotten. However many buildings which were constructed under his guidance present artistic and public significance. So Golubev was the author of such Moscow buildings as the Outpatient clinic No1, the house of Kozhsindikat, the building of the Krasnopresnensky district So-

viet. He also made a major contribution to the development of native resorts and health facilities. In addition to his architectural work Golubev was engaged in protection and restoration of architectural monuments. He also created a whole number of watercolour and graphic pictures.

Ключевые слова: архитектура, оздоровительные сооружения, курорты, общественные здания, реставрация, охрана памятников архитектуры, акварели.
Keywords: architecture, health facilities, resorts, public buildings, restoration, protection of architectural monuments, watercolour.

В 2026 г. в собрание отдела рукописей и научной документации Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства поступил личный архив архитектора А.П. Голубева (1887–1975). Архив содержит личные документы и фотографии архитектора, его личную и служебную переписку, материалы по разработанным им проектам (фотографии, чертежи, альбомы), научные статьи и другие материалы. Поступившая коллекция даёт возможность познакомиться с жизнью и творчеством Голубева, чьё имя оказалось практически забытым в истории отечественной архитектуры.

Когда речь заходит о советской архитектуре, первыми на ум приходят такие известные фигуры, как А.В. Щусев, Д.Н. Чечулин, А.Н. Душкин, чье значение для отечественного градостроительства трудно переоценить. Однако о некоторых мастерах почти ничего неизвестно, хотя их вклад в общественную жизнь был не менее заметным. Среди таковых был архитектор А.П. Голубев, один из значительных мастеров в области архитектуры оздоровительных сооружений, участник всесоюзных конкурсов, на которых был неоднократно премирован, автор ванного здания на курорте Сочи-Мацеста и Кремлёвской поликлиники (Поликлиники № 1) в Москве, наиболее известной его работы.

Александр Петрович Голубев родился в 1887 г. в семье рабочего фабрики Р. Келлера и Ко Петра Лукича Голубева. Профессиональное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), которое окончил в 1914 г. с отличием по специальности «Архитектор». Во время учебы работал помощником архитектора И.В. Рыльского (автор ряда крупных жилых домов в Москве, позже руководитель работ по реставрации Московского Кремля), разрабатывал чертежи особняков и доходных домов, руководил строительными работами при обществе хлебопекарного производства (бывшее Филипповское), а также разрабатывал проекты кафе и фабричных зданий для Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова. В 1916 г. в составе Инженерно-строительной дружины разрабатывал проекты деревообделочных и бетонных заводов. В первые годы советской власти занимался реставрацией зданий Московского Кремля, параллельно зарисовывая их до реставрации и после нее. За работы по реставрации был избран действительным членом Московского археологического общества, по



Рис. 1. Фото А.П. Голубева

поручению которого исследовал памятники архитектуры Пскова. Позже занимался ремонтом и восстановлением госпиталей, казарм, артиллерийских курсов и других зданий военного назначения в московском районе Лефортово, где состоял на должности районного военного инженера. Кроме того, Голубевым по просьбе Н.Е. Жуковского, основоположника гидро- и аэродинамики, были выполнены работы по реконструкции отведённой ему старой фабричной постройки в большой зал для проведения экспериментальных работ. В начале 1920-х гг. Голубев был назначен главным инженером комиссии «Авиастроитель» при военно-инженерном управлении и участвовал в восстановлении Петровского путевого дворца для последующего его использования в нуждах авиации. В этот же период Голубев работал при АвтоБронеСтрое, и по его проекту были построены производственные здания автозавода в Филях (бывшее московское отделение завода «Руссо-Балт»). В 1924–30 гг. в должности архитектора при Московском Губернском Управлении архитектуры А.П. Голубев возглавлял работы по реставрации здания Московского Совета (Моссовета), а позже, по поручению Госстроя, им было построено здание Кожсиндиката (1925–27 гг.) на Чистопрудном бульваре — считавшееся первым деловым зданием советской Москвы, — здание Краснопресненского районного Совета (конец 1920-х гг., в соавторстве с архитектором Н.С. Щербаковым), ансамбль жилых домов Моссовета на Дровяной площади (сейчас квартал, образованный улицами Шухова, Хавская и Мытная), здание клуба при Университете имени Сунь-Ятсена (занимавшего здание Первой город-



Рис. 2. Эскиз бювета для курорта Дарасун. Архитектор А.П. Голубев, 1941 г.

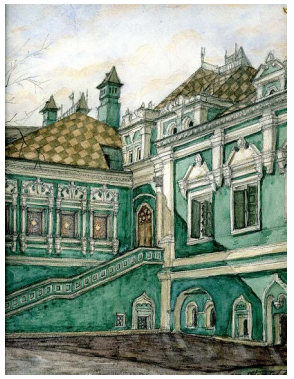


Рис. 3. Фрагмент фасада ванного здания на курорте Сочи-Мацеста. Архитектор А.П. Голубев, конец 1930-х гг.

ской мужской гимназии на ул. Волхонке) и другие строения. В 1930 г. разрабатывал проект Большого театра для Свердловска (совр. Екатеринбург), а в 1931 г. осуществил проект реконструкции здания Первого Госцирка в Москве. В начале 1930-х гг. А.П. Голубев в должности инспектора Мосгорисполкома осуществлял приёмку новых зданий, а в 1932 г. перешел на должность старшего архитектора при Государственном институте курортологии. В этот период А.П. Голубев занимался благоустройством и развитием отечественных курортов и оздоровительных сооружений (рис. 2, 3). Так, Голубевым были разработаны генеральные планы для курортов Дарасун (Дальний Восток), Белокуриха (Алтай), Боровое (Казахская ССР), Сочи-Мацеста (Краснодарский край). В 1941 г. начал работать в Академии архитектуры СССР в области общественных и промышленных зданий. С началом Великой Отечественной войны, после эвакуации Академии, занимался проектированием и строительством защитных сооружений для здания Верховного Совета СССР и других московских учреждений, а с 1944 г., осуществлял проекты протезных и деревообделочных заводов в Иркутске, Воронеже, Сталинграде (Волгограде), Ярославле, Уфе. В 1947 г. А.П. Голубев был назначен главным архитектором при Лечебно-санаторном управлении Кремля, и в этот период под его руководством было построено здание Поликлиники № 1 в Сивцевом Вражке в Москве. За эту работу Голубев был награжден почетной грамотой Управления по делам архитектуры при Совете министров РСФСР. Позже он получил благодарность президента АН СССР С.И. Вавилова за проектирование зданий лабораторий Физического института Академии Наук (ФИАН) на Миусской площади в Москве. В 1948 г. принят в Союз архитекторов СССР. С 1953

г. состоял на должности главного архитектора при ГипроНИИ АН СССР и участвовал в создании научных лабораторий в Пущине и Сибирского филиала Академии наук.

В 1958 г. А.П. Голубев вышел на пенсию и перешел на работу по исследованию, защите и сохранению памятников архитектуры, состоял членом президиума совета по охране памятников истории и культуры Ленинского района Москвы. Среди московских зданий, которые удалось спасти А.П. Голубеву — дом № 12 по Воротниковскому переулку, где жил А.С. Пушкин, палаты Симона Ушакова и др.



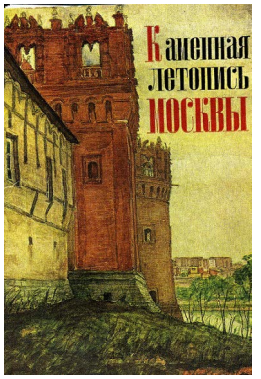


Рис. 4. Рисунок А.П. Голубева «Палаты дьяка Алексея Волкова. XVII в.» Акварель, карандаш, 1961 г.

Рис. 5. Обложка комплекта открыток «Каменная летопись Москвы» с репродукциями акварелей А.П. Голубева

А.П. Голубев также проявил себя как художник. Им было создано более ста работ, изображающих памятники архитектуры, городские пейзажи, интерьеры и другие сюжеты (рис. 4). В 1968 г. Центральный совет по охране памятников истории и культуры организовал серию выставок акварельных рисунков Голубева, а в 1961 г. был выпущен комплект открыток «Каменная летопись Москвы» с репродукциями двадцати его акварелей (рис. 5).

Творчество А.П. Голубева находило отражение и в писательской деятельности. Так, он был автором автобиографической рукописи «Детство Саши Голубева», рассказывающей о ранних годах жизни архитектора. Его перу также принадлежит серия записок о некоторых своих однокурсниках, а также известных личностях, с кем ему довелось столкнуться на протяжении жизни (А.В. Щусев, М. Горький, Л.В. Собинов и др.). Также в сборнике «Из истории реставрации памятников культуры» (М.: Советская Россия, 1974) была опубликована статья Голубева «Реставрация памятников Московского Кремля в первые годы Советской власти» с приложением репродукций некоторых акварелей и рисунков архитектора.

Умер А.П. Голубев в 1975 г. в Москве в возрасте восьмидесяти восьми лет.

Я.О. ПОЕДИНОК
Заведующий отделом печатных источников и изобразительных материалов, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
e-mail: yana-poedinok@yandex.ru

Ya.O. POEDINOK
Head of the Department of Printed Sources and Visual Materials, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: yana-poedinok@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_134_140

МОСКОВСКАЯ ГУБЕРНИЯ НА ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ КУСТАРНО-ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКЕ 1902 Г. В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ. ПО МАТЕРИАЛАМ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

THE MOSCOW GOVERNORATE AT THE FIRST ALL-RUSSIAN HANDICRAFT AND INDUSTRIAL EXHIBITION OF 1902 IN ST. PETERSBURG. BASED ON MATERIALS FROM THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

Статья посвящена Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 года в Санкт-Петербурге. Опираясь на фотографии из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства и печатные источники современников, автор проводит обзор выставки, рассматривает ее предпосылки и итоги. Основное внимание уделяется кустарным изделиям и мастерским Московской губернии, которые, благодаря совершенству исполнения, заняли одно из видных мест в экспозиции выставки.

The article is devoted to the First All-Russian Handicraft and Industrial Exhibition in 1902 in St. Petersburg. Based on photographs from the collection of the All-Russian Decorative Art Museum and printed contemporary sources, the author reviews the exhibition, examines its background and results. The focus is on the handicrafts and workshops of the Moscow province, which, thanks to the perfection of their execution, have occupied one of the prominent places in the exhibition.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, кустарная промышленность, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.
Keywords: decorative and applied arts, handicraft industry, All-Russian Decorative Art Museum.

Интерес к кустарному делу в России начал появляться во второй половине XIX века. В 70-х годах при Министерстве Финансов была учреждена особая комиссия для изучения положения кустарных промыслов, результатом которой явилось издание 16 томов «Трудов комиссии по исследованию кустарной промышленности в России» [10, с. 28]. В 1882 году на Всероссийской художественно-промышленной выставке организован особый кустарный отдел, привлекший к себе «жадное внимание» [4, с. 290]. В 1885 году состоялось открытие Кустарного музея Московского губернского земства. Затем — учреждение школ, кустарных мастерских, складов изделий, устройство мелких региональных выставок [2, с. 21]. В результате всего возник вопрос о необходимости собрать вместе и увидеть воочию результаты трудов кустарей, а также выяснить, какие проблемы и задачи стоят перед кустарной промышленностью и как их решить [4, с. 292]. Один из способов исследования — это организация выставки.

4 марта 1902 года была открыта Всероссийская кустарно-промышленная выставка под покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны.

В отделе печатных источников и изобразительных материалов хранится коллекция фотографий экспозиций Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставки в Санкт-Петербурге 1902 года, выполненные фотографом А.П. Монюшко.

Монюшко Александр Платонович — российский фотограф конца XIX — начала XX в. Проживал и работал в Санкт-Петербурге. С 1901 года упоминается в справочниках как владелец фотоателье [6, с. 45].

Альбом включает пятнадцать коллодионовых отпечатков в светло-зеленых паспарту с надписями золотым тиснением — названиями

стендов и экспозиций. На всех фотографиях у нижнего края справа обозначен автор: «Фот. А.П. Монюшко Невскій пр. 190».



Рис. 1. Корзиночная мастерская Московского губернского земства. Первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка в Санкт-Петербурге. Фотография. 1902 г. ВМДПНИ

Выставка была по истине грандиозной — она занимала восемь огромных залов дворца и отдельный, специально выстроенный павильон, в ней приняли участие 50 губерний и свыше четырех тысяч экспонентов [1].

Различные представители народностей, участвующие в выставке — здесь экспонировали свои работы как кустари центральных губерний России, так и мастера Финляндии, Бессарабской, Таврической губерний, Самаркандской области, Северного Кавказа и Закавказья — привнесли свой уникальный колорит и отразили самобытные традиции своего региона.

На выставке было представлено обширное разнообразие изделий: узорные деревянные и металлические изделия, керамические, кожевенные, меховые изделия, затейливые кружева, вышивки, изысканные золотошвейные предметы, валеные изделия, ковры, самые разнообразные ткани — шелк, атлас, бархат, парча, полотна, холсты и др., ювелирные изделия, музыкальные инструменты и игрушки, разные машины и орудия труда, экипажи, и т. д. [11, с. VII–IX].

Московская губерния заняла на выставке одно из видных мест. Напротив входа в величественном круглом зале Таврического дворца разместились экспонаты Московской и Владимирской губерний. Оформление этого отдела принадлежало художнику К.А. Коровину. Все стены зала украшены огромными полотнами с рисунками, использующие мотивы русских народных полотенец. Витрины Московской губернии оформлены набойками с орнаментами национального характера [9].

Московский отдел представлен 355 экспонентами [1, с. 25], среди которых особо обратили на себя внимание учебные мастерские Московского губернского земства и Вяземское кустарно-потребительское общество.

Войдя в зал, первым делом посетитель видел на многоярусном помосте эффектно расставленную экспозицию плетеных изделий корзиночной мастерской Московского губернского земства (рис. 1) — изящные, утонченные кресла и диваны, корзины разных форм и размеров, несессеры, садовая мебель и др. Корзиночная мастерская существовала с 1891 года. Основана она была при поддержке и на средства Сергея Тимофеевича Морозова, попечителя Кустарного музея. С первых лет существования мастерская демонстрировала строгий подход к делу — отправлен заграницу в Германию мастер А.Н. Березовский для изучения техники корзиночного производства, кустари снабжались качественными материалами, в том числе иностранными. Благодаря этому рынок получил новый товар, «который до сего времени мог получаться лишь из заграницы» [3, с. 7], а с ним и постоянных заказчиков, и хорошую прибыль.



Рис. 2. Вяземское кустарно-потребительное общество. Первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка в Санкт-Петербурге. Фотография. 1902 г. ВМДПНИ

Превосходное качество изделий позволило получить множество наград на выставках [2], среди них — большая серебряная медаль на кустарно-промышленной выставке в Санкт-Петербурге.

Благоустройство Московского отдела выражается еще в том, что представленные изделия сопровождались различными объяснительными брошюрами, которые позволяли посетителям получить полное представление о состоянии кустарных промыслов, оценить работу мастеров, ознакомиться с ассортиментом продукции. Экспозиции дополняли фотографии, иллюстрирующие технику и этапы выполнения изделий, работу кустарей в мастерских. Ярким примером может служить стенд Вяземского кустарно-потребительного общества (рис. 2) где, помимо прочего, представлены используемые материалы и инструменты, образцы «в процессе», демонстрирующие ход работы.

Вторая учебная мастерская, поддерживаемая Московским губернским земством, являлась игрушечная. Она была основана в 1892 году

в Сергиевом Посаде — «столице» игрушечного промысла Московской губернии. Заведующий мастерской В.И. Боруцкий в первую очередь обращал внимание на повышение качества и ассортимента лепных игрушек из бумаги и мастики.

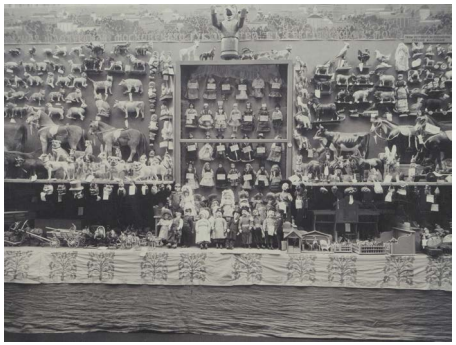


Рис. 3. Игрушечная мастерская Московского губернского земства. Первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка в Санкт-Петербурге. Фотография. 1902 г. ВМДПНИ

Появились животные «лучшей формы», обсыпанные дробленной шерстью, — ассортимент расширился, стали делать мопсов, котов, зайцев, слонов, верблюдов, лошадей, коров правильного анатомического строения. На фотографии с выставки в правом углу можно увидеть и сравнить представленные игрушки «до устройства учебной мастерской» (рис. 3) — довольно примитивные, с несовершенной техникой и малым разнообразием форм.

Помимо лепных игрушек, существенную часть на выставке занимали куклы, одетые в национальные костюмы народов России. Эти тщательно продуманные и выполненные куклы (как в художественном, так и в этнографическом плане), привлекли внимание широкой публики. По итогам выставки, мастерица-кукольница Ушатова Прасковья Ивановна получила большую серебряную медаль «за выдержанный характер костюмов для кукол и хорошее исполнение» [7, с. 13].

Мебельное производство было представлено Абрамцевской столярной мастерской, существовавшей с 1885 года. Экспозиция мастерской демонстрировала широкий ассортимент высокохудожественных резных изделий, пользовавшихся огромных успехом у посетителей. Среди представленных экспонатов — столы, шкафы, кресла, скамьи, шкатулки, ларцы, шифоньерки и т. п. Эти изделия отличались исключительной художественной ценностью и тонкостью исполнения, являя собой образцы, в которых прослеживается глубокое влияние творчества Васнецова, Поленовой и других русских художников. Высокое качество продукции мастерской подтверждалось правильностью и красотой рисунка, выдержанностью стиля. В знак признания заслуг, Абрамцевская столярная мастерская была удостоена золотой медали на выставке [7, с. 4].

С первых и до последних дней экспонирования выставки не утихал интерес посетителей. Несмотря на некоторую отдаленность Таврического дворца от центра города, на выставку ежедневно шли тысячи людей. Иногда наплыв был так велик, что устроителям приходилось временно ограничивать вход, а количество проданных в первые дни предметов превышало половину — повсюду наблюдались бесчисленные ярлычки с надписью «продано» [4, с. 303].

23 апреля состоялось торжественное закрытие Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставки в Таврическом дворце. За время ее работы выставку посетили около 160 000 человек. 215 экспонентам Московской губернии были присуждены награды: 1 золотая медаль, 20 больших серебряных медалей, 33 малых серебряных медалей, 67 бронзовых медалей, 94 похвальных листов [3]. Почетный диплом присужден Московскому губернскому земству «за рациональную постановку дела распространения технических знаний по различным отраслям кустарной промышленности посредством ряда учебных мастерских и всестороннее изучение рынка в целях облегчения сбыта кустарных изделий» [1, с. 27].

Всероссийская кустарно-промышленная выставка по своим размерам, по количеству и разнообразию и качеству собранных на ней экспонатов превзошла самые смелые ожидания.

Картина современного развития кустарных промыслов в России, развернувшаяся в Таврическом дворце, поражала посетителей. Для петербургского городского обывателя выставка явилась своего рода «диковинкой» — большая часть из них никогда не предполагали, насколько велика и разнообразна работа кустарей. В деревенской глуши, вдали от шума огромных заводов, тысячи мастеров трудились в одиночку, создавая изделия, которые по своей значимости и качеству не уступали промышленным фабрикам и заводам.

Несмотря на примитивные способы, применяемые при различных кустарных производствах, настоящая выставка показала, что русский человек способен не только подражать и копировать, но и создавать оригинальные авторские работы. Представленные образцы продемонстрировали не только умение, искусство и желание, но и изобретательность и талант русского кустаря.

Примечания:

1. В Указателе Всероссийской кустарно-промышленной выставки числится 3093 экспонента, т. к. не учтены коллективные экспоненты.

2. В период по 1902 г. учебная корзиночная мастерская МГЗ отмечена дипломом 1-го разряда на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде, золотой медалью на Всемирной Парижской выставке 1900 г., большой серебряной медалью на Киевской сельскохозяйственной и промышленной выставке 1897 г., бронзовой медалью на Воронежской выставке 1894 г.

3. Всего по итогам Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. присуждено: 11 почетных дипломов, 28 золотых медалей, 162 больших серебряных медалей, 409 малых серебряных медалей, 776 бронзовых медалей и 1020 похвальных листов. [4, с. 349].

Список литературы:

1. Доклад Московской губернской управы. — Москва, 1902.

2. *Иванова И.М.* Русские кустари. — Санкт-Петербург, 1902.

3. Краткий очерк развития корзиночного промысла в районе с. Больших Вязем, Звенигородского уезда, Московской губернии. — Москва, 1913.

4. *Николаевский К.В.* Отчет о Всероссийской Кустарно-Промышленной выставке, в Петербурге, в 1902 году // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Том VIII. — Санкт-Петербург, 1907.

5. *Пономарев Н.В.* Обзор кустарных промыслов России. — Санкт-Петербург, 1902.

6. *Попов А.П.* Словарь-справочник. Российские фотографы (1839–1930) В 3 томах. Том 2: М-Я. — Коломна, 2013.

7. Список наград, присужденных экспонентам Всероссийской кустарно-промышленной выставки в Петербурге 1902 г. — Санкт-Петербург, 1902.

8. Страница из истории кустарной промышленности в Московской губернии и России. —Москва, 1914.

9. Всероссийская кустарно-промышленная выставка // Торгово-промышленная газета: Финансы. — Торговля. — Промышленность. — Сельское хозяйство. — 1902. — № 57.

10. Труды съезда деятелей по кустарной промышленности в Санкт-Петербурге 1902 г. Часть II. — Санкт-Петербург, 1902.

11. Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. — Санкт-Петербург, 1902.

И.Б. ШАЛУГИНА

Кандидат исторических наук, руководитель научного направления, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

e-mail: irinshalugin@yandex.ru

Ю.Г. ЗАГРЯДСКАЯ

Руководитель службы хранения и учета музейных предметов, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

e-mail: otdelucheta@yandex.ru

I.B. SHALUGINA

PhD., Supervisor of the scientific direction, All-Russian Decorative Art Museum

e-mail: irinshalugin@yandex.ru

YU.G. ZAGRIADSKAYA

Supervisor of the recording and storing service, All-Russian Decorative Art Museum

e-mail: otdelucheta@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_141_148

МАТЕРИАЛЫ НИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В СОБРАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

THE MATERIALS OF THE SCIENTIFIC RESEARCH INSTITUTE OF THE ART INDUSTRY IN THE COLLECTION OF THE ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

В статье дается обзор материалов Научно-исследовательского института художественной промышленности, хранящихся в фондах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

The article is dedicated to the overview of the materials of the Scientific Research Institute of the Art Industry, which are kept in the collection of the All-Russian Decorative Art Museum.

Ключевые слова: Научно-исследовательский институт художественной промышленности, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, народные художественные промыслы.
Keywords: the Research Institute of the Art Industry, of the All-Russian Decorative Art Museum, art handicrafts.

История вопроса

Для Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства с момента его основания в 1981 году одной из важнейших задач является изучение и популяризация народного искусства России, при этом особое внимание всегда уделялось и уделяется вопросам развития народных художественных промыслов.

К настоящему моменту музеем собрана представительная коллекция произведений народных художественных промыслов и материалов, связанных с их изучением. Особое место в этом массиве источников занимают материалы Научно-исследовательского института художественной промышленности (далее — НИИХП), переданные музею в 1999 году после ликвидации института.

Деятельность НИИХП (с 1932 по 1999 год) — это целая эпоха, с которой связана история народных художественных промыслов нашей страны. Результатом работы Института явилось возрождение и развитие известных во всем мире «брендов» отечественной культуры — хохломской росписи по дереву, лаковой миниатюры Палеха, Федоскина, Мстеры, Холуя, богородской резьбы по дереву, кружевоплетения Вологды, Кирова (Вятки), Ельца, ювелирного искусства Кубачей и Великого Устюга, финифти Ростова Ярославского, резьбы по кости Ломоносова и Уэлена, ковроделия Северного Кавказа, торжокского золотного шитья и др.

Деятельность НИИХП заслуживает серьезного научного изучения и не одного тома монографий. В рамках же этой статьи мы остановимся на обзоре тех материалов института, которые могут быть интересны как источники по изучению народного искусства и народных художественных промыслов.

Состав фондов

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства по Акту приема-передачи художественных, библиотечных и архивных фондов Научно-исследовательского института художественной промышленности от 28 апреля 2000 года получил огромный массив музейных предметов, в том числе и произведений народных художественных промыслов, материалов, связанных с деятельностью самого Института, а также научную библиотеку. К сожалению, не весь материал, хранившийся в НИИХП, был передан нашему музею. Определенная часть была утрачена в силу разных причин.

Фонды принимались по состоянию на 17.11.1999, по фактическому наличию, с составлением попредметной картотеки. Всего было выявлено и принято более 126 тысяч единиц хранения, в том числе: 58242 музейных предметов и 53517 единиц библиотечных фондов.

Кроме того, в музей поступили архивные материалы НИИХП (планы, отчеты, протоколы, справки о научной деятельности и др.) в количестве 4564 единиц хранения и без описи 9773 архивных дела. Архивные материалы, полученные Всероссийским музеем по акту приема-передачи фондов НИИХП, были переданы в ГАРФ (фонд 643) в соответствии с существующим порядком.

В последующие годы музейные предметы, поступившие из НИИХП, были пересчитаны в соответствии со сложившейся системой подсчета музейных предметов. В общей сложности, на ответственное хранение, с учетом пересчета, было принято 68639 музейных предметов. Они были распределены по фондовым отделам, по принципу хранения «по материалам», следующим образом:

Название отдела	**Количество предметов, принятых от НИИХП, в пересчете на настоящий момент**
Отдел металла и камня (в том числе, предметы из драгоценных металлов и с драгоценными камнями)	7726
Отдел тканей	29976
Отдел дерева и кости	19786
Отдел лаковой миниатюры	4814
Отдел керамики	5955
Отдел стекла	321

Отдел печатных источников и изобразительных материалов	61

После обработки и проведения анализа состава библиотечных фондов НИИХП, было принято решение о необходимости перевода части материалов библиотеки в Музейный фонд РФ. Таким образом изобразительные материалы и книги из библиотеки НИИХП стали поступать в фондовые коллекции ВМДПНИ. Для унификации были образованы новые фондовые коллекции, до этого материалы библиотеки НИИХП распределялись в уже существующие фонды. В настоящее время, после детальной обработки и классификации большого количества изобразительных материалов, для их систематизации, идет процесс перераспределения данных музейных предметов между фондовыми коллекциями:

Фонд «Графика из библиотеки МНИ»	1086
Фонд «Художественные промыслы. Материалы. ВМДПНИ»	4464
Фонд «Художественные промыслы. Экспедиции. ВМДПНИ»	5869

Особую группу материалов составили фотонегативы. В настоящий момент разобрано, введено в научный оборот и включено в состав Музейного фонда РФ 51065 предметов (из них на стекле около 11500 и на пленке около 39500). В настоящий момент работа по аннотированию и постановке на музейный учёт материалов фототеки НИИХП продолжается.

С 1999 года сотрудниками музея была проведена колоссальная работа по научному описанию поступивших материалов НИИХП, прежде всего, музейных предметов. В настоящий момент все поступившие музейные предметы внесены в Государственный каталог Музейного фонда РФ.

Важнейшей спецификой работы НИИХП с промыслами являлся научно-исследовательский подход. Работа с любым промыслом начиналась с анализа современного состояния промысла с учетом его исторического и культурного контекста.

Одной из основных составляющих этой работы было исследование сотрудниками НИИХП коллекций столичных и местных музеев, где хранились лучшие предметы народного искусства. Иногда им удавалось не только ознакомиться с музейными коллекциями, но и сделать обмеры, изучить древние приемы шитья, кроя, вышивок, технику исполнения орнаментальных мотивов. Другой важнейшей частью изучения народных промыслов были полевые выезды (исследования), то есть целенаправленные командировки-экспедиции на места, где еще можно было выявить сохранившиеся локализованные традиционные народные предметы в контексте существовавших обрядов и бытовых традиций. Работа с живыми носителями местной культуры помогала понять назначение изделий, смысл орнаментов на предметах одежды, обучиться у практикующих мастериц технике кроя, традиционного шитья, исполнения швов.

Работа в музейных фондах и полевые исследования 1940–1950-х годов часто приводила к научным открытиям, в частности к выявлению локальных традиций народного искусства. Так, полевые исследования в Архангельской области 1957–1958 годов позволили подробно охарактеризовать росписи Верней Уфтюги, Шенкурска, Мезени, Пинеги, что расширяло творческий диапазон художников и искусствоведов и находило воплощение в их последующих работах.

Всего с 1933 по 1991 год было организовано 63 полевые экспедиции. Наибольшее количество экспедиций работало на территории Российской Федерации (районы Архангельской, Псковской, Московской, Тульской, Кировской, Горьковской, Рязанской, Ивановской, Мурманской областей, а также республик Поволжья, районы Урала, Дагестана, Чечено-Ингушетии, Тувы Бурятии, Якутии, Хакасии, Чукотского и Корякского автономного округов, Дальнего Востока).

Результаты работы экспедиций (как в музеях, так и полевых) отражены в печатных, рукописных и изобразительных источниках. Среди печатных источников наибольшее значение для изучения деятельности института имеют сборники материалов и труды НИИХП.

С 1962 по 1994 год было выпущено 36 сборников трудов НИИХП. В них публиковались отчеты экспедиций, методические разработки и другие актуальные материалы о деятельности института. Среди авторов статей: О.С. Попова, Т.М. Разина, Н.М. Ведерникова, Л.Н. Гончарова, А.Е. Горпенко, Н.И. Каплан, Н.С. Королева, Е.Г. Яковлева, И.П. Работнова, В.А. Барадулин, В.М. Вишневская, Е.Н. Хохлова, Т.Б. Митлянская, Д.А. Чирков, П.И. Уткин и др.

Отдельные сборники носят тематический характер. Так сборник 1985 года посвящен искусству росписи по дереву и бересте Севера, Урала и Сибири; сборник 1987 года — художественной керамике.

Значительный интерес для изучения деятельности самого НИИХП и его подразделений представляют «юбилейные» сборники и справочные издания. Так выпуск № 5 сборника трудов (1972 г. — к 40-летию НИИХП) посвящен истории подразделения Института — Музею народного искусства,

его коллекциям, опыту работу с народными художественными промыслами. Сборник к 50-летию со дня образования НИИХП (1982 г.) посвящен истории самого Института, основным этапам и направлениям деятельности. В справке-докладе (1992 г.) содержится описание структуры института, основные показатели работы института за 60 лет. Сборник «Художественные промыслы РСФСР» (1950 г.) содержит статьи по основным направлениям работы института, а также материалы по состоянию и развитию народных художественных промыслов. В справочниках «Художественные промыслы РСФСР» (1959 г., 1973 г.) представлены основные данные о предприятиях художественных промыслов различных регионов страны. Каталог выставки к Международному году женщин «Художницы НИИХП-75» содержит краткие биографические сведения о женщинах, работающих в системе НИИХП.

Важным источником для изучения принципов работы Института являются рукописные материалы, хранящиеся в музее: отчеты об экспедициях и командировках сотрудников, как полевые, так и с посещением конкретных центров производств. Особую ценность представляют зарисовки предметов в экспедициях и музеях, фотографии предметов в экспедициях и музеях, фотографии жанровые, персоналий. В состав всех экспедиций обязательно входили профессиональные художники и фотографы, поэтому все фотографии и изобразительные материалы выполнены на высоком уровне и позволяют изучать предметы в мельчайших деталях. В настоящей момент более 7 тыс. единиц оцифрованы в хорошем разрешении и доступны исследователям и всем интересующимся народным искусством на ресурсе https://collection.damuseum.ru.

В ходе изучения состояния промыслов в 1930-е годы сотрудники НИИХП зафиксировали «плачевное» состояние многих из них. Поэтому приходилось разрабатывать формы обучения и даже самим обучать мастеров, утративших местные традиции. Важным направлением деятельности института с 1930-х годов становится оказание технической и технологической помощи промыслам. Для этого создаются образцы изделий (к 1980-м гг. было разработано около 5 тыс. проектов и образцов изделий), разрабатываются методические, технические и технологические материалы (за период 1980-х гг. было разработано 303 технологических процесса и 32 новых вида инструмента, оснастки и оборудования). Специалисты НИИХП выполняли методические пособия в виде альбомов фотоиллюстраций, таблиц с зарисовками оригинальных предметов традиционного искусства, а также, например, пошаговые проработки росписи керамических изделий

или, так называемые, зашивки и заплётки — образцы технических приемов и композиционных решений в материале (вышивка, кружево).

В фондах ВМДПНИ большая часть методических материалов относится к разделу тканей: это текстильные образцы ткачества, кружева, разработки моделей одежды, кроя, рекомендации по вышивке для предприятий художественной промышленности Российской Федерации, многочисленные материалы, посвящённые способам окраски тканей натуральными и химическими красителями, с указанием видов растений, точного состава применяемых растворов и процентного соотношения. По другим материалам (дерево, керамики, металл, кость, стекло) сохранились единичные образцы. Методические материалы также постепенно оцифровываются и выкладываются на ресурс музея https://collection.damuseum.ru.

Отдельным крупным блоком документальных материалов, связанных с деятельностью НИИХП можно считать личные фонды ведущих искусствоведов, художников, знатоков народной художественной культуры, сотрудников Института (личные фонды В.М. Василенко, В.С. Воронова, Л.И. Свионтковской-Вороновой, П.И. Уткина, В.М. Вишневской, Е.Н. Хохловой, Л.Н. Гончаровой, В.А. Барадулина, Т.М. Разиной, Б.И. Коромыслова, И.П. Работновой и др.). Эти документы поступили в собрание ВМДПНИ до 1999 года, то есть, до того времени, когда в музей были переданы фонды Института. Они насчитывают более 45000 предметов, являющихся ценными источниками, во многом дополняющими и экспедиционные материалы, и методические разработки Института. Они пользуются большим интересом у исследователей народного искусства и, вместе с материалами, поступившими из НИИХП, по мере их обработки, в дальнейшем, смогут образовать единый комплекс источников, всесторонне отражающий многонаправленную деятельность Института.

В долгосрочной перспективе, после освоения и изучения большей части материалов, поступивших из НИИХП, необходимо будет восстановить разорванные, в силу обстоятельств, связи между иллюстративными материалами, рукописями-отчётами, музейными предметами, объединив их, в том числе, используя современные возможности автоматизированных баз данных, в единый комплекс, который сможет дать более полное представление о работе Института, позволит народным мастерам и художественным производствам воспользоваться проверенными разработками и методиками, не начиная эту работу заново, и продолжить ее, преломляя к современным потребностям, возможностям и запросам людей.

В последние годы с введением в оборот понятия «креативные индустрии» как части экономики возрос интерес к опыту работы институций прошлого с народным искусством как со стороны представителей креативных индустрий, так и со стороны государственных структур. Тема стала активно обсуждаться на различных по составу мероприятиях: круглых столах, конференциях, форумах. И поэтому материалы НИИХП, который впервые реализовал эффективную модель изучения и актуализации художественных традиций декоративного искусства в современных контекстах, сегодня как никогда должны быть осмыслены и использованы в практической работе.

Список литературы:

1. Институт на Воровского (несостоявшийся юбилей). Сборник статей к 85-летию Научно-исследовательского института художественной промышленности. — Москва, 2017.

2. Народные художественные промыслы. Теория и практика. Сборник научных трудов к 50-летию Научно-исследовательского института художественной промышленности. — Москва, 1982.

3. О специфике современного этапа развития народных художественных промыслов. Сборник научных трудов. — Москва, 1989.

4. Возрождение традиций в искусстве народных художественных промыслов (из опыта работы НИИХП). — Москва, 1985.

5. Художественные промыслы России. Теория и практика. Сборник научных трудов (К 60-летию Научно-исследовательского института художественной промышленности). — Москва, 1992.

6. Научно-исследовательский институт художественной промышленности. 60 лет (Справка-доклад). — Москва, 1992.

7. Выставка к Международному году женщин «Художницы НИИХП — 75»: Каталог. — Москва, 1975.

8. Музей народного искусства и художественные промыслы: Сборник трудов НИИХП. — Москва, 1972.

9. Искусство современной росписи по дереву и бересте Севера, Урала и Сибири: Сборник научных трудов. — Москва, 1985.

10. Проблемы развития промыслов художественной керамики: Сборник научных трудов НИИХП. — Москва, 1987.

11. Справочник по художественным промыслам. — Москва-Ленинград, 1939.

12. Художественные промыслы РСФСР. Справочник. — Москва, 1959.

13. Художественные промыслы РСФСР. Справочник. — Москва, 1973.

А.Е. ЕЛКИН

Художник-реставратор 2 категории сектора мягких материалов, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

e-mail: elkin89@list.ru

A.E. ELKIN

2nd category artist-restorer of the soft materials sector, All-Russian Decorative Art Museum

e-mail: elkin89@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_2_149_156

ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ НАИВНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ И.Е. СЕЛИВАНОВА «ЗА ШИТЬЕМ»

THE PROBLEMS OF RESTORATION OF NAIVE ART, AS EXEMPLIFIED BY I.E. SELIVANOV'S PAINTING “SEWING”

В данной статье рассматриваются проблемы реставрации живописных произведений наивного искусства, связанные с техническими особенностями и материалами, используемыми при создании подобных произведений, на примере картины И.Е. Селиванова «За шитьем».

This article examines the problems of restoration of naive art paintings, related to the technical features and materials used in the creation of such works, using I.E. Selivanov's painting “Sewing’ as an example.

Ключевые слова: реставрация, живопись, наив, наивное искусство, Селиванов.

Keywords: Restoration, Painting, Naive, Naive art, Selivanov.

«Всероссийский музей декоративного-прикладного и народного искусства» (ВМДПНИ) обладает большой коллекцией (более 1500) картин художников наивного искусства, часть этих произведения были созданы учениками «Заочного народного университета искусств» (ЗНУИ).

Университет был создан на основе трехгодичных заочных курсов массовой художественной самодеятельности, которые были организованы в 1934 году. Формат обучения предполагал занятия живописью и графикой с учениками по переписке, что, конечно же, не могло заменить полноценный процесс академического художественного образования, но при этом позволило сохранить самобытность художникам наива.

Произведения наивного искусства, обладают рядом технических особенностей, связанных с отсутствием академического образования в области технологии живописи у художников самоучек и недостатком качественных материалов. Часто можно встретить подрамники, собранные авторами на гвозди или клей из тонкой плохо обработанной и часто деформированной древесины без скосов. Часть картин, хранящихся в музее написана на малоподходящих либо совсем неподходящих основах, таких как клеенка, тонкая хлопчатобумажная ткань, мешковина, фанера или оргалит, встречаются картины с грубо сшитыми полотнами. Плохо подготовленные холсты без проклейки и грунта, либо грунтованные без проклейки, грубо и не равномерно, с прошедшим на тыльную сторону грунтом. Эти технологические особенности создают ряд сложностей в работе по реставрации наивного искусства и требуют каждый раз находить особенный подход при определении методик.

В данной статье будет рассмотрена как пример работа над картиной Ивана Егоровича Селиванова, одного из ярких и самобытных представителей наивного искусства.

Работы Ивана Селиванова экспонировались во многих городах мира: Москве, Лондоне, Париже, Праге, Берлине, Токио, Монреале, Нью-Йорке. Трижды они были удостоены Гран-при на Международных выставках в Париже, репродуцировались во множестве книг, журналов, газет. Имя художника вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», изданную в 1984 году в Лондоне и Белграде.

О жизни и творчестве Селиванова сняты документальные и художественные фильмы. Среди них самый известный «Серафим Полубес и другие жители Земли», выпущенный на киностудии «Мосфильм». Его дневники, написанные неповторимым самобытным языком, наполнены глубокими размышлениями. Библиография и фильмография художника насчитывает более ста пятидесяти наименований.

И.Е. Селиванов родился в 1907 году под Архангельском в бедной крестьянской семье, вместе с другими детьми был вынужден просить подаяние. Закончил три класса церковно-приходской школы. А дальше жизнь сложилась так: долгие годы скитался. Побывал во многих городах. Был и в Ленинграде. Именно оттуда в 1941 году Иван Егорович эвакуирован в Кузбасс. Сначала жил в Новокузнецке, в Мундыбаше, а в 1943 году переехал в Прокопьевск. Работал печником, молотобойцем, грузчиком, слесарем, штукатуром, сторожем.



Рис.1. Общий вид картины при прямом освещении до реставрации

Селиванов обучался в ЗНУИ с 1947 года у педагогов Ю.Ф. Лузан и Н.М. Ротанова. С того времени Иван Егорович очень много работает, выполняет автопортреты, портреты, натюрморты, пейзажи, анималистические произведения. Художник отправлял по почте свои работы в Москву, а в ответ ему присылали письма с комментариями преподавателей. Около 40 лет длилась переписка, в связи с чем в ЗНУИ накопилось большое количество его работ. В 2001 году в ЗНУИ произошел пожар после чего картины были переданы в «Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова» (ГРДНТ). До 1960-го года ЗНУИ были не отдельной организацией, а курсами при ГРДНТ (ранее ЦДНТ). В 2021 году картины автора были переданы в коллекцию ВМДПНИ.

В 2023 году в во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства была открыта персональная выставка И.Е. Селиванова «И была жизнь. Иван Селиванов». На выставке было представлено более 100 работ автора из коллекции ВМДПНИ и собраний других музеев. При подготовке выставке в отдел научной реставрации ВМДПНИ были переданы 17 из 40 произведений художника, хранящихся в музее, в том числе картина «За шитьем», написанная автором 13 марта 1961 года (ил. 1). Художник изобразил момент уютного быта — в скромном интерьере деревенского дома женщина сосредоточенно занимается шитьем. Она полностью погружена в работу, ее жесты точны и сдержанны. Атмосфера тишины и созерцания подчеркивается фигурой маленькой кошки на полу. Предметы здесь живут по внутренней логике художника и пространство выстра-

ивается по принципу смысловой важности, а не законов прямой перспективы, что, в целом, характерно для наивной живописи.

Произведение поступило в реставрацию без подрамника. В качестве основы использован фабричный тонкий льняной холст средней плотности, мелкозернистый с полотняным плетением нитей. Одной из проблем дальнейшей реставрации было то, что полотнище основы грубо сшито из двух неровно обрезанных частей, 38,5 и 6,5 см по ширине (ил. 2). Хорошо виден перекос нитей, вызванный тем что ткань в месте соединения двух полотен была обрезана под углом 80°. Шов прошит хлопчатобумажной нитью белого цвета. Припуски ткани по всей длине шва подвернуты и обметаны через край той же нитью, местами шов проходит через нити основы (ил. 3).

В связи с недостаточной плотностью ткани и отсутствием проклейки, часть грунта прошла на тыльную сторону холста, образовав сгустки на фигуре и в нижней части холста белого цвета, вокруг фигуры и на фоне в верхней части холста в виде плотных сгустков охристого цвета (ил. 4), что стало еще одной проблемой для проведения реставрационных работ.

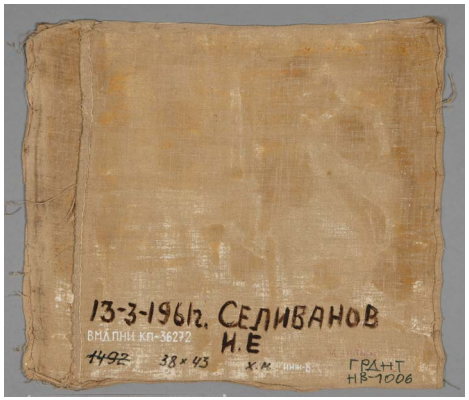


Рис. 2. Тыльная сторона картины при прямом освещении до реставрации



Рис. 3. Фрагмент тыльной стороны со швом и подвернутыми припусками основы



Рис. 4. Фрагмент тыльной стороны с плотными сгустками грунта охристого цвета

Большинство картин автора хранятся в музее без подрамников и имеют обрезанные и подшитые кромки. Именно в таком виде автор отправлял их преподавателям. Долгое хранение без подрамника послужило причиной появления общих деформации основы, что было осложнено наличием грубой сшивки двух полотен дающих (ил. 5). Долгий период неправильного хранения картины до поступления в музей стал причиной возникновения диагональных заломов по всем четырем углам.

Отсутствие линии сгиба на границе красочного слоя, характерная гирлянда натяжения, гвоздевые отверстия, расположенные вплотную к красочному слою и проходящие насквозь через подвернутую кромку (ил. 6, 7) дают основание предположить, что холст изначально был растянут на планшете, а не на подрамнике.

Кромки сильно замяты с деформацией в виде гирлянды натяжения, гвоздевыми отверстиями, разрывами и следами ржавчины.



Рис. 5. Общий вид картины при боковом освещении до реставрации





Рис. 6. Фрагмент тыльной стороны с подвернутым припуском основы
Рис. 7. Фрагмнет лицевой стороны с подвернутым припуском основы

На лицевой стороне грунт нанесен достаточно тонко, но при этом он сильно проник на тыльную сторону холста, где имеются плотные сгустки. По краю изображения грунт нанесен неравномерно. Связь грунта с основой хорошая, отслоения и утраты наблюдаются в основном в местах заломов холста в правом верхнем углу, по шву и рядом с замятыми кромками, особенно по нижнему краю. На верхних углах — линейный кракелюр, повторяющий направление заломов основы.

Особенностью живописи Селиванова является довольно тонкий и неравномерно нагруженный красочный слой, в светлых участках более

плотный, в тенях полупрозрачный с большим количеством авторских пропусков, через которые виден грунт. По контуру фигуры и предметов через авторские пропуски виден рисунок предположительно, выполненный карандашом (ил. 8).



Рис. 8. Фрагмнет лицевой стороны с увеличением x10

Дополнительной проблемой для ведения работы является отсутствие лакового покрытия на всех работах художника.

Решением Реставрационного Совета ВМДПНИ была принята программа работ по реставрации картины «За шитьем».

Для того чтобы обеспечить дальнейшую сохранность и избавиться от причин возникновения деформаций, было принято решение хранить картину натянутой на подрамник. Так как ширина кромок не достаточна для натяжки картины потребовалось провести работы по подведению новых кромок, в связи с чем было принято решение расшить шов и расправить кромки. Таким образом, появилась возможность для работ по укреплению грунта с одновременным распрямлением кромок и подготовки их к дублированию.

Перед тем как приступить к работам по расшивке шва, было выполнено местное аварийное укрепление грунта и красочного слоя адгезивом Lascaux medium for Consolidation с одновременным распрямлением кромок.

Далее проводились работы по расшивке обметочного шва на стыке двух полотен. Для проведения работ по укреплению шва соединяющего полотна и удалению сгустков грунта, прошедшего на оборот холста и создавшего дополнительные утолщения по шву, было принято решение расшить обметочный шов. Холст располагался на рабочем столе застеленным фильтровальной бумагой лицевой стороной вниз. Нити шва распарывались скальпелем, затем нити удалялись. При проведении процесса выяснилось, что часть стежков соединяли не только края припусков ткани, но и проходили сквозь нити основы. Такие нити обрезались вровень с поверхностью холста. После распрямления припусков ткани появилась возможность для удаления сгустков грунта, которые прошли на тыльную сторону через шов и проведения работ по укреплению шва.

Для удаления сгустков грунта на тыльной стороне холста по шву между двух полотен использовалась метилцеллюлоза (Methocel R A4 M) 5 %. Грунт хорошо размягчался и легко удалялся скальпелем вместе с остатками метилцеллюлозы. По необходимости операция проводилась повторно. В результате сгустки грунта были послойно удалены с поверхности.

Авторский шов с оборотной стороны укреплялся 5 % раствором ПВБ (поливинилбутираль) в изопропиловом спирте. В результате шов был укреплен и выровнен по толщине.

Авторский шов с нахлестом ткани мешал дублированию кромок. На реставрационном совете было принято решение по расшивке шва на кромке и склейке ее встык на ПВБ 5 %. Шов расшивался на ширину подклейки новой кромки. Излишки ткани были подрезаны таким образом, чтобы края сходились встык с возможностью переплетения нитей. В результате авторские верхняя и нижняя кромки были подготовлены к дублированию.

Затем небольшие утраты и гвоздевые отверстия по краям кромок заполнялись льняным очесом с пропиткой ПВБ 5 % в изопропиловом спирте.

Далее картина растягивалась на рабочем подрамнике с помощью крафтовых полей лицевой стороной вверх. При этом большая часть деформаций основы была устранена.

Для защиты и укрепления красочного слоя при дальнейшей расчистке оборота была выполнена профилактическая заклейка микалентной бумагой на 4% кроличий клей. В результате красочный слой был укреплен по всей поверхности. Картина подготовлена к очистке тыльной стороны от загрязнений и сгустков клея.

Для удаление поверхностных загрязнений и сгустков грунта с оборота холста использовалась 5 % метилцеллюлоза (Methocel R A4 M). В результате поверхность холста была очищена от сгустков грунта и загрязнений. Полностью устранены деформации основы.

При удаление профилактической заклейки красочный слой был очищен от остатков клея и поверхностных загрязнений.

Для картины был изготовлен новый экспозиционный подрамник.

Авторские кромки были сдублированы с использованием пленки Beva film 65 мкр. Картина была натянута на новый экспозиционный подрамник таким образом, чтобы сохранить видимым неровный край авторской живописи.

Утраты грунта были восполнены с имитацией авторского мазка. Тонирование утрат красочного слоя велось деликатно с сохранением тех-

ники художника, не допуская заходов на авторские пропуски, что позволило добиться визуальной целостности произведения.

В результате проведенных реставрационных мероприятий были решены основные проблемы, такие как утоньшение и расправление шва, устранение сложных деформаций, укрепление грунта и красочного слоя, удаление плотных масс грунта с тыльной стороны, расправление кромок с последующим дублированием и натяжкой на новый экспозиционный подрамник (ил. 9).



Рис. 9. Общий вид картины при прямом освещении после реставрации

Картины после завершения работ по реставрации приняла участие в выставке «И была жизнь. Иван Селиванов», а также опубликована в альбоме-каталоге «Иван Селиванов. Между небом и землей».

Список литературы:

1. Иван Егорович Селиванов (1907–1988) // Кузнецкая крепость. Альманах. — 2017. — № 22. — URL: https://журнальныймир.рф/content/ivan-egorovich-selivanov-1907-1988 (дата обращения: 15.09ю.2026).

С.В. БУСЛАЕВА

Ведущий специалист по организации музейных проектов Центра моды и дизайна, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства»
e-mail: buslaeva.s.v@mail.ru

S.V. BUSLAEVA

Leading specialist in the organization of museum projects at the Fashion and Design Center, All-Russian Decorative Art Museum
e-mail: buslaeva.s.v@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_2_157_166

ДИСКУССИИ О ПРОИЗВОДСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ВО ВХУТЕМАСЕ

DISCUSSIONS ON “PRODUCTION ART” IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL PRACTICE AT VKHUTEMAS

В статье рассматривается, как через интеллектуальную деятельность сторонников производственного искусства, которые были в том числе членами Инхука и «ЛЕФ», в образовательную среду проникали революционные установки. Возникновение ВХУТЕМАСа отвечало общемировым тенденциям взаимодействия комплексных высших художественно-технических учебных заведений и различных видов инженерно-научных практик (например, немецкий Баухауз, как и ВХУТЕМАС, возникший ввиду социокультурных изменений рубежа XIX–XX вв.). В мастерских производственных факультетов формировались художники-конструкторы, изучающие работу с деревом, металлом, текстилем, керамикой, печатной графикой и архитектурой. Возникновение учебного заведения, готовившего как художников, скульпторов и архитекторов, так и мастеров для промышленности, понималось тогда в качестве значимого социального процесса.

The article examines how revolutionary attitudes entered the educational environment through the intellectual activity of advocates of

"production art", including members of Inkhuk and LEF. The emergence of Vkhutemas corresponded to global trends in the interaction between higher art and technical schools and various forms of engineering and scientific practice (for example, the German Bauhaus); both schools arose from socio-cultural changes at the turn of the 20th century. In the workshops of the production faculties, design artists were trained, learning to work with wood, metal, textiles, ceramics, printmaking, and architecture. The emergence of an educational institution that trained painters, sculptors, and architects, as well as craftsmen for industry, was then understood as a significant social process.

Ключевые слова: производственное искусство, «производственничество», ВХУТЕМАС, Инхук, советское художественное образование.
Keywords: "production art", "productionism", Higher Art and Technical Studios (Vkhutemas) Institute of Artistic Culture (Inkhuk), soviet art education.

Исследование формирования художественной среды 1920-х гг. неизбежно сопровождается вниманием к сложности и разносторонности течений и группировок, возникающих среди художников. В особенности тщательного изучения требуют те течения, эстетическая мысль которых критиковалась или же не совпадала с партийными представлениями.

Зримым явлением можно считать производственное искусство, которое, хоть и находилось в дискурсе официальной идеологии советского государства, так или иначе во многих аспектах с ней расходилось. По мнению М. Заламбани, концепция производственного искусства «…становится связующим звеном между институтом, государственными мастерскими и государственными органами. Хотя следует заметить, что в действительности советское государство относится к идеям производственничества скорее терпимо, нежели разделяет их…» [5, с. 130]. Именно поэтому производственное искусство следует считать одним из уникальных феноменов не только в области искусства и культуры, но и в истории идей.

Образование Высших художественно-технических мастерских

Образование ВХУТЕМАСа мыслилось, как появление специального высшего учебного заведения, которое осуществит на практике теоретические наработки в том числе производственников.

ВХУТЕМАС был организован на базе уже сформировавшихся учебных заведений, потому многие из факультетов переняли традиции мастерских с их кадрами и преподавателями. Учебно-производственные мастерские Строгановского училища легли в основу производственных факультетов ВХУТЕМАСа; живописный, скульптурный и архитектурный факультеты сформировались на базе соответствующих отделений Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Несомненно, при образовании ВХУТЕМАСа в 1920 г. многие положения Строгановского училища и МУЖВЗ были кардинально реформированы. Однако опыт этих заведений был необходим при создании специальных и общеобразовательных отделений ВХУТЕМАСа, которые организовать на пустом месте в первые годы советской власти было бы невозможно.

Еще одна «ветвь» в предыстории создания ВХУТЕМАСа — это реформа художественного образования 1918 г., послужившая образованию Свободных мастерских. 12 апреля 1918 г. вышел «Декрет об упразднении Академии художеств» [4, с. 94], а несколькими месяцами позже — 12 июля того же года, «Декрет о Московском художественном обществе», в котором СНК постановил о переходе Училища живописи, ваяния и зодчества в ведение Комиссариата народного просвещения, а также закрытии Московского художественного общества [3, с. 10]. Таким образом, к осени 1918 г. в ведомство Наркомпроса перешли два учебных заведения — Строгановское училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества, преобразованные в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские.

Важное замечание дают Л.И. Иванова-Веэн и А.Н. Лаврентьев, рассуждая о реформе, приведшей к созданию ВХУТЕМАСа. Авторы пишут, что крайне актуальной была не только сама идея создания высшего учебного заведения по профилю декоративного искусства, но и обыгрывание в этой связи терминов «мастерство», «мастерские», один из которых в конечном итоге и вошел в формулировку названия нового вуза [6, с. 95].

В этом объединении видели стремление сблизить и даже слить профессиональное искусство с производственным, создав единую систему подготовки творческих кадров, которые способны работать как в художественной, так и в промышленной сфере [13, с. 6].

18 декабря 1920 г. в свет вышло «Постановление СНК о Московских высших государственных художественно-технических мастерских». Планировалось создать специальное учебное заведение, целью которого

станет: «…подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования» [8, с. 53].

ВХУТЕМАС и Инхук

Тенденция к экспериментально-методической системе образования, находившая широкую поддержку в кругах радикально настроенной части студентов, требует рассмотрения еще и с точки зрения взаимодействия с Институтом художественной культуры (Инхуком).

Инхук объединял художников, архитекторов, скульпторов, а также теоретиков и сторонников производственного искусства. Еще до организации Инхука в 1920 г. существовала взаимосвязь между его членами, Первыми и Вторыми ГСХМ.

Созданная в 1920 г. А.М. Родченко Рабочая группа объективного анализа, противопоставила себя «крылу» Инхука под руководством В.В. Кандинского. Рабочая группа объективного анализа как раз и стала системообразующей частью молодого преподавательского состава ВХУТЕМАСа, которая внедряла в систему обучения «объективный метод» и формировала пропедевтические дисциплины.

Ввиду тесной взаимосвязи Инхука и ВХУТЕМАСа немаловажным событием стало избрание нового Президиума в 1921 г. во главе с О.М. Бриком. Период 1921–1922 гг. ознаменовался перепрофилированием членов Инхука, которые в то же время были преподавателями ВХУТЕМАСа, от идей «объективного анализа» к производственной концепции [1, с. 95].

В 1923 г. в журнале «ЛЕФ» вышла статья, описывающая распределение сил внутри ВХУТЕМАСа. В стенах мастерских возникли три художественные группы, борющиеся за влияния. Первая — «чистовики» (Шевченко, Лентулов, Фальк, Архипов, Федоров и т. д.), добивавшиеся полной сепарации производственных факультетов от «чистого» искусства.

Вторая — «прикладники» (Фаворский, Новинский, Павлинов, Рухлядев и т. д.), внутри которых образовалось занимательное ответвление — «производственных мистиков» (в особенности Павлинов, Флоренский и Фаворский), как пишет автор статьи: «Эта небольшая компания объявила войну всем группам и только себя считает подлинными художниками производственного искусства. Водятся они на графическом факультете и талмудят учащимся голову проблемами вроде: “Духовный смысл буквенной фигуры” или “Борьба белой и черной стихий в графике”» [2, с. 174].

Третья — конструктивисты и производственники (Родченко, Попова, Лавинский и т. д.), организовавшие Основное отделение. Последняя группа описывается автором как единственная группа, предпринявшая возможный научный, а также анонимный подход [2, с. 174].

Данная статья отражала позицию преподавателей в первую очередь, связанных с Инхуком, которая заключена в борьбе с «чистовиками» и «прикладниками». Текст продемонстрировал один из наиболее значимых конфликтов внутри ВХУТЕМАСа: конструктивисты считали, что именно производственная направленность должна быть во главе художественного образования, а не формирование нового «прикладничества».

Заслугой конструктивистов считали создание Основного отделения ВХУТЕМАСа, целью которого было подготовить методом художественно-производственных дисциплин художника к производственному труду. Недовольство производственников было связано с тем, что при создании ВХУТЕМАСа мыслилось расширение деятельности пяти производственных факультетов. Предполагалось, что производственные факультеты будут играть не меньшую роль и востребованность в среде поступающих, как архитектурный, живописный и скульптурный факультеты. Однако произошло иначе: численность студентов на производственных факультетах постепенно сокращалась [14, с. 47].

«Борьба» за производственные факультеты

Специфической особенностью ВХУТЕМАСа стала новаторская структура, объединившая как художественные факультеты: живописный, скульптурный, архитектурный (стоит отметить, что мнения исследователей о принадлежности архитектурного факультета к художественным не всегда однозначно, также возможно встретить архитектурный факультет в ряду производственных), так и производственные: металлообрабатывающий, деревообделочный, текстильный, полиграфический, керамический. В основе обучения на факультетах лежал общий пропедевтический курс, который студенты проходили как первый на Основном отделении.

Основное отделение давало общее художественно-практическое, а также научно-теоретическое образование, то есть необходимую систему знаний для дальнейшего обучения на специальных факультетах.

Первоначально дисциплин было восемь, а в 1922 г. было учреждено общевузовское Основное отделение, которое включало в себя четыре дисциплины. Практическая сторона обучения на пропедевтических дисциплинах отличалась от заданной регламентации. Одна из студенток

Г. Чичагова вспоминала, что бывали случаи, когда студенты не переходили с одной дисциплины на другую с целью освоения всех базовых знаний, а оставались там, где начинали обучение. Другой пример — студенты проходили не все дисциплины, а только часть из них, тем самым нарушая задуманную динамику обучения. Таким образом, обучающиеся были «закреплены» за определенными мастерскими [10, с. 126].

Структура Основного отделения включала в себя несколько пропедевтических дисциплин. В дисциплине «Пространство», которую вели архитекторы Н.А. Ладовский, В.Ф. Кринский, акцент в обучении был поставлен на понимании и выявлении форм по отношению к пространству, а также сочетании внутреннего и внешнего пространства. Эта дисциплина оказалась наиболее устойчивой на протяжении существования пропедевтики, в дальнейшем во многом заложившая основы для архитектурного факультета [7, с. 87].

Дисциплина «Объем», разработанная преимущественно А.М. Лавинским, А.В. Бабичевым, Б.Д. Королевым, на практике предусматривала изучение геометрических объемных форм и их сочетания. На Основном отделении Лавинский разработал авторскую методику, в соответствии с которой студентам предлагалось с учетом их будущей специализации решать задачи на тематику «объема» и композиции. Например, предлагалось выразить динамику, используя определенный ограниченный набор предметов и форм: шар, цилиндр, плоскость и т. д. [11, с. 20].

Дисциплину «Графика» на первых порах преподавал А.М. Родченко. Освоение графических средств выразительности на плоскости благодаря классическим натюрмортам редко использовалось студентами. Взамен прошлым драпировкам и изящным вазам — изображение фактуры (дерево, стекло, кирпич, фарфор и т. д.), а также нетипичное построение композиции.

Л.С. Попова и А.А. Веснин вели дисциплину «Цвет» — исследование цветовых отношений, цветовой композиции и воздействия цвета. Задания на курсе объединяли живописные и оптические эксперименты. В 1924 г. преподаватели были сменены на группу педагогов, среди которых были К.Н. Истомин, Г.Г. Клуцис, А.А. Лабас и другие.

При ректорстве Е.В. Равделя дисциплина «Цвет» мыслилась как обобщенный теоретический труд по накопленному опыту в области живописи последних лет и работой над предметной формой. Задачей дисциплины, разработанной Весниным и Поповой, являлось «…выявление

цвета, как самостоятельного организующего начала, а не как изобразительного оптического окрашивания, и доведение его как элемента, до совершенной конкретности» [10, с. 128]. С приходом на должность ректора Фаворского дисциплина «Цвет» была изменена, а Л.С. Попову, можно сказать, отстранили от преподавания.

В 1923 г. под руководством Фаворского новый разработанный подход к изучению дисциплины заключался в разделении на два направления. Первый предмет выражал идею рассмотрения цвета как живописного понятия, тогда как на втором изучали физико-оптические свойства. Новая методика отличалась от предыдущей тем, что педагоги начали активнее внедрять объективные подходы. Студенты занимались построением цветных кругов и шкал, изучали в специальном физическом кабинете психофизиологические особенности восприятия разных. Программа, созданная при Фаворском, закрепится во ВХУТЕМАСе и будет преподаваться вплоть до закрытия Основного отделения в 1929 г.

В начале 1920-х гг. производственные идеи все больше овладевали создателями пропедевтических дисциплин. Такие дисциплины как «Графика», «Цвет» и «Объем» виделись больше как эстетические, потому не могли в должной степени подготовить студентов младших курсов к решению проблем предметно-пространственной среды. Из этого следовало, что педагоги начали активнее призывать студентов по окончании пропедевтических дисциплин поступать на производственные факультеты [12, с. 20].

Тем не менее, закладываемый при создании ВХУТЕМАСа замысел о расширении производственных факультетов так и не был реализован. Как пишет Хан-Магомедов, на производственных факультетах наблюдалось сокращение численности студентов, в особенности стремительно уменьшалось количество на металлообрабатывающем и деревообделочном факультетах. В 1924 г. документированный состав студентов из общего количества 1445 учащихся выглядел следующим образом: Основное отделение — 463; архитектурный факультет — 242; живописный — 364; скульптурный — 72; графический — 137; текстильный — 81; деревообделочный — 22; металлообрабатывающий — 17; керамический — 47 [14, с. 47]. Производственные направление не превращались в ведущие факультеты ВХУТЕМАСа, как предполагалось первоначально, а фактически теряли позиции, в сравнении с художественными факультетами.

Распределение студентов в сторону художественных факультетов вызывало у производственников опасения перекоса в сторону «чистого»

искусства, что противоречило замыслу ВХУТЕМАСа. Для разрешения проблемы было предложено сократить численность студентов на живописном факультете. Сокращение действительно произошло, однако также уменьшилось количество студентов на производственных факультетах.

В феврале 1924 г. и ноябре 1925 г. распределение студентов на факультетах значительно меняется: Основное отделение — 388; архитектурный факультет — 241; живописный — 288; скульптурный — 52; графический — 148; текстильный — 105; деревообделочный — 16; металлообрабатывающий — 12; керамический — 31 [14, с. 49]. Таким образом, хотя формально и произошло сокращение живописного факультета, к росту численности на производственных направлениях это не привело. Стоит также отметить, что параллельно наблюдался рост на графическом факультет, где к тому моменту преподавал ректор ВХУТЕМАСа В.А. Фаворский.

В 1923 г. преподаватели подали докладную, однако идея создания единой мастерской не получила положительного отклика у руководства. В записке критиковалось немало положений о ситуации, сложившейся во ВХУТЕМАСе. Коллективное мнение педагогов сводилось к следующему: «Производственные факультеты пусты <…> Зато пышным цветом распускаются всевозможные индивидуальные живописные и скульптурные мастерские <…> Основное отделение, где идет первоначальная подготовка учащейся молодежи, целиком в руках “чистовиков” — станковистов, от передвижников до сезанистов. Ни о каком производстве и речи нет» [9, с. 28].

В основе докладной записки, подписанной Бриком, Родченко, Лавинским, Тарабукиным, Степановой, А. Весниным, Бабичевым, Поповой, Г. Стенбергом, В. Стенбергом и Медунецким, лежало несколько предложений по необходимым изменениям: во-первых, предлагалось сравнять по количеству производственные и художественные факультеты на Основном отделении: «Значительно сократить “чистую” половину Вхутемаса и расширить производственную» [9, с. 28]. Во-вторых, создать единый факультет производственного характера, куда вошли бы прежние производственные факультеты: «Создать объединение индустриальных факультетов, включив в него и графический» [9, с. 28].

Политика Фаворского, очевидно, не отвечала стремлениям сторонников производственного искусства. В период ректорства Фаворского проявились настроения недовольства в среде преподавателей-производственников, в частности, преподавателей пропедевтических дисциплин.

Родченко, Поповой, Лавинским, Весниным было предложено создание единой экспериментальной мастерской. По замечанию Адаскиной, создание экспериментальной мастерской во ВХУТЕМАСе — один из амбициозных проектов производственников, который смог бы объединить все специальности производственных факультетов [5, с. 134].

В-третьих, присоединить графический факультет к производственным: «Реорганизовать графический факультет, выкинув из него всю “мистику” и кустарщину» [5, с. 134]. Записка демонстрирует скорее борьбу за власть и желание производственников обратить внимание на ситуацию, сложившуюся на производственных факультетах (особенно на металлообрабатывающий и деревообделочный факультеты), нежели является свидетельством «кризиса» внутри ВХУТЕМАСа.

Таким образом, к 1923–1924 гг. конфликт внутри структуры ВХУТЕМАСа вступил в активную стадию. Производственные факультеты, которые изначально мыслились как передовые и главенствующие, утрачивали свое значение, а художественные, в частности живописный и графический (полиграфический), увеличивали численность студентов.

Феномен производственного искусства 1920-х гг. стал попыткой примирения смелых теоретических моделей с реальной образовательной практикой. Несмотря на то, что идеи производственного искусства воспринимались в большей степени как «утопические», отдельные положения концепции нашли свое реальное применение в педагогической и художественной практике ВХУТЕМАСа.

Список литературы:

1. *Арватов Б.И.* Об агит и проз искусстве. — Москва: Федерация, 1930. — 223 с.

2. Вхутемас // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. — 1923. — № 2. — С. 174.

3. Декрет о Московском художественном обществе // Декреты Советской власти. Том 3. 11 июля–9 ноября 1918 г. — Москва: Политиздат, 1964. — С. 10.

4. Декрет об упразднении Академии художеств, 12 апреля 1918 г. // Декреты Советской власти. Том 2. 17 марта–10 июля 1918 г. — Москва: Политиздат, 1959. — С. 94.

5. *Заламбани М.* Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. — Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003. — 240 с.

6. *Иванова-Веэн Л.И., Лаврентьев А.Н.* Проект реформы Строгановского Училища 1918 г. // Наука, образование и экспериментальное проектирование

в МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — 2020. — Том 1. — С. 95–96.

7. *Козловский В.Д.* Психоаналитический метод Н. Ладовского в контексте наследия ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Вестник МГУКИ. — 2016. — № 2. — С. 85–89.

8. Постановление СНК о Московских высших государственных художественно-технических мастерских // Декреты Советской власти. Том 12. Декабрь 1920 г. — январь 1921 г. ¬— Москва: Политиздат, 1986. — С. 53.

9. Развал ВХУТЕМАСа // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. — 1923. — № 4. — С. 28.

10. *Сорокина Д.Д.* Пропедевтика дисциплины «Цвет» на основном отделении Вхутемаса (1922–1929) // Русское искусство. Опыт исследования памятников и художественных явлений XV–XX веков / ответственный редактор И.Е. Печёнкин. — Москва: Издательский Дом ТОНЧУ, 2023. — С. 123–148.

11. *Хан-Магомедов С.О.* А.М. Лавинский. Путь в «производственное искусство» // Техническая эстетика. — 1980. — № 1. — С. 19–23.

12. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС и ИНХУК (к проблематике становления сферы дизайна в 20-е годы) // Техническая эстетика. — 1980. — № 12. — С. 20–29.

13. *Хан-Магомедов С.О.* Вхутемас-Вхутеин (комплексная архитектурно-художественная школа, 1920–1930 гг.). В двух книгах. Книга первая. — Москва: Ладья, 1990. — 343 с.

14. *Хан-Магомедов С.О.* Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) 1920–1930. — Москва: Ладья, 1995. — 343 с.

С.В. ЁЛКИНА

Хранитель музейных предметов отдела керамики и стекла, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

e-mail: s.yolkina@damuseum.ru

S.V. YOLKINA

Curator of museum objects in the ceramics and glass department, All-Russian Decorative Art Museum

e-mail: s.yolkina@damuseum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_167_179

СОБРАНИЕ КЕРАМИКИ МУЗЕЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА ИМ. С.Т. МОРОЗОВА В КОЛЛЕКЦИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

COLLECTION OF CERAMICS OF THE S.T. MOROZOV MUSEUM OF FOLK ART IN THE COLLECTION OF ALL-RUSSIAN DECORATIVE ART MUSEUM

Статья знакомит с историей формирования и структурой коллекции керамики Музея народного искусства им. С.Т. Морозова (бывшего Московского Кустарного музея), входившего в состав Научно-исследовательского института художественной промышленности. С 1999 г. фонды Музея народного искусства являются частью собрания Всероссийского музею декоративно-прикладного и народного искусства.

The article introduces the history of the formation and structure of the ceramics collection of the S.T. Morozov Museum of Folk Art (formerly the Moscow Handicraft Museum), which was part of the Research Institute of Art Industry. Since 1999, the collections of the Museum of Folk Art have been part of the All-Russian Decorative Art Museums.

Ключевые слова: МНИ, музей, ВМДПНИ, искусство, декоративно-прикладное, народное, промыслы, коллекция, керамика, фарфор, майолика, игрушка, изразец, НИИХП, выставка.
Keywords: museum, art, decorative and applied, folk, crafts, collection, ceramics, porcelain, majolica, toy, tile, exhibition.

В 1999 г. Правительство Российской Федерации передало Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства фонды Научно-исследовательского института художественной промышленности (библиотечные фонды, фотографии и негативы, материалы экспедиций), а также коллекцию Музея народного искусства (бывшего Московского кустарного музея), вошедшего в структуру НИИХП в 1931 году.

Собрание Музея народного искусства им. С.Т. Морозова представляет подлинную сокровищницу русской национальной культуры. На момент передачи коллекция музея насчитывала более 58 тысяч экспонатов, охватывающих русское и зарубежное искусство XVIII–XX вв., а также изделия народных художественных промыслов России. Фонды музея структурированы по трем основным признакам: материалу, технике и месту создания, с дополнительным делением по центрам производства и авторам (если экспонаты представляют такую возможность). Значимое место в собрании Музея народного искусства занимает коллекция декоративных и бытовых керамических изделий — раздел включает более 5500 экспонатов.

Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства открылся 9 мая 1885 г. на Знаменке в доме В.Я. Лепешкиной. В основу коллекций музея легло собрание образцов кустарного отдела Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 г. Основными задачами нового музея была демонстрация продукции кустарных промыслов Московской и, по возможности, других губерний России, помощь в реализации изделий, а также повышение производительности и совершенствование технологий кустарного производства. При музее был организован склад, принимавший работы кустарей для последующей комиссионной продажи.

Ключевой фигурой в истории Кустарного музея стал меценат и предприниматель Сергей Тимофеевич Морозов (1860–1944). Знаток и ценитель народного искусства, он собирал предметы старины, участвовал в комиссии Московского губернского земства по разработке плана систематической деятельности по содействию кустарным промыслам и был

одним из самых авторитетных в области кустарной промышленности людей в России. В 1890 г. С.Т. Морозов принял должность заведующего Кустарным музеем, в том же году он перевел музей в более удобное помещение на Большой Никитской улице. Он сразу включился в проблемы музея, разработал основы преобразования его деятельности, предложил ряд мер по развитию технической помощи кустарям, по расширению сбыта, кредитованию кустарей и снабжению их через музей сырьем и материалами. Помощь кустарным промыслам осуществлялась не столько на весьма ограниченные средства земского бюджета, сколько на частные пожертвования, и первым среди жертвователей был сам Морозов. На его же средства было построено новое здание музея в Леонтьевском переулке, дом № 7 [1]. К работе в Кустарном музее С.Т. Морозов привлек многих профессиональных художников — В.М. и А.М. Васнецовых, М.Ф. Якунчикову, А.Я. Головина, В.Д. Поленова, Н.Д. Бартрама, Н.Я. Давыдову и др. Для музея приобретались работы мастеров, предметы, характеризующие технологический процесс изготовления изделий, а также подлинники крестьянского искусства прошлого. Эти коллекции легли в основу «Музея образцов художественно-промышленного производства», создание которого началось в 1910 г. по инициативе Н.Д. Бартрама. Перед новым отделом стояла задача увеличения количества образцов художественных изделий для кустарей и расширения популяризаторской деятельности музея. Многие экспонаты с отметкой Музея образцов были собраны сотрудниками в начале 1900-х гг. и положили начало коллекции, пополнявшейся в последующие годы.

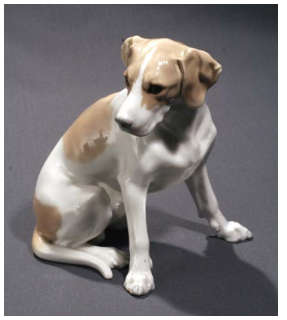


Рис. 1. Скульптура «Пойнтер». Конец XIX — начало XX в.Автор модели — Йенс Петер Даль-Йенсен. Фабрика Бинг-Грёндаль. Дания, Копенгаген. Фарфор, подглазурная роспись

В должности заведующего С.Т. Морозов оставался до 1897 г., после чего стал почетным попечителем, продолжая курировать музей и совершенствовать его работу. Сергей Тимофеевич Морозов передал в дар музею некоторые предметы крестьянского искусства XIX в., а также коллекцию западноевропейской анималистической пластики рубежа XIX–XX вв. [2], в которую вошли изделия ведущих европейских фарфоровых производств, таких как Королевская фарфоровая мануфактура и фабрика Бинг-Грёндаль (Дания, Копенгаген), Мейсенская фарфоровая мануфак-

тура, фабрика братьев Хойбах и крупнейшие заводы Нимфенбурга, Франкенталя, Фольк-штедт-Рудольштадта, Ильменау (Германия), фабрика «Коупленд и сыновья» (Англия, Сто-ук-на-Тренте) и др. Особый интерес представляют скульптуры, выполненные по моделям крупнейших скульпторов-модельеров Отто Ярла и Йенса Петера Даль-Йенсена (рис. 1).



Рис. 2. Изразец печной. Вторая половина XVIII в. Россия. Глина красная, цветные эмали, формовка, роспись

Необходимо отметить, что коллекция зарубежной керамики комплектовалась на протяжении всего существования музея и на данный момент включает в себя произведения декоративно-прикладного искусства стран Западной и Восточной Европы, Дальнего Востока, Средней Азии, Северной и Латинской Америки. Этому способствовали Всемирные выставки: Кустарный музей принимал участие в организации русского отдела Всемирных выставок в Париже 1900 и 1904 гг., с 1907 г. начал участвовать на ежегодных ярмарках в Лейпциге. Музей завязал торговые отношения с Австрией, Швейцарией, Данией, Голландией, Францией, Бельгией, Англией и Америкой, а коллекция зарубежной керамики пополнилась итальянской майоликой и керамикой XVI–XX вв., дельфтским фаянсом XVII в., китайским и японским фарфором XVIII–XX вв., фарфором европейских заводов XVIII–XX вв., французской архитектурной керамикой конца XIX — начала XX вв.

Но наиболее значительную часть собрания керамики представляет русское национальное искусство. И, в первую очередь, обращает на себя внимание коллекция печных изразцов, главным образом, XVIII — первой половины XIX в. Наиболее ранним из хранящихся в музее памятников является небольшой прямоугольный изразец с рельефным изображением льва и единорога, покрытый темно-зеленой глазурью, который можно отнести к первой половине XVII в.

Время производства живописной майолики без рельефных украшений иллюстрирует целая группа музейных изразцов, относящихся к середине — второй половине XVIII в. Большой интерес представляет серия дельфтских изразцов XVIII в. со сценами из Священного писания, исполненных в бело-синей гамме. Подобные голландские образцы по указу Петра I начали копировать русские керамисты в начале XVIII в. В

коллекции музея хранятся изразцы с аллегорическими сюжетами, снабженными пояснительной надписью и обрамленные незамысловатым орнаментом: воин в римских латах с собакой — «Приучаю себе зверя», человек в китайском платье, удерживающий коня — «Стоит при мне», женщина, доящая корову — «Питательница моя» (рис. 2). Источником для таких изображений и подписей к ним зачастую служили западноевропейские гравюры и книжные иллюстрации.



Рис. 3. Сулея в русском стиле XVII в. Начало XX в. Москва. Керамическая мастерская Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища. Фаянс, цветные глазури, эмалевые краски, рельеф, роспись, позолота

Другая группа представленных в музее изразцов относится к значительно более позднему времени — концу XIX — началу XX в. Среди них немало предметов в неорусском стиле, выполненных в Строгановском художественно-промышленном училище (рис. 3). На нескольких изразцах встречается вольно трактованная композиция, типичная для XVII в., так называемый «оглядыш»: изображение птицы, сидящей на ветке с повернутой назад головой в орнаментальном обрамлении. Некоторые изделия являлись буквальной копией старинных предметов, в них проявились принципы подхода к освоению национального наследия, характерные для второй половины XIX — начала XX в.

Образцы архитектурной керамики, представленные в собрании Музея: это и крупноразмерные декоративные панно с китайскими и японскими мотивами, выполненные в известной мастерской «Deck» и других парижских мастерских, и серия изразцов с изображением настурции (из Абрамцевской гончарной мастерской), и декоративные плиты с рельефным узором в виде громоздкой пирамидальной фигуры или крупных растительных элементов, дающих наглядное представление о направлениях стиля модерн.

Бесспорная гордость коллекции Музея народного искусства — керамическая облицовка камина «Встреча Вольги Святославовича с Микулой Селяниновичем», исполненная в Абрамцевской художественно-гончарной мастерской в 1898–1899 гг. по эскизу М.А. Врубеля [3]. Особенность конструкции экземпляра из Кустарного музея в том, что он создавался как выставочный образец и никогда не выполнял утилитар-

ных функций. Данный вариант наиболее близок первоначальному, показанному в Париже, и, вероятно, является авторским экземпляром, о чем свидетельствует раскрытая при проведении реставрационных работ надпись в левом нижнем углу майоликового панно: «Испол. у С.И. Мамонтова по рис. Врубеля».



Рис. 4. Братина «Петух». Конец 1890-х гг. Автор модели — А.Я. Головин. Абрамцевская гончарная мастерская. Майолика, рельеф, цветные глазури, восстановительный обжиг, позолота

Камин поступил в Кустарный музей в 1910 г. непосредственно из Художественной гончарной мастерской «Абрамцево» в составе целой коллекции изделий этой фирмы. Данное собрание включает в себя десятки произведений керамики (скульптура, вазы, изразцы, облицовочные плитки) лучших мастеров, работавших в Абрамцевской мастерской: М.А. Врубеля, А.Я. Головина, А.Н. Дурново (рис. 4). Музей располагает также значительной коллекций керамики в стиле модерн, исполненной в мастерской С.Г. Дунаева в подмосковном Хотькове [4]. С 1903 г. по инициативе Кустарного музея мастерская Дунаева выпускала широкий ассортимент майоликовых изделий высокого технического и художественного уровня, декорированных восстановительными глазурями, дающими разнообразные живописные эффекты.

На протяжении всей своей истории Музей народного искусства собирал подлинники произведений русского декоративного искусства. Основу собрания русского фарфора составляет переданная в 1924 г. в дар Марией Федоровной Якунчиковой и Натальей Яковлевной Давыдовой [5] коллекция чайной посуды, включающая в себя редкие экземпляры изделий Императорского фарфорового завода периодов правления от Александра I до Николая II, и ведущих частных фарфоровых предприятий России XIX столетия: заводов Попова, Батенина, Сафронова и др. Особенно представительна и разнообразна коллекция произведений завода Гарднера, включающая в себя изделия и первых лет существования завода, и периода, когда завод вошел в состав Товарищества М.С. Кузнецова.

В коллекции МНИ представлены и уникальные предметы, среди которых выделяется сервиз на шесть персон с цветочной росписью завода Юсупова в Архангельском (рис. 5). Изделия этого завода были немногочисленны и создавались для личного использования владельца и в качестве подарков и подношений знатным особам. В музейных коллекциях «юсуповский фарфор» встречается довольно редко.



Рис. 5. Сервиз чайный на шесть персон. 1820-е гг. Завод Н.Б. Юсупова; бельё завода А.Г. Попова. Московская губ., Звенигородский уезд, с. Архангельское. Фарфор, рельеф, надглазурная роспись, позолота, цировка



Рис. 6. Квасник с крышкой. Вторая половина XVIII в. Московская губ., район Гжели

Наиболее значительным и в художественном отношении, и по количеству экспонатов, в разделе керамики Музея народного искусства является собрание изделий гжельского района. В коллекции музея хранится около 30 произведений гжельской майолики и полуфаянса второй половины XVIII — начала XIX в., которые, несомненно, могут быть отнесены к числу лучших гжельских изделий (рис. 6). Это — квасники, кумганы, кувшины, блюда, изразцы, соусник и чернильница.

Фарфор Гжели XIX в. представлен в музее, главным образом, посудными формами и бытовыми предметами: чернильницами, подсвечниками, солонками, помадными банками, в некоторых случаях имеющими марки заводов, но чаще — безымянными. Традиции народного искусства ощущаются в формах и росписи масленок в виде кур, голубей, других птиц и животных, которые делались на протяжении почти всего XIX в. Гжельское производство конца XIX — начала XX в. представлено в коллекции большим количеством небольших игрушек, скульптур, миниатюрных вазочек. Некоторые из них по обобщенности форм, наивности облика и сюжетам

напоминают гжельские жанровые фигурки конца XVIII — начала XIX в.

Особый интерес вызывает коллекция изделий 1920–1930-х гг., выполненных гончарными артелями и мастерскими гжельского керамического района. Заметное участие в судьбе промысла в эти годы принимал Всесоюзный научно-исследовательский и экспериментальный институт промысловой кооперации, именуемый в некоторых документах Научно-экспериментальный институт кустарной промышленности (НЭКИН) [6]. В институте были созданы разные лаборатории, в которые пришли работать художники, много лет отдавшие Кустарному музею. Музей в первые годы работы института продолжал собирать коллекции, которыми широко пользовались художники и научные сотрудники института, мастера артелей и учащиеся различных специальных учебных заведений. Ключевую роль в лаборатории художественной керамики в эти годы выполнял скульптор Б.Б. Ланге (рис. 7). Б. Ланге и другие художники керамической лаборатории института разрабатывали образцы изделий для массового производства, в частности, для гжельских артелей «Вперёд, керамика», «Вторая пятилетка», «Художественная керамика», Гжельской керамической профтехшколы, а также для завода «Всекохудожник».



Рис. 7. Скульптура «Персиянка с музыкальным инструментом». Начало 1930-х гг. Автор модели — Б.Б. Ланге. Гжельская артель «Вперёд, керамика». Московская обл., Раменский р-н, дер. Турыгино. Фарфор, надглазурная роспись, позолота

Наиболее полно, по сравнению с собраниями других музеев, представлена в коллекции Гжель второй половины XX в., значительную часть которой составляет фарфор, выпускаемый в разное время артелью (а позднее — заводом) «Художественная керамика» в деревне Турыгино. Особое внимание привлекают уникальные авторские изделия, связанные с именами сотрудников НИИХП А.Б. Салтыкова и Н.И. Бессарабовой, выполненные в 1940–1950-х годах и положившие начало гжельскому фарфору с подглазурной кобальтовой росписью. В Музее хранятся основные образцы авторских изделий (посудных форм и пластики) этого периода, а также образцы изделий 1950–1960-х гг. с надглазурной полихромной

росписью. Собрана довольно обширная коллекция работ 1950–1980-х гг. как мастеров старшего поколения, так и молодых, наиболее способных художников, являющихся ведущими мастерами гжельского промысла в наши дни.

Коллекции народной керамики и глиняной игрушки отражают многообразие используемых в народном искусстве форм предметов и способов их декорирования в различных центрах России — от небольших, локального значения очагах ремесла до всемирно известных народных художественных промыслов. В собрании музея хранится характерная для северных регионов чернолощёная керамика, красноглиняная и поливная посуда центральных и южных областей.



Рис. 8. Дымковская игрушка составная «Офицер на коне». 1935 г. Автор — Е.И. Пенкина. г. Киров. Глина, краски, лепка, роспись

Знаменитый гончарный промысел Скопина (Рязанская область) представлен в музее фигурными декоративными сосудами конца XIX — второй половины XX в. и небольшим количеством игрушек, в облике которых нетрудно уловить характерные черты скопинского искусства.

Глиняная игрушка разных районов России представлена в собрании Музея народного искусства крайне неравномерно и относится в основном к XX в., отдельные предметы — к концу XIX в.

Наиболее полно собрана коллекция дымковской игрушки, выполненной в конце XIX — начале XX в. и в советский период. В наибольшем количестве представлены игрушки, относящиеся к 1930-м гг. — времени организации артели и особенно интенсивной работы промысла. Часть этих изделий имеет точную датировку, известны авторы: потомственные мастерицы А.А. Мезрина, Е.А. Кошкина, Е.И. Пенкина, О.И. Коновалова. Наряду с обычными небольшими дымковскими фигурками, в музее есть несколько «барынь» высотой 30–40 см, которых никак нельзя считать игрушками. Они выполнены Е.А. Кошкиной и Е.И. Пенкиной специально для Парижской выставки 1937 г. (рис. 8) Также интересны экспонаты, представляющие единственный случай привлечения дымковских мастериц к созданию архитектурного декора. В музее хранится ряд пластин с рельефными изображениями (гипс на картоне), созданные для оформлении павильона «Ленинград — Северо-Восток» Всесоюзной

сельскохозяйственной выставки 1939 г. А в 1954 г., после экспонирования на выставке в Будапеште, музею были переданы работы дымковских мастериц О.И. Коноваловой, Е.И. Косс-Деньшиной и З.Ф. Безденежных.

Игрушечный промысел, бытовавший в Каргопольском районе Архангельской области, представлен в музее творчеством потомственных мастеров — И. В. Дружинина, У. И. Бабкиной, семьи Шевелёвых, а также изделиями мастеров ПО «Беломорские узоры».



Рис. 9. Ляган с портретом А.С. Пушкина. 1939 г. Узбекская ССР. Ташкент. Глина, ангоб, глазури; гончарная техника, роспись

Крестьянские игрушки-свистульки из деревни Филимоново (Тульская обл.) — простые по формам фигурки людей, коней, птиц, домашних животных, с декоративной орнаментальной росписью, созданные в 1930–1980-х гг., соседствует в коллекции музея с отображающей городской быт игрушкой конца XIX в. из слободы Большие Гончары (г. Тула).

Самые ранние игрушки Нижегородской области, хранящиеся в музее, относятся к началу XX в. Это упрощенные фигурки баранов, птиц, коней с вытянутым туловищем-свистулькой, покрытые темно-вишневой масляной краской, по которой местами разбросаны бесформенные белые и светло-желтые пятна и полосы, головы и хвосты животных позолочены. Жбанниковская игрушка 1930-х гг. отражает яркую творческую индивидуальность мастера Л.Г. Потатуева.

Игрушки Липецкой, Пензенской, Курской, Рязанской, Новгородской и других областей России представлены в коллекции Музея народного искусства небольшим количеством произведений.

Кроме предметов народного искусства РСФСР, музей постоянно собирал предметы декоративного искусства союзных республик СССР и автономных республик РСФСР. Значительное место в этом разделе занимает искусство Дагестана и, в частности, большая коллекция традиционной керамики аула Балхар.

Первые работы мастеров-керамистов Украины, Туркмении, Грузии, Узбекистана поступили в музей после 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 гг. в Москве, в отборе экспонатов для которой активное участие принимали сотрудники Ку-

старного музея. Лучшие произведения, экспонировавшиеся на этой и многих других отечественных и международных выставках, поступали в фонды музея.



Рис. 10. Сосуд «Бык из Кинуа» («El Toro de Quinua»). Конец 1960-х гг. Перу, Аякучо. Глина, гончарная техника, лепка, роспись ангобом

Особенно интересны работы керамистов Казахстана и Узбекистана 1930-х гг. — периода, когда шло формирование нового типа орнамента с использованием советской эмблематики: в традиционные узоры «вплетались» красные звезды, изображения серпа и молота, герба СССР. В собрании представлены экспонаты Международной выставки 1937 г. в Париже — узбекские ляганы и казахские блюда с портретами советских вождей, певца-акына Джамбула Джабаева, с Юбилейной Пушкинской выставки 1939 г. — блюдо с портретом А.С. Пушкина (рис. 9).

В 1950–1960-е гг. продолжал комплектоваться фонд зарубежной керамики. В конце 1955 г. от Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС) в музей поступает обширная коллекция изделий народных промыслов и авторская керамика Венгрии (в собрании представлены все основные центры производства народной керамики — Ходмезёвашархей, Карцаг, Сексард, Шарошпатак, Мадьясомбатфа, Мезётур и ведущие художники страны — Ковач Маргит, Горка Гез, Гадор Иштван, Горка Ливия и др.); в 1956 г. из Центрального совета промысловой кооперации, в дар от Китайской народной республики передан фарфоровый сервиз из 150 предметов с сюжетной росписью по мотивам народных сказаний о повстанческой борьбе в средневековом Китае. В 1963 г. Чилийская профсоюзная организация подарила музею довольно обширную коллекцию изделий традиционного промысла селения Кинчамали: сосуды, скульптуру и копилки в виде всадников, музыкантов и разнообразных домашних животных из чернолощеной керамики с белым орнаментальным узором. Экспонаты выставки «Искусство Перу», проходившей в 1969 г. в Доме дружбы с зарубежными странами, также пополнили коллекцию Музея (рис. 10).

В отдельную группу можно выделить керамические изделия, преподнесенные в дар руководителям Советского государства (в частности, на 70-летний юбилей И.В. Сталина в 1949 г. и в зарубежных поездках Н.С. Хру-

щеву) и различным общественным организациям Советского Союза (ВЛКСМ, Обществу Красного креста и др.) от партийных, общественных и профессиональных организаций Германии, Франции, Бельгии, Японии, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, Польши и других государств. Предметы эти являлись частью собрания Государственного музея подарков Союзу ССР, поступили в МНИ в 1965 г. из коллекции Музеев Московского Кремля и, бесспорно, представляют большой историко-художественный интерес.

Важным источником комплектования Музея народного искусства во второй половине XX в. стало активное взаимодействие лабораторий НИИХП с промыслами и предприятиями художественной промышленности. Художники-керамисты, сотрудничавшие с институтом, консультировали мастеров, создавали методические пособия, разрабатывали модели для массового производства. Эталонные и выставочные образцы изделий этих предприятий поступали в фонды музея. Благодаря подобной практике, в 1970-х — начале 1990-х гг. коллекция керамики значительно пополнилась произведениями, созданными на Богашевском экспериментальном заводе художественной керамики (Томская область), Невьянском заводе художественной керамики (Свердловская область), Прионежском промкомбинате (Карельская АССР), Башкирском производственном комбинате (г. Уфа), Фабрике игрушек и художественных изделий (г. Пенза), Рамонской фабрике художественной керамики (г. Воронеж), Псковском экспериментальном заводе художественных изделий, Тарусском экспериментальном заводе НИИХП (Калужская область) и др.

Таким образом, к концу 1990-х гг. сложилась уникальная коллекция Музея народного искусства, одного из старейших музеев Москвы, долгие годы остававшегося единственным в СССР музеем подобного профиля.

Деятельность Кустарного музея и, в первую очередь, Музея образцов, заложила основу собрания экспонатов Музея народного искусства, укрепила традицию тесного общения музея с мастерами народных художественных промыслов. Коллекция керамики музея позволяет проследить историю развития этого вида декоративно-прикладного искусства, дает широкое представление об этапах развития народного искусства, о возрождении и становлении традиционных очагов художественных промыслов и о возникновении новых центров.

Экспонаты фондов керамики Музея народного искусства им. С.Т. Морозова органично дополнили собрание Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства и заняли достойное место в экспозиционной, выставочной и научной деятельности музея.

Примечания:

1. Переезд состоялся 15 сентября 1903 г.

2. К настоящему моменту данная коллекция утратила свою целостность, так как некоторые предметы в 1961 г. были переданы в числе других экспонатов в восстанавливаемый после Великой Отечественной войны Сталинград, в музей изобразительных искусств (теперь — Волгоградский музей изобразительных искусств.

3. В настоящее время известно местонахождение шести экземпляров-вариантов камина: во Дворце изящных искусств в Лилле (Франция), в Москве — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Государственная Третьяковская галерея, Музей-заповедник «Коломенское»; в Санкт-Петербурге — Государственный Русский музей и бывший доходный дом Ф.Г. Бажанова.

4. В 1908 г. мастерская С.Г. Дунаева перерастает в завод, а в 1930-е гг. на базе завода образована артель «Майолик».

5. Н.Я. Давыдова в 1918 г. становится директором Кустарного музея. До революции, совместно с М.Ф. Якунчиковой, ею было много сделано для развития кустарных промыслов. Помимо коллекции фарфора, ими была собрана и передана Кустарному музею значимая коллекция русских вышивок, бисера, резной кости.

6. В дальнейшем реорганизованный в Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП).

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова. Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History and Humanities at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Corresponding Member of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_3_ 180_191

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ И ПРЕДМЕТНОМ ДИЗАЙНЕ: PRO ET CONTRA

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN DECORATIVE ARTS AND OBJECT DESIGN: PRO ET CONTRA

Стремительное развитие генеративного искусственного интеллекта существенно меняет художественные и проектные практики, особенно в сфере декоративного и декоративно-прикладного искусства, тесно связанного с материалом, технологией изготовления и ремесленной традицией. В статье рассматриваются основные преимущества и ограничения применения искусственного интеллекта в предметном дизайне, керамике, текстиле, ювелирном искусстве и проектировании орнамента. Анализируются реализованные отечественные и международные проекты, включая стул A.I., созданный совместно Филиппом Старком и Kartell, проект Sender Unknown Азизы Кадыри, эксперимент с керамикой художника Веры ван дер Бург под названием From Text-to-Clay, исследования генеративного проектирования дуньхуанских орнаментов и ювелирных изделий, а также нейросетевые костюмные образы Оли Астры, основанные на визуальных кодах культур народов России. Особое внимание уделяется проблемам авторства, утраты культурного контекста, технологической реализуемости нейросетевых решений и возможной девальвации ремесленного знания. Мы приходим к выводу, что наибольший потенциал ИИ в декоративном искусстве и предметном дизайне связан не с автономной генерацией произведения, а с моделью взаимодействия человека, алгоритма и материала.

The rapid development of generative artificial intelligence is significantly transforming artistic and design practices, particularly in the fields of decorative and applied arts, which are closely connected with materiality, production techniques, and craft traditions. The article examines the main advantages and limitations of using artificial intelligence in product design, ceramics, textiles, jewelry, and ornamental design. It analyzes a number of Russian and international case studies, including Philippe Starck and Kartell's A.I. chair, Aziza Kadyri's Sender Unknown, Vera van der Burg's ceramic experiment From Text-to-Clay, research on the generative design of Dunhuang ornaments and jewelry, as well as Olya Astra's AI-generated costume concepts based on the visual codes of the cultural traditions of the peoples of Russia. Particular attention is paid to issues of authorship, the loss of cultural context, the technical feasibility of AI-generated solutions, and the possible devaluation of craft knowledge. The article concludes that the greatest potential of AI in decorative arts lies not in the autonomous generation of artworks, but in a model of interaction between the human creator, the algorithm, and the material.

Ключевые слова: искусственный интеллект, декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство, генеративный дизайн, ремесло, орнамент, керамика, текстиль, традиционный костюм, искусство и технологии, креативные индустрии, креативный творческий кластер.
Keywords: artificial intelligence, decorative arts, applied arts, generative design, craft, ornament, ceramics, textiles, traditional costume, art and technology, creative industries, creative cluster.

Активное внедрение искусственного интеллекта заметно меняет современную художественную и проектную практику. Генеративные модели используются для поиска художественных идей, создания изображений и орнаментов, разработки предметных форм, анализа исторических коллекций и визуализации будущих изделий. В отечественной научной литературе постепенно формируется круг исследований, посвященных применению нейросетевых технологий в музейной практике, проектировании и средовом дизайне [1; 2]. В частности, рассматривается применение генеративных систем для разработки паттернов и интерьерного декора, позволяющее существенно ускорить процесс поиска и визуализации проектных решений в креативных индустриях.

Однако именно декоративное искусство, дизайн (и связанные с ними креативные творческие кластеры) представляют собой особенно интересную область для оценки возможностей искусственного интеллекта. В отличие от цифрового изображения, которое может существовать исключительно на экране, произведение керамики, стекла, текстиля, ювелирного искусства или художественно спроектированный предмет должны быть реализованы в материале. Художнику приходится учитывать вес, прочность, структуру, пластические свойства, особенности обжига или литья, взаимодействие цвета и поверхности, технологические ограничения производства. Более того, значительная часть декоративного искусства исторически связана с ремесленными традициями, в которых знания передаются не только через изображения и тексты, но посредством практического опыта мастера, поэтому вопрос об использовании ИИ здесь выходит далеко за рамки спора о том, способен ли алгоритм «создавать красивые изображения». Гораздо существеннее вопрос о том, какую часть художественного процесса можно алгоритмизировать и что происходит с произведением при переходе от вычислительной модели к материальному объекту.

Одним из наиболее известных ранних примеров использования искусственного интеллекта в предметном дизайне стал стул A.I., представленный в 2019 году французским дизайнером Филиппом Старком совместно с итальянской мебельной компанией Kartell и американской технологической компанией Autodesk, разработчиком программного обеспечения для проектирования и 3D-моделирования. Перед системой генеративного проектирования была поставлена конкретная задача: создать комфортный и конструктивно прочный стул, используя минимально необходимое количество материала. При этом алгоритм должен был учитывать требования промышленного производства, включая технологию литья под давлением. Генеративная система перебирала большое количество возможных конфигураций, после чего дизайнер совместно с инженерами уточнял исходные условия и оценивал полученные варианты. Таким образом, конечная форма возникла не в результате единственной «генерации», а в ходе многократного взаимодействия между человеком и вычислительной системой [3].

Этот пример хорошо показывает одно из очевидных преимуществ искусственного интеллекта: способность за короткое время исследовать десятки вариантов, которые практически невозможно полностью перебрать вручную. В традиционной проектной практике художник или дизайнер последовательно создают эскизы, сопоставляя несколько решений. Генеративная система способна рассчитать десятки или сотни конфигураций, меняя толщину конструкции, расположение опор или распределение материала. Однако в данном случае алгоритм не заменяет автора: именно человек формулирует задачу, определяет ограничения, выбирает направление развития проекта и оценивает художественные качества результата. Показательно, что разработчики проекта сами отмечали первоначальное несоответствие между ожиданиями Филиппа Старка и возможностями системы: дизайнеру приходилось постепенно уточнять условия, буквально «обучаясь разговаривать» с алгоритмом.

Сходная ситуация складывается и в области орнаментального искусства. Генеративные модели способны чрезвычайно быстро создавать вариации композиционных структур, цветовых сочетаний и декоративных мотивов. В отечественной практике уже исследовались возможности нейросетевого генерирования изображений и паттернов для интерьерного декора. Исследования И.Б. Волкодаевой и Н.В. Соловьевой показывают, что нейросетевые инструменты могут применяться на разных этапах проектирования, ускоряя разработку художественной концепции [2].

Особый интерес представляет применение искусственного интеллекта к работе с историческими орнаментальными системами. В этом случае алгоритм используется не только для создания новых изображений, но и для анализа уже существующей художественной традиции. Показателен проект группы китайских исследователей, опубликованный в 2026 году и основанный на орнаментах кессонов в декоративном убранстве сводов пещерных храмов Дуньхуана. Сначала авторы систематизировали

характерные элементы этих композиций — растительные, зооморфные и геометрические мотивы, а затем использовали их для дополнительного обучения моделей Stable Diffusion и Flux. В результате нейросети генерировали новые варианты орнаментов, сохранявшие узнаваемые особенности исторического прототипа. Полученные композиции были далее адаптированы для современных предметов декоративно-прикладного искусства и дизайна — ковров, сумок, кружек и текстильных изделий [4]. Этот пример важен тем, что показывает возможность использования ИИ не как автономного автора, а как инструмента переработки и вариативного развития, трансформации исторического художественного наследия. Одновременно именно здесь возникает принципиальный вопрос: где проходит граница между творческим переосмыслением традиции и ее имитацией.

В отечественной практике показательным примером подобного подхода является проект художника и AI-креатора Оли Астры (Astraolyaa), использующей генеративные нейросети для создания костюмных образов на основе визуальных кодов различных культур народов России [13]. Исторический костюм, традиционные орнаменты, символика и элементы народной эстетики становятся в этих работах не материалом для буквальной реконструкции, имитации, но отправной точкой для художественного проектирования, интерпретации фольклорных и исторических мотивов в современной фэшн-культуре. Возможности искусственного интеллекта позволяют свободно экспериментировать с силуэтом, пропорциями, декором и фактурами, проверять необычные сочетания и фантазировать о формах костюма, которые сложно или невозможно было бы быстро разработать традиционными средствами. Подобная практика представляет особый интерес именно как способ предварительного эскизирования и поиска новых художественных решений, их осмысленного отбора: нейросеть позволяет не воспроизводить этнографический образец, а создавать на его основе широкий круг современных интерпретаций. При осознанной работе с историческими источниками такой подход способен стать продуктивным инструментом проектирования и одновременно способом привлечь внимание к многообразию культурных и ремесленных традиций России.

Преимущество подобных методов состоит не только в скорости. Они позволяют работать с огромными массивами визуальной информации, обнаруживать устойчивые морфологические признаки, сравнивать

различные варианты композиции и создавать персонализированные решения. Однако одновременно возникает один из центральных вопросов применения ИИ в декоративном искусстве: является ли внешнее воспроизведение визуального языка сохранением традиции?

Чрезвычайно точно эта проблема сформулирована в проекте узбекского художника Азизы Кадыри Sender Unknown, представленном в лондонском Музее Виктории и Альберта в 2026 году. Проект посвящен традиции сюзане — декоративной вышивке, исторически связанной с женским трудом, семейной жизнью, приданым и межпоколенческой передачей знаний. Кадыри использовала специально разработанную модель искусственного интеллекта для создания новой системы мотивов на основе визуального языка сюзане. После цифрового этапа эти изображения были переданы мастерицам из Нураты в Узбекистане, которые выполнили орнаменты вручную в традиционной технике вышивания [5]. Проект одновременно выявляет и ограничения подобного подхода. В V&A подчеркивают, что при переводе исторического визуального материала в массив данных существует риск утраты культурного контекста: орнамент может быть сведен к набору формальных признаков, тогда как связанные с ним ремесленные практики, локальные традиции и способы передачи знания остаются за пределами алгоритмической обработки. При этом Sender Unknown не отвергает технологию, а предлагает альтернативную модель ее использования. Алгоритм создает варианты, но материальное воплощение возвращается в пространство живой ремесленной культуры. Новые изображения оказываются результатом взаимодействия художника, программиста, цифровой модели и мастериц-вышивальщиц.

Именно такая модель представляется одной из наиболее продуктивных для современного декоративного искусства. Искусственный интеллект может не заменять традицию, а создавать дополнительный механизм ее исследования. Это особенно актуально в тех случаях, когда ремесленные сообщества сталкиваются с проблемой исчезновения практических знаний. Показательно исследование традиционного ткачества Таиланда, проведенное исследователями Университета Касетсарт Чаньянут Нантхакванг и Данупоном Сангнаком и опубликованное в 2026 году в журнале Social Sciences & Humanities Open. Авторы рассматривали возможности искусственного интеллекта для сохранения неформализованного ремесленного знания, которое передается непосредственно от мастера к мастеру. Исследование показало, что сами ткачи положительно

оценивают использование ИИ для фиксации и передачи накопленного опыта, однако преимущественно как инструмента, дополняющего работу человека, а не заменяющего ее. Одной из основных обозначенных проблем стала возможная утрата традиционных орнаментов вследствие разрыва межпоколенческой передачи ремесленного опыта [6].

Одним из аргументов pro становится способность технологий фиксировать, систематизировать и актуализировать культурные знания. В ситуации, когда носителей определенного ремесла становится меньше, цифровой архив или специализированная модель могут сохранить сведения о композиции, орнаментике, последовательности операций и характерных художественных решениях. Однако принципиальным остается вопрос, что именно фиксируется. Изображение орнамента — еще не само ремесло. Между визуальной формой и произведением существует совокупность «телесных навыков»: давление руки, натяжение нити, ощущение пластичности глины, понимание температуры, поведения глазури или металла. Значительная часть подобных знаний существует только внутри практики и трудно переводится в формализованную систему данных.

Показателен в этом отношении проект Веры ван дер Бург From Text-to-Clay, созданный в период работы для резиденции в European Ceramic Work Centre и представленный на Dutch Design Week в 2025 году. Художник обучил собственную генеративную модель на фотографиях созданных ею ранее керамических произведений. Однако вместо стандартных описаний объекты были связаны с эмоциональными переживаниями и воспоминаниями. В ответ на запросы наподобие «керамическая грусть» или «керамическая ревность» система создавала изображения новых объектов, которые затем художник пытался воплотить в глине [7].

Здесь обнаружилось фундаментальное противоречие между изображением и объектом. Нейросеть достаточно убедительно воспроизводила визуальные признаки керамики, но не понимала законов физики материала: предлагала невозможные соединения, игнорировала гравитацию или создавала формы, которые не могли существовать в реальности. Однако именно эта ошибка стала художественным методом. Вместо того чтобы исправлять алгоритм, ван дер Бург интерпретировала невозможные конструкции средствами традиционной керамической практики. Возник своеобразный цикл: материальный объект превращался в данные, данные — в нейросетевую визуализацию, а визуализация вновь переводилась в глину. Художник определяет этот подход как «медленную

и рефлексивную» практику работы с ИИ, противопоставленную распространенному представлению об искусственном интеллекте исключительно как об инструменте ускорения производства [7].

Этот проект позволяет сформулировать важнейший аргумент contra. Генеративная модель прежде всего производит изображение возможного объекта, но изображение не тождественно самому объекту.

Особенно отчетливо проблема проявляется в ювелирном искусстве. Исследование Манци Лу и Хе Син Ан, посвященное технологической реализуемости нейросетевых ювелирных проектов, показало, что многие визуально убедительные генерации невозможно непосредственно изготовить из-за толщины элементов, особенностей конструкции, материала и стоимости производства. Для преодоления этой проблемы авторы разработали четырехступенчатый процесс: создание концепции посредством ИИ, оценка художественного замысла, проверка технологической реализуемости и изготовление прототипа. Экспериментальным результатом стало кольцо Mother's Aura Ring, прошедшее этап 3D-прототипирования [8].

Таким образом, физическая реализация становится своеобразной проверкой алгоритмического воображения. Современная генеративная система может предложить эффектный стул, вазу или украшение, не имея полного представления о прочности конструкции, усадке керамики, свойствах стекла, толщине металла или технологии соединения элементов. Исследования генеративного проектирования для промышленного производства также фиксируют этот разрыв: геометрически правдоподобная форма еще не гарантирует функциональности или производственной реализуемости.

Однако технические ограничения, вероятно, будут постепенно уменьшаться. Значительно сложнее решить проблему культурной достоверности. При работе с декоративным искусством алгоритм сталкивается не просто с набором форм, но с системами символических значений. Орнамент может обозначать социальный статус, принадлежность к определенному сообществу, семейную память, религиозные представления или участвовать в ритуале. Генеративная модель, обученная преимущественно на изображениях, способна воспроизвести внешние морфологические признаки, но не обязательно распознает систему отношений, благодаря которой эти признаки приобретают значение.

Современные исследования подтверждают эту проблему. Эксперименты с генеративным ИИ в области нематериального культурного

наследия показывают, что универсальные модели нередко создают стилистически обобщенные изображения, смешивая различные региональные традиции и превращая культурно специфические мотивы в условную «этническую» эстетику, поэтому исследователи предлагают использовать специализированные наборы данных, дополнительное обучение моделей и обязательную экспертную оценку результатов [9]. Так, например, в исследовании традиции китайской вышивки этнической группы хуаяо подчеркивается необходимость учитывать не только визуальное сходство, но локальность, живой характер практики и коллективное понимание того, что внутри сообщества считается содержательно правильным решением [10].

В этом отношении Sender Unknown представляет почти программный пример. Художник не пытается доказать, что нейросеть «научилась создавать сюзане». Напротив, проект демонстрирует разницу между способностью воспроизводить систему визуальных признаков и принадлежностью к культурной традиции. Алгоритм может синтезировать новый мотив, однако смысл возникает только после возвращения этого мотива в человеческий контекст — через решение художника, работу мастериц, материал и интерпретацию зрителя.

К этой проблеме непосредственно примыкает вопрос авторства. Генеративное декоративное искусство почти всегда оказывается результатом распределенного процесса. В проекте Старка форму определяли замысел дизайнера, параметры Autodesk, алгоритмическая генерация и требования производства Kartell. В Sender Unknown участвуют художник, разработчик цифровой модели и коллектив вышивальщиц. У ван дер Бург алгоритм работает с архивом произведений, созданных самим художником, после чего она вновь вручную интерпретирует результат. Попытка обозначить в таких случаях единственного «автора» неизбежно упрощает реальную структуру творческого процесса.

Ситуация становится проблематичнее при использовании универсальных коммерческих моделей, обученных на огромных массивах изображений неизвестного происхождения. В таком случае художник часто не способен определить, какие произведения или традиционные мотивы повлияли на результат. UNESCO в своих исследованиях влияния искусственного интеллекта на культуру обращает внимание на целый комплекс связанных с этим рисков: несанкционированное использование произведений для обучения моделей, вопросы справедливого вознаграждения художников, алгоритмическое смещение и постепенную

унификацию культурного производства. Вместе с тем организация подчеркивает и значительный положительный потенциал ИИ для сохранения культурного наследия и расширения доступа к нему [11].

Опасность унификации особенно заметна в декоративном искусстве. Генеративные системы чрезвычайно эффективны в производстве вариаций уже существующих визуальных форм. Но историческое развитие декоративных традиций никогда не сводилось к механическому комбинированию мотивов. Оно происходило благодаря индивидуальным решениям мастеров, локальным материалам, ошибкам, технологическим ограничениям и постепенным изменениям, возникающим внутри сообщества. Алгоритм, настроенный на быстрое получение привлекательного изображения, напротив, склонен сглаживать различия и предлагать наиболее вероятное решение. UNESCO охарактеризовала эту тенденцию как движение к стандартизированным и предсказуемым результатам, подчеркивая необходимость сохранения человеческого намерения и художественной ответственности.

Парадоксально, но именно ограничения материала могут стать одним из способов противодействия подобной унификации. Физические и технологические свойства материала ограничивают возможность прямого воплощения цифрового образа, поэтому автору приходится адаптировать предложенную форму и принимать дополнительные художественные и конструктивные решения. Поэтому декоративное искусство позволяет увидеть принципиальное различие между генерацией формы и созданием произведения.

Наиболее продуктивным представляется использование искусственного интеллекта не как замены мастеру, а как вспомогательного инструмента на отдельных этапах работы в области креативных индустрий. Нейросеть может помочь проанализировать визуальные архивы, предложить несколько вариантов композиции или формы, ускорить поиск идеи и предварительное моделирование объекта. Однако выбор окончательного решения, его соответствие художественной задаче и традиции, а также адаптация цифрового образа к свойствам конкретного материала остаются задачей художника или дизайнера. Исследователи современного проектирования также отмечают, что с распространением генеративных технологий все большее значение приобретает способность автора отбирать, корректировать и критически оценивать предложенные системой варианты [12].

Таким образом, применение искусственного интеллекта в декоративном искусстве, дизайне и креативных индустриях в целом имеет как очевидные преимущества, так и существенные ограничения. Генеративные технологии расширяют возможности поиска формы, работы с визуальными архивами, моделирования и прототипирования, однако одновременно ставят вопросы об авторстве, сохранении культурного контекста, технологической реализуемости цифровых решений и роли ремесленного знания. Особенно важно, что в декоративном искусстве результат не исчерпывается созданием изображения: окончательная форма произведения определяется свойствами материала, технологией изготовления и решениями мастера. Именно поэтому наиболее продуктивным представляется использование ИИ как вспомогательного инструмента, не способного заменить автора. Дальнейшего изучения требуют влияние генеративных технологий на трансформацию традиционных художественных практик, изменение роли мастера в процессе проектирования, вопросы авторства и профессиональной ответственности, а также выработка критериев, позволяющих отличать творческое переосмысление культурного наследия от его формальной стилизации.

Список литературы:

1. *Гаврилин К.Н.* Технологии искусственного интеллекта в музейной практике: от инноваций к интеграции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2024. — № 4/2. — С. 475–483. — URL: https://doi.org/10.37485/1997-4663_2024_4_2_475_483 (дата обращения: 08.10.2026).

2. *Соловьева Н.В., Волкодаева И.Б.* Декорирование интерьеров нейросетевым генерированием изображений и паттернов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2024. — № 4/2. — С. 76–84. — URL: https://doi.org/10.37485/1997-4663_2024_4_2_76_84 (дата обращения: 08.10.2026).

3. *Deplazes R.* Philippe Starck Partners With Intelligent Generative Design to Co-Create His Next Masterpiece for Kartell // Autodesk. 2019. — URL: https://adsknews.autodesk.com/en/news/starck-intelligent-generative-design/ (дата обращения: 08.10.2026).

4. *Fang Y., Zhang Y., Tu H., Yang W., Wu B., Zhu W., Li S.* Application of Dunhuang Caisson Patterns in Cultural and Creative Product Design Based on Artificial Intelligence Generated Content Technology // Engineering Applications of Artificial Intelligence. — 2026. — Vol. 177. —114816. — URL: https://doi.org/10.1016/j.engappai.2026.114816 (дата обращения: 08.10.2026).

5. Aziza Kadyri — Sender Unknown // Victoria and Albert Museum. 2026. — URL: https://www.vam.ac.uk/event/B9k2ex7pwq2/ldf-sept-2026-aziza-kadyri-sender-unknown (дата обращения: 08.10.2026).

6. *Nanthakwang C., Sangnak D.* Weaving the Future: AI-driven Tacit Knowledge Capture and Digital Servitization in the Thai Textile Heritage Industry // Social Sciences & Humanities Open. — 2026. — Vol. 13. — 102815. — URL: https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2026.102815 (дата обращения: 08.10.2026).

7. *Van der Burg V.* From Text-to-Clay: Material Dialogues Between Ceramics and AI // Dutch Design Week. 2025. — URL: https://ddw.nl/index.php/en/programme/archive/2025/from-text-to-clay (дата обращения: 08.10.2026).

8. *Lu M., Ahn H.S.* A Study on the Manufacturability of AI-Generated Jewelry Designs // The Journal of the Korea Society of Art & Design. — 2025. — Vol. 28. — № 4. — P. 137–156. — URL: https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART003294738 (дата обращения: 08.10.2026).

9. *Yu T., Li Y.* Enhancing Heritage-Oriented Design Learning through a Value-Sensitive Approach to Generative AI in Higher Education Aesthetic Pedagogy // Scientific Reports. — 2026. — Vol. 16. — Article 29360. — URL: https://doi.org/10.1038/s41598-026-71408-2 (дата обращения: 08.10.2026).

10. *Yuan X. et al.* Toward a Culturally Situated Perspective: Rethinking the Role of AI in Intangible Cultural Heritage Pattern Creation // DRS2026: Edinburgh. 2026. DOI: 10.21606/drs.2026.2791. — URL: https://doi.org/10.21606/drs.2026.2791 (дата обращения: 08.10.2026).

11. AI and Culture // UNESCO. 2026. — URL: https://www.unesco.org/en/articles/ai-and-culture (дата обращения: 08.10.2026); Report of the Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture. UNESCO, 2025. — URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult/themes/artificial-intelligence-and-culture (дата обращения: 08.10.2026).

12. *Ананьева Т.В., Сметанникова Т.А., Каковкин Д.В.* Трансформация процесса дизайн-проектирования под влиянием генеративного искусственного интеллекта // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2025. — № 4/2. — С. 548–555. — URL: https://doi.org/10.37485/1997-4663_2025_4_2_548_555 (дата обращения: 08.10.2026).

13. Astraolyaa [Электронный ресурс] // VK. — URL: https://vk.com/wall-201780945_423 (дата обращения: 24.02.2026).

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243
от 28.11.2022

Подписной индекс 81174
В каталоге Урал-Пресс

Свободная цена

16+

Подписано в печать 30.09.2026
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 12.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9